

В. В. Рубцова

Александр Николаевич Скрябин

«Музыка»





*Классики
мировой
музыкальной
культуры*

В. В. Рубцова

Александр Николаевич Скрябин



Москва «Музыка»
1989

Рубцова В. В.

Р 82 Александр Николаевич Скрябин.— М.: Музыка, 1989.— 447 с.: ил.: нот.: портр.— (Классики мировой муз. культуры).

ISBN 5—7140—0157—5

В книге воссоздается творческий портрет великого русского композитора, раскрывается своеобразие его индивидуальности и мировоззрения. Творчество Скрябина автор рассматривает в широком социально-историческом и культурологическом контексте. Исследование опирается на обширный круг источников — печатных и рукописных. Издание содержит нотные примеры и иллюстрации.

Публикуется впервые.

Для музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

4905000000—348

Р ————— **38—89**

026(01)—89

ББК 85.313(2)1

© Издательство «Музыка», 1989 г.

Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

А. Блок

От автора

Искусство гениального русского композитора Александра Николаевича Скрябина — ярчайшая страница отечественной музыкальной культуры конца XIX — начала XX века. Оно озарено светом грядущих грандиозных перемен в жизни человечества, напоено могучим дыханием приближающейся революции. Оно страстно устремлено в будущее с великой непоколебимой надеждой, что это будущее сделает человека счастливее и прекраснее.

Классическая стройность и ясность мысли, изящество и совершенство формы сочетаются в сочинениях Скрябина с обновлением музыкального языка, с прозорливым предвосхищением путей развития искусства XX века.

Высокий гуманизм скрябинского искусства воспитан лучшими традициями русской культуры XIX века и нашел яркое воплощение в сочинениях композитора. Жизнь Скрябина была освещена лучезарной мечтой. Веря в созидательную миссию человека, он жаждал преобразования современного общества и был убежден, что это обновление произойдет благодаря творческой силе, развиваемой искусством. Великий артист посвятил его служению всю свою жизнь, насыщенную неустанным трудом и бесконечным совершенствованием. Радость творчества переполняла композитора и была обращена к людям. В одной из своих тетрадей он оставил примечательную запись: «Люби людей, как жизнь, как твою жизнь, как твое создание» (103, с. 157).

Художественная деятельность Скрябина протекала в сложный и противоречивый период истории России. Безна-

дежно запутанный клубок противоречий представляло развитие ее экономики, промышленности и сельского хозяйства. Государственная машина чудовищно тормозила общественный прогресс. Во всех сословиях тогдашнего русского общества постепенно вызревало убеждение, что перемены в жизни страны необходимы и неизбежны. Неприимимые идеологические противоречия разъедали все слои общества. В различных кругах веяния времени истолковывались различно и служили предметом ожесточенных споров и дискуссий. В обстановке острейшей классовой, социально-экономической и политической борьбы росло и крепло революционное самосознание народных масс, ядро которых слагалось вокруг марксистско-ленинской партии.

Напряженная идеологическая борьба захлестнула и все области искусства. Новое мироощущение скрестилось со старым, демократизм с эстетством, оптимизм резко диссонировал с пессимизмом. По-разному и порой очень сложно складывались творческие судьбы крупнейших русских писателей, поэтов и музыкантов конца XIX — начала XX века. Противоположные идейные мотивы часто переплетались в творчестве одного и того же художника. Однако, как раскрывает В. И. Ленин в статьях о Л. Н. Толстом (см.: 2, 5, 6, 7, 8), значительный и большой талант, даже при всех его заблуждениях, неминуемо объективно отражает хотя бы отдельные стороны действительности. Следование ленинской методологии приводит к необходимости показать не только сильные, но и слабые стороны творческого воззрения художника, обрисовать противоречивую картину развития искусства его времени.

Эта картина была не только чрезвычайно сложной, но и многие годы в нашей литературе тенденциозно упрощалась. Чтобы оценить подлинное значение искусства Скрябина в русской музыкально-художественной культуре, необходимо представить общее настроение его эпохи: осознание неизбежности коренных перемен и ожидание обновленного неведомого будущего. Кто откроет врата в будущее, которое порой казалось близким, как завтрашний день... Кто скажет, каким предстанет это будущее? Такими вопросами задавались многие современники Скрябина, и поиски ответов зачастую вели их в разные стороны, чему причиной были самые противоречивые мотивы, в особенности мировоззренческого плана.

Мировоззрение Скрябина носило явно выраженный отпечаток идеалистической философии. Имея вкус и инте-

рес к области отвлеченного знания, композитор к концу жизни создал на грани смыкания философского идеализма и художественной фантазии концепцию мира, поставив в центр ее человека-творца, воля которого способна пересоздать вселенную, сливаясь с ее бесконечностью. Находясь на идеалистических философских позициях, композитор в своем творчестве воспекает величие, мощь и красоту человеческого духа, обращаясь через искусство к современникам. Вот почему Г. В. Плеханов, одно время часто встречавшийся со Скрябиным, говорил: «Музыка его — грандиозного размаха. Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика» (126, с. 75). Именно этим отражением революционной эпохи и определяется ценность скрябинского искусства. Его могучий пафос, безудержное стремление к свету, свободе и сегодня властно волнуют современного слушателя.

Творчество Скрябина еще при жизни автора получило широкое признание как у себя на родине, так и за ее рубежами. Ему рукоплескали в Париже и Лондоне, Брюсселе и Берлине, с огромным энтузиазмом приветствовали композитора во многих провинциальных городах России, к выступлению в которых он готовился не менее тщательно, чем на знаменитых европейских сценах. Крупнейшие музыканты мира исполняли и исполняют скрябинские сочинения. Среди них — пианисты С. В. Рахманинов, И. Гофман, Э. Петри, Л. Годовский, К. Н. Игумнов, В. Горовиц, Г. Г. Нейгауз, В. В. Софроницкий, С. Е. Фейнберг, С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, В. Клайберн, Дж. Огдон, дирижеры В. И. Сафонов, А. Никиш, С. А. Кусевицкий, Г. Вуд, О. Фрид, Н. С. Голованов, Е. А. Мравинский, Е. Ф. Светланов, В. И. Федосеев и другие.

О Скрябине много писали и спорили. Литература о нем — инобытие его искусства (к чему нам еще не однажды придется вернуться). С одной стороны, в ней отразился довольно широкий круг вопросов, не имеющих прямого отношения к музыке композитора, а с другой — остался в тени ряд проблем, тесно смыкающихся с его творчеством. Прежде всего это касается связей скрябинского искусства с идейно-художественным контекстом эпохи, которые начинают серьезно исследоваться только в недавнее время. Постоянный интерес к творчеству Скрябина с середины 60-х годов испытывает музыкальная теория как отечественная, так и зарубежная. Ряд монографий, выпущенных в ФРГ, Франции,

Америке, других странах в 70—80-е годы (см.: 94, 349, 351, 352, 358, 362, 363) и посвященных отдельным проблемам творчества композитора, свидетельствует об исключительно важной роли его в общем процессе развития музыки XX века. Это подтверждает и слушательский интерес к искусству Скрябина, например, фестиваль его музыки в Граце (Австрия) в 1978 году, где Большой симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением В. И. Федосеева исполнил, в частности, сочинение памяти композитора «Tombeau de Scriabine» (1972), созданное Манфредом Келькелем по материалам «Предварительного действия».

При подобном внимании к творчеству нашего великого соотечественника явно недостает работ, целостно освещающих его жизненный и творческий путь в контексте эпохи.

Одной из первых работ, посвященных данной теме, следует назвать монографию В. Ю. Дельсона, изданную в 1971 году. Написанная с большой любовью, она рассматривает искусство композитора в соприкосновениях с художественным и поэтическим творчеством эпохи, которое представлено в книге именами А. А. Блока и М. А. Врубеля. Действительно, все трое — музыкант, поэт, художник — принадлежали искусству одной эпохи и отразили ее общие стилистические искания. Однако спектр этих исканий был значительно шире и зачастую в связях со скрябинским творчеством уводит к иным именам, чем те, которые рассматриваются в монографии.

Широкий художественный контекст эпохи показан в книге И. Ф. Бэлзы, выпущенной в 1982 году. Созданная в популярном жанре, эта книга принадлежит виднейшему советскому музыканту и исследователю, которому довелось быть знакомым со многими, кто лично встречался со Скрябиным и через всю жизнь пронес пламенное увлечение его искусством.

Несколько ранее, в 1979 году издательством «Музыка» был опубликован альбом «А. Н. Скрябин». Во вступительной статье к нему, написанной А. И. Кандинским, едва ли не впервые за долгие годы отмечается широкий круг творческих связей композитора с искусством эпохи и обращается внимание на разнообразие ее художественных поисков. В целом эта проблема очень многогранна и требует труда многих ученых.

К целостному изучению творчества композитора направ-

лены усилия и автора настоящей работы. Ее задача — воссоздать общую обстановку, в которой развивалось искусство Скрябина, показать его историческое значение, восприятие и отношение к нему современников, идейно-художественную борьбу, вызванную его творчеством впоследствии.

Для того чтобы читатель мог нагляднее вообразить культурно-исторический контекст эпохи, в книге представлен ряд источников, особенно те, которые являются труднодоступными, ибо никакой комментарий и описание не в состоянии заменить силы воздействия и красноречивости исторического документа. Знания документов и источников вообще недостает нашей музыкально-исторической науке. В случае со Скрябиным, отдельные проблемы творчества которого замалчивались или искажались, документальные свидетельства особенно необходимы.

Тот же принцип опоры на материалы и документы характерен и для биографических глав (они составляют самостоятельную линию общего повествования). Автор стремился приблизить их к летописному повествованию с той, однако, разницей, что в череде событий выделяются наиболее важные, определяющие облик композитора, и опускаются — из-за ограничения объема книги — менее значительные, хотя и интересные, как все, что связано с именем великого художника.

Необходимо коснуться вопроса периодизации скрябинского творчества. Известно, что всякая периодизация творчества художника весьма условна и вместе с тем неизбежна, поскольку дает возможность обобщить характерные черты и ведущие тенденции в развитии его искусства.

При рассмотрении скрябинского наследия чаще всего пользуются традиционным разграничением на три периода: ранний, средний и поздний. Приблизительность этого деления связана как с «текучестью» границ первых двух (более отчетливо обозначен третий период), так и со своеобразной асинхронностью параллельных процессов художественной, общественной жизни России и явлений искусства Скрябина. Последнее соображение совершенно необходимо иметь в виду при анализе его творчества. К примеру, знаменитый ре-диез-минорный этюд (ор. 8 № 12) был написан композитором в 1894 году и должен хронологически войти в ряд его ранних сочинений. Однако пламенность и мощь мысли, классическое совершенство формы, неповторимый индивидуальный облик этого произведения, ставшего симво-

лом надвигавшейся революции, сразу же определили его место в ряду вершинных зрелых сочинений.

Таким образом в процессе анализа скрябинского творчества необходимо учитывать воздействие многих факторов (как, впрочем, и при изучении наследия любого крупного художника). Оно обуславливает в ряде случаев более дробную периодизацию, аргументация которой изложена в тексте самой книги.

В связи с тем, что аналитический и биографический материал дан в отдельных главах, в ряде эпизодов необходимы возвращения к хронологии изложенного ранее. Например, рассказ о жизни композитора за рубежом и характеристика сочинений, созданных в это время, образуют две самостоятельные главы (девятую и десятую). Точно так же повествование о последних годах жизни Скрябина (глава одиннадцатая) продолжается в последующих главах, возвращаясь к эпохе «Прометея» и постпрометеевскому периоду.

Книга создавалась для довольно широкого круга читателей — специалистов-ученых, музыкантов-исполнителей, любителей музыки и интересующихся отечественной культурой конца XIX — начала XX века. Это связано в первую очередь с тем, что обобщенное рассмотрение творчества Скрябина, его значения в мировой музыкальной культуре объединяет множество различных проблем, часть которых интересна и читателям-немузыкантам, а часть доступна лишь специалистам-ученым (вопросы гармонии, ладообразования, структуры сочинений). Однако ни один из вопросов, затронутых в книге, не может быть опущен без того, чтобы не исказилось целостное представление о великом русском композиторе, что, как уже отмечалось, составляет основную цель настоящего повествования.

Хронологические даты приводятся в тексте в основном по старому стилю, за исключением документов, связанных с событиями за рубежом: в таких случаях дается двойная дата.

В процессе работы над книгой автору довелось знакомиться с материалами, хранящимися в различных архивах и музеях. Пользуясь возможностью, автор приносит их сотрудникам благодарность за помощь в разыскании документов, материалов и особенно сотрудникам Музея Скрябина Т. В. Рыбаковой, О. М. Томпаковой, Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки И. А. Медведевой, К. С. Баласанян, Н. Э. Грыз-

новой, Центрального государственного исторического архива СССР С. И. Вареховой.

Особую признательность выражает автор рецензенту рукописи — доктору искусствоведения И. Ф. Бэлзе, высказавшему разнообразные и ценные советы и замечания. Глубокую благодарность автор приносит также своим старшим коллегам Е. М. Гордеевой и А. П. Зориной за важные и существенные соображения по работе.

Хотелось бы также назвать с благодарностью имена Л. Д. Гуры, Р. В. Рубцовой и Т. П. Салина, которые оказали большое влияние на формирование взглядов автора на искусство в течение длительного срока, предшествовавшего созданию этого труда.

Глава первая

Страницы биографии

Детство. Годы учения (1871 — 1892)

Александр Николаевич Скрябин родился в Москве по старому стилю 25 декабря 1871 года. В России этот год приближался к завершению. В Европе, ведущей счет времени по григорианскому календарю, то есть по новому летоисчислению, день рождения Скрябина значился как 6 января 1872 года. В ней год 1871-й уже проводили. Год, который начался в пожаре франко-прусской войны и привел к разорению Франции. Год, когда Европа впервые заговорила о политике бисмаркизма. Год, отмеченный в истории человечества рождением Парижской коммуны...

В России все события уходящего года были еще свежи в памяти, но заголовок «С театра военных действий» уже исчез с газетных полос. На них теперь обсуждали речь президента Французской республики Тьера о подоходном налоге, сообщения о введении в Японии нового уголовного кодекса и новой формы в японской армии, публиковали очередные торговые объявления, рекламу, судебную хронику.

День 25 декабря был субботним. Первопрестольная столица жила неторопливой размеренной жизнью, готовилась к праздникам. Газеты напомнили скучающей публике о предстоящем воскресном бале во всех залах российского Благородного собрания, с участием оркестра Друбе. Отцы города обсуждали перспективы его благоустройства. В этот день «Общество освещения города Москвы текущим газом» обратилось к отечественным промышленникам с предложением принять заказы на изготовление труб, чугунных колонн и столбов, шестиугольных фонарей со стеклами. Они

должны были прийти на смену старым керосиновым фонарям на улицах, по которым уже грохотали первые двухэтажные конки. В то время, когда в Лондоне и Нью-Йорке были пущены в действие первые линии метро, в Москве цивилизация проявлялась в виде первых домов с электричеством и водопроводом. В целом был жив еще тот облик города, где, по словам В. Я. Брюсова, «героев Островский выбирал: мир скученных домов, промозглых, сумрачных, сырых» (23, с. 581). Между этими домами мелькали пустыри, белели московские церкви, высились купола монастырей.

В одном из таких старых уголков Москвы, близ Покровских казарм снимал дом отец многочисленного семейства, отставной полковник Александр Иванович Скрябин. Старшие из сыновей к тому времени были уже взрослыми. Один из них, Николай Александрович, по семейной традиции приехал с женой домой на рождественские праздники из Саратова. Молодая чета жила в Саратове совсем недавно. Николай Александрович, отец будущего композитора, оставивший после женитьбы, в 1870 году, юридический факультет Московского университета, занимался адвокатурой. Обладавший прекрасной памятью и великолепными способностями, он очень любил музыку.

Его жена и мать композитора Любовь Петровна, урожденная Щетинина, была также человеком незаурядным. Именно от нее, по всеобщему признанию, унаследовал художественную одаренность автор «Поэмы экстаза». В литературе о Скрябине со времени выхода о нем в 1916 году первого биографического очерка Ю. Д. Энгеля довольно прочно утвердилась версия о том, что Любовь Петровна была дочерью директора фарфорового завода. В 1985 году в «Летописи жизни и творчества А. Н. Скрябина», которую начинал готовить А. В. Кашперов, а завершили М. П. Пряшников и О. М. Томпакова, опубликованы сведения о том, что семья матери композитора была значительно скромнее — его дед, Петр Нилович Щетинин, в 1861 году был в чине коллежского регистратора. Сведения заимствованы из личного дела воспитанницы Петербургской консерватории Л. П. Щетининой, хранящегося ныне в Ленинградском государственном историческом архиве. Между тем существуют документы, которые удостоверяют, что в 1861 году деда Скрябина уже не было в живых, а семья Любви Петровны не только незнатная, но и совсем простого происхождения. Эти же документы свидетельствуют еще об одном факте: художественной одаренностью в семье Щетининых отмече-

но не одно ее поколение, что побуждает остановить более пристальное внимание на летописи этой семьи, гены которой, вероятнее всего, дали импульс скрябинской гениальности. Известно, что примеры семейно-наследственной одаренности — не редкость в истории, как и ее «жанровой трансформации» в различных поколениях. Имена композитора А. Н. Серова и его сына, живописца В. А. Серова, художника Л. О. Пастернака и его сына, поэта, писателя Б. Л. Пастернака, и многих других прекрасно иллюстрируют развитие подобной семейно-художественной одаренности.

В старых пожелтевших формулярных списках чиновников бывшего императорского фарфорового завода, где служил отец Любви Петровны, в подшивках с копиями паспортов на рабочих, мастеров и служащих завода за 1860—1863 годы сохранились скудные факты истории рода Щетининых. Формулярный список деда композитора, небрежно заполненный и позже прошитый чужими документами, рассказывает о том, что Петр Нилович, мещанина сын, 7 сентября 1811 года «по именному Высочайшему указу приписан к фарфоровому заводу в мастеровые» и поступил «в заводскую школу учеником» (23, л. 80 об.).

Известно, что к заводам, как государственным, так и частным, для развития производства в XVIII — XIX веках приписывали обедневший люд, крестьян или достигших определенного возраста детей мастеровых и рабочих. Время от времени приписывали к бахмутским соляным и колывановоскресенским заводам, другим рудникам, копиям, мануфактурам, и от случая к случаю в Собрание законов Российской империи попадали документы «Об удержании фабрикантов от притеснения фабричных людей и неправильного их употребления». Однако, справедливости ради, надо сказать, что в сравнении с частными мануфактурами, копиями казенным рабочим и мастеровым жилось несравненно лучше, особенно на заводах художественных изделий, находящихся близ столицы.

Императорский фарфоровый завод, основанный в 1744 году, до 1792 года управлялся генерал-прокурором князем А. А. Вяземским, в ведении которого находились банки, штатс-контора, водяные коммуникации, монетный департамент, другие государственные учреждения и в канцелярии которого служил поэт Г. Р. Державин. С 1792 года, когда Вяземский, разбитый параличом, был уволен от дел, императрица поручила фарфоровый завод попечительству тайного советника князя Н. Б. Юсупова. В 1802 году завод

передан в подчинение императорскому Кабинету, ведавшему ценностями и крупнейшими государевыми заводами и фабриками. Управляющий Кабинетом Д. А. Гурьев, разобрав издержки и положение дел на заводе, представил в 1804 году доклад, «высочайше утвержденный», который стал регламентом деятельности на этом заводе.

По названному докладу были определены пенсии престарелым и не могущим продолжать более работы мастерам, отведены земли для выгона мастеровыми скота. Учрежденная с 1765 года гимназия для детей мастеровых на том же основании была преобразована в Училище (позже его называли заводской школой), в котором воспитанники изучали российскую грамоту, арифметику, рисование, историю, мифологию и в качестве учеников осваивали заводское ремесло в мастерских завода.

Поступивший в заводскую школу Петр Щетинин через три года становится учеником живописи, а еще через четыре года, в 1818 году — живописцем и в этом же звании и самом низшем 14-м чине Российской Табели о рангах незадолго до смерти завершает службу на заводе.

Живописцы завода работали в двух мастерских. В одной, называемой «Кобольтова живопись», копировались саксонские образцы (два мастера) и ставилось заводское клеймо (один мастер). Гораздо более многочисленной и значительной была мастерская живописи, где в зависимости от таланта и умения живописцы делились на пять классов.

Сухие анкетные данные формулярного списка не содержат прямых сведений о таланте и мастерстве живописца Петра Щетинина. Представление о них можно составить на основе косвенных фактов, запечатленных в этом списке. Чиновниками конторы аккуратно заносились в него суммы всемилостивейше пожалованных подарков и денежных награждений, отмечающих, по всей вероятности, наиболее яркие художественные работы заводского живописца. Сравнение этих сумм и ежегодного жалования с аналогичными суммами других живописцев показывает, что работы Петра Щетинина ценились в несколько раз дороже. К примеру, его брат, Егор Нилович Щетинин, также прошедший заводскую школу, а затем почти двадцать пять лет служивший живописцем, получал в награждение в разное время от 30 (редко 50) до 10 рублей серебром. Награждения Петра Щетинина не бывали ниже 50 рублей, а наиболее высокие — 600—500 рублей серебром. Правда, к концу 1840-х годов в работе мастера, как свидетельствуют те же наградные сум-

How important

140

Handwritten signature

1. *Списокъ*
 2. *въ*
 3. *Россіи*
 4. *и*
 5. *въ*
 6. *Россіи*
 7. *и*
 8. *въ*
 9. *Россіи*
 10. *и*
 11. *въ*
 12. *Россіи*
 13. *и*
 14. *въ*
 15. *Россіи*
 16. *и*
 17. *въ*
 18. *Россіи*
 19. *и*
 20. *въ*
 21. *Россіи*
 22. *и*
 23. *въ*
 24. *Россіи*
 25. *и*
 26. *въ*
 27. *Россіи*
 28. *и*
 29. *въ*
 30. *Россіи*
 31. *и*
 32. *въ*
 33. *Россіи*
 34. *и*
 35. *въ*
 36. *Россіи*
 37. *и*
 38. *въ*
 39. *Россіи*
 40. *и*
 41. *въ*
 42. *Россіи*
 43. *и*
 44. *въ*
 45. *Россіи*
 46. *и*
 47. *въ*
 48. *Россіи*
 49. *и*
 50. *въ*
 51. *Россіи*
 52. *и*
 53. *въ*
 54. *Россіи*
 55. *и*
 56. *въ*
 57. *Россіи*
 58. *и*
 59. *въ*
 60. *Россіи*
 61. *и*
 62. *въ*
 63. *Россіи*
 64. *и*
 65. *въ*
 66. *Россіи*
 67. *и*
 68. *въ*
 69. *Россіи*
 70. *и*
 71. *въ*
 72. *Россіи*
 73. *и*
 74. *въ*
 75. *Россіи*
 76. *и*
 77. *въ*
 78. *Россіи*
 79. *и*
 80. *въ*
 81. *Россіи*
 82. *и*
 83. *въ*
 84. *Россіи*
 85. *и*
 86. *въ*
 87. *Россіи*
 88. *и*
 89. *въ*
 90. *Россіи*
 91. *и*
 92. *въ*
 93. *Россіи*
 94. *и*
 95. *въ*
 96. *Россіи*
 97. *и*
 98. *въ*
 99. *Россіи*
 100. *и*
 101. *въ*
 102. *Россіи*
 103. *и*
 104. *въ*
 105. *Россіи*
 106. *и*
 107. *въ*
 108. *Россіи*
 109. *и*
 110. *въ*
 111. *Россіи*
 112. *и*
 113. *въ*
 114. *Россіи*
 115. *и*
 116. *въ*
 117. *Россіи*
 118. *и*
 119. *въ*
 120. *Россіи*
 121. *и*
 122. *въ*
 123. *Россіи*
 124. *и*
 125. *въ*
 126. *Россіи*
 127. *и*
 128. *въ*
 129. *Россіи*
 130. *и*
 131. *въ*
 132. *Россіи*
 133. *и*
 134. *въ*
 135. *Россіи*
 136. *и*
 137. *въ*
 138. *Россіи*
 139. *и*
 140. *въ*
 141. *Россіи*
 142. *и*
 143. *въ*
 144. *Россіи*
 145. *и*
 146. *въ*
 147. *Россіи*
 148. *и*
 149. *въ*
 150. *Россіи*
 151. *и*
 152. *въ*
 153. *Россіи*
 154. *и*
 155. *въ*
 156. *Россіи*
 157. *и*
 158. *въ*
 159. *Россіи*
 160. *и*
 161. *въ*
 162. *Россіи*
 163. *и*
 164. *въ*
 165. *Россіи*
 166. *и*
 167. *въ*
 168. *Россіи*
 169. *и*
 170. *въ*
 171. *Россіи*
 172. *и*
 173. *въ*
 174. *Россіи*
 175. *и*
 176. *въ*
 177. *Россіи*
 178. *и*
 179. *въ*
 180. *Россіи*
 181. *и*
 182. *въ*
 183. *Россіи*
 184. *и*
 185. *въ*
 186. *Россіи*
 187. *и*
 188. *въ*
 189. *Россіи*
 190. *и*
 191. *въ*
 192. *Россіи*
 193. *и*
 194. *въ*
 195. *Россіи*
 196. *и*
 197. *въ*
 198. *Россіи*
 199. *и*
 200. *въ*
 201. *Россіи*
 202. *и*
 203. *въ*
 204. *Россіи*
 205. *и*
 206. *въ*
 207. *Россіи*
 208. *и*
 209. *въ*
 210. *Россіи*
 211. *и*
 212. *въ*
 213. *Россіи*
 214. *и*
 215. *въ*
 216. *Россіи*
 217. *и*
 218. *въ*
 219. *Россіи*
 220. *и*
 221. *въ*
 222. *Россіи*
 223. *и*
 224. *въ*
 225. *Россіи*
 226. *и*
 227. *въ*
 228. *Россіи*
 229. *и*
 230. *въ*
 231. *Россіи*
 232. *и*
 233. *въ*
 234. *Россіи*
 235. *и*
 236. *въ*
 237. *Россіи*
 238. *и*
 239. *въ*
 240. *Россіи*
 241. *и*
 242. *въ*
 243. *Россіи*
 244. *и*
 245. *въ*
 246. *Россіи*
 247. *и*

мы, наступает спад. Запись 9 марта 1849 года объясняет причину: «Высочайшим приказом, отданным по Гражданскому ведомству 26 февраля 1849-го года, уволен от службы по болезни с назначением пенсии по 455 руб.» Позднее, другими чернилами поверх этой записи внесена еще одна: «умер 22-го октября 1852 года»; слова «с назначением...» зачеркнуты и перед ними поставлена точка (23 л. 90 об.)¹.

Таким образом, Петр Нилович Щетинин умер примерно сорока восьми лет от роду, поскольку в заводскую школу ученики поступали обычно семи лет. 1804 год — наиболее вероятный год рождения деда Скрябина.

Помимо Егора Ниловича Щетинина, в июле 1860 года ушедшего в возрасте сорока одного года с завода, здесь с 1833 года служил еще один младший брат деда Скрябина, Николай Нилович Щетинин. Он был определен в число писцов хозяйственного отделения завода, дослужился до звания титулярного советника и через три года, 23 марта 1879 года умер. Копия паспорта, выданного Егору Ниловичу, и его формулярный список удостоверяют, что он был сыном подмастерья, а формулярный список Николая Ниловича уточняет: «сын умершего живописца фарфорового завода» (24, л. 51 об.). Эти записи проясняют еще один важный факт: прадед Александра Николаевича Скрябина в конце XVIII — начале XIX века также служил на императорском фарфоровом заводе и был живописцем. Из трех его сыновей, работавших на этом же заводе, два унаследовали его профессию и, надо полагать, художественные способности, которые для этой профессии необходимы.

Художественным талантом были одарены дети Петра Ниловича Щетинина. Все тот же формулярный список рассказывает, что дед Скрябина был женат на Анне Петровой (Петровне) и имел шестерых детей: двух сыновей (Николая, Павла) и четырех дочерей (Надежду, Веру, Софию, Любовь). Старший из сыновей, Николай, в 1852 году — год смерти отца — пришел в заводскую школу учеником, через три года стал учеником живописи, а через четыре — как и отец — живописцем. Однако в 1860 году, когда Николаю Щетинину было двадцать лет, в преддверии отмены крепостного права, на императорских фарфоровом и

¹ Отметим для сравнения, что живописец Семен Алексеевич Артемьев, прослуживший с 1819 года на заводе, был награжден за сорок один год работы «пожизненной пенсией из Кабинета Его Величества по восемнадцати рублей серебр[ом] в год» (25, л. 0138).

стеклянном заводах, состоявших в одном ведении Кабинета, пахло вольным воздухом.

Высочайше утвержденное положение освобождало рабочее сословие, приписанное к названным заводам, и его потомство от обязательной службы на них и давало право избирать род жизни. Работа на заводах обеспечивалась отныне по вольному найму. Дома служащих после ухода с завода закреплялись в их собственность. При фарфоровом заводе, помимо школы, теперь полагалось особое Техническое училище, в которое могли поступать лучшие ученики для обучения рисованию и скульптуре. Среди них отличнейшие по способностям и успехам могли быть определяемы на заводской счет в Академию художеств. Едва ли не первым из них был направлен туда дядя композитора, живописец Николай Щетинин.

Имя этого талантливого живописца одно время ярко блеснуло на художественном горизонте второй половины XIX века, потом исчезло. Ю. Д. Энгель, а за ним и еще ряд авторов почитали его рано скончавшимся и называли неизвестным художником, довольно беспокоило (?) прошедшим свою недолгую жизнь. Знал ли его композитор? Ответить с определенностью на этот вопрос трудно, хотя известно, что с семьей Любови Петровны у Скрябиных отношения существовали. Сохранилось письмо другого дяди композитора, Павла Петровича Щетинина. В этом письме, датированном 1910 годом, он обращается к Александру Николаевичу Скрябину, в то время вернувшемуся из-за границы и с триумфом выступавшему перед петербургской публикой, с просьбой пожертвовать средства на открытие школы в деревне Мурзинки. «Вероятно, Вы что-нибудь слышали о моей деятельности от покойной тети Сони и Вашего папаши,— пишет он племяннику.— Мне на своем веку пришлось открыть несколько школ и первая „школа детей сирот“ была открыта в 1891 г[оду] в селении фар[форового] Завода» (16, л. 1).

К письму, как сообщал Павел Петрович, он прилагал «картинку» (фото?), на которой «увидите бабушку и меня с моими сослуживцами и учениками» (16, л. 2). Если предположить, что картинка относится к тому же 1891 году, то бабушка Скрябина была еще жива, когда ее гениальный внук завершал свое обучение в Московской консерватории. Виделись ли они когда-либо? История взаимоотношений композитора с родом Щетининых (о том, что взаимоотношения были, свидетельствует упоминаемый П. П. Щетини-

ным факт пожертвования отцом Скрябина в 1898 году средств на школу в память тетки композитора, Софьи Петровны), как и история самого рода, никогда не попадала на страницы книг и работ о Скрябине. В них упоминается только о его матери.

Мать Александра Николаевича проявила художественную одаренность своей семьи в другой сфере — в области музыкального искусства. Мы не знаем, когда и у кого начала она учиться музыке. В 1861 году, накануне открытия первой русской консерватории в Петербурге, в дирекцию Русского музыкального общества поступило прошение тринадцатилетней Любви Петровны Щетининой: «Желаю получить полное музыкальное образование, прошу зачислить меня воспитанницей Консерватории, специальным предметом избираю фортепиано класса г-на Лешетицкого» (22, л. 1). Вероятно, незаурядный талант юной ученицы сразу обратил на себя внимание, ибо ее не только приняли в консерваторию, но и как не имеющую достаточных средств назначили пансионеркой великой княгини Елены Павловны. Н. Д. Кашкин вспоминал впоследствии, что «Ларош и Чайковский, оба говорили <...> о Щетининой, бывшей одновременно с ними в консерватории, как о самой талантливой пианистке класса Лешетицкого» (115, с. 112—113).

Привлекала внимание Любовь Петровна и своим милым внешним обликом, лицом, значительным и интересным, окаймленным пепельными волосами, красиво сочетающимися с карими глазами и черными бровями, столь характерными для Щетининых.

В декабре 1866 года Совет консерватории засвидетельствовал, «что дочь Коллежского Регистратора *Любовь Петровна Щетинина*, Православного вероисповедания, 18-ти лет, окончила в Консерватории в Декабре месяце 1866 года полный курс музыкального образования <...> удостоена звания *свободного художника* и утверждена в оном Президентом Русского Музыкального Общества 31-го Декабря 1866 года, со всеми присвоенными сему званию правами и преимуществами» (22, л. 4).

Диплом свободного художника с приложением печати консерватории и соответствующими подписями был выдан Любви Петровне 29 мая 1868 года. В это время она активно выступала в концертах и гастролировала. В сезон 1869/70 года вместе с певицей А. А. Хвостовой юная пианистка совершила концертную поездку по провинциальным городам, а также выступила с сольным концертом в Придворной

певческой капелле и с исполнением концерта А. Гензельта. Совет профессоров консерватории, отметив блистательное исполнение концерта, нашел ее достойною награды серебряной медалью, которую Любовь Петровна получила 20 марта 1871 года.

Известно, что в концертах мать Скрябина играла Шопена, Шумана, Листа — для той эпохи почти сплошь современную музыку, иногда А. Г. Рубинштейна (одного из своих учителей в Петербургской консерватории), Лешетицкого, собственные сочинения, к сожалению, не сохранившиеся. Незадолго до отъезда в Москву и рождения сына, 20 декабря 1871 года Любовь Петровна дала в Саратове последний концерт. В дороге ей сделалось худо. «Она чувствовала себя так скверно,— вспоминала приезд брата с женой Любовь Александровна Скрябина, тетка и впоследствии воспитательница композитора,— что пришлось ее почти на руках принести наверх, а через два часа после их приезда явился на свет Шуринька» (131, с. 7).

Любовь Петровна так и не пришла в себя после рождения сына. Предполагали, что она «сильно простудилась в дороге,— продолжает свои воспоминания Любовь Александровна.— Через десять дней после родов у ней появился сильный кашель, и доктора нашли у нее болезнь легких <...> Мать Саши с каждым днем чувствовала себя хуже. По совету врачей ее повезли за границу — в Арко (Австрийский Тироль), но, прожив там около семи месяцев, она скончалась; там она и похоронена» (131, с. 7).

Много лет спустя Александр Николаевич вместе с отцом незадолго до своей смерти посетит могилу матери. 28 мая/9 июня 1895 года, находясь в Вицнау, он напишет Н. В. Секериной: «к М-те Гомель у меня есть причина быть пристрастным. Дело в том, что она знала мою маму, слушала ее много раз в концертах и много мне про нее рассказывала» (110, с. 110). Портрет матери, написанный Николаем Петровичем Щетининым (за него он получил золотую медаль в Париже), всегда висел в кабинете Александра Николаевича. Хрупкая молодая женщина со светлыми пушистыми волосами пылливо и несколько тревожно вглядывается в мир, который ей было суждено так рано покинуть...

После смерти жены Николаю Александровичу было всего двадцать три года. Он восстановился в университете и закончил его юридический факультет. Решив продолжить образование, отец Скрябина поставил целью поступить в



Л. П. Щетинина, мать композитора

Петербургский институт восточных языков, готовивший дипломатов для стран Востока. В институте числилось всего десять человек и попасть в него было чрезвычайно трудно. Николай Александрович обратился за поддержкой к князю А. М. Горчакову, лицейскому товарищу Пушкина и известному дипломату, государственному канцлеру. Благодаря своей энергии и уму он произвел на князя приятное впечатление, заручился его поддержкой, поступил в институт и уже через три года успел закончить его, удивив способностями и столь быстрым прохождением курса. После этого Николай Александрович был назначен драгоманом (переводчиком с особым статусом) при русском посольстве в Константинополе и, с той поры связанный по службе с восточными странами, лишь изредка наезжал в Россию. Женившись вторично через восемь лет на итальянке, Николай Александрович, отслужив срок и выйдя в отставку, поселился в Швейцарии и умер там за несколько месяцев до смерти сына 20 декабря 1914 года.

Рано лишившись матери и редко видя отца, будущий композитор рос в семье московской бабушки. Многочисленные домочадцы любили мальчика. Но более всех была привязана к нему его тетка, Любовь Александровна, ставшая с согласия родителей его воспитательницей и посвятившая ему свою жизнь. Ей мы обязаны и цитированными выше воспоминаниями о детских и юношеских годах композитора. Все биографы Скрябина более или менее явно основываются на этих воспоминаниях, написанных искренне и с большой любовью. Надо сказать, что и Александр Николаевич всю жизнь отвечал своей наставнице такой же сердечной привязанностью.

Рассказывая о детских годах композитора, Любовь Александровна отмечает его буквально с колыбели проявившийся интерес к музыке. Совсем маленьким, он подолгу сидел с няней около Любви Александровны, когда она играла на рояле. Ее современники не оставили нам никаких свидетельств о том, насколько хорошо она владела инструментом. Лишь Энгель пишет, что играла Любовь Александровна много, «случалось, целыми днями и читала ноты хорошо» (346, с. 10). Особенно часто играла сонаты Бетховена. Из материалов Энгеля, собранных им у современников композитора и помещенных в книгу, мы знаем, что Любовь Александровна, обучаясь в пансионе, прошла там обычный курс занятий игры на фортепиано; кроме того, с нею занималась мать Скрябина в те несколько месяцев, что они жили



Н. А. Скрябин, отец композитора

вместе. Несомненно также, что воспитательница будущего композитора, как и все Скрябины, отличалась интересом к музыке, который, надо сказать, был обычным почти для всех сословий русского общества XIX века.

С трехлетнего возраста Шуринька, как звали его в доме, часто просил, чтобы его посадили к роялю. Тогда Любовь Александровна «брала его на руки, клала его ручки на свои и играла ему что-нибудь, личико его делалось радостным» (131, с. 8). Иногда сажала «его на подушку, и он мог сидеть за роялем часами», наигрывая что-то одним пальчиком. «Пяти лет он уже наигрывал на рояле обеими руками». Всем игрушкам он предпочитал детские музыкальные инструменты. «У него была шарманка и много разных дудочек. Все, кто хотел доставить ему радость, приносили какую-нибудь музыкальную вещицу» (там же).

Любимым развлечением мальчика были прогулки в музыкальный магазин Мейкова на Кузнецком мосту. «Шуриньку там все знали и были очень довольны, когда он появлялся в магазине. (...) Когда он приходил, почти все служащие окружали его, затем подводили к какому-нибудь роялю, открывали деку, ставили стул, на который он сейчас же влезал и начинал рассматривать с большим вниманием и терпением устройство рояля. Потом он подходил к клавиатуре. Его сейчас же усаживали и просили сыграть. Сначала он довольно застенчиво играл что-нибудь им слышанное, а потом начинал импровизировать. Видя, что все слушают его со вниманием, он увлекался и играл довольно долго» (131, с. 9).

Большое впечатление на юного Скрябина производили посещения итальянской оперы, где его больше всего интересовал оркестр.

Творческая и художественная одаренность мальчика рано выявилась и в других областях. Все ему учился с поразительной легкостью. Рисовал, сочинял стихи, пьесы и разыгрывал их перед домашними. Для этих целей он сам сделал театр. Любил мастерить и выпиливать лобзиком. «Отличительной чертой характера Шуриньки,— подчеркивает Любовь Александровна,— было то, что он всегда доводил до конца всякое дело, которое начинал». Так, задумав сделать рояль, он сделал их по меньшей мере около десяти штук. Первые выходили неуклюжими. Мальчик ломал, бросал и начинал новый. И только добившись максимального сходства, Шуринька оставлял работу.

Окружающие, видя одаренность мальчика, относились



Л. А. Скрябина, тетя композитора

к нему бережно. Во всех занятиях и увлечениях ему была предоставлена полная свобода. «Саша рос очень любознательным и к кому только мог всегда обращался со всевозможными вопросами,— читаем мы в воспоминаниях Любо-ви Александровны.— Я как-то инстинктивно чувствовала, что с ним нельзя разговаривать, как с другими детьми. Он все обдумывал и каждый вопрос или ответ его был всегда осмысленный. Он был очень серьезным ребенком — никогда не шалил, не шумел, как многие другие дети. Я видела его смеющимся и радостно возбужденным лишь по субботам, когда все мои братья — его дядюшки — приходили домой на праздник. Все они очень любили его. Саша взбирался то к одному, то к другому на плечи, и они бегали с ним по ком-

натам. Все мои братья имели музыкальные способности, но серьезно музыкой не занимались. Они играли в оркестрах на разных инструментах и, приезжая домой, привозили их с собой. Здесь были и скрипка, и флейта, и кларнет, и другие инструменты. И когда они начинали играть какой-нибудь веселый вальс, Саша смеялся и прыгал» (131, с. 8).

Однажды Любовь Александровна показала мальчика Антону Рубинштейну, на что великий пианист, хорошо помня его мать, откликнулся с большим интересом. «Рубинштейн был поражен музыкальным талантом Саши и просил меня,— свидетельствует Любовь Александровна,— не заставлять его ни играть, ни сочинять, когда у него не было желания» (131, с. 11).

К семи годам умер дедушка Скрябина; младшего дядю, который был всего на шесть лет старше племянника, отдали в корпус. В доме остались бабушка с сестрой, Любовь Александровна и Сашенька. В ту пору юный композитор уже полностью поглощен музыкой: сочиняет, играет на рояле и жалуется, что даже ночью мысли не дают ему покоя. «К девяти годам,— замечает Любовь Александровна,— он очень много написал. Меня беспокоило, что Саша жил совсем не детской жизнью, мне казалось, что ему необходимо иметь товарищей. Я часто спрашивала, в какое учебное заведение он хотел бы поступить. Я знала, что он будет музыкантом, но мне хотелось, чтобы он в то же время занялся и науками. Саша мне заявил решительно, что он согласен поступить только в кадетский корпус, где воспитывается его дядя Митя, которого он особенно любил» (131, с. 12).

Любовь Александровна сама, безо всякой посторонней помощи приготовила Сашу к экзаменам. Занимался он два-три раза в неделю и благодаря прекрасной памяти усваивал все быстро и четко. Из семидесяти поступающих Скрябин был первым. Ему было десять лет, когда он поступил во Второй московский кадетский корпус, незадолго до того преобразованный из Второй московской военной гимназии.

В жизни юного Скрябина начинается новая полоса. Рядом с идиллической домашней обстановкой возникает казенная среда и быт кадетского корпуса, нравы в котором, как можно судить по воспоминаниям Л. А. Лимонтова, товарища Скрябина по корпусу, были самыми различными, порой довольно жесткими и уж, конечно, отнюдь не идиллическими. Можно понять Любовь Александровну, которая писала, что ей было тяжело смотреть на Сашу, «когда он, такой маленький, худенький, надел в первый раз кадетский

мундирчик» и в то же время «была рада, что он немного отвлекался от постоянной творческой работы, которая пагубно действовала на его нервную систему» (131, с. 12).

Безусловно, большим счастьем для Скрябина во все его семь лет пребывания в корпусе являлось то, что ему не грозила в будущем обязательная участь армейского офицера, «у которого вся жизнь ушла на изучение тоненькой книжки устава», о чем очень ярко писал впоследствии А. И. Куприн, прошедший полный курс в стенах Второго московского кадетского корпуса почти в одно время с юным композитором.

В стенах корпуса среди воспитанников, как описывал Куприн в полубиографической повести «На переломе» («Кадеты»), царили весьма суровые нравы и порядки, диктуемые «всеобщим безусловным признанием прав физической силы», прав сильного над слабым, «всеобщий культ кулака». Кто знает, может быть, и Скрябин был свидетелем драк, которые в очередном споре определяли «номер силача» или расправу сильного над слабым, забаву старичка-закалы над новичком. Что-то в этом роде довелось испытать и юному Скрябину, которому при появлении в кадетской среде сразу дали звание «последнего силача», а его будущий приятель по корпусу Лимонтов стал «определять его качества грубым сжатием маленькой, худенькой руки с длинными пальцами» и победоносно смотрел «на тоненькую фигурку, согнувшуюся от боли. Увы! — восклицает далее Лимонтов. — Я был тогда таким же „закалой“, грубым и диким, как и все мои товарищи кадеты» (117, с. 24).

Существенно ограждало Скрябина от этой среды то обстоятельство, что он не жил вместе с воспитанниками, а был «приходящим кадетом». Потому ему не приходилось пить по вечерам мутный сладкий чай в каменной кружке, который отдавал рыбой, просыпаться рано утром со звуками медной блестящей трубы, подвергаться по воскресеньям обыскам и поборам со стороны «старичков», когда воспитанники с «гостинцами» возвращались из дома и оставались по вечерам одни. В корпусе служил воспитателем родной дядя композитора, Владимир Александрович. Его казенная квартира находилась в помещении корпуса и Скрябин жил у дяди, что имело благоприятные последствия. Зимой по вечерам, когда в интернате воспитанники предавались неопределенным занятиям и развлечениям, «мы часто, — вспоминал Лимонтов, дядя которого также служил воспитателем в корпусе и жил там рядом со Скрябиным в казен-

ной квартире,— особенно в лунные ночи, часов до 10 удирали на гору кататься на санках» (117, с. 29).

Квартира у Владимира Александровича была просторной, в гостиной стоял рояль, и Скрябин мог спокойно заниматься. Кроме того, «начальство знало, что он не пойдет на военную службу, и, чтобы дать ему больше времени для занятий музыкой, освободило его от военных наук и разных маршировок. Он занимался только гимнастикой» (131, с. 12).

Такое благоприятное стечение обстоятельств, видимо, и оградило Скрябина от резкого столкновения с военной гимназической средой, где, по словам Куприна, «все серо, казарменно <...> товарищи грубы, начальство недоброжелательно» (31, с. 4). Правда, на впечатления от кадетского корпуса у писателя могли наслоиться переживания от первого казенного заведения — сиротского училища, куда мать отдала его в семилетнем возрасте из-за тяжелого материального положения. Могли сказаться и дальнейшие впечатления от Александровского юнкерского училища. Кроме того, художественное произведение предполагает типизацию характеров, быта, социально-исторического фона и потому не обязательно должно быть фотографией отдельного объекта. Однако, видимо, большая доля истины в описаниях быта кадетов есть и можно лишь благодарить судьбу, что Скрябин с его впечатлительностью не вкусил до дна всю прозу этого быта.

Кроме того, было у Скрябина и еще одно чрезвычайно важное преимущество перед товарищами по корпусу. Цель его жизни была уже определена, и он продвигался к ней с одержимостью и упорством зрелого человека. В то время, как его сверстников могла одолевать, по словам того же Куприна, «пьяная истерическая скука», толкавшая на всевозможные шалости, Скрябин был весь сосредоточен на своем искусстве, не тратя душевных сил на самоанализ или анализ окружающей обстановки.

К тому же и в стенах корпуса встречались счастливые исключения. Говоря о Куприне, стоит напомнить, что «именно там родилась настоящая, глубокая любовь будущего писателя к литературе. Среди бездарных или опустившихся казенных педагогов счастливым исключением оказался литератор Цуханов (в повести „На переломе“ — Труханов), „замечательно художественно“ читавший воспитанникам Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Тургенева». Видимо, не без влияния этих уроков литературы «сам

Куприн начинает пробовать свои силы в поэзии. Сохранилось его несколько очень несовершенных ученических опытов 1883—1887 годов, где он вторит демократическим поэтам-восемьдесятникам» (56, с. 4). Надо полагать, что уроки Цуханова и на Скрябина производили соответствующее впечатление.

В быту корпуса для Скрябина были и другие отрадные явления. В корпусе существовал симфонический, а в дальнейшем и духовой оркестры; устраивались литературные и музыкальные вечера. Любовь Александровна вспоминает, как однажды на праздник в корпусе был концерт. После его окончания директор и кадеты уговорили Сашу сыграть. В это время в Москву приехал отец Скрябина со своей второй женой (урожденной Ольгой Фернандец). В ее исполнении юный музыкант слышал «Песнь гондольера» Мендельсона и «Гавот» Баха и тут же совершенно точно повторил по слуху и то, и другое. Эти произведения он исполнил и перед слушателями. Забыв конец в «Гавоте» Баха, Скрябин мгновенно симпровизировал свое окончание, блестяще выйдя из трудного положения. «В публике многие хорошо знали эти вещи и пришли в восторг от его находчивости. Аплодировали ему горячо и заставили его играть свои сочинения. С этого вечера он завоевал симпатии всего корпуса» (131, с. 12).

Лимонтов описывает другой характерный случай. Дочь директора корпуса была пианистка («свободный художник») А. Ф. Альбедиль. В день корпусного праздника, где-то в четвертом или пятом классе «устраивался концерт, в котором принимали участие знаменитые артисты того времени: Хохлов, Крутикова, Додонов, Толбич, Горбунов, Шиловский и др.» (131, с. 26). В этом же концерте в ансамбле в четыре руки выступил вместе с Альбедиль и Скрябин. Успех был огромным.

Одновременно с учебой в корпусе начались и систематические музыкальные занятия Скрябина. Накануне поступления в корпус, летом того же года он стал брать фортепианные уроки у Георгия Эдуардовича Конюса, тогда студента Московской консерватории, жившего на даче в Ховрино по Николаевской железной дороге. Занятия продолжались в течение года и после переезда с дач, но особого энтузиазма со стороны педагога, судя по всему, не вызывали. «Вид у мальчика был тщедушный,— приводит Энгель воспоминания Конюса.— Он был бледен, роста малого, казался моложе своих лет <...> Выучивал вещи он быстро,



Н. С. Зверев с учениками

Сидят: А. Н. Скрябин, Н. С. Зверев, К. М. Черняев, М. Л. Пресман;
стоят: С. В. Самуэльсон, Л. А. Максимов, С. В. Рахманинов, Ф. Ф. Кенеман.

по исполнение его, вероятно, вследствие недостаточных физических данных, помнится, всегда было эфирное и монотонное» (346, с. 21). Вскоре Конюс потерял своего ученика из виду.

Совершенно иначе отнесся к Скрябину Сергей Иванович Танеев, которого попросили прослушать юного музыканта. Маститый композитор, педагог, ученый, он сразу оценил дарование «маленького кадетика». «Я попробовал слух,— рассказывал Танеев Энгелю о первом знакомстве со Скрябиным,— превосходный, очевидные способности. Стал я с ним понемногу заниматься, знакомил с элементарными вещами: формами, предложениями, периодом. <...> Виден был настоящий талант. Потом за год прошли гармонию» (346, с. 21).

Сергей Иванович буквально взял юного музыканта под свою опеку и с бережным вниманием руководил его музы-

кальным образованием. В 1885 году по рекомендации Танеева начинаются серьезные профессиональные пианистические занятия Скрябина у замечательного русского педагога и пианиста Николая Сергеевича Зверева.

Деятельность этого музыкального воспитателя оставила яркий след в истории отечественной музыкальной культуры и связана с именами Н. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, С. И. Танеева и другими выдающимися современниками, с которыми он был дружен и близок. Как известно, Зверев содержал пансион, где жили и учились многие впоследствии прославленные пианисты и музыканты — А. И. Зилоти, С. В. Рахманинов, К. Н. Игумнов, М. Л. Пресман (с ними со всеми Скрябина в дальнейшем так или иначе свела жизненная судьба). Отбирая наиболее одаренных учеников и приучая будущих музыкантов к суровому и упорному каждодневному труду, Зверев не жалел ни сил, ни средств на их образование.

Зверев сразу распознал талантливость Скрябина. В отличие от остальных воспитанников, новый ученик не жил в пансионе, а приезжал на занятия из корпуса, по словам Любви Александровны, «раза три в неделю». Занимался Зверев со Скрябиным с большим увлечением и часто приглашал других воспитанников послушать игру «маленького кадетика», о чем подробно пишет в своих воспоминаниях Пресман. Выступал Скрябин и на знаменитых послеобеденных воскресных концертах Зверева, собиравшего еженедельно крупнейших музыкантов Москвы, среди которых нередко бывал П. И. Чайковский². В этих концертах и выступлениях за Скрябиным уже устанавливается репутация прекрасного пианиста. Да и сам Зверев высоко ценил его пианистическое дарование, отдавая ему явное предпочтение перед композиторскими способностями ученика.

Между тем занятия с Танеевым шли свои чередом. Зорко наблюдая за музыкальным развитием воспитанника, Сергей Иванович перед поступлением в консерваторию направляет его к Г. Э. Конюсу для дополнительной систематизации знаний по гармонии. На этот раз Конюс изумляется музыкальной одаренности Скрябина, а также удивительной педагогической прозорливости Танеева, обучавшего «не по трафаретно-рутинному консерваторскому учебному плану, а применительно к скрябинской талант-

² Чайковский посвятил Звереву одно из своих последних сочинений — фортепианную пьесу «Далекое прошлое» op. 72 № 17 (1893).

ливости и способности к быстрому усвоению» (346, с. 22). «Мне не приходилось в общепринятом смысле слова учить Скрябина гармонии,— признавал впоследствии Конюс.— <...> Все потребное для музыканта <...> жило в Скрябине самородочной жизнью, заготовлено было самой природой. Мне оставалось, по большей части, лишь прикреплять теоретические этикетки (названия, термины и т. п.) к тому, что врожденно оказывалось им уже усвоенным» (346, с. 21—22).

Несмотря на бесспорность этого свидетельства Конюса, оно все же нуждается в существенном уточнении, ибо утверждает «самородочную жизнь» не только общей редкой музыкальной одаренности Скрябина (это не подлежит никакому сомнению), но и подводит к выводу, что практически учить такой талант нечему. Если вспомнить, что в консерватории, поссорившись с Аренским, Скрябин не получил композиторского образования, то мысль о врожденном композиторском умении и мастерстве покажется вовсе бесспорной, что часто проскальзывает в литературе о композиторе. Здесь-то и требуются уточнения.

Дело в том, что основы блестящей композиторской техники Скрябина были заложены и выработаны у него Таневым в периодических предконсерваторских занятиях. Безусловно, исключительная одаренность Скрябина позволила Танееву с блеском выполнить свои намерения. Но мы должны особенно отметить, что история в данном случае дала редкий пример, когда учитель оказался конгениален ученику (другой пример, о котором пишет Г. Аберт, Моцарт-отец и Моцарт-сын). Недаром А. К. Глазунов называл Танеева «мировым учителем». В лице Сергея Ивановича судьба преподнесла Скрябину-музыканту уникальный дар. Обширнейшие знания зарубежной и отечественной музыкальной культуры, чуткость большого художника, проницательность мыслителя позволили Танееву обобщить основные закономерности музыкально-исторического процесса, музыкального мышления и выстроить систему их изучения и практического постижения в учебном курсе. Наиболее яркое воплощение это нашло в педагогической практике Танеева в курсах полифонии и музыкальной формы. К полифонии, которую Скрябин проходил уже будучи студентом консерватории, он остался равнодушен. Задания по ней выполнял в минимальном объеме, темы и фуги выбирал покороче. Зато изучение с Танеевым музыкальных форм, о котором Сергей Иванович упоминает в приведенном выше отрывке, скон-



С. И. Танеев

центрировало у Скрябина основной теоретический и практический багаж знаний и навыков в области музыкального искусства и композиторского мастерства.

Желая понять, что дал Танеев Скрябину, необходимо вспомнить о том, как понимал Сергей Иванович цели курса музыкальных форм. Он разительно отличался от проходившегося в те годы сухого схоластического курса музыкальной энциклопедии и от распространенного тогда учебника А. Б. Маркса, в котором сведения о музыкальной форме перемежались с изложением практических советов по инструментовке и т. д. Вопрос этот подробно освещен в книге Ф. Г. Арзаманова «С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм», выдержавшей два издания (1963, 1984).

Танеевские занятия сочетали овладение теоретическими знаниями с их практическим освоением. Танеев вел ученика к постижению объективных закономерностей музыкального мышления через его собственное творческое развитие. В случае со Скрябиным это было развитие редкостных врожденных способностей к музыкальному творчеству и воспитание на их основе таких же интуитивно безошибочных навыков в изложении и развитии музыкальных мыслей. Характерно, что эти навыки Танеев воспитывал у юного музыканта в практическом овладении комплексом ладогармонических, интонационных, ритмических, композиционно-структурных, фактурных средств. Изучение музыкальных форм предполагало у Сергея Ивановича прежде всего их практическое использование в самостоятельных письменных работах, то есть в творчестве. Формообразование было неотделимо от вопросов гармонического развития, постижения тонального плана композиции, умения излагать музыкальную мысль и развивать ее. Таким образом Танеев заложил у Скрябина основы безупречной композиторской техники, благодаря которой его композиторский талант столь рано раскрылся в художественно совершенных сочинениях.

В 1888 году, за год до окончания кадетского корпуса, имея солидную пианистическую и музыкально-теоретическую подготовку, Скрябин поступил в Московскую консерваторию. Его профессором по классу фортепиано стал Василий Ильич Сафонов. В нем, человеке энергичном, порой даже деспотичном, но прекрасном пианисте, дирижере, талантливом организаторе, Скрябин нашел не только чуткого педагога, но настоящего друга и почитателя своего таланта, не раз деятельно помогавшего начинающему композитору и неустанно пропагандировавшего его сочинения. В классе Сафонова произошло окончательное формирование пианизма Скрябина. В консерваторские годы он увлекся исполнительством и стал постоянно появляться на эстраде. Увлечение привело к совершенно неожиданным последствиям, глубоко отразившимся на его дальнейшей судьбе: Скрябин переиграл правую руку.

Этот эпизод, как известно, довольно подробно описан Пресманом, рассказавшем, как в подражание своему соученику И. А. Левину, великолепно игравшему «Исламея» Балакирева, «Дон-Жуана» Моцарта — Листа и другие не менее трудные сочинения, Скрябин загорелся желанием овладеть виртуозным пианизмом. С этой целью Александр

Николаевич «потихоньку от <...> В. И. Сафонова принялся летом за работу, стараясь использовать показанный ему Сафоновым прием извлечения из инструмента глубокого звука» (127, с. 33—34). Результаты были плачевными: «Не обладая от природы крупными виртуозно-пианистическими данными, он „переиграл“ себе руку (правая рука у него потом всю жизнь давала себя чувствовать) и стал играть тяжело, потеряв легкость и свободу движения пальцев» (127 с. 34).

Сафонов сделал все возможное, чтобы вернуть пианизм Скрябина в ту естественную форму, которая соответствовала его природным данным. Благодаря помощи Сафонова Александр Николаевич смог и в дальнейшем вплоть до самых последних дней выступать на концертной эстраде. Однако в тот момент, когда он осознал реальную опасность навсегда лишиться возможности играть на инструменте, состояние его было ужасным. Рушился мир, мир музыки, в котором он дышал с детства. Почва уходила из-под ног. Надвигалась катастрофа — угроза быть ненужным в музыкальном искусстве, не иметь никакой цели, тогда как с самых первых сознательных шагов в жизни он твердо шел только к ней.

Эти переживания стали источником больших душевных страданий для Скрябина в юности, но они же и закалили его волю, помогли ясно осознать назначение в жизни. Волнения и мятежные порывы тех лет запечатали письма Скрябина, его отдельные дневниковые записи. Из них мы знаем, что ценою огромного напряжения воли, упорного труда и лечения ему удалось выйти из кризиса.

Учась в консерватории, Скрябин, вероятно, все-таки еще не очень отчетливо представлял себе свою будущую деятельность музыканта: какой из двух путей — пианиста или композитора — покажется желанней. Не мог предвидеть тех дней, когда из-за «презренного металла», необходимости содержать семью, он будет с тоской отрываться от композиторской работы и отправляться в концертные поездки...

Возможно, в консерваторские годы острота переживаний была тем большей, что с композицией у Скрябина сложилось не все благоприятно. Поскольку он поступил в консерваторию по двум специальностям, фортепиано и композиции, ему поначалу надлежало пройти контрапункт у Танеева. И хотя, как отмечалось выше, Скрябин не испытывал особого интереса к этому предмету, занятия с Сергеем

Ивановичем дали несомненно много. По свидетельству Энгеля, прошедшего школу великого русского полифониста, Танеев в процессе своих занятий «заставлял ученика как бы на самом себе проделывать и переживать весь исторический процесс эволюции музыки, научал отделять и переживать в искусстве существенное от второстепенного, ценить и в прошлом сильное, прекрасное, вечное. Но в то же время этот класс был великолепной школой композиторской техники, элементы которой также метко и последовательно (притом исторически последовательно) прививались и развивались Сергеем Ивановичем посредством соответственных упражнений в „строгом“ и „свободном“ стиле, как элементы виртуозной исполнительской техники развиваются посредством каких-нибудь гамм, экзерсисов или этюдов». Таким образом Скрябин еще более усовершенствовал в этих занятиях с Танеевым свое композиторское мастерство — технику голосоведения, чувство формы, точность художественного вкуса.

В классе контрапункта у Танеева полагалось пройти всевозможные упражнения на *cantus firmus*, имитацию (с преобразованиями темы), каноны, фуги в строгом стиле. Свободному стилю посвящался второй год контрапункта, именуемый классом фуги. Этот класс вел Антоний Степанович Аренский. Обладая прекрасными музыкальными и композиторскими данными, он тем не менее не мог сравниться с Танеевым ни в музыкально-исторической эрудиции, ни в педагогическом умении. Бывал несдержан, «язвителен и очень резок с теми, кто имел несчастье ему не понравиться» (346, с. 30). Среди последних оказался Скрябин, который, в свою очередь, также не захотел подчиниться новому профессору. В течение года им было выполнено немного работ и на лето Аренский задал десять фуг. Скрябин написал только две, что, естественно, не могло не вызвать раздражения Аренского. За переэкзаменовку по классу канона и фуги он поставил Скрябину 3.

Еще более обострились отношения ученика и педагога на следующий год в классе свободного сочинения, который также вел Антоний Степанович. Композиторский процесс у Скрябина уже в те годы был стихийно мощным, не укладывавшимся в школярские рамки. Это выражалось, в частности, в отклонениях от заданной консерваторской программы в прохождении различных жанров, что служило каждый раз поводом для растущего недовольства Аренского, который как педагог и старший музыкант все же должен был бы проявить большее терпение по отношению к столь талантлив-

вому ученику. Однако именно этого в полной мере и не дано было понять Аренскому. «Не умея считаться с индивидуальностью ученика,— замечает А. В. Оссовский,— он не разгадал в Скрябине зреющего великого художника» (124, с. 327). Сложилась парадоксальная ситуация. Скрябин, все годы учения в консерватории много сочинявший и создавший в этот период произведения, которые поныне составляют гордость отечественной музыкальной культуры, не получил разрешения сдать экзамен по композиции. Как и Рахманинов, Александр Николаевич хотел сдать его несколько ранее. В результате конфликта с Аренским Скрябин ушел из его класса и заканчивал консерваторию в 1892 году только как пианист.

На выпускном экзамене Скрябин играл сложнейшую программу (Бетховен. Соната op. 109; Лист. «Frühlingsnacht»; Шопен. Баркарола; Бах. Каприччио на отъезд возлюбленного брата; вальс Ляпунова) и исполнил ее блестяще, с оценкой 5+. Как свидетельствует диплом Скрябина об окончании консерватории, «во внимание <...> к особым музыкальным дарованиям и отличным успехам <...> он награжден малою золотою медалью...» Его имя высечено золотыми буквами на мраморной доске у входа в Малый зал Московской консерватории.

Между тем не только как пианист, но и как композитор Скрябин к моменту окончания консерватории представлял вполне сформировавшееся, яркое и самобытное явление.

Глава вторая

Первые опусы.

Национально-русские истоки музыки Скрябина

В Музее А. Н. Скрябина хранится нотная тетрадь большого формата с монограммой «А. С.» на темном переплете. В тетради — записи и наброски, относящиеся к 1885—1889 годам, на обороте титульного листа (3, л. 2) — первый дошедший до нас список сочинений композитора. Список, поначалу аккуратно и четко оформленный, составлен Скрябиным, вероятнее всего, в 1889 году (или же в самом конце 1888 года) и включает произведения, созданные с 1885 по 1888 год. Несколько позднее к нему были сделаны дополнения в поспешных карандашных записях, разбросанных на полях слева и справа.

Основной скрябинский список — перечень детских и юношеских опусов (композитор не использует этого обозначения, но явно подразумевает его, вводя номера сочинений). Всего двадцать два ранних опуса охватывают тридцать три произведения:

1885 год

№ 1. Vier Fantasiestücke (май)

- № 1
- № 2
- № 3
- № 4

1886

- № 2. Nocturne (As-dur, март)
- № 3. Impromptu (gis-moll, март)
- № 4. Trois scherzos (май)
 - 1. Es-dur
 - 2. As-dur
 - 3. Des-dur

- № 5. Соната-фантазия (dis-moll, 4 августа)
- № 6. Deux valse
 - 1. gis-moll (август)
 - 2. fis-moll (сентябрь)
- № 7. Valse Des [Es?]-dur (31 декабря)
- № 8. Marche funebre

1887 год

- № 9. 6 Etudes
 - 1. Des-dur (8 апреля)
 - 2. b-moll (февраль)
 - 3. Des-dur (февраль)
 - 4. cis-moll (4 апреля)
 - 5. Fis-dur (1 мая)
 - 6. b-moll
- № 10. Variations sur une thème de M^{lle} Egoroff (f-moll, 7 июня)
- № 11. Fantaisie (H-dur, июль)
- № 12. Sonate (cis-moll, сентябрь)
- № 13. Nocturne (f-moll, ноябрь)
- № 14. Mazurka (h-moll, ноябрь)
- № 15. Valse-impromptu (Es-dur, ноябрь)
- № 16. Ballade (b-moll, ноябрь)

1888

- № 17. Nocturne (Des-dur, январь)
- № 18. Rapsodie hongroise (февраль, 10—12)
- № 19. Valse (f-moll, 1 марта)
- № 20. Nocturne (Des-dur, апрель)
- № 21. Nocturne (Fis-dur, октябрь)
- № 22. Tempo di marcia

Далее, без обозначения номеров сочинений, карандашом
вписано еще несколько произведений:

Этюд f-moll
 Impromptu fis-moll (на см[ерть] К. Ю. Д.)
 Соната g-moll
 Фантазия fis-moll
 Scherzo fis-moll
 Scherzo Des-dur
 Suite für Schreiorch.
 Fantaisie mit Orchest.
 Sonate es-moll
 Rondo für Orchest.
 Polacca
 Mazurka h-moll
 Mazurka fis-moll
 Mazurka h-moll
 Mazurka cis-moll
 Mazurka h-moll
 C-dur
 h-moll
 fis-moll

h-moll
F-dur
h-moll
g-moll
cis-moll

Записи о мазурках обрывочны. При описании этого списка И. И. Мартыновым в 1940 году они были произвольно объединены в некий перечень (см.: 391, с. 25). Видимо, разбросанные по разным местам листа пометки о мазурках публикатор счел повторами или вариантами группировок сочинений внутри данного жанра. Однако на лицевой стороне титульного листа тетради (3, л. 1) в полуистершемся карандаше сохранился еще один документ — не упоминавшийся до сего времени в скрябиниане отдельный список мазурок, составленный композитором. Этот список, в котором все произведения пронумерованы и определены по тональностям, содержит тридцать одно сочинение. И хотя Скрябин не уточняет, что в списке выписаны мазурки, порядок их расположения (особенно в сравнении с основным списком произведений) и имеющиеся в ряде случаев пометки о местонахождении рукописей (они приведены в списке после указания тональностей) не вызывают никаких сомнений в том, что композитором составлен перечень созданных им к концу 1888 — началу 1889 годов мазурок (см. с. 42).

Оба авторских списка должны стать основой в определении порядка и количества ранних скрябинских сочинений, по поводу которых в литературе о композиторе до сего времени существует изрядная путаница. Энгель, опубликовав в 1916 году биографический очерк о Скрябине, перечислил его девять неизданных сочинений: романс для валторны и фортепиано, прелюдии ре минор и фа-диез мажор, третью часть сонаты ми-бемоль минор, неоконченную балладу соль минор (вероятно, имелась в виду баллада си-бемоль минор), симфоническую поэму ре минор, фугу, фантазию для фортепиано и оркестра (см.: 346).

Сабанеев в монографии о Скрябине приводит несколько иной список без опусов, в том числе ранних сочинений, и определяет им в ряде случаев весьма произвольные даты (см.: 342). В дальнейшем почти каждая новая отечественная или зарубежная работа о композиторе, включающая список его произведений, содержала новый вариант этого списка в части сочинений без опусов вплоть до монографии М. Келькея, изданной в Париже в 1984 году (см.: 362, р. 230).

- №1 (H-moll) br. Leptopoda
 №2 (fis-moll) X
 №3 (H-moll) Mammotto
 №4 (2-dur) br. Leptopoda
 №5 (H-moll) X
 №6 (9-moll) gaud
 №7 (H-moll) X
 №8 (fis-moll) X
 №9 (a-moll) X
 №10 (6-dur) X
 №11 (6-dur) X
 №12 (e-moll) X
 №13 (cis-moll) br. Kern, ... -
 №14 (e-dur) Motion ...
 №15 (H-moll) br. Leptopoda
 №16 (fis-moll) X
 №17 (fis-moll) X
 №18 (a-moll) X (b.c.c.)
 №19 (H-moll) X
 №20 (4-dur) X
 №21 (a-moll) X
 №22 (cis-moll) X
 №23 (a-moll) X
 №24 (H-moll) X
 №25 (fis-moll) (b.c.c. & c.c.) some
 №26 (E dur)
 №27 (2-dur) X
 №28 (A-moll) X
 №29 (A-moll) X
 №30 (9-moll) X
 №31 (E dur) X

Судя по скрябинским спискам, общее количество ранних произведений исчисляется более чем семью десятками. Однако даже эти списки не отражают всего, что создавалось Скрябиным в юные годы. Так, Любовь Александровна вспоминала, что в детстве он задумал писать оперу «Лиза», из которой известно несколько набросков. Ряд сочинений требовательный автор вообще не включил в списки...

Все же и сохранившихся документов достаточно, чтобы понять, какая огромная и напряженная творческая работа была заключена в десятках детских опусов самых разных жанров. Это — настоящая лаборатория опытов, проб, исканий, которая многие годы оставалась незамеченной исследователями, писавшими о врожденном композиторском мастерстве Скрябина.

По существу следует говорить о скрытом в детских опусах композитора целом этапе его творческой эволюции — становлении начального стиля, мастерства, которое за редчайшими исключениями (Моцарт, Шопен) даже у гениально одаренных художников обычно занимает период до двадцатипяти- и тридцатилетнего возраста. Отмеченной в 1915 году А. Н. Римским-Корсаковым «дивной способностью к непрерывной эволюции, глубоко отвечающей основным его творческим устремлениям» (280, с. 17), Скрябин отличался не только в последний период творчества, но и с первых детских сочинений. В этом плане он может быть сопоставим разве только с Моцартом.

К сожалению, многие ранние скрябинские сочинения не сохранились. Как сообщает Любовь Александровна, они утрачены вместе со шкатулкой, где находились также детские рисунки и поэтические опыты Шурины. Из основного юношеского списка композитора в набросках, черновых записях, законченных вариантах осталось всего более двух десятков произведений. Среди них два сочинения, написанные композитором в пятнадцатилетнем возрасте, были опубликованы и вошли в основной каталог сочинений Скрябина. Когда в 1892 году П. И. Юргенсон впервые издал его сочинение, этим первенцем стал написанный в 1888 году вальс фа минор (юношеский опус 19), который автор обозначил при публикации опусом 1. Другое сочинение — этюд до-диез минор (юношеский опус 9 № 4) — было опубликовано под опусом 2 № 1. Два ранних произведения изданы композитором после основательной переработки. Музыкальный тематизм баллады си-бемоль минор (1887) был использован в прелюдии ми минор (ор. 11 № 4); первая

часть сонаты ми-бемоль минор расширена, переработана в самостоятельную пьесу и издана под опусом 4 как «Allegro appassionato». Некоторые из ранних мазурок вошли в число изданных в составе опуса 3.

Поражает требовательность, с которой относился к себе юный автор. Одному ему остались ведомы критерии, с помощью которых он определял пригодность того или иного законченного сочинения к публикации. Однако, сравнивая изданные и сохранившиеся, но неизданные при жизни композитора ранние опусы, все же возможно ощутить огромные качественные сдвиги, происходящие в формировании его стиля и мастерства с каждым новым сочинением.

Самое раннее из уцелевших скрябинских сочинений — оно не вошло в авторские списки — канон для фортепиано, относящийся к 1883 году³. И. Ф. Бэлза отмечает черты русской народной песни в строении его мелодии, а также то, «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» (320, с. 18). Интересно, что в каноне, этом почти детском сочинении, проявляются черты, свойственные последующим зрелым опусам композитора. Это — диалогичность фактуры; начатки полиритмии; мягкая диссонантность, образуемая использованием неприготовленных задержаний; нисходящие поступенные мелодические обороты, столь развитые в стилистике Чайковского; плагальность, уводящая от начального ре минора перед репризой в глубокую и «темную» тональность VI минорной ступени. Образная сфера пьесы элегична, стиль, естественно, не определился.

Ранние скрябинские сочинения отражают широкий круг музыкальных впечатлений, питавших слух юного композитора. Они обнаруживаются в детских опусах в том обычном для начинающего автора первоначальном виде, по которому легко читаются стилистические влияния воспринимаемых

³ Энгель определял сочинение как ре-минорную прелюдию, Сабанев — как каноническую прелюдию ре минор. Название «канон» за произведением закрепилось с публикацией в 1928 году в Музсекторе Госиздата. Подготовка к публикации скрябинских произведений была возложена в то время на специальную комиссию в составе А. А. Александрова, А. Б. Гольденвейзера, А. А. Ефременкова, Н. С. Жилиева, Н. Я. Мясковского, Л. Л. Сабанеева, А. Б. Хессина. Тщательная текстологическая работа и редактирование были проведены Н. С. Жилиевым.

Allegro

Handwritten musical score for a piece in E-flat major, Scherzo. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

Annotations and markings include:

- Allegro* (top left)
- Robinson* (middle system, right side)
- Allegro* (bottom system, right side)
- Handwritten numbers 33 and 34 (bottom left)
- Handwritten notes and signatures (bottom right)

Скерцо ля-бемоль мажор. Рукопись

музыкально-интонационных явлений. Эти влияния уже в консерваторском периоде были преодолены стремительной эволюцией композиторского гения Скрябина. И поскольку детские опусы в основном остались неизвестны критикам и исследователям, его долгое время считали феноменом, не имеющим видимых преемственных связей прежде всего с отечественной музыкальной культурой и выросшим на русской почве как бы спонтанно, благодаря редкой силе художественного дарования.

Между тем, как показывает изучение ранних рукописей, при формировании музыкального стиля юного композитора им был пройден интересный путь овладения разными жанрами и освоения целых стилистических эпох, создававших характерные эталоны тех или иных жанров и комплексы выразительных средств. Два сохранившихся скерцо ми-бемоль мажор и ля-бемоль мажор, относящихся по авторскому списку сочинений к 1886 году, обнаруживают, что такое восприятие началось у Скрябина с классических образцов. Моцартовско-бетховенские влияния заметны в пьесах в изящном управлении вертикали горизонталью, в преобладании тонико-доминантовых оборотов, в гармонической отчетливости четырехголосной фактуры, в плавных «менуэтных» рисунках мелодических фраз и их «реверансных» окончаниях (см.: 6, 7).

Однако подобная стилистика была, видимо, очень скоро пройдена Скрябиным, интуитивно искавшим более близкие ему интонационные и образные сферы. И хотя строгая ясность и проработанность музыкальной мысли, особая озаренность светлых образов всегда останутся приметами стиля русского композитора, сближающими его искусство с музыкой великих венских классиков, иные художественные импульсы определили его творческий облик.

По оставшимся рукописям заметно, что в раннем развитии композиторский слух Скрябина опробовал различные интонационные пласты отечественной культуры. Широко освоен был круг музыкально-бытовых городских интонаций, которые составляют значительный слой в музыкальном языке многих русских композиторов второй половины и конца XIX века (Чайковский, Аренский, Рахманинов). Отчетливы связи с музыкальной бытовой сферой в ранних скрябинских вальсах — вальсе ре-бемоль мажор (1886, юношеский опус 7), вальсе-экспромте ми-бемоль мажор (1887, юношеский опус 15) с их простыми и ясными гомофонными структурами и мягким плетением мелодических

линий, изобилующих частыми опеваниями ступеней лада. Именно этот слой интонаций отразился и в вальсе фа минор, напечатанном под опусом 1.

В сравнении с последующими, рядом стоящими изданными произведениями, не говоря уже об общей эволюции творчества Скрябина, вальс ор. 1 воспринимается как наивно-простодушное, почти детское по стилю и образному строю сочинение. Однако в контексте русской музыкальной культуры того времени, в частности традиций ее бытового музицирования, произведение предстает весьма характерным явлением, свидетельствующим и о слуховой чуткости композитора, и о стилевых связях с современным музыкальным бытом. Пьесу отличают четкость гомофонной структуры, обусловленной танцевальным происхождением, изящество и распевность мелодики, основывающейся на многочисленных опеваниях ступеней лада в сочетании с перемещениями, разнообразными интервальными скачками по звукам трезвучий. Такой мелодический стиль — довольно типичная черта русской фортепианной литературы, связанной с бытовым музицированием конца XIX века. Приведем для сравнения эпизоды из вальса Скрябина ор. 1, вальса-каприза № 1 петербургского композитора второй половины XIX века А. С. Танеева в транскрипции Балакирева, вальса Чайковского ор. 70 № 2 и Меланхолического вальса № 2 Балакирева, написанного в 1900 году⁴:

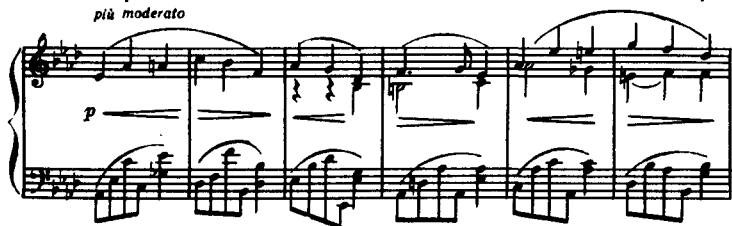
А. Скрябин. Вальс. Ор. 1



⁴ М. К. Михайлов (см.: 392, с. 137—138) отмечает, что тема скрябинского вальса ор. 1 перекликается с одной из глинкинских мелодий в танцах третьего действия «Руслана и Людмилы», а также с темой вальса ор. 9 № 1 А. К. Лядова. Кроме того, интонационный строй вальса Скрябина близок к экспромту ор. 27 № 2 Н. Д. Дмитриева (издан в 1852 году) и вальсу Д. Салтыкова (издан в 1822 году).

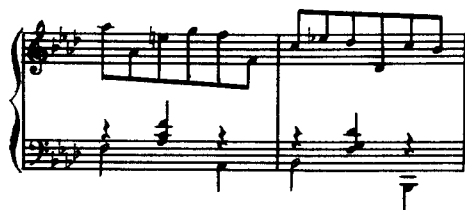
16 *Tempo di Valse*
più moderato

А. Танеев. Вальс-каприз № 1. Транскрипция
М. Балакирева



18

П. Чайковский. Вальс. Оп. 70 № 2



1г

М. Балакирев. Меланхолический вальс № 2



Надо сказать, что подобные опевания — характерная особенность не только русского, но и славянского мелоса — органично вошли в раннюю стилистику скрябинских сочинений и в дальнейшем будут играть важную роль в его музыкальном языке (один из ярких примеров — фортепианный концерт оп. 20).

Самостоятельной областью, где на основе многообразного практического освоения бытовой музыкальной культуры формировался самобытный скрябинский стиль, стали ранние мазурки композитора. Но прежде, чем повести о них речь, обратим внимание, что особенно в связи с мазурками многие исследователи определяют начальный период творчества Скрябина как этап безусловного влияния Шопена. Это же отмечали в свое время первые слушатели и первые рецензенты (в частности, Ц. А. Кюи).

Действительно, факт увлечения Скрябиным в эти годы музыкой великого польского композитора оспорить трудно, как и глубокое внутреннее родство музыкальных натур обоих авторов. И Шопен, и Скрябин испытывали особое пристрастие к фортепиано. Оба сочиняли сонаты, мазурки, ноктюрны, этюды, прелюдии, экспромты. Однако в той или иной мере пьесы названных жанров писали многие русские композиторы начиная с М. И. Глинки. Пожалуй, только фортепианная баллада не привилась в русской музыке XIX столетия. Не ощущал к ней особого тяготения и Скрябин, что можно объяснить рядом причин.

Русская музыка XIX века знает в основном вокальные баллады. Автором многих из них был А. Н. Верстовский («Черная шаль», «Бедный певец», «Ночной смотр», «Три песни барда»), представлявший музыкальный романтизм в отечественном искусстве. Эпизодически обращались к жанру баллады М. И. Глинка (баллада Финна в опере «Руслан и Людмила»), А. С. Даргомыжский (романс-баллада «Паладин»), М. П. Мусоргский («Забывтый»), С. И. Танеев («Изменой слуга паладина убил»).

Вокальная баллада в русской музыке связана с острыми драматическими и психологическими ситуациями, передача которых часто вызывает использование театрально-сценических приемов. В Западной Европе, где, как известно, одним из ведущих жанров в поэзии средневековья, а также сентиментализма и романтизма (Ф. Шиллер, И. В. Гёте, А. Мицкевич) была баллада, она прежде всего характеризовалась интересом к миру народных преданий и национальному фольклору. В русской музыке этот интерес нашел в XIX веке иные формы выражения, чем баллада. Вспомним об операх Н. А. Римского-Корсакова («Снегурочка», «Садко»), напоенных поэзией русских сказок, былин, о пытливом внимании наших отечественных композиторов прошлого столетия к собиранию и изучению народных песен и мелодий, знакомство с которыми определило формирование русской музыкальной классики. На пересечении ее магистральных путей развития жанр баллады не оказался, хотя он и встречается в музыкальной литературе на протяжении всего XIX века.

Шопеновские фортепианные баллады глубокими корнями связаны со стихией фольклора, старинных легенд, преданий и драматическими страницами истории польского народа. Минувшие события и поэтические сюжеты воскрешают в галерее выразительных обобщенно-художественных

музыкальных образов, в остроконфликтном тоне повествования баллад. Скрябин этот жанр опробовал на начальном этапе становления стиля, и, видимо, художественный результат не удовлетворил его. Речь идет о неоконченной балладе си-бемоль минор (1887, юношеский опус 16). Сохранилось два незавершенных варианта баллады и на обороте одного из них — ее оркестровый набросок (8, л. 1—4).

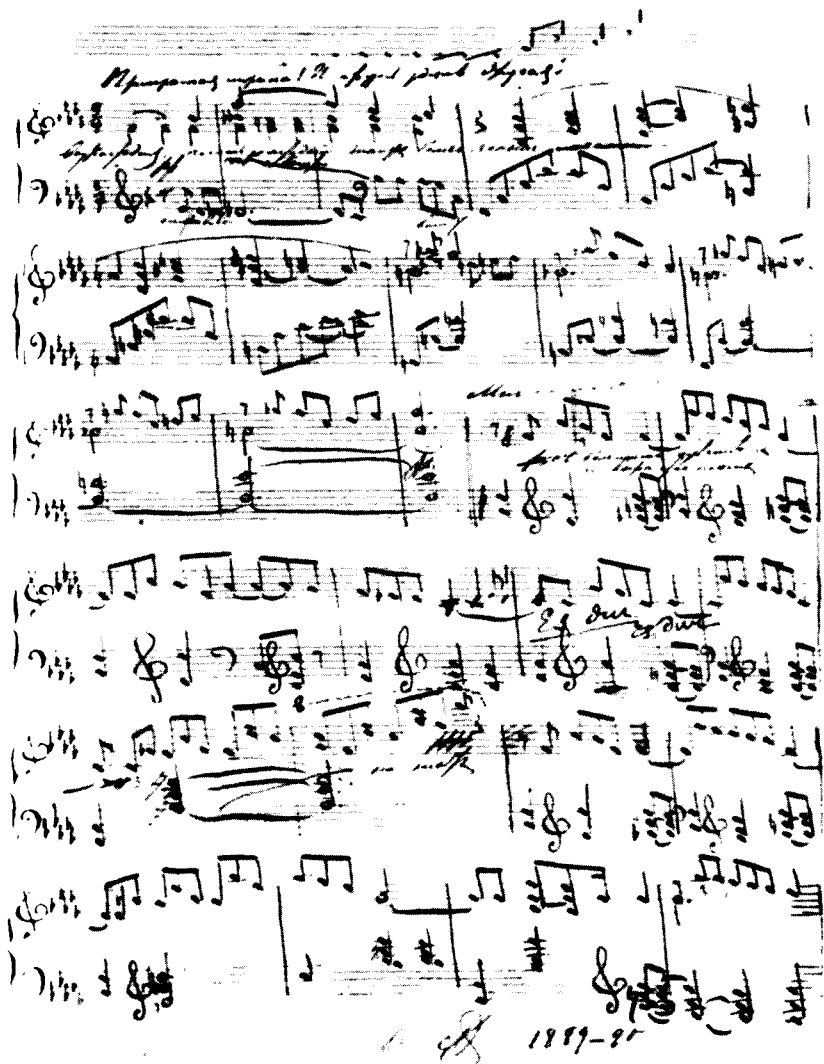
Сочинение задумывалось как довольно развитая пьеса. Характер изложения, мягкая романтическая экспрессия грусти и одинокого томления, заложенная в музыку, выразительность ведущего мелодического голоса виолончельного регистра — все это обнаруживает в скрябинской балладе типичные черты жанра элегии, широко распространенного в русской музыкальной и поэтической культуре XIX века, начиная с Е. А. Баратынского. Отдельные и не всегда разборчивые ремарки, разбросанные по тексту, воссоздают некий романтический сюжет, не имеющий завершения:

Прекрасная страна! И жизнь здесь другая...
...возрождая, делает каждый танец более ясным
Мне не жить здесь
Но ведь мне слышатся голоса
Я вижу мир блаженных душ
Но не вижу ее
Звуки у могилы
Я у великолепного замка
Тот же голос за решеткой

Отголоски русских лирических «жестоких» романсов угадываются в замысле этого сочинения. Мотивы тоски, воспоминания об утраченной любви проступают в музыке в особой интимности, монологичности высказывания, в патетике ведущего мелодического голоса, сочетающего типичные для жанра элегии нисходящие поступенные интонационные обороты с широкими интервальными взлетами мелодии, обнажающими эмоциональные порывы отчаяния, мольбы, протеста. Вспомним, например, о столь различных по стилю произведениях, как гениальный романс Глинки «Сомнение» и «Элегия» Массне, популярная в русском домашнем и концертном музицировании второй половины XIX века.

Зная дальнейшую эволюцию художественных вкусов и стиля Скрябина, можно предположить, что стихия чувственной патетики, некоторого надрыва «жестокоего» романса, проявившиеся в балладе, побудили композитора отложить начатое сочинение. Оставаясь по существу глубоким лири-

Handwritten signature: *Ballade*



Баллада сн-бемоль минор. *Рукопись*

ком в музыке, он неоднократно говорил впоследствии, что слезливости и сентиментальности следует избегать в искусстве. Дальнейшая переработка музыкального материала баллады в прелюдию подтвердила характерное для автора «Поэмы экстаза» стремление возвысить и одухотворить лирическую сферу, отсоединить ее от бытовой приземленности и своего рода прикладного понимания. В этом плане удивительным прозрением в будущее скрябинского зрелого художественного стиля читается строка о танце, который в замыслах поздних сочинений станет символом перевоплощения, растворения граней реальности и мечты, не знающей пределов во времени и пространстве.

Поворот неоконченной скрябинской баллады в русло «жестокоего» русского романса, к ранним отечественным вокальным балладам — обнаруживает в ее авторе стихийно яркое национально-художественное мышление, выразившееся в дальнейшем в самобытных индивидуализированных формах. Соприкосновение с шопеновскими фортепианными балладами — в названии, конфликтности основной идеи, свободе предполагавшейся композиции — скорее внешнее, формальное, чем внутреннее, интонационно и стилистически сущностное.

В ряде ранних сочинений заметны колебания между русской бытовой музыкальной сферой и стилистикой Шопена, которая отразила не только образный и интонационный строй польской музыки, но и — шире — традиции славянской музыкальной культуры. Такие колебания свойственны скрябинским ранним этюдам, ноктюнам (в последнем случае необходимо учесть и существование русской — «фильдовской» — традиции жанра в отечественной культуре). К примеру, ноктюрн ре-бемоль мажор в сохранившемся наброске 1888 года (юношеский опус 17) обнаруживает воздействие шопеновского стиля (равномерность фигурационно-гармонического фона, изящно «распетые» группетто на нижнем звуке интервального скачка в мелодике). Эскиз ноктюна соль минор (3, л. 33), записанный не ранее апреля 1889 года и не внесенный автором в список сочинений, обрисовывает типичные черты русского романсового стиля, отдаленно напоминая Баркаролу Чайковского из «Времен года». Еще большей близостью к лирико-психологическому миру образов Чайковского и даже Рахманинова отмечен цикл Два ноктюна ор. 5 (1890).

То же присуще и этюдному жанру. Сохранившийся в неполной записи этюд ре-бемоль мажор (1887, из цикла

Шесть этюдов юношеского опуса 9) имеет следы явного влияния Шопена. Как и однотональный ноктюрн 1888 года, он так и не был опубликован. Зато этюд до-диез минор из того же цикла вошел в состав печатного опуса 2 (№ 1) и стал одним из известных сочинений композитора. Представляя совершенно зрелое и законченное произведение, названный этюд, написанный в шестнадцатилетнем возрасте, в полнозвучии аккордовой фактуры, в патетике мощно развертывающегося образа предвосхищает рахманиновские эмоциональные нагнетания, выросшие из динамики кульминаций Чайковского⁵.

Таким образом уже в ранних сочинениях отчетливо раскрывается облик Скрябина как самобытного русского художника. Остается только жанр мазурки, где исключительное влияние Шопена на начальном этапе творческой эволюции русского художника как бы и не подвергается сомнению. Однако и в мазурке значение и генезис жанра в музыке Скрябина только влиянием польского композитора не исчерпывается. Внимательный анализ названных пьес показывает, что даже в этих наиболее «шопеновских» по духу произведениях вполне выявилось национальное своеобразие скрябинской музыки.

Мазурка, как известно, танец польского происхождения. В контексте развития русской музыкальной классики XIX века он обычно рассматривается как факт взаимодействия двух близких славянских культур и влияния шопеновского искусства на русскую музыку. Безусловно, его воздействие в той или иной мере испытали на себе ряд композиторов XIX века — Балакирев, Чайковский, Римский-Корсаков, Лядов. Но уже в отношении Глинки, создавшего изумительные по художественному совершенству и проникновению в характер польской музыки сцены в «Иване Сусанине», однозначно говорить о влиянии Шопена не совсем точно.

Шопеновские сочинения, издававшиеся с 1817 года, могли быть рано известны Глинке. Его встречи с Листом, чрезвычайно высоко ценившим гениального польского композитора, также могли стать источником знакомства с музыкой Шопена. Однако наряду с этим не должно забывать, что мазурка была распространена в России как музыкально-

⁵ И. И. Мартынов отмечает близость образного строя этюда некоторым страницам «Времен года» Чайковского, а также его ноктюрну до-диез минор, ор. 10 (см.: 391, с. 227—228).

танцевальный жанр и до Шопена. В параллель с увлечением откровениями шопеновской поэтичной лирики на протяжении всего XIX столетия в профессиональной русской музыкальной культуре существовала и была популярна мазурка как бытовой танец. Она звучала в салонах, на балах, в домашнем музицировании.

Глинка в «Записках» рассказывает о сильнейшем впечатлении, производимом на него оркестром дяди, значительную часть репертуара которого составляла музыка для танцев. В 1855 году Глинка по памяти записал мазурку, под которую танцевали в Новоспасском во времена до пришествия Наполеона на русскую землю⁶. Можно предположить, что многие образцы этого танца остались незаписанными в импровизациях Мусоргского, Бородина, часто выступавших на дружеских вечеринках в роли пианистов-импровизаторов. Входила мазурка и в обязательный ритуал бальных танцев. Даже на пороге XX века, перелистав, например, страницы московской газеты-сплетницы «Новости дня», можно встретить такие описания очередного бала (13 февраля 1900 года) в доме генерал-губернатора: «...Приглашено было свыше 600 лиц <...> Бал открылся вальсом, после которого следовали четыре кадрили: между кадрилями танцевали также вальсы <...> после кадрилей следовала мазурка». Во всех подобных описаниях и хрониках мазурка упоминается обязательно.

Таким образом мазурка (как и вальс, другие танцы) была во времена Скрябина устойчивой традицией русского городского быта и культуры. И сам факт обращения русского композитора к этому жанру необходимо рассматривать как в плане соприкосновения с музыкой Шопена, так и в устойчивых связях с бытовой и профессиональной музыкальной отечественной культурой. Последнее обстоятельство явно недооценивалось в исследованиях о Скрябине. Вот почему не права была З. Лисса, когда писала, что он воспринял мазурку только из рук Шопена, что «для Скрябина мазурка существовала только в шопеновском претворении» (398, с. 229).

Среди ведущих композиторов XIX — начала XX столетия мазурки писали (помимо Скрябина) Глинка, Балакирев (семь фортепианных пьес, вторая часть фортепианной сонаты), Бородин (две мазурки в «Маленькой сюите», одна

⁶ Эта мазурка опубликована Н. Ф. Финдейзенем в кн.: М. И. Глинка. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. М., 1903, с. 7.

в Парафразах), Римский-Корсаков (ор. 38 № 2), Чайковский (шесть самостоятельных пьес для фортепиано), Лядов (четырнадцать пьес). Наиболее часто к этому жанру, опять же исключая Скрябина, обращался Лядов. Он создавал их на протяжении почти тридцати лет (1877 — 1906), некоторые опусы содержат несколько пьес данного жанра. Основная их часть написана до знакомства с музыкой Скрябина и только три последние после. При этом близость со скрябинской музыкой обнаруживает лишь последняя мазурка, ор. 57 № 3, фа минор, написанная в 1906 году.

Названные мазурки русских композиторов отличают от скрябинских более ярко выявленные танцевально-бытовые черты. Пьесы составляют многообразную галерею танцевальных сцен и индивидуальных зарисовок в русской фортепианной литературе, но в целом тематика их более однотипна, чем у Шопена. Ритмика значительно крупнее и в ряде случаев проще; почти каждой пьесе свойствен определенный ритмико-интонационный стереотип, раскрытие которого исчерпывает (обычно с контрастом средней части) образно-интонационное содержание и развитие мазурки.

Почти все мазурки Балакирева (кроме второй, до-диез-минорной) приближаются к концертным пьесам. Они объемны по форме, в них часто используются вариационные приемы, виртуозно расцвечивающие фактуру. С шопеновскими пьесами этого жанра мазурки Балакирева соприкасаются лишь в отдельных деталях, связанных преимущественно со звучанием натурально-ладовых образований. Однако подобные несколько архаические обороты — один из излюбленных гармонических приемов Балакирева и связать его непосредственно с влиянием Шопена было бы неверно. В целом мазурки Балакирева имеют мало общего с одноименными пьесами польского композитора, демонстрируя типичные черты виртуозно-концертного балакиревского пианизма.

Мазурки Чайковского, который также неоднократно обращался к названному жанру, отличаются большей камерностью и распевностью. Как и мазурки Балакирева, они представляют самостоятельную жанровую ветвь в русской фортепианной литературе и раскрывают характерные особенности стиля их автора. Мазурки Чайковского в целом более мелодически выпуклы. Их жанровый облик определяет ритмика (подчеркнутая синкопой вторая доля, как в мазурках ор. 9 № 3, ор. 21 № 5 и др.). Фактура пьес значительно проще, чем у Балакирева. Они явно предназ-

начены для домашнего музицирования, отражая в этом виде устойчивую традицию русского музыкального быта. Говорить о каком-либо серьезном влиянии Шопена в данном случае не приходится.

Определенную преемственность с шопеновскими мазурками обнаруживают пьесы этого жанра в творчестве Лядова. Общее сказывается прежде всего в выявлении жанровой характеристики. Среди множества разнообразных музыкальных образов, запечатленных в мазурках гения польской культуры, народно-бытовые, жанрово-характерные эпизоды выписаны с удивительным совершенством и любовью. Лядовские мазурки перекликаются с ними благодаря выразительности фактуры, использованию простых гомофонных форм аккомпанемента, повторяемости ритмоформул, бурдонной оstinатности. В шопеновских мазурках такая оstinатность имитирует характерные приемы игры на волынке. Пустые «волыночные» квинты звучат в мазурках ор. 6 № 2, до-диез минор (во вступлении); ор. 6 № 3, ми мажор (во вступлении); ор. 7 № 1, си-бемоль мажор (в средней части); ор. 17 № 4, ля минор (в средней части); ор. 56 № 2, до мажор (на протяжении части). У Лядова роль бурдона трактована шире, ее выполняют не только тянущиеся квинты, органнй пункт на квинте лада, но и другие повторяющиеся двузвучные сочетания (например, малая септима в мазурке ор. 9 № 2, ля-бемоль мажор).

Заметим попутно, что для скрябинских мазурок бурдоны в каких-либо вариантах, обнажающие жанрово-фольклорные корни, нетипичны. В качестве исключения укажем на ре-мажорную середину мазурки ор. 3 № 2, где характерная басовая квинта «мелькает» на сильной доле каждого четырехтакта. Другой пример — середина мазурки ор. 25 № 1, где быстрый скерцозный темп вуалирует эффект грубовато и простовато звучащей волыночной квинты в басу. И все же в русской фортепианной литературе именно мазурки Скрябина наиболее близки к шопеновским.

В книге о Шопене Лист неоднократно называет мазурки великого польского композитора поэмами: «В этой стране (Польше.— В. Р.) мазурка не только танец, она — род национальной поэмы, назначение которой <...> передать пламень патриотических чувств под прозрачным покровом народной мелодии». И далее: «Где иначе, как не в рамках этого танца, широко открытого для всякой выдумки, для всяческих намеков, где столько непосредственного порыва, пламенного энтузиазма, немых молитв,— его (Шо-

пена. — В. Р.) личные воспоминания лучше помогли бы ему создать поэмы, нарисовать картины, передать эпизоды, поведать горести, которым суждено было прозвучать далеко за пределами его родины...» (505, с. 131, 133).

Альшванг, характеризуя цикл ранних мазурок Скрябина, писал, что «10 мазурок ор. 3, уступая шопеновским в разнообразии, новизне (для своего времени) и характерности, равны им по своей поэмности, по обилию и развитости музыкальных образов» (314, с. 136)⁷.

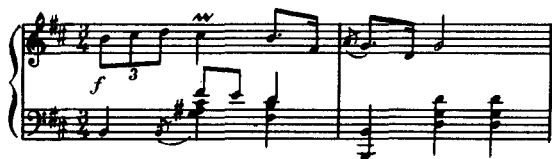
Мысль о поэмности скрябинских сочинений многократно развивает Б. Л. Яворский. О поэмности мазурок Скрябина пишет И. Ф. Бэлза. Действительно, в русской фортепианной литературе именно скрябинские мазурки более всего соприкасаются с музыкой Шопена в передаче тонкости и богатства психологических состояний, в изумительной одухотворенности и поэтичности музыкальных образов. Однако все названные качества имеют у Скрябина свой особый отпечаток. Это — лирика русской души, со многими характерными приметами ее музыкального языка, о чем речь пойдет несколько ниже.

Ассоциации с Шопеном вызывает в мазурках и общность отдельных выразительных средств, иногда используемых Скрябиным. Здесь в первую очередь следует назвать ритмику — типичный для мазурки пунктирный ритм (иногда с паузой перед короткой длительностью) часто сочетается в разворачивании мелодической линии с триольностью как элементом контраста по отношению к четному делению четвертей. Так создается прихотливость, капризность ритмического рисунка, особенно если в мелодии встречаются синкопы, паузы. В данном отношении трудно назвать какой-либо другой танец, ритмика которого могла бы соперничать с мазуркой в причудливости и грациозности.

В качестве наиболее типичных примеров образно-ритмических переключек в мазурках обоих композиторов приведем для сравнения первые такты следующих сочинений:



⁷ И. Ф. Бэлза замечает, что с конца XVIII века складывается интересная традиция польской музыки — создание в танцевальном жанре пьес «не для танца» (М. К. Огиньский), «причем некоторые из них получили известность во всем мире благодаря своей поэтичности» (320, с. 19).



Интересно, что в пьесе под названием «В манере Шопена» Чайковский выбирает именно данный тип ритмики (с триолью на первой доле и четным делением последующих), чтобы подчеркнуть особенности стилистики польского композитора:

3 Tempo di Mazurka

П. Чайковский. В манере Шопена. Оп. 72 № 15



В пьесах, не связанных с имитацией стиля Шопена, но названных мазурками (или же имеющих пометку «*Alla mazurka*», как в девятой вариации оп. 19 № 6, «Тема с вариациями», 1893), Чайковский данный тип ритмики не использует. Он сохраняет наиболее характерный ее элемент — акцент (укрупнение) длительности второй доли трехдольного метра, создавая на этой основе ряд индивидуальных ритмических вариантов.

В целом среди скрябинских мазурок как опубликованных, так и неопубликованных, ближе всего стоящих к Шопену, в оп. 3 можно назвать № 2 (фа-диез минор), № 1 (си минор), № 3 (соль мажор).

Однако не «шопенизмы» составляют главную особенность и очарование скрябинских мазурок. Большинство из них, как уже отмечалось, несет отпечаток стиля русского композитора, проявляющегося в музыкальном языке, поэтике названных сочинений. Так, в широких диатонических

контурах мазурки № 4 (ми мажор) слышны отголоски льющих напевов русских народных песен, не сжатых узорчато-чеканными ритмами польской мазурки, дробящей мелодический поток в сверкающие интонационно-тематические обороты и звенья. Меланхолически нежны мелодические очертания мазурки № 5 (ре-диез минор), оттененные имитационными подголосками, мало типичными для данного жанра. Мазурка № 6 (до-диез минор) — изящное скерцо, с резкими регистровыми перебивами и ритмическими акцентами.

Особое внимание в цикле привлекает мазурка № 7 (ми минор). Ее мелодия, лирическая, хрупкая, с налетом шемящей грусти, сочетает хроматизм и диатонику: нисходящий хроматический ход обрывается характерным взлетом на септиму и затем завершается более спокойной и интонационно нейтральной фразой. Известно, какую роль играла в русской и западной музыке в обрисовке лирических образов интонация сексты. Наряду с нею у Скрябина в ранних произведениях все большее значение приобретает септима. Она также служит у него воплощению лирических настроений, но в сравнении с секстой отличается хрупкостью, утонченностью, «летучестью»⁸. Интонация септимы выделяется в прелюдии ор. 2 № 2, экспромте ор. 10 № 1 (такты 5—6), ряде других сочинений композитора. Забегая вперед, отметим то огромное значение, которое будет в дальнейшем иметь интервал септимы в гармонии Скрябина.

Образная сфера мазурки ор. 3 № 7 оказывается чрезвычайно характерной для раннего творчества композитора. Одним из ее прототипов, так же как и прелюдии ор. 11 № 4, явилась неоконченная юношеская баллада си-бемоль минор, о которой шла речь выше. С названной прелюдией мазурку сближает тональность, особенности мелодического строения (начальный хроматический нисходящий рисунок мелодии) и характерная цепь «сползающих» созвучий в гармоническом сопровождении. Подобные последовательности созвучий появляются у Скрябина и в других сочинениях — в прелюдии ор. 11 № 17, побочной партии

⁸ Интонация септимы в лирических образах встречается также и у Шопена (средняя часть мазурки ор. 17 № 1). Михайлов отмечает использование оборота с восходящей большой септимой у Аренского (ор. 19 № 3), с творчеством которого, как одним из представителей московской музыкальной среды, юный Скрябин соприкасался в 80-е — начале 90-х годов, а также в романсе Чайковского «Страшная минута» (см.: 392, с. 145, 139).

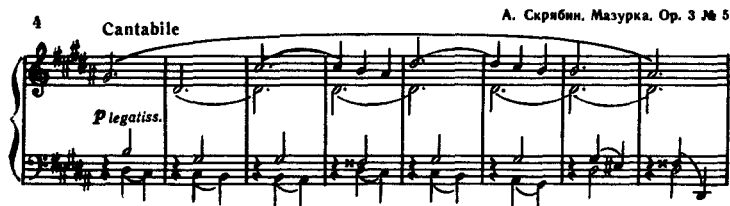
Первой сонаты, теме вступления Четвертой сонаты, то есть в лирически-хрупких, утонченных образах⁹.

Так проступают самостоятельные, индивидуально выраженные стилистические черты в творческом почерке композитора. Этот процесс развивался не только в образно-интонационной сфере, но и в драматургии формы.

Как известно, большинство из мазурок Шопена трехчастны, обычно с контрастом индивидуального и обобщающего, где наиболее ярко звучит народный элемент. Скрябин также предпочитает трехчастность, однако контраст в ней значительно ступенчат, образуя соотношение более индивидуального и менее индивидуального. Последнее часто представлено общими формами движения, как, например, в средней части мазурки ор. 3 № 3.

Вместе с тем в цикле мазурок ор. 3 именно в средних эпизодах, наиболее нейтральных в интонационном плане, обнаруживаются удивительные по своей открытости и естественности связи с музыкально-бытовой интонационной сферой русской культуры. Интересно то, что в ряде случаев трио названных пьес являются своеобразными жанровыми модуляциями, представляя по существу эпизоды вальсового характера. Приведем примеры.

В средней части мазурки ор. 3 № 5 звучит красивая мелодия. Ее происхождение связано с жанром вальса. В средних разделах многих вальсов, в частности в балетной музыке, можно услышать такие плавно замедленные (по такту) шаги мелодии; выросшей из гармоний с неаккордовыми заполнениями:



В мазурке ор. 3 № 6 средняя часть представляет собой типичное трио с выдержанной фактурой простейшего склада. Мелодия, рождающаяся в среднем голосе из аккордовых

⁹ Отмеченная выше близость последней мазурки Лядова (ор. 57 № 3, фа минор) к стилю Скрябина раскрывается, в частности, в использовании Лядовым излюбленного Скрябиным приема «сползающих» гармоний, который, кстати сказать, встречается порой и в мазурках Шопена. Назовем мазурки ор. 6 № 1, фа-диез минор; ор. 17 № 4, ля минор; ор. 68 № 4, фа минор.

вертикалей, носит обобщенно-танцевальный характер, в котором нет никаких особых признаков мазурки:



В мазурке op. 3 № 7 средняя часть также жанрово переосмыслена. Начальная фраза трио, явно вальсового характера, вызывает ассоциации с будущими прокофьевскими мелодиями (энергичный характер вальсового броска):



Средняя часть мазурки op. 3 № 8 — еще один вариант вальсообразных мелодий:

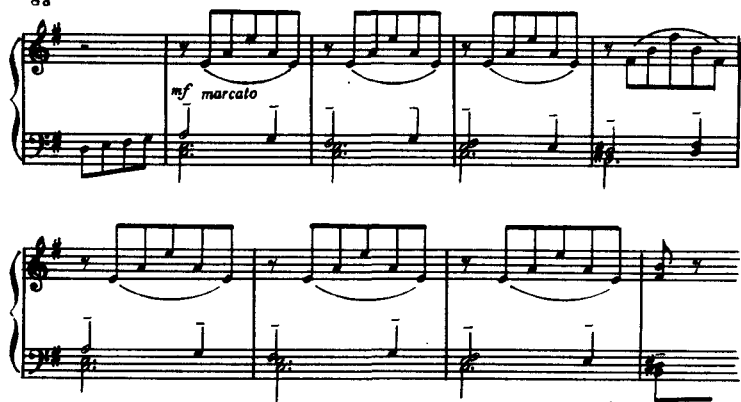


Подобных жанровых модуляций внутри мазурок не встретить ни у Шопена, ни у Лядова или других русских композиторов. Скрябин же в таких эпизодах неожиданно и ярко раскрывает близость к интонационно-образному миру вальсовых образов Чайковского, выросших из опоэтизированного русского музыкального быта. Именно для него характерны распетость мелодии, ее движение крупными длительностями. Широкое, типично русское течение мелодии подчеркивает изложение в среднем — певучем — ре-

гистре фактуры, иногда в обрамлении нижнего и верхнего ее пластов. Вспомним, например, о хоровом эпизоде Вальса из «Евгения Онегина» (унисон низких женских голосов «Устали, лягут...»). Можно привести для сравнения и два эпизода из балета «Щелкунчик»:

П. Чайковский. Вальс снежных хлопьев

8а



П. Чайковский. Вальс цветов

8б



Таким образом, многие скрябинские трио пьес ор. 3 ничего общего, кроме трехдольного ритма, с мазуркой не имеют. Они содержат интересный жанровый синтез, который в своем генезисе обнаруживает родство с широким пластом городских, романсово-бытовых интонаций, воспринятых, в частности, через искусство Чайковского, с которым Скрябина столь многое связывает и столь многое разъединяет, к чему нам еще не однажды предстоит вернуться в дальнейшем повествовании. В ранних произведениях безусловная преемственность традиций Чайковского, как одного из самобытнейших русских художников, помогает установить национальные истоки искусства Скрябина.

О конкретных связях первых сочинений юного композитора с музыкой автора «Пиковой дамы» и — шире — с русской музыкальной культурой второй половины XIX века, соединившей разнообразные влияния крестьянской, городской бытовой и отечественной профессиональной музыки, свидетельствует ряд интонационно-ладовых и гармонических особенностей, которые будут отмечены в дальнейшем повествовании. От Чайковского наследуется и общая склонность к мажорным трезвучиям на пониженных ступенях лада (субдоминантовые созвучия с VI низкой ступенью на органном пункте доминанты в мазурке ор. 3 № 1 — лейтинтонация и лейтгармония срединного раздела), обыгрывание субдоминанты, использование аккордов уменьшенного и малого вводного двойной доминанты с альтерацией. В последнем случае, как и в целом в охотном обращении к пониженной VI ступени, можно видеть истоки последующей эволюции гармонического стиля Скрябина — движение к целотоновости «прометеева аккорда», которое было обусловлено не только предпосылками в развитии ладогармонического мышления композитора, но и интонационной сфере современного ему музыкального искусства.

Интересна фактура ранних скрябинских сочинений, отражающая характерные для композитора принципы пространственно-временного изложения, а в конечном итоге — развития музыкального материала. С первых же произведений обращает на себя внимание интонационная осмысленность всех линий фактуры. Композитор избегает рамплиссажных вставок, орнаментального ее расцветивания. В ней заметно явное стремление интонационно наполнить даже тематически нейтральные связующие построения и

элементы, встречающиеся в самых различных вариантах у многих композиторов.

Неотъемлемой чертой фортепианного стиля Скрябина, проявившейся уже в ранних опусах, представляется использование педалей, отдельных выдержанных нот, создающих определенное гармоническое ощущение. Композитор пользуется таким приемом виртуозно и многообразно. Это и сложение звуков мелодической фигурации в аккордовую вертикаль (такой тип фактурного развития встречается особенно часто), и прорастающие из аккордовых вертикалей мелодические голоса. Иногда, как в мазурке *op. 3 № 10*, это всего один повторяющийся в начале каждого такта звук *до-бемоль*. Педализуемый звук, входящий в состав различных неустойчивых гармоний, играет в драматургии произведения довольно существенную роль, символизируя неустойчивость, томление. Кстати, на трехкратном его повторении пьеса и завершается, оставляя впечатление повисшего неразрешенного вопроса и сомнения.

Подобные педализуемые звуки любил Чайковский, в свою очередь унаследовавший данный прием от Глинки. Здесь в первую очередь должен быть назван Вальс-фантазия, с его изумительной чистотой и красотой голосоведения. Особое очарование придают ему певуче элегические валторновые педали (см. по партитуре цифры 2, 3, 6, 9, 11 — 14, 17). В этих удивительных по своей простоте и выразительности педальных подголосках слышится типично русская меланхолия, чарующе грустная и трепетная.

Так происходят интенсивные процессы ассимиляции широкого круга явлений отечественной профессиональной и бытовой музыкальной культуры, формирующие уже в ранних сочинениях самобытный национальный стиль Скрябина. Эта сторона его творческой эволюции одно время оставалась в тени. В связи с этим М. К. Михайлов, автор опубликованной в 1966 году статьи «О национальных истоках раннего творчества Скрябина», писал: «Вопрос о национальных корнях творчества Скрябина почти не разработан в посвященной композитору музыковедческой литературе. В свое время даже возможность постановки этого вопроса подвергалась сомнению» (392, с. 129)¹⁰.

¹⁰ Автор статьи считает также, что в творчестве Скрябина преувеличено значение Шопена. Отмечая, что шопеновская традиция в русской фортепианной музыке нашла наиболее яркое выражение в искусстве Балакирева, Лядова, раннего Аренского, Михайлов утверждает, что истоки юношеских сочинений Скрябина — ранние романтические веяния в русской музыке

Между тем, как мы видим, связи Скрябина с национальной музыкальной культурой многообразны и интересны, хотя и не так явственны, как, например, у композиторов «Могучей кучки» или П. И. Чайковского. В отдельных работах о Скрябине факт существования связей его искусства с национальными музыкальными истоками все же отмечался задолго до Михайлова. Глубоко национальным композитором считал Скрябина Б. Л. Яворский, многократно подчеркивая эту мысль в своих заметках, лекциях, выступлениях. После его трудов мысль о национальной самобытности искусства автора «Поэмы экстаза» звучит в работах Б. В. Асафьева, А. А. Альшванга, И. И. Мартынова, И. А. Барсовой.

Интересно, что Скрябин пробует сочинять в различных жанрах, но к публикации поначалу отбирает лишь малые формы. Осталась в рукописи при жизни композитора ранняя соната-фантазия соль-диез минор, написанная в пятнадцатилетнем возрасте. Соната ми-бемоль минор, над которой композитор работал в 1887—1889 годах, осталась незавершенной. Не было издано и другое крупное сочинение этих лет — Фантазия для фортепиано с оркестром ля минор (1889), сохранившаяся в редакции для двух фортепиано. Во всех этих произведениях немало привлекательного — благородный эмоциональный пафос, юношеская наивность романтически возвышенных образов. Однако требовательный автор решил не знакомить с ними публику. Правда, первая часть сонаты ми-бемоль минор, как уже отмечалось, была несколько позднее расширена, переработана в самостоятельную пьесу и издана под опусом 4 как «*Allegro appassionato*», а двухчастная композиция сонаты-фантазии соль-диез минор в развернутом масштабном виде повторилась в опусе 19, во Второй сонате соль-диез минор, также имеющей название соната-фантазия.

В области крупной формы Скрябин также опробовал в раннем творчестве различные жанрово-стилистические пласты. В Вариациях на тему Егоровой (1887, юношеский опус 10) и Фантазии ля минор композитор «испытывает» виртуозно-концертный стиль, распространенный в русской музыке XIX века начиная от вариационных пьес Глинки, Балакирева до произведений Чайковского, Аренского. Отголоски орнаментально-фактурных Вариаций на тему

еще первых десятилетий XIX века, на которые несколько позже наслонились влияния Шопена.

Егоровой (см.: 4) в духе городской народной песни возникнут в дальнейшем во второй части фортепианного концерта, которую исследователи творчества Скрябина обычно считают единственным примером обращения его к вариационному жанру.

В замысле Фантазии для фортепиано с оркестром ля минор (см.: 9) заметна близость к виртуозно-концертному стилю Балакирева и особенно Аренского. Композиция Фантазии — свободная, импровизационная, с элементами сонатности. Сочинение начинается сдержанной унисонной темой в партии солирующего фортепиано, несколько напоминающей былинные попевки. Арпеджированные пассажные всплески краткими каденционными взлетами оттеняют суровый колорит темы-зачина. Следующая сразу же вторая тема широко развита. Лирическая взволнованность, развивающиеся из вершины-источника выразительные мелодические фразы обнаруживают тот тип лирического мелодизма широкого дыхания, который свойствен в русской музыке Чайковскому, Аренскому, Калинникову и Рахманинову. В общем характере музыкального развития, разворота элегически-созерцательного настроения, наконец, красочности звуковой палитры Скрябин предвосхищает в этом сочинении написанную десять лет спустя Фантазию на темы Рябинина (1899) Аренского, что свидетельствует о глубокой ассимиляции различных интонационных явлений отечественной культуры в музыкальном мышлении молодого композитора.

Однако образный строй Фантазии, видимо, ощущался Скрябиным как нечто общепринятое, скрадывающее и сковывающее сокровенность художественного высказывания. Композитор оставляет в стороне вариационно-сюитный тип крупной формы и стремится «прочсть» по-своему сонатную композицию, которая влечет его масштабностью, напряжением музыкальной мысли, раскрывающей высокие духовные сферы в искусстве.

Первый скрябинский сонатный опус — соната-фантазия соль-диез минор (1886, юношеский опус 5) — был опубликован И. И. Мартыновым в 1940 году в журнале «Советская музыка» (№ 4). Публикатор отмечал в ней предвосхищение многих характерных черт скрябинского стиля — четкую отделку формы, гармоническое чутье, обилие острых задержаний и проходящих напряженных диссонансов, широкое расположение многозвучных аккордов, хрупкость и нежность звучаний отдельных эпизодов (см.: 391, с. 29—

Op. 12
Sonata (Piano)



Соната до-диез минор. Рукопись

30). Прообразы этого сочинения — полные романтического порыва страницы шумановских и шопеновских сонат. В сдержанном нисхождении ломаных фигурационных басов середины первой части слышатся отзвуки бетховенских *Adagio*. Лирико-драматический тонус музыки сглаживает контрасты тем-образов. Как и в более поздних сочинениях Скрябина (включая Четвертую сонату), контрастность больше характерна для частей цикла.

В 1887 году композитор создает сонату до-диез минор (юношеский опус 12), из которой сохранилось начало первой части (см.: с. 67). Краткая унисонная тема-эпиграф, изложенная крупными длительностями, порывистая тема главной партии, основанная на опеваниях ступеней тонического трезвучия, и классического типа прозрачная мелодия побочной представляют глубоко контрастные сферы и даже в стилистическом отношении разнятся друг от друга. Однако драматургический план остался нам неизвестен, поскольку запись обрывается. Еще одна скрябинская соната, относящаяся к концу 1888 — началу 1889 года, не сохранилась.

Таким образом первым и единственным сочинением крупных жанров из прижизненных опубликованных произведений консерваторских лет стало, как уже отмечалось «*Allegro appassionato*» оп. 4, в основу которого легла первая часть юношеской сонаты. Соната задумывалась трехчастной. Вторая часть осталась недописанной, а финал закончен, но опубликован уже после смерти автора в составе его Полного собрания фортепианных произведений. И. Ф. Бэлза отмечает, что финал создавался в 1888—1889 годах и «интересен, в частности, тем, что здесь впервые Скрябин применил тяжелую, полнозвучную фактуру с преобладанием гулких октав в низком регистре» (320, с. 22).

«*Allegro appassionato*» представляет собой драматическую концертную развернутую пьесу (с каденцией), написанную в форме классического сонатного *allegro*. Стиль и композиция произведения обнаруживают в его авторе ученика Танеева, который в трактовке сонатной формы придерживался устоявшихся бетховенских традиций. Их постижение, как вспоминал впоследствии Б. Л. Яворский, заключалось прежде всего в умении сделать главную партию концентрацией основного тезиса-идеи, а дальнейшее развитие провести как «*принцип раскрытия, логического обоснования* данного тезиса» (155, с. 225).

Именно так строится «*Allegro appassionato*». Его репризная композиция основывается на развитии главной темы.

Она монолитна по фактуре, выдержанной в бетховенско-шумановских традициях. Рельефность мелодического рисунка отмечает, как и у Бетховена, мужественный, волевой характер движения по звукам тонического трезвучия (подводящего к скандированному, подчеркнутому с помощью пунктирной ритмики окончанию мелодических фраз). Сурово-драматическому звучанию мелодии, изложенной в басовом регистре, «резонирует» аккордово прерывистая фактура шумановского склада. Однородность фактуры всего развернутого раздела главной темы, как и ее дальнейшей разработки, выявляет цельность и стилевую однотипность излагаемого материала. В этом стремлении к единству главной темы также угадываются педагогические принципы Сергея Ивановича Танеева, который «от главной партии ...» требовал четкости метрики, тематического накала, отсутствия „настроения“, образно впечатляющей мотивности без дополнительного изложения, активности характера» (155, с. 282).

Изложение и развитие главной партии доминирует в пьесе. Контрастный лирический мир воплощен в связующей и побочной темах. Отдельные интонации этой лирической сферы (малосекундовые хроматические ходы, слабые секундовые окончания фраз, несвойственные главной партии) вылетаются в разработку пьесы. Однако и они сплавлены в одном характере драматически-напряженного развития, подводящего к патетической предрепризной каденции.

Разработку произведения уравнивает кода, дающая обобщение и синтез формы.

И все же, видимо, не случайно Скрябин переделал первую часть ранее предполагавшейся сонаты в развернутую концертную пьесу. Прекрасно знавший к тому времени не только сонаты Бетховена, но также Шопена и Листа, развивших принципы тематической трансформации образов, иные типы их взаимодействия, отразившие психологические импульсы новой эпохи, Скрябин с его гениальной художественной интуицией не смог довольствоваться повторением проторенных путей бетховенской музыкальной логики. Вместе с тем в прелюдиях, этюдах, построенных на развитии одного образа, Скрябин будет стремиться выявить тематический накал этого развития, используя бетховенский принцип активного развертывания начального тезиса, концентрированно «сформулированного» в основной теме.

Таким образом, ранний период творчества Скрябина соприкасается с широким кругом явлений музыкального

искусства, как отечественного, так и зарубежного. Композитор пробует себя в различных жанрах и формах, обнаруживая особую склонность к романтической образности. Сквозь ее призму в юношеских сочинениях Александра Николаевича запечатлелись одухотворенная поэзия, благородная страстность музыки Шопена и порывисто-бурная ритмика Шумана, мощное напряжение музыкальной мысли Бетховена и патетика Чайковского. Через Чайковского московскую музыкальную среду, которую Скрябин знал достаточно хорошо благодаря тесному общению со Зверевым, собиравшим в своем доме обширный круг музыкантов, юный композитор впитывает и по-своему переосмысливает традиции русского бытового музицирования. Обращение к камерной интимности, романсно-лирическая песенность, танцевальность, элегичность чувства, слитого с настроением русской природы (вспомним Я. П. Полонского: «Не природа ли тайно с душой говорит? Сердце просит любви и без ран болит?»), — все это нашло многообразное преломление в раннем творчестве Скрябина.

Различные музыкальные впечатления окружающей композитора среды стали необходимым художественным материалом, на основе которого определился интонационно-образный строй музыки Скрябина как глубоко самобытного русского художника. Интенсивность творческого процесса — десятки сочинений к моменту окончания консерватории — способствовала ранней кристаллизации индивидуального стиля Скрябина, активно ассимилировавшего многообразные слуховые впечатления и художественные импульсы. Свойственное композитору тяготение к цельности и устремленности формообразования отшлифовалось в высокое мастерство, сочетающееся с интуитивным отбором наиболее характерных средств выразительности и поразительной чуткостью к их эволюционным возможностям. В итоге из консерватории вышел вполне определившийся художник. Уверенно и спокойно смотрел он вперед, с ясным сознанием своего творческого предназначения в жизни. Однако судьба готовила испытания и самое первое из них ожидало его вскоре после окончания консерватории.

Глава третья

Страницы биографии

Свободный художник (1892—1898)

Самостоятельный путь в искусстве начинается для Скрябина в знаменательную пору развития русской культуры.

12 сентября 1892 года в тифлисской газете «Кавказ» напечатан первый рассказ Максима Горького «Макар Чудра». В этом же году Д. С. Мережковским прочитана лекция «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» — первый манифест нарождающегося русского символизма. Эти события, как два диаметрально противоположных полюса, обозначили два новых направления, возникших в русской художественной культуре того времени.

Первое из них, развивающее реалистические традиции великой отечественной литературы XIX века от Пушкина до Толстого, Чехова и Достоевского включительно, отметило рождение нового писателя, ставшего едва ли не самым популярным в России. Этому писателю в недалеком будущем предстояло выполнить особую миссию — связать литературу с пропагандой и задачами пролетарской борьбы и раскрыть данный процесс как неизбежность и закономерность общественно-политического и социального развития России того периода. В ней надвигалась эпоха неслыханных классово-социальных потрясений и преобразований. Но прежде чем над страной пронеслось первое дыхание грядущих бурь, Россия должна была подойти к последней грани кризиса — пережить разложение морально-бытовых, нравственных, государственно-политических устоев, ощутить невозможность дальнейшего существования в этих условиях.

Лекция Мережковского, опубликованная в 1893 году, стала первым художественным манифестом той части русской интеллигенции, которая почувствовала кризисность в общественной жизни России тех лет и создала из этого ситуацию «бегства от культуры», сделав из идеи отрицания и разрушения старого едва ли не культ поклонения. В русле этой литературы слились различные символистские, декадентские, модернистские течения, которые отразили разочарование, пессимизм и усталость части русской интеллигенции.

Не случайно раскол в русской художественной культуре произошел в первые годы последнего десятилетия XIX века.

В 1891 году в России разразилась страшная засуха, вслед за чем в ряде губерний начались голод и мор. Засуха, неурожай повторились в 1892 году. В некоторых губерниях появилась холера. Голод, нужда стали всенародным бедствием. Вымирали целые семьи и деревни. Стихийные бедствия не были неожиданностью для правительства. В ноябре 1890 года министр финансов сделал заявление, сообщив, что предстоит крайне печальный год. Однако практические меры, принятые по этому поводу в дальнейшем правительством, по сути свелись к тому, что газеты, шумно печатавшие поначалу вести из российских губерний, получили указ далее не публиковать материалы о голоде и неурожаете. Но даже в официальной прессе, например, в «Русских ведомостях» (1892, № 263) все же мелькали такие материалы: «Проехав Терскую и Кубанскую области, значительную часть Донской области и Воронежской губернии, я всюду видел сухую землю и массу пыли <...> Все томятся и всюду распространен страх за будущее <...> Что было в прошлом году — всем известно, но в нынешнем нужда, по всем рассказам, гораздо сильнее».

Бедствия всколыхнули Россию. По ее дорогам задвигались массы беженцев, пытались спастись от голода и смерти. С толпами таких беженцев шагал, жадно вглядываясь в бескрайние просторы и в окружающую жизнь, Алексей Максимович Пешков, будущий писатель Максим Горький. Впечатления этих дней отразились во многих эпизодах его первых рассказов. «...До ужаса много было людей, искавших куска хлеба в этот тяжелый год», — отметит писатель в рассказе «Мой спутник», описывающем события лета — осени 1891 года (24, с. 134). Среди этих событий — выпущенная впоследствии сцена с голодающими

крестьянами: «Они шли пешком, партиями от трех до двадцати и более, шли с ребятами, неся их на руках и таща за руки... Голодные, полуголые и истомленные дорогой, эти ребята даже и не кричали, они только поглядывали вокруг острыми, разноцветными глазенками, жадно поблескивавшими при виде бахчи или поля еще нескошенной пшеницы». Горький называет этих вышвырнутых несчастьем людей «похоронными процессиями без покойников» (25, с. 73).

Рассказы Горького, рисующие правдивые и поразительные по социальной остроте образы, пронизанные щемящей болью за простого человека и вместе с тем дерзостными, солнечными и свободолюбивыми мотивами, произвели ошеломляющее впечатление на читающую публику. «...Все это было ярко и непривычно в сумерках, унаследованных от восьмидесятих годов», — писал А. В. Луначарский о появлении первых рассказов Горького (56, с. 8).

Таким образом, несмотря на запрет правительства привлекать внимание к вопросу о голоде, русская художественная интеллигенция, писатели остро переживали народную беду. 1892 год становится переломным для таких крупнейших писателей, как Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко, А. П. Чехов. Под впечатлением событий 1892 года Чехов пишет рассказ «Жена», где семейно-бытовая, психологическая драма сплетается с описанием помощи голодающим.хлопоты по оказанию поддержки голодным сближают супругов, довольно длительное время находившихся в отчуждении друг от друга. Однако заканчивается рассказ довольно многозначительно: главный герой, отдав в распоряжение жены все средства, видя ее оживленной, целиком ушедшей в благотворительную работу, сам захваченный деятельной суетой, совершенно не представляет, что принесет ему завтрашний день.

В том же 1892 году Чехов писал издателю А. С. Суворину о том, что в нынешнее время писатели, в отличие от великих предшественников, которые знали, куда шли сами и звали за собой читателей, не имеют «ни ближайших, ни отдаленных целей» (50, с. 446). В связи с этим Чехов называет имена Короленко, С. Я. Надсона. Особенно показателен последний. Лирический поэт, рано умерший от чахотки, он воспринимался современниками как «певец гражданской скорби», отразивший гнет политической реакции в 80-е годы. Надсон пользовался огромной популярностью; сборник его стихов, впервые вышедший в

1885 году, переиздавался чуть ли не каждый год. Примечательно, что гимназист Саша Пыльников, один из героев известного в свое время романа Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» (начат в 1892 году), в ответ на вопрос, кто у него любимый поэт, отвечает: «Надсон, конечно».

Кризис, наступивший в общественно-политической и художественно-культурной жизни России в начале 1890-х годов и завершивший полосу «безвременья», зрел в стране значительно раньше. Его началом нужно считать события, последовавшие за 1 марта 1881 года, когда народовольцами был убит царь Александр II.

Взрыв, раздавшийся в этот день на Екатерининском канале и гулко прокатившийся по Марсову полю, Летнему саду и Дворцовой площади, отозвался по всей России и возвестил о начале краха народофильского движения. Вслед за выступлением народофильцев в стране, как известно, устанавливается полицейский террор. Прокатывается волна арестов и судебных процессов. Правительство, напуганное настроениями свободомыслия, решает принять ряд мер. Уменьшается количество учебных заведений. Выходит циркуляр «о кухаркиных детях», запрещающий прием в гимназии детей мелкого служивого люда (поваров, прачек, кучеров). Ограничивается прием в университеты. В 1884 году утверждается новый Устав университета, который отменил выборность на должности председателей ученых коллегий, деканов факультетов, а также ректора. На все эти должности министерством народного просвещения теперь назначаются чиновники, зачастую не имеющие никакого отношения к науке. Всякие студенческие кружки, союзы, землячества запрещаются и преследуются. На первое место в университетах выдвигается институт инспекции. Жестоким гонениям подвергается демократическая печать.

Репрессии обезглавили народофильское движение. Его лучшие представители были уничтожены самодержавием. Из тех, кто остался в живых, наиболее прогрессивные и дальновидные, как, например, Г. В. Плеханов, впоследствии стали марксистами.

Разгром народофильского движения завершает, по определению В. И. Ленина, второй этап национально-освободительного движения в России (см.: 9, с. 93). В дальнейшем роль вождя в борьбе за общественный прогресс в стране переходит к численно растущему и самоопределяющемуся рабочему классу. К концу 80-х годов народничество,

раздавленное и пережившее фазу наивысшей революционной активности, перерождается в так называемое «либеральное народничество». Оно выражает теперь мелкобуржуазные интересы и никакой политической борьбы с царским самовластием уже не провозглашает. Более того. Либеральное народничество активно выступает против марксизма и рабочего движения, декларируя лишь культурно-просветительскую деятельность и мелкие реформы.

В эти годы еще звучит демократическая поэзия поэтов-восьмидесятников. Надо отметить, что именно поэзия, несмотря на ограниченный художественный уровень в сравнении с великими образцами первой половины века от Пушкина до Некрасова, стала той областью, которая сосредоточила умонастроения русского общества. «В течение семидесятых и восьмидесятых годов,— писал критик-беллетрист тех лет А. М. Скабичевский,— русским обществом овладела стихомания, выразившаяся в появлении несметной массы молодых поэтов. Никакие издания не продавались так ходко и быстро, как стихотворные сборники» (61, с. 482). В этой литературе под влиянием реакции, усиливавшейся в общественной жизни страны, начинают все активнее звучать настроения разочарования, уныния и пессимизма. Именно «переходной поре 80-х годов, когда волна революционного народничества спала, а новая волна, порожденная начинавшимся выходом на историческую авансцену рабочего класса, еще не поднялась, оказалась особенно близка и созвучна муза гражданской скорби и уныния» (52, с. 21). Этим и объясняется огромная популярность Надсона. Мотивы уныния, безысходности начинают звучать в творчестве и других поэтов. В дальнейшем такие мотивы привели к рождению символизма и декадентства в русской литературе.

Одним из первых эти тенденции выразил поэт Н. М. Минский. Он выступил на литературном поприще в конце 70—80-х годов с настроениями революционного народничества, воплотившимися, в частности, в поэме «Отказ от исповеди», изображающей революционера перед казнью. В дальнейшем Минский изменяет прежним идеалам. В статье «Старинный спор» (1884) он выступает против гражданственного звучания поэзии, называя это «утилитарным искусством», превращением литературы в служанку публицистики. Взамен Минский выдвигает «понятие об истинном добре, о конечной цели, о вечном бытии, обретающихся где-то <...> вне человеческой души, вне земной

жизни» (37, с. 102). В его стихах теперь слышатся горестное одиночество, усталость.

Подобные настроения находят отражение в стихах К. М. Фофанова, К. К. Случевского, Мережковского. В одном из стихотворений, красноречиво названном «Дети ночи», Мережковский, в раннем периоде творчества которого в ряде стихов звучат гражданские мотивы, так характеризует свое поколение:

Мы — над бездною ступени,
Дети мрака, солнца ждем.
Свет увидим, и, как тени,
Мы в лучах его умрем.

Однако, несмотря на общественно-политический гнет в стране, в начале 90-х годов в ней начинают пробуждаться новые силы, которые через четверть века смогут дать России подлинное обновление. В подполье возникают первые Союзы борьбы за освобождение рабочего класса. В 1895 году Петербургский «Союз борьбы за освобождение рабочего класса» организует В. И. Ленин. Начинается длительная организационно-пропагандистская работа по политическому воспитанию масс. И уже в 1896 году Брюсов записывает знаменательные строки:

...в дышаньи злобной стужи
Чую волю вешних сил.

Однако приход весны был еще очень далек и много лютых бурь пронеслось до того над Россией... Вернемся к 1892 году. В этот год Александр Николаевич Скрябин, окончив консерваторию, стоит на пороге своего совершеннолетия. Надо сказать, что его творческое мироощущение было в то время по-юношески цельным и здоровым. Человек впечатлительный, не отличающийся могучестью организма, композитор тем не менее не чувствует никакой другой усталости, кроме как вызванной напряжением от длительной работы, никакого другого нервного переутомления, как связанного с бессонными ночами, заполненными непрерывным композиторским трудом. К народившемуся в России декадентству и символизму Скрябин тогда относится, судя по сохранившимся материалам, с равнодушием. В этом отношении интересны рассуждения композитора в письме к Н. В. Секериной об их общем знакомом Б. В. Шервуте¹¹ в конце августа 1892 года: «Гуляю иногда

¹¹ Б. В. Шервут был сыном архитектора, скульптора, академика живописи Владимира Осиповича Шервута (Шервуда), автора портретов, пейза-

с Борисом Владимировичем, который декламирует мне при этом свои стихи. Некоторые очень живы и прозрачны, другие меня не совсем удовлетворили. Он любит отвлеченную поэзию, и образы, созданные им, неосязательны. Ошибка же в том, что увлечение этой крайней отвлеченностью приводит его часто к каким-то туманным картинам, в которых нельзя найти ни одного ясного штриха, а увлечение красотой звучности, явление само по себе отрадное, заставляет его часто жертвовать содержанием и формой сочному, иногда даже слишком жирному стиху» (110, с. 52—53).

Однако наиболее красноречивы скрябинские произведения рассматриваемого периода. В них — романтическая приподнятость чувств и стремление к идеалу прекрасного, неудержимая юношеская смелость, бесстрашие вступить в жизненную борьбу. Все это — бесконечно далеко от мрака, уныния и пессимизма. Спокойно, целеустремленно, не боясь невзгод, шел навстречу жизни композитор. Испытания не заставили себя ждать...

Вскоре после выпускных экзаменов в консерватории Скрябин отправляется в небольшое путешествие в Петербург, затем Финляндию, Прибалтику. По возвращении в Москву композитор должен заняться корректурами первых сочинений, которые взялся издавать П. И. Юргенсон. К этому времени вышел из печати первый опус Скрябина, вальс фа минор, и тот же Юргенсон сообщил автору, что это сочинение выписали из Лейпцига, Гмундена и Вены.

Вторую половину лета композитор проводит с Любовью Александровной на даче в имении брата своего учителя, Владимира Ивановича Танеева, видного московского адвоката, известного своими прогрессивными взглядами. В живописном Демьяново близ Клина, на даче у Танеева собиралось избранное интеллигентное московское общество. Однако пребывание здесь поначалу омрачено хлопотами об освобождении от воинской повинности. В этих делах ему активно помогает старший брат отца, Владимир Александрович, у которого он жил, учась в кадетском корпусе. Вместе они ездят в полк, где Скрябина одолевают вопросами о музыкальном сочинительстве. Ему рисуется унылая картина его возможной военной службы, но наконец радостная весть: освобожден от воинской повинности.

жей, соавтора инженера А. А. Семенова в проекте Московского исторического музея, удостоенного первой премии и после переделок исполненного.



Н. В. Секерина

Обо всех событиях этого лета мы узнаем из довольно подробных писем композитора Наталии Валерьяновне Секериной. С нею, одной из частных учениц Н. С. Зверева, Александр Николаевич познакомился будучи студентом консерватории осенью 1891 года на ученическом концерте. Секерины жили в Старо-Конюшенном переулке, рядом с Арбатом, близ которого, в Афанасьевском, в тот же год поселились Скрябины, и композитор каждый день встречал Наташу, когда она шла в гимназию или возвращалась домой. Разговаривать не удавалось, так как Секерину всегда провожали, и встречи ограничивались лишь поклоном. Александр Николаевич, как вспоминала Л. А. Скрябина, «все больше и больше ею увлекался и был очень доволен, когда наконец его пригласили бывать у них. Он посещал их два раза в неделю. Возвращался от них домой всегда счастливый и радостный. Садился около меня на коврик, клал голову ко мне на колени и начинал припоминать каждое свое слово, сказанное ей, при этом меня спрашивал, так ли он отвечал ей, не обидел ли он ее ответом. С обеих сторон чувство было такое молодое, хорошее, и я, смотря на него, невольно желала, чтобы оно жило в нем подольше. Когда А[лександр] Н[иколаевич] садился за рояль после этих встреч, лицо у него в эти минуты было поразительное. Выражение все время менялось, торжество, радость и блаженство — все это сияло в нем» (131, с. 17).

Благодаря этой дружбе осталось более пятидесяти подробных писем композитора с 1892 по 1895 годы, которые писались, когда он либо Секерина выезжали из Москвы. Обыкновенно испытывающий большие мучения при необходимости кому-нибудь писать, Скрябин пишет эти письма тщательно, обстоятельно, придавая им известную поэтическую форму. В них звучат задушевные признания, даются описания природы и дорожных впечатлений, раскрывается духовный и художественный мир композитора.

Осень и зима проходят у Скрябина в неустанном творческом труде. Он много сочиняет, выступает с концертами. Сестра Секериной вспоминала об одном из таких концертов «в очень красивом зале Сабашниковых на Арбате, где он должен был выступать со своими новыми произведениями. Концерт был исключительный: кроме громадной программы, которую исполнил Скрябин из своих произведений, играл Брандуков на виолончели, Крейн на скрипке, М. Н. Ермолова прочла монолог из „Орлеанской девы“; были чудесная певица и превосходный тенор, фамилии

которых не помню. <...> Кроме этого концерта в продолжение зимы мы еще раз его слышали, не помню в каком зале,— успех был громадный» (129, с. 52).

Не отрываясь от сочинительства, Скрябин в это время, по свидетельству Энгеля, «усердно изучал сонаты Бетховена, главным образом со стороны формы <...> Особенно интересовался он модуляционным планом и разработкой» (346, с. 39), безусловно пройдя, таким образом, прекрасную школу в овладении музыкальной формой.

Начало 1893 года ознаменовалось для Скрябина оформлением первого договора с издательством Юргенсона, которому он «без всякого гонорара» уступал упоминавшиеся выше (и частично опубликованные к этому времени): «Пьесы для фортепиано: 1) Сочинение 1-ое. Вальс f-moll, 2) Сочинение 2-е. Этюд, 3) Сочинение 3-е. Десять мазурок, 4) Сочинение 5-е. Два ноктюрна fis-moll, A-dur» (21, л. 1).

Казалось, будущее складывалось ясным и уверенным: любимая творческая работа, друзья, растущий успех у публики, пробивающий дорогу к признанию. Однако весной у Скрябина возобновляется заболевание правой руки, «переигранной» летом 1891 года. На этот раз Александр Николаевич вынужден обратиться к врачам: положение очень серьезно, тревожно и будущее пианиста представляется почти невозможной. Скрябин переживает мучительные дни, недели, о чем он пишет Секериной 30 мая 1893 года:

«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 <...> я так люблю мою звезду, что если я не буду смотреть на нее, если она не будет светить мне в жизни и если я не буду стремиться к ней, то погибнет мысль, а с ней и все. Пусть лучше я исчезну в безумном порыве, но мысль останется и будет торжествовать. Простите, что делюсь с Вами такими мрачными настроениями, но я не могу скрыть: мне страшно, страшно тяжело» (110, с. 56).

Консультации с врачами тянутся томительно долго, но вот, наконец, доктора «произнесли свой приговор»: кумысолечение, размеренный и спокойный образ жизни. В июне 1893 года композитор едет в Самару, затем в Крым. Он упорно борется с заболеванием, которое, по мнению неко-

торых врачей, неизлечимо. Безусловно, лечение, морские купания — все это укрепило его физическое состояние. Но еще больше помогли ему воля и упорство в желании пре-
возмоочь беду, не потерять любимое искусство. Скрябин вышел победителем в посланном ему судьбой испытании, возмужал духом и еще более уверовал в свое предназначение. Следы душевного смятения, отчаяния, наконец, рождение воли — весь сложный комплекс чувств, пережитых в то время композитором, — запечатлела Первая соната (ор. 6), написанная в 1893 году. В творческом наследии Скрябина — это одно из немногих произведений автобиографического характера.

С осени 1893 года после возвращения Скрябина в Москву его жизнь понемногу вошла в привычную колею. Кризис был позади, хотя и впоследствии правая рука давала о себе знать. Не раз еще довелось испытать ему горькие минуты, однако такого сплошного мрака беспросветности больше уже не было.

Скрябин возвращается к обычным занятиям. В этот сезон происходит знаменательное для него событие — знакомство с петербургским меценатом и издателем Митрофаном Петровичем Беляевым, с именем которого в историю русской культуры вошли собрания прогрессивной музыкально-художественной интеллигенции в конце XIX века в Петербурге — знаменитые «беляевские пятницы». Богатый лесопромышленник, музыкант-любитель (играл на альте в любительских квартетах и оркестрах), Беляев деятельно пропагандировал передовое русское музыкальное искусство, не жалея на это своих огромных средств. Он учреждает и финансирует «Русские симфонические концерты», музыкальное издательство, где исполняются и издаются новые произведения Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова и других отечественных композиторов. Беляев становится не только издателем и покровителем молодого композитора, обеспечивавшим и не раз выручавшим в трудных материальных ситуациях, но и почитателем его таланта, чутким другом, старшим наставником. Скрябин поверяет ему сокровенные замыслы, делится планами и сомнениями. Беляев чутко следит за творческим развитием своего юного друга, не стесняясь, дает критические советы, оказывается поверенным в его личных делах, одолевает сотни километров, чтобы в трудную минуту оказаться с ним рядом.

11 февраля 1894 года в Петербурге благодаря хлопотам



М. П. Беляев

В. И. Сафонова в зале консерватории состоялся авторский концерт Скрябина. Он играл Первую сонату, этюд, несколько пьес (мазурки, экспромт), о чем в ближайшие дни в газете «Русь» и «Биржевых ведомостях» появились рецензии. Заметки были весьма сдержанными; рецензенты, судя по всему, не отличались проницательностью (особенно в «Биржевых ведомостях») и нашли у композитора «непоследовательность и нелогичность мыслей» (161), плохое владение техникой письма, нестройность формы и ко всему сочли его плохим пианистом: «ни техники, ни силы, ни тона, ни чувства ритма» (162).

Однако, к счастью, не эти рецензии были главным итогом первого авторского концерта Скрябина в Петербурге. Молодого композитора слышали ведущие музыканты и

просвещенная публика северной столицы — Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, А. К. Глазунов, В. В. Стасов. В. А. Оссовский писал в воспоминаниях, что с Беляевым по поводу издания скрябинских сочинений горячо говорил Сафонов. Услышав Скрябина, Беляев был покорен его талантом. «Беляев с первых мгновений учуял дар Скрябина, — рассказывает Оссовский, — но „комитет“ издательства (Римский-Корсаков, Лядов и 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» (124, с. 72). Большую роль в пропаганде скрябинской музыки в беляевско-корсаковском окружении сыграла Надежда Николаевна Римская-Корсакова. Тонкий музыкант, одаренный композитор, она с искренним восторгом приняла искусство молодого московского автора, став одним из наиболее чутких его ценителей.

Первым сочинением, опубликованным осенью того же года в издательстве Беляева, стало «*Allegro appassionato*», затем последовали Первая соната, этюды оп. 8 и другие сочинения. В связи с корректурой «*Allegro appassionato*» сохранилось и первое письмо Скрябина к Беляеву, где он писал: «Примите мою искреннюю благодарность за добрые пожелания. Я со своей стороны постараюсь оправдать возлагаемые на меня надежды и отдать всю силу разума и воли на служение любимому искусству. Благодарю судьбу, которая мне послала Вас на моем жизненном пути» (110, с. 83).

Новая дружба быстро крепнет. Теперь, где бы ни был Скрябин, к нему летят письма Беляева, который постоянно интересуется его творческими делами, торопит, обсуждает сроки поступления новых сочинений и корректур.

Лето 1894 года композитор проводит в подмосковных дачах (Поварово, Зенино), а затем вместо несостоявшегося визита к Секериным уезжает в конце августа на месяц в Кисловодск. После возвращения в Москву еще более погружается в творческую работу, сочиняет, читает корректуру, готовится к концерту в Петербурге. В ноябре Скрябин приезжает сюда вновь и на этот раз появляется в доме Римского-Корсакова. Его приводит сюда 12 ноября 1894 го-

да Лядов. Впечатления о московском музыканте, его сочинениях и исполнении остаются самые благоприятные. «Этот молодой и, видимо, весьма нервный человек,— вспоминал впоследствии В. В. Ястребцев, присутствовавший в тот вечер у Римского-Корсакова,— на деле оказался превосходным, подающим громадные надежды композитором — словом, 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 красотою, жизненностью, силою, энергией и серьезностью фактуры, напоминающей не то Шопена, не то Бетховена, и притом с примесью чего-то своего» (156, с. 226).

Появление Скрябина в Петербурге несколько месяцев спустя уже воспринимается как событие, о чем свидетельствует 26 февраля 1895 года запись в дневнике Н. Ф. Финдейзена: «Утром был в редакции [„Русской музыкальной газеты“] Стасов <...> рассказывал о новой восходящей звезде — пианисте и композиторе *Скрябине*, который в пятницу и в субботу (днем, после репетиции) играл у Беляева, у которого и поселился. Все от него вповалку — и Р[имский] - К[орсаков], и Лядов, и Блуменф[ельд] с Лавровым, и Беляев (и, конечно, Стасов)». Передавая рассказ Стасова, Финдейзен отмечает: «С виду он совсем мальчик, а говорит как настоящий художник» и далее приводит слова Скрябина о том, что он не станет продавать своих сочинений, поскольку «художник не должен торговать своим вдохновением» (2, л. 43—43 об.).

В этот приезд Скрябин играет свои сочинения у Римского-Корсакова, где появляется вновь с Лядовым. Принимает участие в концерте 6-го собрания Петербургского общества любителей камерной музыки. Наконец, 7 марта дает сольный концерт в зале Петровского коммерческого училища на Фонтанке. «Биржевые ведомости» и в этот раз кисло отметили, что «г. Скрябин не отличается ни мелодической изобретательностью, ни особой склонностью к законченным формам сочинений», хотя при этом «малочисленная публика весьма поощрительно отнеслась к концертанту и наградила его по окончании концерта лавровым венком весьма солидных размеров» (165, с. 3).

Однако появилась на прошедший концерт и доброжелательная рецензия. Ее автором был Кюи. Правда, накануне, по свидетельству Стасова, он спорил с ним по поводу музыки Скрябина, основываясь, видимо, на пересказе чьих-то впечатлений. «Задал же я ему за это гонку,— писал

Стасов М. П. Беляеву, — и много раз повторил: „Нет, Вы лучше пойдите и хорошенько послушайте“, — на это он порядком рассердился» (110, с. 92). На концерт Кюи все же пошел и в рецензии назвал Скрябина несомненным и крупным композиторским талантом, отметив глубину мысли, тонкий вкус, изящество, выразительность.

Рецензия Кюи на петербургский концерт появилась в тот момент, когда Скрябин уже выступил с дебютом в Москве в экстренном собрании Музыкального общества с участием немецкого певца, солиста Дрезденской оперы Карла Шейдемантеля. Сафонов сообщал Беляеву, что Скрябин и его сочинения имели большой успех. Сочувственной рецензией на концерт откликнулся Н. Д. Кашкин, отмечая, что «Скрябин обладает несомненным талантом и как пианист и как композитор. В его сочинениях особенно привлекательны богатая и вместе с тем тонкая гармония, искренность настроения, а вместе с тем благородство фортепианного стиля, совершенно чуждого всех обычных, установившихся в подражание Листу приемов» (166, с. 2—3).

Сохранилась и запись в дневнике Танеева по поводу этого концерта: «Скрябин играл очень хорошо, его произведения говорят о таланте, но хаотичны, как-то беспорядочны и плохо построены. Со своим талантом С[крябин] должен был бы приобрести лучшую технику» (151, с. 74). Из этой записи явствует, что вкусы Танеева и Скрябина начинают мало-помалу расходиться, что вполне естественно для композиторов столь различных творческих индивидуальностей.

К весне Скрябин много работает над переделкой этюдов ор. 8, готовясь переслать их Беляеву, который торопит его. Придирчиво и требовательно относясь к каждому такту своих сочинений, Скрябин деликатно пишет Беляеву: «Вы сердитесь на меня — и совершенно справедливо, но все же я достоин некоторого снисхождения. Работаю я теперь буквально целые дни; как встаю, сажусь за писание и так, не разгибаясь, и просиживаю до вечера; не выхожу даже погулять. Вы подумаете, что я пишу что-нибудь новое? Вовсе нет: все этюды. <...> Выпускать же в неоконченном виде мне ничего не хотелось бы» (110, с. 91—92). А несколько дней спустя, уже отправив этюды, пишет тому же Беляеву: «Этюды Вы, вероятно, уже получили; Вы найдете между ними 2-ю редакцию *dis-moll'*ного, которую мне бы не хотелось печатать теперь же. Пусть бы она полежала у Вас некоторое время; что-то меня в ней не удовлетворяет» (110, с. 93—94).

Читая эти строки, вновь нельзя не вспомнить Танеева, требовавшего от учеников не только логики музыкальной мысли, но и «прочности фактуры». Мастерство ее создания, доведенное Скрябиным до высшего совершенства, было воспитано у него Танеевым и требовало, как видно из писем, неустанного многочасового труда.

Большое напряжение в работе привело к переутомлению, которое не могло не сказаться на состоянии нервной, впечатлительной натуры композитора. Поэтому неудивительно, что он пишет в начале апреля в письме к Беляеву такие слова (упомяная перед этим о каких-то причинах интимного характера): «И все крайние настроения; то вдруг покажется, что сил бездна, все побеждено, все мое; то вдруг сознание полного бессилия, какая-то усталость и апатия; равновесия никогда 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. Ведь нужно же было двум полюсам поместиться в одном человеке» (110, с. 95).

Беляев и сам раздумывал о состоянии своего юного друга и, обеспокоенный его здоровьем, отправляет Скрябина для лечения и отдыха в заграничную поездку. В середине апреля 1895 года композитор выезжает в Петербург, а в конце месяца уже шлет Секериной письмо из Берлина, где сообщает о первых заграничных впечатлениях.

Путь Скрябина пролегал через Германию (Берлин, Дрезден, Гейдельберг), Швейцарию (Люцерн, Вицнау), Италию (Геную)... Он осматривает в Дрездене картинную галерею, встречается с Шейдемантелем, с которым год назад дебютировал в московском концерте. Бродит в окрестностях знаменитого замка в Гейдельберге. Встречается и проводит целую неделю с отцом, который ненадолго приезжает к сыну из Янины (Турция), где служит русским консулом. Путешествуя из города в город, композитор не расстается с корректурами и работой над новыми произведениями. Постепенно новизна впечатлений сглаживается и приступы усталости и плохого настроения вновь одолевают композитора. Он обращается в Гейдельберге к профессору Эрбу, дающему серию советов по укреплению общего физического состояния. Обо всем этом Скрябин аккуратно сообщает Беляеву.

В свою очередь Митрофан Петрович решает выехать за границу и провести оставшуюся часть поездки со Скрябиным. «Вы и представить не можете, какой это для меня подарок и с каким нетерпением я буду ожидать Вашего приезда,— пишет он Беляеву,— <...> только теперь я начинаю понимать, что значит слово „один“. Как я ни храбрюсь, как ни стараюсь не распускать себя, а все-таки иногда бывает ужасно, ужасно тяжело» (110, с. 105—106). В конце июня Беляев выезжает к Скрябину, и они вместе путешествуют по Италии, Швейцарии, Германии, присутствуют на конкурсе пианистов и композиторов имени А. Г. Рубинштейна в Берлине¹² и, наконец, в последние дни лета возвращаются в Петербург.

Вернувшись осенью в Москву, окрепший, воспрянувший духом, Скрябин сразу же попадает в русло обычных занятий — подготовка к концертам, сочинение. Рука меньше беспокоит композитора, он более уверенно думает о будущих планах. Начинает, судя по всему, быстро взрослеть. «Жизнь А[лександра] Н[иколаевича] теперь несколько изменилась,— вспоминала Любовь Александровна Скрябина.— Работал он, конечно, по-прежнему много, но товарищи посещали его реже <...> Но зато часто бывали у него Сафонов, Танеев и кн. Трубецкой. <...> Иногда также навещали нас профессор Шлецер с сестрой и Верой Ивановой Исакович» (131, с. 20).

В этот период происходят важные для композитора события. К концу года обрывается поэма первой любви Скрябина — прекращаются дружеские отношения с Н. В. Секериной. «Красивая, умненькая и одаренная девочка», как ее характеризовала Любовь Александровна, превратилась в хорошенькую и, видимо, благоразумную девушку, которой предстояло обдумать свое будущее. И, вероятно, это будущее с неустроенным, пусть и талантливым музыкантом ей заманчивым не представлялось. Можно предположить, что заботливая мать, судя по переписке композитора, не поощрявшая дружбы со Скрябиным, также постаралась объяснить дочери все минусы такой перспективной партии. Наступил момент, когда скрывать далее свои чувства для Александра Николаевича стало оскорбительным. «Еще раз повторяю,— писал он Наталии Валерь-

¹² Конкурс открылся 3/15 августа 1895 г. Из русских пианистов в нем участвовали: И. А. Левин (премия), К. Н. Игумнов (почетный диплом), Ф. Ф. Кенеман.

яновне, — 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 *объяснять, 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*» (110, с. 126). Отношения усложнились, назревал разрыв, и в конце декабря 1895 года Скрябин послал, вероятно, последнее письмо Секериной, в котором он писал, что желает ей всего, что только может послужить ее счастью и благополучию.

К этому времени Скрябин готовился к отъезду за границу, где ему предстояло выступать с гастролями. «А[лександр] Н[иколаевич] был очень нервный, — пишет Л. А. Скрябина. — Он много работал по ночам, так как собирался ехать за границу и, вероятно, хотел кончить начатые им сочинения. У него часто болела голова, а главное — руки, что его сильно беспокоило» (131, с. 22). Воспоминаниям Любви Александровны вторит в своих записях Маргарита Кирилловна Морозова, известная меценатка, впоследствии ученица Александра Николаевича, сыгравшая заметную роль в его дальнейшей судьбе. Зимой 1895/96 года в один из воскресных дней в дом Морозовой Скрябина привез В. И. Сафонов, который часто бывал здесь, где собирались музыканты, художники, писатели, артисты, философы, словом, цвет художественной интеллигенции Москвы. Скрябин держался скромно. «...Его движения были скорее скованными, — пишет Маргарита Кирилловна, — и вид его казался подавленным. Он сел один к столу, руку положил на стол и все время делал легкие движения кистью. Я это хорошо запомнила, потому что на руках у него были надеты красные шерстяные напульсники (связанные его бабушкой, как я после узнала). Выражение глаз его было совершенно отсутствующее и даже страдающее; видно было, что ему очень скучно и не до себе» (119, с. 123).

В организации заграничной гастрольной поездки активное участие принимал В. И. Сафонов, а также М. П. Беляев. Последний не отважился отпустить Скрябина одного и поехал вместе с ним. Беляев сопровождал его в начале гастролей, «не покидая даже на эстраде. Огромная, тяжелая фигура Беляева рядом с небольшой стройной фигурой Скрябина, по рассказам лиц, помнящих эти концерты, произ-

водила впечатление громоздкого футляра рядом с вынутым из него инструментом» (346, с. 37).

3/15 января 1896 года состоялся первый концерт Скрябина в Париже. Он играл в зале Эрара; через три дня ту же программу повторил в Брюсселе (также в зале Эрара), а еще несколько дней спустя в Берлине. Успех был очень большим. Париж сразу признал в Скрябине незаурядное художественное дарование. «Мы встретились с исключительной личностью, — писали французские газеты, — превосходным композитором и пианистом; крупной индивидуальностью и философом; он — весь порыв и священное пламя» (цит.: 110, с. 129).

В середине января Беляев возвращается в Петербург, а Скрябин продолжает свое турне один, сообщая ему в письмах о всех событиях. Среди них и новые успешные концерты (в Гааге в артистическом кружке на музыкальном утре, вновь в Париже в зале Эрара), и работа над новыми произведениями, и новое серьезное увлечение девушкой, о которой мы знаем со слов Энгеля, что она жила у родственников в Париже, «блестящая по внешности, очень интересная и образованная <...> Она сделалась невестой Скрябина, но вскоре они разошлись» (346, с. 40). Известны также ее инициалы — М. К. Ф.

Письма полны бытовыми подробностями, из чего можно заключить, что Беляев был посвящен во все мелочи скрябинской жизни. Большое место занимают в письмах творческие вопросы, сообщения о ходе работы над новыми сочинениями. Наиболее интересно в одном из писем описание Скрябиным особенностей своего творческого процесса: «Если у меня сочинение *совершенно* выяснилось, то я не могу остановиться, пока не допишу его до конца, если же есть какие-либо сомнения, то я не могу писать далее сочиненное, так как все последующее зависит от предыдущего. Конечно, насиловать себя можно, но это дурно. <...> Записывать эскизно — это другое дело. Без этого и обойтись нельзя, в особенности в крупном сочинении» (110, с. 139). Обычно так Скрябин всегда и работал над своими произведениями. Естественно, что такая всепоглощенность работой, длящаяся сутками, порой приводила к усталости. «Вообще же теперь от композиции хочу отдохнуть. Последнее время я ночей 6 не спал и ослаб ужасно», — пишет композитор в одном из посланий Беляеву (110, с. 135).

Однако полный отдых — явление Скрябину несвойст-

венное. Его творческий процесс развивается безостановочно. Лишь иногда, как, например, во время встречи во второй половине мая в Риме с отцом и братьями, композитор отвлекается от работы. «Я здесь очень много гуляю, смотрю редкости», — сообщает он о встрече с родными, однако в конце прибавляет: «Я понемногу работаю — время бесплодно не пропадает» (110, с. 146). И даже когда Александр Николаевич отправляется в Дьепп, на море, чтобы наконец отдохнуть и месяц провести спокойно, в голове его зреют планы переделки соль-диез-минорной сонаты и Allegro.

В середине сентября 1896 года Скрябин возвращается в Петербург, а в конце месяца в Москву, завершив таким образом свое первое концертное турне, которое прошло в целом с выдающимся успехом.

После возвращения Скрябин начинает работу над фортепианным концертом. К этому времени относится еще одно важное событие его биографии. Как пишет Любовь Александровна, композитор «часто стал бывать у профессора Шлецера, где собиралось довольно большое общество, и играл там. У Шлецера жила его ученица В. И. Исакович. Ида Юльевна, сестра Шлецера, довольно часто приходила к нам и всегда очень приглашала нас к себе. Любя Сашу и Веру Ивановну, она задалась мыслью устроить их брак <...> Как-то вечером приехал к нам Шлецер и привез уже Веру Ивановну как невесту Александра Николаевича <...> Начались ежедневные визиты Саши к Шлецерам. Он так боялся обидеть Веру Ивановну, что иногда, с большим трудом отрываясь от своей работы, все же ехал к ней» (131, с. 22).

Вплоть до самого лета 1897 года Александр Николаевич самозабвенно захвачен работой над концертом и своим новым увлечением. Заботливая Любовь Александровна с тревогой наблюдает за своим воспитанником, советуется с Беляевым.

«Я даже не знаю, желать ли, чтобы он женился, или нет. Невеста его — девушка очень хорошая, симпатичная, очень любит его, а про него уж и говорить нечего», — пишет Л. А. Скрябина Беляеву (105, с. 68). «...Скажу несколько слов об семейной обстановке Веры Ивановны, — сообщает она в другом письме. — Матери она лишилась еще в детстве, отец ее присяжный поверенный в Нижнем Новгороде. Говорят, имеет средства, но <...> скуп и деспотичен <...> Вера Ивановна не избалована ни ласкою родительскою, ни жизнью, и даже, чтобы прилично быть одетой, она сама зара-



В. И. Скрябина

батывает на это, давая уроки музыки» (105, с. 77—78).

И все же беспокойство не покидает Любовь Александровну, тем более что композитор опять ночами засел за работу, по поводу чего Скрябина пишет тому же Беляеву: «...Саша сознает вполне, что губит себя своею безалаберною жизнью <...> Несмотря на любовь к невесте, на ее просьбы вести более регулярную жизнь, у него хватает на это благоразумия только на неделю или, самое большее, на две. Все это время опять не спит совсем ночи, похудел, ослабел, сегодня прямо через силу отправился к Шлецер <...> Никогда он не бывает спокоен и счастлив <...> Все душа его ищет чего-то неведомого и ни в чем не находит успокоения <...> Я положительно поражаюсь, насколько он еще ребенок в жизни <...> Саше тяжело будет жить с

семьей на свой заработок <...> Может быть, женитьба даст ему душевный мир, благодаря чему и здоровье его поправится, да еще с такою энергичною помощницей, как Вера Ивановна, и работа его пойдет быстрее» (105, с. 77).

В пору работы над фортепианным концертом Вера Ивановна делает под руководством Скрябина переложение его для двух фортепиано в четыре руки. Значительное время уходит на инструментовку произведения. Не обходится без казусов. Рассеянность, неточность (отсутствие случайных знаков и т. д.) в скрябинской записи вызывают раздражение у Римского-Корсакова, которому Беляев дал для просмотра партитуру концерта. Резкие слова Николая Андреевича, вписанные на полях рукописи, которую он выправил синим карандашом, не раз были предметом обсуждения его отношения к Скрябину. Думается, что правы те, кто видел в этом частный случай, свидетельствующий только об одном факте — короткой вспышке раздражения масти того композитора, к тому же чрезвычайно занятого (вспомним его подвижнический труд по редактированию Мусоргского!). Безусловно, Римский-Корсаков высоко ценил талант Скрябина, мы располагаем в этом отношении массой косвенных доказательств. В будущем судьба не раз приведет Скрябина в дом Николая Андреевича, где он всегда находил радушный прием.

К лету 1897 года работа над концертом была завершена. Вера Ивановна закончила с малой золотой медалью консерваторию по классу П. Ю. Шлецера и вскоре уехала в Нижний Новгород к заболевшему отцу. Скрябин проводит какое-то время в Подмосковье, затем едет к невесте в Нижний Новгород. Здесь в конце августа Вера Ивановна становится женою Скрябина.

В это время Сафонов хлопочет об организации выступления Скрябина с фортепианным концертом в Одессе. Осенью молодая чета отправляется в Крым, а в конце сентября приезжает в Одессу, где Скрябин впервые выступает со своим фортепианным концертом. Сафонов, дирижировавший оркестром, сообщает Кюи о том, что Скрябин имел огромный успех, однако рецензенты сочли необходимым оценить произведение молодого автора весьма снисходительно, признав заурядным и исполнение, и сочинение. Это неудивительно: там, где за рецензентом нет музыкального понимания и вкуса, отсутствие славы у автора сводит к нулю художественный результат его любого выступления.



А. Н. Скрябин (1897)

Из Одессы Скрябины направились за границу, и в конце октября Александр Николаевич пишет Беляеву, что по пути из Вены он выслал ему рукопись Второй сонаты (ор. 19).

В Париже Скрябины останавливаются на несколько месяцев. Оба они много занимаются, готовясь к совместному концерту. Однако, когда Шевильяр исполняет «Садко» или «Антара» Римского-Корсакова, оба, конечно, на концерте и, слыша прекрасное исполнение этих сочинений, переживают чувство гордости за отечественное искусство.

В Париже Скрябин начинает сочинять Третью сонату. Здесь он получает от В. В. Стасова известие о том, что ему *«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-го года действует через меня, и я всякий год передаю известные суммы намеченным 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“»* (цит.: 110, с. 186—187).

Только впоследствии, после смерти М. П. Беляева выяснилось, что неизвестным, выплачивавшим глинкинские премии русским композиторам, был он.

Премия оказалась очень кстати, так как финансы композитора были в плачевном состоянии, а концерт, хоть и прошел успешно, однако материального подкрепления не принес. От исполнения фортепианного концерта с симфоническим оркестром под руководством Шевильяра Скрябин отказался. Сделал это с тем большим удовлетворением, поскольку не хотел играть «на скорую руку» (в очень сжатые сроки), беспокоился за состояние своей больной руки, к тому был «очень занят интересными работами, от которых *〈...〉 трудно, да и не хотелось бы отвлекаться»* (110, с. 191).

В середине мая 1898 года Скрябины возвращаются в Москву в ожидании ребенка и поселяются на лето на даче в Майданове, под Клином. В июле у Скрябиных рождается дочь, и материальные заботы композитора увеличиваются. К этому времени в консерватории освобождается место профессора фортепианного класса в связи с кончиной П. Ю. Шлецера. Сафонов решает пригласить на это место Скрябина. Сумев провести свое намерение через Художественный совет консерватории, он приглашает композитора на должность профессора по классу фортепиано. Александр

ра Николаевича, на которого легли обязанности главы увеличившегося семейства, это предложение заставило задуматься. Выслав незадолго до того Беляеву рукопись Третьей сонаты, он обращается в конце августа к своему мудрому другу со следующим вопросом: «Прежде всего попрошу тебя посоветовать мне в очень важном деле. Василий Ильич приглашает меня в консерваторию профессором фортепиано со всевозможными льготами. Я буду иметь только 12 учеников (старших курсов), то есть 12 часов в неделю; гонорар 1200 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. Конечно, все-таки перспектива давания фортепианных уроков меня пугает, и, если бы не порядочный гонорар, я ни за что не согласился бы на это. Теперь же это для меня имеет очень важное значение. Напиши, пожалуйста, поскорее твое мнение» (110, с. 199).

Митрофан Петрович ответил сразу же: «Ты мне задаешь трудную задачу: решить отсюда, принимать ли тебе предложение Василия Ильича. Ты ведь знаешь, что я всегда был за определенные занятия, налагающие на человека известные обязанности и приучающие его к известному порядку. <...> А вот вопрос — в каком состоянии твое здоровье? т. е. можешь ли ты без ущерба для него принять на себя обязанности профессора при консерватории? Этого я отсюда решить не могу, так как давно тебя не видел, и потому решать весь вопрос придется все-таки тебе самому» (105, с. 129).

Скрябину пришлось ответить на этот вопрос однозначно и, учитывая материальные трудности, принять приглашение.

Надо отдать должное Сафонову, который, высоко ценя дарование Скрябина, провел решение о приглашении его профессором фортепианного класса вопреки недоумению и сомнению некоторых педагогов, не боясь этого недоумения и не сомневаясь в большой пользе от его преподавательской работы. В то время скрябинское искусство (как композиторское, так и исполнительское) только начинало пробивать дорогу к широкому признанию в России. Не следует забывать, что даже понимающие музыканты далеко не все в полной мере осознавали дарование Скрябина. Буквально незадолго до решения Сафонова пригласить его на педагогическую работу в консерваторию он получил письмо



В. И. Сафонов

от Кюи, с которым вел переговоры относительно участия Скрябина в концертах Русского музыкального общества предстоящего сезона. Кюи тогда возглавлял Петербургское отделение общества и был занят составлением программ. «О Скрябине не хлопочите много,— пишет он Сафонову.— Со всех сторон слышу, что это совсем плохой пианист» (19, л. 1). На это Сафонов ответил: «Что касается Скрябина, то я свое суждение о нем как пианисте считаю более компетентным, чем суждение сторонних лиц, о которых Вы мне пишете, тем более что С[крябин] играет *исключительно* свои сочинения и играет их вне всякого сравнения с другими пианистами» (20, л. 94). Несколько дней спустя Сафонов рекомендует Скрябина Ф. Вейнгартнеру в качестве солиста и автора фортепианного концерта (15, л. 41).

Так, благодаря стараниям Сафонова, петербургским друзьям, из которых в первую очередь следует назвать Беляева, скрябинское искусство начинает входить в орбиту постоянного внимания современников. Итогом первых послеконсерваторских лет для Скрябина становится ряд фортепианных сочинений, из которых необходимо выделить произведения крупных форм — три сонаты, концерт, а также пьесы. Эти сочинения вошли в сокровищницу русской музыки конца XIX века и поныне являются украшением репертуара многих исполнителей.

Глава четвертая

Начало самостоятельного пути

Обычно с завершением учебных занятий связывают начало самостоятельного пути композитора. В случае со Скрябиным говорить об ученичестве в консерваторские годы, когда были созданы мазурки ор. 3, пьесы ор. 2, другие опубликованные сочинения, по меньшей мере не совсем уместно. Творческая эволюция композитора, по-прежнему стремительная, динамичная, продолжалась и после окончания консерватории. Определить рубежи в ее течении у Скрябина, как уже говорилось, порой можно лишь условно. Такие приблизительные границы первого после-консерваторского периода устанавливаются, с одной стороны, начиная с Первой сонаты (ор. 6), а с другой — после написания Третьей сонаты (ор. 23) и поступления на службу в Московскую консерваторию, то есть примерно в пределах лета 1898 года.

В эти годы композитор много сочиняет в фортепианном жанре в крупных и мелких формах, а также пробует себя в оркестровом письме. Работая над фортепианным концертом ор. 20, незавершенной увертюрой ре минор, Скрябин практически осваивает инструментовку и ходит за советами к С. И. Танееву. «К обеду пришли Юша [Ю. Померанцев] и Скрябин,— отмечает Сергей Иванович в дневнике 29 мая 1898 года,—...Скр[ябин] играл свое сочинение — Allegro для оркестра. Я ему давал советы относительно [ельно] инструментовки» (151, с. 221). 31 мая 1898 года появляется новая запись: «...Скрябин (инструментовка его d-moll'ной увертюры) сидел до 10-го часа. Я пошел его провожать» (151, с. 222).

Названные годы чрезвычайно плодотворны для сочинений малых форм — экспромтов, этюдов и особенно прелюдий. За исключением прелюдий ор. 11 № 4 (1888, Лефортово) и ор. 11 № 6 (1889, Киев), в отмеченные годы написана большая часть пьес: пятьдесят три прелюдии из девяноста произведений этого жанра в наследии композитора¹³. Он сочиняет их почти постоянно — во время путешествия, находясь на отдыхе, в концертных турне. Рукописи хранят пометки об окончании в городах — Москва, Париж, Гейдельберг, Вицнау... Порой Скрябин обдумывает и записывает сразу несколько пьес.

Серию прелюдий этого времени иногда называют музыкально-художественным дневником композитора, отразившим различные впечатления, настроения и творческие поиски. Его страницы писались отдельно и затем были скомпонованы в тетради, составившие несколько опусов.

Большая часть прелюдий создавалась начиная с отъезда Скрябина за границу в 1895 году и в основном завершена весной 1896 года по той простой причине, что Скрябин держал с Беляевым пари, что закончит к апрелю 1896 года цикл из сорока восьми прелюдий. Последние дни перед отправкой рукописей композитор работал не отрываясь. 24 января / 5 февраля 1896 года он пишет Беляеву из Кёльна: «Прелюдии очень подвинулись. Эти три дня работаю не вставая» (110, с. 130), а 25 февраля / 8 марта 1896 года сообщает из Парижа: «Пишу Вам после окончания прелюдий. <...> Прелюдий пока будет всего 48, причем 3 в F^{is} и 3 в E-dur, а в F-dur и c-moll по одной. Не знаю еще, как группировать их» (110, с. 132—133).

Несколько дней спустя композитор уточняет, что 11/23 марта выслал прелюдии и обозначил в них порядок (см.: 110, с. 135). Двадцать четыре прелюдии он сгруппировал в опус 11, а остальные объединил в опусы 13 (шесть прелюдий), 15 (пять прелюдий), 16 (пять прелюдий), 17 (семь прелюдий). Ряд прелюдий композитор оставляет в черновых записях и эскизах, по поводу чего пишет весьма примечательные строки: «Что касается недостающих пре-

¹³ В раннем периоде творчества Скрябин, видимо, прелюдий не писал. Сохранился только один юношеский набросок в восемь тактов, помеченный автором *Preludio* (3, л. 30). Он не вошел в список ранних сочинений композитора и был написан, судя по датам соседствующих в тетради сочинений, в марте-апреле 1889 года. В основе произведения — ритмически непрерывная и широко, на три октавы раскинувшаяся мелодия-фигурация раннеклассического типа; во второй половине эта фигурация кое-где поддержана аккордами.

людий, то я не совсем Вас понимаю, дорогой Митрофан Петрович. Ведь Вы говорите, что насиловать творчество не следует; а мне бы пришлось просто *выжимать* из себя, потому что их нет (те, которые были набросаны, я не могу издать ни за что в мире, так как они мне не нравятся). <...> А пари-то я все-таки выиграл!» (110, с. 136).

Четыре прелюдии ор. 22 были написаны несколько позже, однако по характеру и стилю они примыкают к названным выше опусам.

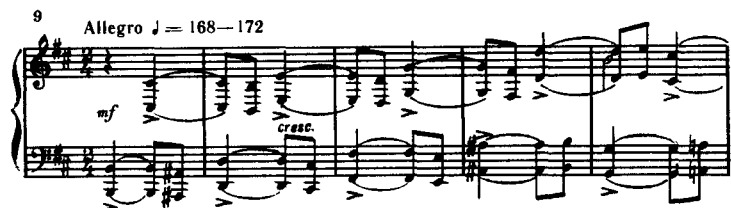
Таким образом композитор создавал в эти годы не фортепианные циклы прелюдий, а ряд самостоятельных произведений, которые будучи объединены в циклы могли быть исполнены и отдельно. Так их играл сам композитор, так они исполнялись и впоследствии.

Сочиняя прелюдии, Скрябин работал в жанре, который почти не имел традиций в русской музыке. Как и к мазуркам, к прелюдиям чаще всего из отечественных композиторов обращался А. К. Лядов, произведения которого Александр Николаевич знал (об этом свидетельствует его письмо Лядову 1895 года; см.: 110, с. 122), однако какого-либо влияния они на него не оказали. Таким образом в жанре прелюдий Скрябин выступает в русской музыке самостоятельно и даже о связях с Шопеном, давшим новую жизнь жанру в XIX веке, можно говорить весьма опосредованно. Прелюдии — индивидуальный и многообразный художественный мир Скрябина, отразивший творческие стремления молодого композитора.

Среди прелюдий, созданных в названный период, можно выделить несколько групп. Одна из них, довольно многочисленная, — при всем своеобразии и индивидуальных отличиях произведений — продолжает идущую от ранних юношеских сочинений линию героических, волевых образов, развиваемую и прослеживаемую в различных модификациях вплоть до последних произведений.

В ряду этих пьес опуса 11 — прелюдия № 6 (си минор), помеченная 1889 годом. Она написана в Киеве, очевидно, во время пребывания композитора на летних каникулах у дяди. Мятая и динамическая пьеса запечатлела мир героических порывов и столкновений. Этот мир представлен в интонационно точном, характерном тематизме — героических восклицаниях восходящих кварт (уменьшенных, чистых, увеличенных). Октавное дублирование голосов придает изложению музыкального материала плакатную броскость. Стреттная имитация по существу одноголосной

темы вносит острое напряжение в развитие, образуя цепь диссонирующих задержаний. Динамичности развития способствует также ладовое напряжение темы: опорные звуки нижнего голоса обрисовывают характерный для скрябинских героических тем остов тонического трезвучия с добавлением VII повышенной ступени. В то же время в верхнем голосе прочерчивается субдоминантовое созвучие с достижением в кульминации скачком на сексту терцового тона тонического созвучия, образующего диссонанс с VII повышенной ступенью в нижнем голосе:



Драматический напор заполняет сквозным током развития простую репризную трехчастную композицию прелюдии: оба предложения первой части — модулирующие; середина по существу является разработкой основной интонационной формулы, напоминая тем самым о бетховенских традициях; реприза динамизирована и объединена с кодой.

Рассматриваемая прелюдия вновь поражает точным владением выразительными средствами, мастерским умением выстроить форму, обнаруживаемыми Скрябиным уже в юношеские годы. Правда, композиции подобных пьес несложны и отбор выразительных средств весьма характерен. Ямбические взлеты интонаций, опора мелодизма на звуки тонического трезвучия неоднократно используются композитором в произведениях героического характера. Таков, например, тематизм бурной, патетической прелюдии ми-бемоль минор, ор. 11 № 14, созданной в 1895 году в Дрездене. По драматической насыщенности она близка к «Allegro appassionato», написанному, кстати, в той же тональности густой «бемольной красочности».

Прелюдиям драматического характера свойственны динамичность в развитии тонального плана, избегание устойчивости. Например, прелюдия фа-диез минор, ор. 11 № 8, мелодия которой содержит резкие скачки, стремительно обрывающиеся пассажи, начинается изложением музыкального материала на доминантовом органном пункте; тоника появляется лишь в последнем такте периода,

служащим началом следующего построения. Таким образом возникающая тоника одновременно выполняет функцию доминантового органного пункта по отношению к этому второму построению.

Другой характерной особенностью отмеченных прелюдий является использование октавных дублировок в мелодических голосах и в фоновом-репетиционных, фигурационных пластах. Среди таких пьес можно назвать: взволнованно-мятущуюся прелюдию фа минор (ор. 11 № 18), графичностью октавной фактуры несколько напоминающую си-минорную, однако более порывистую, беспокойную по характеру; до-минорную (ор. 11 № 20), с патетическими восклицаниями и взлетами мелодии; си-минорную (ор. 13 № 6) — бурное *Presto*; фа-минорную (ор. 17 № 5) — стремительно низвергающуюся, как потоки дождя, о котором Скрябин пишет в письме, посланном в те дни из Гейдельберга, когда сочинялась эта прелюдия (см.: 110, с. 104).

Героико-патетический образный мир прелюдий, их выразительные средства (броскость, особая концентрированность яркого интонационного материала) находят воплощение и в ряде близких по характеру этюдов ор. 8, которые создавались в ту же пору. Таковы си-минорный этюд (№ 3), отличающийся броскостью, графичностью выдержанного рисунка благодаря слитности фактуры в партиях левой и правой рук, и си-бемоль-минорный этюд (№ 7), основанный на стремительной фигурации нижнего голоса и мерных отрывистых аккордовых «мазках» в партии правой руки. Этюд соль-диез минор (№ 9) разрастается в драматичное повествование, истоки которого поясняет ремарка: «*Alla ballata*» (вроде баллады). Отзвуки трубных сигналов, тревожный ритм скачки, патетические восклицания слышатся в музыке этого произведения. Его середина представляет новый образ — светлый, упоительно прекрасный. Аккордовое изложение темы вызывает отдаленные ассоциации с хоральностью, а поначалу мерно передвигающиеся басы перерастают в драматические реплики, вступая в диалог с ведущей темой. С каждым ее проведением диалог становится все напряженнее и выливается в страстную кульминацию, а затем репризу первой части, где на грани разделов объединяется музыкальный материал середины и первой части. В затухающем — удаляющемся — действии конца репризы вновь угадываются характерные черты балладного жанра.

Одна из вдохновеннейших страниц скрябинской герои-

ко-патетической музыки — знаменитый ре-диез-минорный этюд (№ 12). Бурная раскидистая фигурация нижнего голоса, в репризе перерастающая в аккордовую пульсацию, мелодические восклицания, вздымающиеся подобно гигантским всплескам бушующих волн и низвергающиеся в головокружительные пучины — на всем этом лежит печать огромного эмоционального порыва, мощного как ураган, всеобщая буря, которая должна прорваться сиянием грядущего света. Этот этюд, по аналогии с шопеновским до-минорным этюдом, часто называют революционным. В целом же этюды отличают от прелюдий масштабность формы, порой содержащей контрастный тематический материал, и бóльшая плотность фактуры, предназначенной для овладения определенными техническими навыками и трудностями.

Особый тип образности воплощает прелюдия си-бемоль минор, ор. 11 № 16, в которой едва ли не впервые появляется в дальнейшем типичная для Скрябина ремарка «Misterioso» (таинственно). Загадочный тревожный образ воплощен в гибкой ритмике ($\frac{5}{8}$ $\frac{4}{8}$), в стремительных линиях мелодии, капризных ее остановках, заклинательных пунктирных формулах:

10 *Misterioso* $\text{♩} = 160-168$

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a piano (p) dynamic and a 'sotto voce' instruction. It features a complex rhythmic pattern with triplets (3) and a 'una corda' marking. The second system continues the piece, showing a crescendo (cresc.) and a decrescendo (dim.) section, also marked with triplets (3).

В ряду прелюдий рассматриваемого периода можно выделить группу пьес, близко стоящих к изначальным исто-

кам жанра, с его характерным звучанием моторно-фигурационных формул, нейтральных в интонационно-тематическом плане. Это — прелюдия до мажор (ор. 11 № 1), соль мажор (ор. 11 № 3), фа мажор (ор. 11 № 23), ми минор (ор. 13 № 4) и другие. Обычно такие пьесы у Скрябина двухголосны. Каждый из голосов имеет свой ритмический рисунок, образуя в целом контраст полиритмии. Использование нечетного деления длительностей, столь характерное для Скрябина, рождает свободу и гибкость в фигурационной вязи голосов. Эта ритмическая прихотливость, даже при наличии повторяемых ритмоформул, типичных для прелюдийного жанра, вуалирует моторность и некоторую заданность в музыкальном развитии, свойственную пьесам такого типа. Еще большую свободу фигурационно-мелодическому дыханию голосов — «фигурационной мелодике», по определению Ю. Хоминьского (404, с. 387), — придает скрытое голосоведение, выделение pedalных звуков, неожиданными бликами вспыхивающих в фигурациях и подчеркивающих иррегулярность метрики.

В итоге тип прелюдии, имеющий наиболее традиционные исторические черты, у Скрябина полностью преобразуется. В мелодических очертаниях этих пьес угадываются не строгие золотисто-коричневые краски времен музыкального классицизма и барокко, а подвижные контуры и переливающиеся тона, характерные для манеры живописного и музыкального импрессионизма. Видимо, не случайно Дебюсси, классик музыкального импрессионизма, обращался к жанру прелюдии. Однако сходство Скрябина с Дебюсси в этом жанре скорее внешнее. Нарушение метрической опорности и регулярности в скрябинской музыке обнаруживает гораздо большую близость к метрической (не ладовой) переменности русской музыки, чем к экзотической раскованности ритма французского импрессионизма. Эта близость особенно обнаруживается в прелюдиях, в которых преобладает диатоническое ладовое наклонение, своеобразно трактованное композитором.

Одна из ранних пьес подчеркнута диатонического склада — прелюдия соль мажор (ор. 11 № 3), написанная в Гейдельберге в 1895 году. Диатоника с преобладанием бесполутоновых интонаций — одно из основных средств создания музыкального образа. Прелюдийно-фигурационный склад фактуры, использующий общие формы движения, расцвечен педалями, подголосками, вырастающими на основе скрытого голосоведения. Эти педали и подголоски

акцентируют I и особенно V ступени лада, создают эффект свободного пространства, звенящего весеннего воздуха, в котором звучат и переливаются чистые, радостные голоса. Дальнейшее развитие в прелюдии приводит к гармоническим сдвигам и ладотональным «омрачениям», однако рефренообразное возвращение к начальному соль-мажорному облику темы утверждает светлый колорит пьесы.

Мелодическое разворачивание фигурационного движения выявляет равноправность всех ступеней, без противопоставления диатоники и хроматики. Повышенная и пониженная ступени трактуются как самостоятельные по отношению к основной, чему в немалой степени способствует ритмическая равномерность мелодики (движение одинаковыми длительностями). Этот чрезвычайно важный для дальнейшей эволюции композитора процесс «расширения диатоники», который впоследствии приведет к кардинальным преобразованиям ладогармонического языка, намечается уже в раннем периоде творчества Скрябина.

К названной пьесе близка по характеру, музыкальному языку и типу изложения прелюдия до мажор (ор. 11 № 1), написанная в ноябре 1895 года в Москве. Быстрый темп, ажурное кружево варьированных ритмоинтонационных формул, скрытое голосоведение в однотипном ритмическом движении, а главное, подчеркнутая диатоничность звучания — все это сближает обе прелюдии.

В таких пьесах особенно заметно глубокое родство скрябинского стиля с национально-русскими элементами музыкального языка наших отечественных композиторов начиная от кучкистов и включая, в частности, Чайковского. В этот период и позднее перекличек с его творчеством в музыке Скрябина становится все меньше, однако отдельные стилевые связи, сходство натур двух художников, воспитанных на одной культуре, остается даже в различии их творческих устремлений. Например, Чайковский — наследник романтических элегий русской литературы первой половины XIX века. Скрябин к элегии как жанру равнодушен. Однако вплоть до Второй симфонии в его сочинениях проступают элегическая мягкость, плавность и поступенность мелодических линий с характерными романтическими слабыми окончаниями фраз и мотивов — интонационно-стилистические приметы, безусловно связывающие Скрябина с Чайковским. Так блики и отсветы пушкинской эпохи, данные через преломление традиций Глинки и Чайковского, ощущаются и в скрябинских сочинениях.

Любопытна прелюдия соль мажор из опуса 13 (№ 3). Ясная, диатоничная, она вызывает переливами света (мажорные и минорные краски) ассоциации с последней пьесой Чайковского из «Времен года» («Декабрь. Святки»). Если отрешиться от ее вальсового ритма и движения, то можно заметить, что начальная мелодия строится из простейших восходящих и нисходящих перемещений по аккордовым звукам. Таков же принцип строения и мелодии скрябинской прелюдии, в которой, в отличие от Чайковского, нет жанровой определенности. Однако, как и в пьесе из «Времен года», простая мелодическая канва прелюдии — ведущий гармонический голос — наполняется внутренней жизнью фактуры и общей аккордовой вертикали, в которой большую роль играет нижний, мелодически варьированный голос. В почти непрерывном триольном движении он создает выразительный фон, порою вступающий в диалог с верхним, порою оттеняющий его переливами красок и светлых кварто-квинтовых перезвонов. Последние являют пример того, как в музыкальном стиле автора «Поэмы экстаза» уже в ранних сочинениях преломились характерные элементы квартовых гармоний, связывающие дальнейшую эволюцию скрябинской гармонии и с традициями кучкистов, особенно с кварто-квинтовыми и секундовыми сочетаниями у Бородина и Мусоргского.

Прелюдиям Скрябина чрезвычайно свойственно использование фигурационно-фоновых форм. Композитор видит в них средство интонационного, ритмического, ладового обновления музыкального языка, сближает эти формы со сферой мелодизма, способного выполнять функцию тематизма, что впоследствии найдет широкое и многообразное развитие в музыке XX века, инструментально-симфонической и оперной (в частности, у Стравинского, Прокофьева). Во многих пьесах вязь коротких фигурационных мотивов приобретает мелодическую функцию, объединяется с гармонией (прелюдии соль-диез минор, ор. 11 № 12, ре-бемоль мажор, ор. 17 № 3).

В циклах рассматриваемых прелюдий интересна группа сочинений, в которых мелодическая фигурация наполняет движение басового голоса (ор. 11 № 5, ре мажор; ор. 11 № 13, соль-бемоль мажор; ор. 17 № 4, си-бемоль минор; ор. 22 № 4, си минор). Особенно выделяется выразительностью си-бемоль-минорная прелюдия (ор. 17 № 4) — проникновенная страница лирики Скрябина тех лет. Она полна глубокой грусти, затаенной печали. Басовый голос —

сплав мелодии и фигурации (ритмически однообразное движение восьмыми) — создает равномерный фон, в который вплетены отдельные, интонационно острые мелодические ходы. На этом фоне звучит второй пласт фактуры. Его основа — гармоническая вертикаль с вычленением верхнего голоса в качестве мелодии. Эта мелодия не имеет свободного дыхания и развития, она «скована» общим движением многоголосья, прерывиста, расчленяется (вместе с вертикалями) паузами в отличие от безостановочно стелющегося баса. Еще один выразительный штрих — избегание сильного времени: из-за такта начинается басовая мелодическая фигурация, паузами на сильной доле часто отмечаются вступления аккордов, наконец, разрешения неустойчивой гармонии в устойчивую на сильной доле нигде не появляются. Даже возникновение последнего устойчивого аккорда пьесы завуалировано тянущимся общим звуком в верхнем голосе: *ре-бемоль* (в доминантовом аккорде с секстой) остается залиганным как терция наступающего разрешения в тонику.

Эта прелюдия написана в Москве в ноябре 1895 года и, кто знает, может быть, навеяна грустью прощания композитора со своей первой любовью.

По настроению к си-бемоль-минорной прелюдии близка прелюдия ми минор (ор. 11 № 4), в которой, как уже отмечалось, был использован материал юношеской баллады. Прелюдия запечатлела томительную и прекрасную грезу — на фоне мягко диссонирующих аккордов звучит проникновенный мелодический голос. Он звучит ниже гармонического фона, в его разворачивании можно уловить некую повествовательность, особенно в патетических восходящих восклицаниях на октаву и далее септиму. Однако повествовательность все же завуалирована, сглажена. В пьесе больше преобладает настроение, чем действие или его описание. Речевые возгласы уравниваются жанрово нейтральными, но подчеркнuto выразительными хроматическими нисходящими интонациями, придающими мелодии характер томления. Отметим также типичный для композитора склад фактуры, в котором мелодия часто вливается в один из голосов аккордовой вертикали, растворяется в ней и наоборот: в последовательности гармоний возникают мелодические подголоски, педали, сплетающиеся с основным мелодическим голосом, образующие дополнительные мелодические восклицания.



Так в прелюдиях этих лет начинает вызревать характерная скрябинская лирика. Ее истоки — в напряженном чувстве личностного, унаследованном Скрябиным от зрелого музыкального романтизма. От Шопена, Листа композитором воспринята и полнокровность чувственного ощущения жизни, ее прекрасных восторженных порывов и контрастных перепадов — отчаяния, протеста, страданий.

Эта полнокровность в особом преломлении у Скрябина сказывается в уже упоминавшихся бурных патетических прелюдиях, а также этюдах ор. 8, близких к некоторым прелюдиям Шопена, например, ор. 28 № 8 (фа-диез минор), развивающим и длящим какое-то одно эмоциональное состояние. Строго говоря, для Шопена вообще типично в прелюдиях выдерживание одного эмоционального состояния, что воплощается в цельности избранного типа фактуры, будь то повторение мелодико-фигурационной ячейки или же постоянная двухслойность мелодии и равномерного фона. Выдержанность общего эмоционального состояния, однотипность фактуры характерны и для скрябинских прелюдий.

Сама по себе повторяемость ритмических пластов в композиции, столь свойственная жанру прелюдии (в баховском, шопеновском претворении), на рубеже XIX—XX веков неожиданно смыкается с новейшими литературно-художественными исканиями, образующими стиль модерн. Одна из его особенностей — использование гибкого ритма текучих линий, единого орнаментального узора в архитектуре (Х. ван де Велде в Бельгии, Й. Ольбрих в Австрии, Ф. О. Шехтель в России), повторяемость идейных мотивов в поэзии символизма (например, в литературных «симфониях» Андрея Белого) — находит явную аналогию в музыкальном искусстве того времени в жанре прелюдии. Она становится популярной у Дебюсси, Скрябина, Рахманинова. При этом характерные для модерна (наряду с повторяемостью ритмических пластов) декоративность и

картинность ощутимо проступают и в прелюдиях Дебюсси, и в прелюдиях Рахманинова.

Скрябин в прелюдиях сторонится пейзажности. Даже усиливая звенящие русские краски в диатонических пьесах, композитор словно бы растворяет формы и цвет в солнечных лучах. Таковы прелюдии до мажор и соль мажор из опуса 11. Особая бурная «светоносность» свойственна ми-бемоль-мажорной (ор. 11 № 19) и фа-мажорной (ор. 11 № 23) прелюдиям. В этом и во всех других случаях она рождается у Скрябина напряжением личностного чувства, выражающим восприятие жизни композитором.

Растворенность формы и цвета присуща и тем скрябинским прелюдиям, которые написаны в приглушенных лирических тонах. В таких сочинениях много прозрений в будущее зрелого стиля художника. Это и обилие хроматизмов, возникающих из заполнения мелодического движения (и движения аккордовой вертикали) альтерированными неаккордовыми звуками — проходящими, задержаниями (ор. 15 № 5, до-диез минор; ор. 22 № 2, до-диез минор; ор. 17 № 6, си-бемоль мажор), и особая «размытость» контуров, в дальнейшем преобразующая фактуру скрябинских сочинений. Чаще всего эту растворенность очертаний образует отмечавшееся выше введение педалей, скрытого голосоведения, которые вдруг разрушают предполагавшуюся равномерность в распределении прелюдийного фона. Такова и прелюдия соль-диез минор (ор. 11 № 12), в которой неторопливое фигурационное движение в партии правой руки приостанавливается свертыванием фигурационно-мелодических ячеек в застывшую вертикаль. Подобная «размытость» намечаемых контуров, как и в живописи русского символизма начала века (например, у П. В. Кузнецова), снимает ощущение тяжести, материальности, способствует созданию хрупкости образа.

Следует отметить также тематизм ля-мажорной прелюдии (ор. 15 № 1). Прелюдию отличает скрытая танцевальность, гибкая, прихотливая ритмика мелодики: распетое затактовое группетто и нисходящий скачок на септиму с последующим заполнением. Близка по стилю этому сочинению и прелюдия си мажор (ор. 22 № 3), обнаруживающая излюбленные Скрябиным мазурочные черты. С мазурочными образами соприкасается прелюдия ля минор (ор. 11 № 2) с частыми членениями коротких мелодических фраз.

Есть среди прелюдий рассматриваемого периода и сочинения, в которых лиризм сочетается с распевностью и патетикой, близкой к рахманиновским лирическим образам. Такова прелюдия ми мажор (ор. 11 № 9) и особенно до-диез минор (ор. 11 № 10), написанная в 1894 году. Краткая и выразительная, с аккордовой плотностью фактуры, она вызывает ассоциации с однотональной знаменитой прелюдией Рахманинова.

В целом для скрябинских прелюдий рассматриваемого периода плотная аккордовая фактура нетипична. Исключение — прелюдия до мажор (ор. 13 № 1), характерная использованием диатоники с плагальными и несколько архаичными гармониями. Здесь развивается несвойственная Скрябину образная сфера, близкая к былинному эпосу. Плотная и торжественная поступь прелюдии вызывает в памяти былинные образы в стиле традиций «Могучей кучки». С этими традициями связана отчасти и прелюдия ре-бемоль мажор (ор. 11 № 15). Ее музыкальная ткань расслаивается на два пласта, четкое разграничение которых обычно вуалируется композитором, — на мелодию и сопровождение. И в том, и в другом пластах — избегание вводнотоновости и отсутствие хроматизмов. Двухголосие сопровождения создает мерный переливчатый фон, который в своих истоках обнаруживает отдаленную близость с жанром колыбельных песен, претворенном в русской музыке XIX века. Не очень типична для Скрябина и мелодика — сочетание повторно варьлируемых мелодических фраз и более коротких интонационных ячеек, сливающихся в довольно протяженные мелодические линии. Своеобразно здесь также соединение распевно-песенных интонаций с речевыми.

В целом фантазия композитора неистощима и мир прелюдий очень многолик. Вместе с тем они раскрывают комплекс наиболее характерных стилевых черт музыки композитора, мышление которого смело опережает свой век.

Более традиционны циклы экспромтов. Композитор объединил их в три опуса (10, 12, 14) по два произведения в каждом.

В опусе 10, написанном в 1894 году, до работы над тетрадами прелюдий, два экспромта в родственных тональностях — фа-диез минор и ля мажор. Их характерная особенность — близость к мазурочным ритмам и формам. Однако в сравнении со скрябинскими мазурками назван-

ные пьесы более развернуты и традиционны, как, впрочем, и экспромты ор. 12 и 14.

Наряду с камерными фортепианными сочинениями серьезными творческими достижениями отмечена в эти годы область крупной сонатной формы. Мы сможем по существу оценить значительность этих достижений в том случае, если вспомним, что до Скрябина в русской музыке не было устойчивых традиций этого жанра. Именно Скрябин является их создателем. После него сонаты писали Метнер, Прокофьев и другие отечественные авторы.

До Скрябина в русской фортепианной литературе насчитывается всего несколько сонатных опусов. В 1856—1857 годы написана Первая си-бемоль-минорная соната Балакирева. Далее с промежутками примерно по десять лет появляются две сонаты Чайковского — до-диез-минорная (1865) и Большая соната соль мажор (1878). В 1873—1874 годах Танеев работает над сонатой ми-бемоль мажор, в которой осталась завершенной только первая часть. Вот и все сочинения сонатного жанра, которые созданы в русской музыке до сонаты ор. 6 Скрябина¹⁴. Мы не располагаем сведениями, какие именно из этих сочинений были ему известны. Достоверно знаем другое: уже после окончания консерватории, примерно осенью — зимой в конце 1892 года Скрябин изучал сонаты Бетховена (об этом уже приводилось выше свидетельство Энгеля). Изучал он их самостоятельно и так же самостоятельно обдумывал и разрабатывал композиции своих сонат.

Известно, что Первую сонату, впервые прозвучавшую 31 мая 1895 года в консерватории в исполнении выпускника Ф. Ф. Кенемана, Танеев считал «плохо сделанной и дилетантской». Написана она раньше. Как уже отмечалось, соната отразила те бурные переживания, которые выпали на долю композитора в 1892 году — стремление к заветной цели, болезнь руки, отчаяние, борьба с несчастием и его преодоление. В этой сонате звучит траурный марш — один из редких примеров обращения к данному жанру в творчестве Скрябина.

Что же вызвало критическую оценку Танеева? Первая соната Скрябина раскрыла новый образно-тематический тип музыкального мышления, который Танеев, тяготевший к классическим структурам сонатной формы, не принял. После устойчивого по конструкции песенно-закругленного

¹⁴ Сонаты Глазунова — си-бемоль минор (ор. 74, 1901), до минор (ор. 75, 1901) — написаны после появления первых сонат Скрябина.

тематизма фортепианных сонат Балакирева, Чайковского (в них часто использовались цитаты народных песен) Скрябин дает в главной партии динамический образ, очертания которого не замкнуты в устойчивую интонационно-драматургическую форму. С одной стороны, тематизм главной партии опирается на звуки тонического трезвучия, как ведущая тема «*Allegro appassionato*» и ряда родственных сочинений героико-патетического характера (в этом, безусловно, следует видеть преемственность с героическими темами бетховенских сонат). С другой стороны, образующееся в диалоге двух мелодических фраз основного ядра темы столкновение устойчивости в одном голосе и неустойчивости (восходящее задержание к звукам тонического трезвучия) в контрапунктирующем голосе рождает резкое внутреннее напряжение, разрушающее чеканность тематической конструкции, основанной на ходах по звукам тонического трезвучия. Восходящий рисунок, «взлетность» мелодических фраз, окончания мотивов на слабых долях подчеркивают эмоционально-психологическую устремленность темы, не имеющей четких границ в музыкальном пространстве. Тема эмоционально разомкнута. В ней отражено само движение без конечной точки и начала. От этой темы тянутся пути в будущее скрябинской музыки — к образам полетности, волевых порывов, рвущихся в бесконечное пространство звездных миров.

Танеевым, представлявшим главную партию сонатного *allegro* тезисно концентрированной и в этой тезисности внутренне замкнутой, имеющей начальные и конечные границы даже при большом драматическом звучании образа, тема главной партии сонаты ор. 6 Скрябина могла быть оценена только как незавершенная по драматургической конструкции и эскизная по исполнению. Главные темы Второй и Третьей сонат Скрябина, также воплощающие героико-драматические образы, в этом отношении все же ближе к классическим образцам. Это — темы-тезисы, обрисовывающие четкую, логически развиваемую драматургическую конструкцию.

Экспозиция Первой сонаты насыщена развитием и имеет несколько этапов. Второе предложение главной партии перерастает в связующую, образуя с нею одну динамическую волну. Этот прием в целом является для Скрябина довольно типичным и унаследован от сонат Бетховена с той разницей, что тональные границы раздвинуты гораздо смелее, чем у венского классика.

Побочная партия (в тональности III степени, ля-бемоль мажор) — хрупкий мечтательный образ, близкий к листовско-шопеновским лирическим темам с мягкими мелодическими контурами, хроматически обостренными красочными гармониями, вариантным развитием мелодии. Новый штрих вносит каденция, в которой пунктирный ритм мелодии в сочетании с нисходящим поступенным ходом от квинты к терции прорисовывает неожиданный горделивый поворот лирического образа. Этот образный поворот находит развитие в заключительной партии. Энергичный восходящий скачок ее мелодии с акцентами на I и V ступенях усиливается аккордовым фоном с характерной пунктирной ритмикой на первой доле такта. В то же время завершающие такты заключительной партии (дополнение) построены на ритмически расширенной, торжественно (мажорно) распетой лейтинтонации главной темы: ход от примы к терции через полутоновое задержание к терции. Таким образом в пределах экспозиции наряду с экспонированием контрастных тем происходит раскрытие интонационных связей, объединяющих эти темы; первый этап драматургического развития приводит к торжественному итогу.

Драматическая идея первой части — борьба образов — находит воплощение в разработке. Ее музыка насыщена бурными разворотами, сменой «света и тени». В действии участвуют все три темы — главная, заключительная и, что довольно нетипично для Скрябина, побочная. Переход на доминантовом предыкте к репризе и пропорции разделов *allegro*, в котором экспозиция примерно равна разработке с репризой, свидетельствуют о принципах строения формы, усвоенных композитором от своего учителя, Сергея Ивановича Танеева, довольно строго придерживающегося этих принципов, выведенных им на основе тщательного изучения классического наследия.

Развитие вторгается в репризу, в которой активной трансформации подвергается побочная партия, в торжественном плотном аккордовом звучании достигающая вершинной кульминации части — случай весьма редкий для Скрябина. Равновесие в репризе устанавливается только в зоне заключительной партии. Однако завершение части с колебаниями между минором и мажором на затухающей звучности вносит ощущение настороженности и предчувствие того, что окончательный итог не наступил и действие будет продолжено. Этот эффект усиливает характерное для скрябинских *allegro* отсутствие коды. Кстати сказать,

отсутствие коды воспринималось Танеевым как недостаток сонатной формы, которую, по словам Б. Л. Яворского, полагалось уравновесить кодою с органичным тоническим пунктом как противовес доминантовому предыкту перед репризой.

Завершающая первую часть мелодическая фраза основывается на лейтинтонации главной темы, которая, скрепляя конструкцию тематической аркой, в то же время является предопределением дальнейшего развития: в сдержанно-затаенном звучании, пунктирном ритме эта лейтинтонация предвосхищает начало финального траурного марша сонаты.

Мир скорбных образов вторгается в музыку сонаты со второй части, представляющей собой динамизированную трехчастную форму. Ее начало — скорбный хорал, с характерным восходящим ходом мелодии на тритон и последующими малосекундовыми нисхождениями. Середина части — экспрессивная мелодическая фигурация, вырастающая из основной лейтинтонации сонаты. Приглушенный экспрессивный фигурационный фон сохраняется и в репризе части, усиливающей мрачный напряженный эмоциональный настрой.

Presto третьей части в бурном порыве взрывает скорбно-зловещую скованность второй части. Написанное в форме рондо-сонаты, Presto близко к образам драматических прелюдий Скрябина этих лет — та же беспокойная октавно-аккордовая фактура, те же перебивы ритмики (акценты и синкопы). Центральный раздел Presto основан на лирически распетом варианте побочной темы первой части. Однако ширящийся разлив ее мелодии внезапно прерывается вторжением темы рефрена. В таких драматических «сломах» образно-тематических пластов сонаты, особенно ее лирических эпизодов, раскрывается заложенный в сочинении трагедийный пафос. С еще большей напряженностью прорывается он в заключении части, когда после драматичнейшей кульминации и обрушившейся аккордовой лавины в наступившей тишине звучат скорбные минорные интонации лирической темы первой части. Ее преобразование символизирует гибель светлого мира, надежд и упоительных мечтаний. Катастрофа находит эмоционально-психологическое обобщение в следующем далее аттасе траурном марше, который образует заключение сонаты.

Трактовка марша в одном случае как самостоятельной

части, завершающей цикл, в другом — как развитой коды третьей части (обе они написаны в тональности фа минор), что имеет место в нашей музыковедческой литературе, не меняет существа проблемы: траурный марш является итогом развития всего сонатного цикла. Это раскрывают тематические связи цикла, ведущие к музыке марша (переклички в мелодике с основной лейтинтонацией начальной темы первой части; образно-интонационная арка к хорально-призрачной звучности середины марша от скорбного хора второй части), и образные трансформации тем, выявляющие единый драматургический план всего сочинения.

Надо отметить новаторство Скрябина, завершившего сонатный цикл траурным маршем. В музыке XIX века известны сочинения, где траурный марш включался в одну из средних частей цикла (Третья симфония Бетховена, си-бемоль-минорная соната Шопена), заканчивающегося динамичным финалом. Заключение сонатно-симфонического цикла трагедийным финалом говорит не только о творческой смелости молодого композитора, но и о новом мироощущении человека эпохи конца минувшего столетия. Это мироощущение сказалось, в частности, в русской культуре в пьесах и рассказах Чехова, с их настроениями тоски и уныния, рождаемыми современной российской действительностью. Гениальное отражение эти настроения получили в музыке Чайковского, особенно в его Шестой симфонии, финал которой, как и в сонате Скрябина, трагедийен. Интересно, что Шестая симфония Чайковского и Первая соната Скрябина написаны в один год.

Произведения создавались почти параллельно, и ни один из авторов не мог знать в период работы сочинения другого. В некоем произвольном совпадении художественного решения можно видеть обусловленность социально-историческими закономерностями того времени. Заметим, однако, что в дальнейшем подобные общие концепционные совпадения у Скрябина с Чайковским более не возникают. В своей эволюции сонатно-симфонического цикла Скрябин словно бы начинает с того, к чему в итоге творческого пути приходит его старший современник. Соприкоснувшись с его трагедийно-концепционным опытом в Первой сонате, Скрябин идет дальше и в ряде последующих сочинений активно разрабатывает тему преодоления. Одним из таких первых сочинений стала Вторая соната оп. 19 (соль-диез минор).

Создававшаяся на протяжении 1892—1897 годов, Вторая соната отличается своеобразием не только художественного замысла, но и композиции, образующей двухчастный цикл. Не случайно композитор назвал сочинение сонатой-фантазией. Ее первая часть сочетает черты сосредоточенного размышления медленных частей цикла (темп и характер части — *Andante*) с драматизмом развития сонатной формы, столь устойчиво связанной с начальной частью сонатного цикла.

Главная тема части более близка классическим бетховенским образцам, чем в Первой сонате. Основное тематическое ядро включает активную призывную интонацию октавного скачка, уравниваемого возвращением от квинты к тонике, подчеркнутой троекратным повторением-утверждением. В то же время в этом биении пульса слышатся отзвуки тревожных «ударов судьбы». Дважды повторенный основной мотив находит обобщение в следующей двутактовой структуре, а несколько измененное проведение суммирующего двутакта в свою очередь находит обобщение в завершающем четырехтакте. Такие суммирующие построения характерны для классической музыки, в частности Бетховена. Изложение темы октавами, особенно басового голоса, сближает ее, как и главную тему Первой сонаты, с фактурой ранних драматических скрябинских прелюдий, обладающих выпуклым рельефным тематизмом, опирающимся на ходы по звукам трезвучий.

Сходны с Первой сонатой строение и функция связующей партии, которая, начинаясь в тональности минорной доминанты как второе предложение главной темы, перерастает в связующее построение, развивающее ее отдельные интонации и в то же время интонационно и тонально готовящее вступление побочной партии. Эта вторая тема является широко развитой лирической сферой, которая объединяет в качестве лирического центра экспозиции несколько тематических образований. Одно из них — завершающая мелодическая фраза связующей партии; другое — близкая к побочной теме мелодия заключительной партии, певучая и выразительная. Все эти тематические образования отличают светлые диатонические краски с избеганием полутоновых тяготений. Лирический многоликий мир Второй сонаты напоминает образы диатонических прелюдий Скрябина (ор. 11 № 1, 3), связанных с ладовой переменностью русской музыки. Общее раскрывается и в прелюдийно-фигурационном развитии, свойственном ли-

рическим темам первой части, особенно заключительной партии, мелодия которой обрастает фигурационно-прелюдийной орнаментикой в других голосах. Данный прием получит широкое распространение в последующих, в частности в последних сочинениях, создавая своеобразный эффект музыкальной стереофонии как в оркестровых, так и в фортепианных произведениях.

Значение лирической сферы усиливается еще тем, что в разработке, краткой, но динамичной, наряду с главной темой активно участвует и начальный мотив побочной партии, который, пройдя драматические коллизии (помрачение колорита — минорное звучание мотива в контрапункте с трансформированным мотивом главной темы), сохраняет в итоге свой мажорный облик. Третий раздел *Andante* — реприза сонатной формы — дает новую фазу утверждения лирической сферы. Это происходит прежде всего потому, что динамизированная реприза сохраняет от главной партии всего два такта и сразу переходит в связующую, вслед за которой полностью проводятся побочная и заключительная темы. При этом фигурационная орнаментика последней темы еще более развита, с преобладанием диатонических и пентатонных последований.

Завершение *Andante* в тональности ми мажор, с одной стороны, прорисовывает определенный драматургический план развития части. При противопоставлении, а затем и столкновении драматических и лирических образов в ней возникает явный перевес лирической сферы, которую символически можно представить как источник душевных сил человека, его мир света и надежд. С другой стороны, тональная разомкнутость части требует дальнейшего продолжения развития. Оно находит воплощение в музыке второй части (*Presto*), восстанавливающей тональное равновесие и возвращающей к начальной тональности сонаты (соль-диез минор).

В целом монолитность цикла Второй сонаты обусловлена сопряжением ее частей как пары противоположностей, дополняющих одна другую. Тональной разомкнутости первой части отвечает тональная определенность и возвращение к исходной тональности во второй части; некоторому величаво-созерцательному, хотя порой и с драматическими «узлами», течению музыки *Andante* противопоставляется бурный бег второй части, приближающейся по характеру изложения к прелюдиям этого времени (непрерывное фигурационно-пассажное движение; отсутствие

тональных реприз). Presto совмещает черты рондо и сонатности. Его начальная тема трехчастна с контрастной мажорной серединой, на материале которой строится и связка ко второй теме. После бушующей звучности первой темы в тональности минорной доминанты появляется широкий напев, в котором слилась патетика с поступенной плавностью движения. Однако вскоре в экспонирование темы врастают разработочные элементы. Динамизируя ее изложение, они не находят итогового выражения, так как начинается реприза первой темы. И только в репризном проведении второй темы продолжение ее развития приводит к кульминации, являющейся по существу вершиной драматургии всей сонаты.

Замысел Второй сонаты свидетельствует о том, что в концепционном художественном мышлении Скрябина в сравнении с Первой сонатой наметились новые черты. Композитор отходит от трагедийной концепции, однако сохраняет драматический накал развития и контрастность образов. В их сопоставлении выявляется тенденция к разрастанию эмоционально выразительной лирической сферы — сферы положительных эмоций. И даже во второй части, лирическая тема которой имеет минорную окраску, широкое дыхание мелодии и ее патетический разлив свидетельствуют о мужественной силе лирической сферы. Сохраняя цельность лирических образов, композитор тем самым уравнивает драматические порывы музыкального развития и направляет его в сторону поисков светлых идеалов. При этом светлые образы персонифицируются в темах подчеркнуто диатонического склада. Отмечавшиеся их интонационно-ладовые связи с русской музыкой придают им объективный характер при всей изысканности звучания фактуры и изяществе мелодизма. К группе мажорных тем первой части близка и лирическая тема второй части, которая обнаруживает связи с русской музыкой в несколько ином плане — родственности романсовой лирике. Таким образом лирика Второй сонаты раскрывает не только свойственное композитору-романтику (а им по мироощущению безусловно и был Скрябин в эти годы) стремление к прекрасным образам-идеалам, но и благодаря связям с широким интонационным фондом отечественной музыки выявляет объективность существования таких светлых образов как бы вне зависимости от субъективных чувствований художника.

Драматические образы Второй сонаты, в одном слу-

чае преемственно связанные с классическим тематизмом (первая часть), а в другом (вторая часть) — с общими формами движения, не имеют персонифицированного облика и отражают общие жизненные процессы в их закономерном развитии и преодолении. В целом Вторая соната носит более объективный и уравновешенный характер, несмотря на то, что пронизана динамизмом и драматизмом развития.

Наиболее значительным сочинением рассматриваемого периода творчества Скрябина является Третья соната ор. 23 (фа-диез минор). Сочинялась она в 1897—1898 годах и подытожила многие характерные для композитора поиски, обозначившиеся в предшествующих циклах прелюдий и в сонатном жанре.

В Третьей сонате композитор возвращается к классическому четырехчастному циклу, но трактует его свободно и индивидуально.

Поразительно цельна в своей устремленности и динамизме развития первая часть — *Drammatico*. Интонационная емкость ее тематизма обуславливается прежде всего начальной темой части. Ее отличают мужественный волевой характер, раскрывающийся в ямбических восклицаниях коротких энергичных фраз, с выразительными басовыми октавными ходами, как и в Первой, Второй сонатах образующими диалог с мелодическими фразами. Они соотносятся друг с другом как вопрос и ответ. Паузы, отделяющие одну мелодическую фразу от другой и заполненные ямбическими октавными басовыми взлетами, создают удивительный эффект дыхания могучей силы, ее упоенности грозной борьбой.

Динамичный характер главной темы действительно развивается в связующей, строящейся по принципу первых двух сонат как продолжение главной партии с той особенностью, что связующая начинается в тональности минорной субдоминанты. Интенсивность развития, в ходе которой увеличивается диапазон и протяженность мелодических фраз, приводит к перелому — рождению темы побочной партии. Как и в предшествующей сонате, она диатонична. Плагальность, избегание тоники выявляют в изящном звучании темы нежные краски русского колорита, тонко завуалированного хрупкостью и некоторой неустойчивостью гармоний.

При всем контрасте главной и связующей партий с темой побочной последняя органично вырастает из драматическо-

го кипения связующего раздела и также естественно вливается в заключительную партию, развивающую его материал. Общность тематизма основных композиционных разделов экспозиции при наличии контраста побочной делает развитие экспозиции чрезвычайно интенсивным и цельным.

Разработка Третьей сонаты вовлекает в действие и главную тему, и побочную. Последняя приобретает патетический, мужественно-волевой характер, близкий к ведущей теме, и достигает в этом новом трансформированном виде трагедийной кульминации. Устремленность мелодизма связующей партии придает развитию новое дыхание, в результате которого одолевается трагизм. Напряженность в его преодолении сообщает колоссальную энергию движению, выливающемуся в предыкт к репризе.

Реприза динамизирована и представляет новую стадию процессуального развития образов. Связующая тема сокращена, поскольку ее потенциал был исчерпан в разработке, и переход от главной к побочной осуществляется с помощью небольшой связки. Побочная тема продолжает линию разработки и здесь, в репризе, достигает наконец высшей точки в мажорном звучании кульминации первой части. Ее уравнивает заключительная партия, завершающая композицию.

Драматичный мир первой части находит отражение в динамичном скерцо второй части. Его симметричная трехчастная структура трансформирована и выявляет устремленность музыкального развития. Как и в первой части, оно основано на противопоставлении двух образов. Первый — тревожный, летящий, с упругими скачками басовых октав и энергичной мелодией (также изложенной октавами), с характерными, омрачающими мажор минорными альтерациями.

Вторая тема обнаруживает сходство с миром лирических светлых образов первых сонат и прелюдий, связанных с диатоническим ладовым звучанием. Орнаментально подголосочный склад фактуры усиливает русский колорит образа. В скерцо два противоположных образа находятся в сопоставлении и во взаимодействие друг с другом не вступают.

Лирический центр (Andante) впервые представлен в Третьей сонате в виде самостоятельной части, что в дальнейшем станет довольно типично для сонатно-симфонических циклов композитора. Andante трехчастно. Его начальная тема широка и распевна, большого дыхания. Диатонический строй придает мелодическим очертаниям особую

чистоту и плавность. Тема имеет общие черты с лирическими образами цикла. Середина части — последование хроматизированных гармоний, напоминающих о вагнеровских томлениях и чувственных диссонансах. Реприза сокращена и изменена по фактуре. Тема звучит на более подвижном фоне, затем «уходит» в средний голос, обрамляемый прозрачными фигурациями, основанными на диатонических и пентатонных звучностях. В устанавливающейся тишине затаенно и тревожно доносятся интонации начальной темы первой части. Они служат переходом — связкой к *Presto con fuoco* — финальной четвертой части, наступающей *attacca*.

Presto — развернутое рондо-соната с драматичной разработкой и кодой. Бушующий мир страстей и борений олицетворен в начальной теме. Стремительная фигурация нижнего голоса, спускающиеся хроматические уступы мелодии прорезывают типично скрябинские энергичные призывы, в яростном напряжении меняя общий мелодический рисунок от нисхождения к восхождению. Побочная партия вносит контраст, но ненадолго. Упоенность борьбой и выявление мужественной воли составляют основное содержание финальной части, венчающей первую развернутую скрябинскую поэму борения человека с грозными силами. Так пафос борьбы, необходимо предполагающий преграды и препятствия, становится одним из основных идейных мотивов художественной концепции произведения. Другой, дополняющий полюс — мир светлой лирики. Он отражает отчасти пантеистическое восприятие природы и наполнен идиллическими и ясными чувствованиями. Концепция Третьей сонаты — подход к зрелым сочинениям композитора, образный мир которых воплощает его художественную концепцию бытия.

В ряду крупных произведений, написанных в эти годы, находятся также Концертное *allegro* (1895—1897), фортепианный концерт (1896—1897) и Полонез (1897—1898). Названные сочинения (особенно последнее) отличает концертно-виртуозный стиль изложения. В сравнении с сонатами контрасты в них более просты, а развитие в ряде случаев вместо характерных для Скрябина образно-тематических модификаций приближается к фактурно-фигурационным преобразованиям. Упоминающееся в дневниках Танеева *Allegro re* минор, по поводу инструментовки которого с ним советовался Скрябин, представляет собой одночастное сочинение (симфоническую поэму), замышлявшееся, как предполагают исследователи (С. Э. Павчинский),

в качестве первой части симфонии. При жизни автора оно оставалось неопубликованным. В 1949 году произведение было издано в качестве симфонической поэмы и представляет интерес прежде всего в плане формирования принципов симфонизма Скрябина. Именно здесь проявляется характерное уже для его Первой симфонии укрупнение мелодизма. Интересно и отмеченное Павчинским предвосхищение в тематизме вступления к поэме музыкальных образов Третьей симфонии, ее «темы самоутверждения».

Среди названных выше скрябинских сочинений к числу наиболее популярных в исполнительской практике относится фортепианный концерт ор. 20. Произведение глубоко лирично. Эмоциональность и распевность сближают его с ярчайшими страницами фортепианных концертов Чайковского, предвосхищают проникновенную лирику концертов Рахманинова. В наследовании традиций европейского фортепианного концерта Скрябину оказывается ближе Шопен, чем Лист с его виртуозным блеском и могучим ораторским пафосом. Концерт трехчастен. Краткое оркестровое вступление (восемь тактов) подготавливает появление основной темы, излагаемой в партии солирующего фортепиано. Она распевна и в то же время речитативно изысканна. Начинаясь с диссонирующей септимы, с одного из вершинных звуков, мелодия прихотливыми узорами (это типичные для ранних пьес опевания уступов мелодии, сглаживающие прямолинейные перемещения и скачки по аккордовым тонам) опадает к тоническому опорному звуку, оказывающемуся задержанием к доминанте (VII ступени). Как во многих лирических темах Скрябина, тоника здесь завуалирована, что способствует текучести движения, сказывающейся в характерных «сползающих» аккордах сопровождения. Первое предложение темы звучит у солирующего фортепиано, второе подхватывается широким дыханием струнных, дублируется в октаву. Тревожная триольная фактура сопровождения в фортепианной партии усиливает пафос, прорывающийся в драматических переключках оркестра и фортепиано в связующей партии, тема которой по-славянски распевна и обнаруживает черты, родственные музыке Чайковского, Рахманинова.

Побочная партия вносит контраст изящным, несколько танцевальным обликом. Одноголосная мелодия, дублированная в октаву, прорисовывает кокетливый скерцозный образ, аналогий которому мы более не найдем в крупных

сонатно-симфонических скрябинских циклах. К нему приближается ясная по звучанию и колориту заключительная партия — распевные пентатонные попевки валторны на фоне светлых гирлянд фортепианных пассажей.

Разработка развивает эмоционально-психологическую и лирически выразительную сферу — темы главной и побочной партий сближаются по настроению. Обе они становятся более активными, устремленными, объединяются в едином эмоциональном порыве, на переломе приводящем к смягчению колорита — мягким пассажным волнам фортепиано. На их фоне у кларнета, а затем октавой выше у флейты звучит выразительная восходящая мелодия, которая как бы растворяется в высоком регистре. Устанавливающееся движение сменяется длительным пассажем, приводящим к доминантовому органному пункту перед репризой.

Реприза поддерживает повышенный эмоциональный настрой разработки. Главная партия начинается кульминационно широким разливом второго предложения, в насыщенном оркестровом изложении приводящем к взволнованной каденции, вливающейся в связующую партию. Побочная партия дает новый импульс движению — подходу к итоговой кульминации, в которой разрабатывается один из мотивов главной темы, предстающей здесь в наиболее действенном и активном виде.

Вторая часть — вариации, о чем уже говорилось выше. Тема довольно протяженна, ласкова и лирична. Ее развитие — мотивное, вырастающее из плавных распевов звуков тонического трезвучия. Однако тоническая гармония почти не звучит, а чаще всего появляются плагальные обороты. Это придает теме характер мягкости, проникновенности.

Вариации разнохарактерны. Их четыре. Первая — прозрачная по звучанию, в тонких кружевах пассажей фортепиано, с изящно звучащими полиритмическими соединениями. Вторая — скерцо; третья — медленная, с патетическими мрачными репликами в партии солирующего фортепиано; четвертая возвращает к первоначальному облику темы, одетой в радужные, светящиеся пассажи, растворяющиеся в легкой и прозрачной звучности верхнего регистра в коде.

Финальная часть — рондо-соната — начинается активной темой. Автор сопроводил ее пояснением, из которого следует, что тему необходимо играть, «отчеканивая каж-

дую ноту, как труба». Действенный характер запечатлен во взлетающем вверх ямбическом начальном мотиве, основанном, как это часто встречается у Скрябина в аналогичного рода темах, на звуках тонического трезвучия. Динамичный мотив как бы сообщает дальнейшему движению огромный заряд энергии, прорывающейся после подчеркнутого синкопой квинтового тона нисходящим пассажем, в завершении возвращающимся к терции тоники. Сверкающие пассажи фортепиано, словно яркие лучи, пронизывающие среднюю и верхнюю тесситуры, подчеркивают окончания мелодических фраз, напористость движения главной темы.

Побочная тема светла и радостна, предвосхищая аккордовой триольной фактурой главную полетную тему Пятой сонаты. Побочная партия разворачивается в кульминационном развитии, что нетипично для ранних сонат Скрябина. Спад и успокоение наступает в заключительной партии, вырастающей из тематизма побочной (ее первой интонации). Разработка довольно напряженна и приводит к трагическому срыву перед предыктом к репризе. Однако в дальнейшем развитии в репризе, начинающейся динамизированным звучанием главной темы, наступает перелом: проведение побочной партии устанавливает мажорный колорит, который сохраняется до конца части и усиливается в ликующей коде.

Финал обобщает тематизм концерта. В его завершающем разрастании темы первой части можно заметить предвосхищение драматургии Первой симфонии, идейная концепция которой направлена к утверждению света и радости.

Таким образом творческий процесс в эти годы у Скрябина чрезвычайно интенсивен и захватывает различные сферы — концептуальные художественные решения и отбор выразительных средств, опробование различных драматургических приемов и поиски жанровых моделей, наиболее полно соответствующих индивидуальной поэтике. В камерных пьесах многое вылилось в художественно совершенную, законченную форму, в сонатах и концерте — печать стилистического движения, устремленности к крупным формам, которые вскоре овладевают вниманием композитора.

Глава пятая

Страницы биографии

На пороге зрелости (1898—1903)

С осени 1898 года для Скрябина начинается новая жизнь. Профессор консерватории, глава семейства. У него много непривычных забот, значительная часть которых не только лежит в стороне от творчества, но и самым непосредственным образом забирает от него время. Тем не менее в эти годы композитор достигает в своем искусстве новых высот: оно становится масштабнее, значительнее. Эта пора — начало мощного цветения его гения, годы растущего признания его музыки.

Приступив к занятиям в консерватории и устроившись с семьей на новой квартире, Скрябин занялся подготовкой к петербургским концертам, где свой фортепианный концерт он должен был играть вначале с В. И. Сафоновым в симфоническом собрании Русского музыкального общества, а затем с Н. А. Римским-Корсаковым в программе Русских симфонических концертов. Они были назначены на конец ноября — начало декабря 1898 года.

Шел ноябрь. Стояла великолепная погода, 5—6° тепла, зеленела трава, и казалось, что скоро по-весеннему распустятся почки. 25 ноября в Москве пошел снег и явилась зима. Накануне этого дня Скрябин уже писал жене из Петербурга о встрече с друзьями в доме Беляева, где он, по обыкновению, остановился. Первый концерт состоялся 28 ноября и был осложнен совершенно непредвиденными обстоятельствами. «В день Симфонического, — пишет Скрябин Вере Ивановне, — Василий Ильич получил две телеграммы с весьма тревожными известиями и потому сильно

взволновался. Это отразилось, конечно, немного на аккомпанементе <...> Во время исполнения первой части мы не-престанно должны были друг друга ловить; вторая и третья прошли лучше. На *bis* я сыграл прелюдию (2-ю, *Fis-dur*), а второй раз ноктюрн [для] левой руки. Собою страшно недоволен...» (110, с. 206).

Известия, сильно взволновавшие Сафонова, касались внезапной болезни его дочери, в связи с чем он продирижировал только первым отделением и срочно выехал в Москву, не зная, конечно, что за печальным исходом болезни первой дочери через несколько дней последуют болезнь и смерть второй.

Можно понять, в каком сильнейшем волнении находился Сафонов и насколько неблагоприятно сказалось оно на исполнении концерта. Скрябин был расстроен. Рецензии появились неутешительные и тем усугубили его переживания. И все же в них скорее отразилось неприятие некоторыми петербургскими музыкантами особенностей скрябинского пианизма, столь отличающегося от привычных виртуозно-красочных листовско-рубинштейновских традиций, чем истинное понимание тех причин, которые снизили впечатление от концерта. Характерный пример — мнение Н. Ф. Финдейзена: «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 незаметной 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» (179, с. 22).

Неудачная премьера фортепианного концерта с Сафоновым, прекрасно знавшим произведение, заставила Скрябина отказаться от второго исполнения концерта с Римским-Корсаковым, поскольку он хорошо помнил критическое отношение к этому сочинению главы петербургской школы. Вот почему программа Русского симфонического концерта под управлением Римского-Корсакова 5 декабря была изменена. Скрябин исполнил несколько сольных пьес; во второе отделение была включена его прелюдия для оркестра «Мечты» ор. 24. Это исполнение — безусловное



Н. А. Римский-Корсаков

свидетельство внимания Римского-Корсакова к творчеству московского композитора. Выбор у Николая Андреевича был неограничен, однако он счел необходимым представить публике именно скрябинское сочинение.

Вскоре после возвращения в Москву произведения Скрябина были внесены и в программы московских концертов. 12 марта 1899 года под управлением Сафонова прозвучали «Мечты», а 18 марта Скрябин сыграл с ним в очередном симфоническом собрании Московского отделения Русского музыкального общества свой фортепианный концерт, о котором Энгель написал в «Русских ведомостях»: «Не говоря о массе отдельных превосходных мест в партии фортепиано (особенно в последней части, финал которой превосходно построен, а также во второй части — теме

с вариациями), следует указать на инструментовку Концерта, почти сплошь интересную и написанную мастерской рукой» (187, с. 3).

Между тем Скрябин продолжает работать над новыми сочинениями, хотя занятия в консерватории ощутимо мешают композиторскому творчеству. «О себе ничего хорошего написать не могу,— сообщает он Беляеву 18 февраля 1899 года,— все время скриплю, что не мешает мне заниматься довольно много. Оконченного пока еще ничего нет, кроме маленького *Andante* для струнного оркестра, это я пришло вместе с чем-нибудь другим. Консерватория, конечно, все-таки мешает заниматься, главное, мешает сосредоточиться. Слишком много слушаешь разной музыки» (110, с. 214).

Вслед за прелюдией «Мечты» к середине весны композитор завершает цикл из девяти мазурок (ор. 25). Затем наступает горячая пора в консерватории — экзамены, когда Александру Николаевичу, помимо занятий с учениками, приходится ассистировать на экзаменах по восемь-девять часов в день. Надо сказать, что уже первый год преподавания Скрябина в консерватории показал, что она приобрела в его лице не только выдающегося музыканта, но и талантливого педагога. «Скрябин пригласил меня к себе в класс выслушать его учениц,— писал профессор Венской консерватории П. Л. Кон, прибывший по просьбе Сафонова присутствовать в тот год на экзаменах в Москве,— и я с большим удовольствием пробыл 4 часа, убедаясь в том, что он солидный педагог и ведет свое дело с большим знанием и любовью. Я почти уверен, что он лучший профессор Московской консерватории» (110, с. 217).

В целом, несмотря на кратковременность, педагогическая деятельность Александра Николаевича оставила глубокий след в истории Московской консерватории. Дело в том, что музыкальная литература, на которой воспитывались тогдашние исполнители, делилась на две категории: учебно-педагогическую, включавшую огромное количество ремесленно-технических упражнений, этюдов, и концертный репертуар, в который входили сочинения мировой музыкальной классики. Студенты воспитывались в основном на педагогическом репертуаре, отличавшемся весьма примитивным художественным уровнем, и за немногими исключениями не имели доступа к художественно полноценной литературе. Скрябин был первым, кто нарушил эту устоявшуюся традицию. Он давал своим студентам исклю-



А. Н. Скрябин среди своих учеников

чительно высокохудожественный репертуар в зависимости от степени их технической подготовленности. Только на таком репертуаре развивал Скрябин-педагог художественно-творческое воображение и техническое мастерство студентов-исполнителей. Никто из профессоров Московской консерватории не осмеливался на подобное нововведение. Лишь после Скрябина традиция была нарушена: педагоги один за другим стали следовать его примеру. Так даже в подборе репертуара студентов у Александра Николаевича сказались свойственные ему безупречное художественное чутье и бескомпромиссность. Он просто не мог поступать иначе.

После консерваторских экзаменов композитор уезжает с семьей на подмосковную дачу в Дарьино, где и проводит лето. Однако еще до отъезда Скрябин обдумывает свои новые замыслы. На этот раз они вновь связаны с оркестром. Вначале он предполагает к написанному симфоническому Allegro добавить другие части и сделать симфонию. Затем композитор отказывается от такого намерения. Однако замысел написать симфонию остается. И вот вскоре после

переезда на дачу, 18 июня 1899 года Скрябин пишет Беляеву: «Теперь же я занят одним большим сочинением для оркестра» (110, с. 218). Этим сочинением была Первая симфония.

Все лето связано с работой над новым произведением, которое разрастается до шести частей, а осенью композитор уже инструментует симфонию. В начале января 1900 года Скрябин приезжает в Петербург, чтобы познакомиться с нею Беляева и своих петербургских друзей. Симфония понравилась. По возвращении в Москву композитор до весны занимается поправками и подготовкой рукописи к печати, а также просмотром переложения, которое готовит для беляевского издательства Винклер. Часть времени уходит на внесение изменений в вокальные партии шестой части.

Наступает весна 1900 года. Она вновь до предела заполнена занятиями в консерватории и экзаменами. В этом году у Скрябина заканчивали консерваторию пять выпускников, всего же в ту пору в его классе занимались двадцать один человек.

К этому времени, узнаем мы из переписки Скрябина с Беляевым, он задумал новое «оркестровое сочинение, которое бы начиналось вокально, а кончалось оркестровою музыкою». В ответ Беляев сообщил, что издавать такое сочинение не будет, так как ввиду его сложностей оно не будет исполняться: «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» (110, с. 231, 232).

Судя по ответу композитора, он не был обрадован письмом Беляева, однако от первоначального замысла отказался.

Почти все лето 1900 года Скрябин провел без семьи. Вера Ивановна с двумя детьми (вторая дочь родилась 6 февраля) отправилась к отцу в Нижний Новгород. Александр Николаевич в начале июня выезжает за границу на гастроли. 27 июня/10 июля он дает в Париже концерт из своих произведений, из которых наибольший интерес публики вызвали Вторая соната и ре-диез-минорный этюд ор. 8.

После возвращения в Москву Скрябины занимаются устройством квартиры в доме Гирша на углу Мерзляковского и Хлебного переулков, где они прожили до отъезда за границу в 1904 году.

Осень 1900 года проходит в ожидании премьеры Первой симфонии, которую готовит в Петербурге в программе Русских симфонических концертов А. К. Лядов. В начале ноября Скрябин приезжает в столицу. «Попал на 1-ю репетицию,— пишет он жене.— Хотя я застал только 2 части, все-таки мое присутствие принесло пользу. Симфония звучит отлично, даже в плохом, очень вялом исполнении. Только темпы все медленны <...>. Вчера весь вечер делал указания Лядову» (110, с. 243).

Премьера прошла 11 ноября без последней части. На этот раз в петербургской прессе появились и благоприятные отзывы: «Симфония произвела хорошее, светлое, чрезвычайно симпатичное впечатление. Правда, композитор не поцеремонился с обычной сонатной формой, он дал скорее сюиту симфонического характера, но *содержание* его произведения благородно, художественно, интересно. Пусть его нынешняя симфония еще во многом пропитана Вагнером и Чайковским — образцы ей-ей не плохие! — но это не подражание; в его вдохновении чувствуется поэзия, искра художественной прелести» (193, стб. 1149).

Однако не все отзывы были благоприятные, по поводу чего Скрябин писал жене: «Если бы ты знала, как я переволновался за время постановки симфонии. К стыду моему, должен сознаться, что еще не владею собой и всякие гадости жизни все-таки влияют на мое настроение. А все-таки все будет, как я хочу; будет отлично! Еще то утешительно, что мне судьба вместе с неуспехом в большой публике посылает отдельных немногих поклонников, но зато уже таких ярких, убежденных!» (110, с. 244).

Действительно, скрябинские сочинения в это время все чаще и чаще встречаются в концертных программах. Среди исполнителей, включающих их в свои программы (Ф. Ф. Кенеман, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов), особое место занимает Всеволод Иванович Буюкли. Блестящий пианист, необыкновенно темпераментный, артистичный, он глубоко и тонко чувствовал музыку Скрябина. Мощный и совершенный пианизм Буюкли позволял с легкостью одолевать технические трудности скрябинской музыки, которые в ту пору многим казались противоречащими стилю фортепианной игры и духу инструмента (эта ситуация повторилась

в начале XX века с музыкой молодого Прокофьева). Однако не виртуозность была главным достоинством исполнительского искусства артиста. Он верно ощущал и вдохновенно передавал самый нерв скрябинской музыки, завораживая трепетностью ее лиризма, импульсивной драматичностью, той экзотичностью художественного выражения, которая была свойственна и исполнителству композитора. Примечательно, что Скрябин считал Буюкли едва ли не единственным пианистом, адекватно трактующим его творческие замыслы.

Примерно к концу 1900 года биографы композитора относят проявление его активного интереса к философии (об этом подробнее речь пойдет в тринадцатой главе) и сближение с кружком московских философов. Вероятно, этот интерес развился у Скрябина еще ранее, поскольку уже летом из Парижа он сообщал Вере Ивановне, что начал понемногу сочинять оперу. Известно, что героем этого второго неосуществленного оперного замысла должен был быть философ — музыкант — поэт. В тех немногих стихах, которые остались как материалы работы над оперой, бегло набросаны главный герой и образ некоей царицы, окруженной блестящей ревнивой толпой, но скучающей, поскольку «к свободе дух ее вызывает», а ум «исполнен жажды познания» (103, с. 125). Словно в ответ ее мечтам в опере появляется главный герой. Разрозненные стихи, следующие далее, не дают возможности составить даже приблизительный сюжет. Однако в них запечатлены отдельные характерные идейно-философские мотивы предполагавшейся оперы: осуждение жалкого существования без веры в идеал, мечту; отрицание бога («Религий ласковый обман меня уж не прельщает...»); желание утвердить силу разума и волю свободного человека; стремление «силою любви» сделать жизнь людей «подобием весны»; призыв к народам «на светлый праздник любви, труда и красоты» (103, с. 128—130).

Трудно сказать, как такой разветвленный комплекс философских идей мог быть вплетен в сюжетную канву оперы, имеющей свои специфические жанровые законы. Поскольку опера не состоялась, гадание бесцельно. Важно другое. Благодаря оставшимся стихотворным наброскам можно составить сжатое представление о философски-мировоззренческих взглядах композитора той поры, которые во многом остались неизменными до конца его творческого пути. Нельзя не заметить, что предполагавшийся герой оперы автобиографичен. Часть идей, запечатленных в сти-



С. Н. Трубецкой

хотворных эскизах, нашла отражение в Первой симфонии (обращение к человечеству со светлюбивыми чувствами, воспевание гармонии искусства, соответствующей гармонии мироздания), другим предстояло воплотиться в будущих сочинениях. Стремление к «празднику человечества», озаренности его жизни свободой и разумом стало общим мотивом всех их многообразных концепций.

Свои благородные гуманистические воззрения Скрябин, особенно в последующем, часто облакал в идеалистические формы. Тому способствовало и отмеченное сближение с кружком московских философов, где ведущее положение принадлежало крупнейшему русскому философу-идеалисту С. Н. Трубецкому, а также Ю. В. Вульфу и другим. Трудно конкретно сказать, в чем именно в эту пору отразилось их влияние на Скрябина. Судя по одной из его записей, относящихся к этому времени, тесное соприкосновение с философией завершило богоборческие искания. Воспитанный в традиционных патриархально-православных убеждениях, композитор приходит к отрицанию бога, внешней силы, якобы управляющей его сознанием и волей. Гордым вызовом, могучей волей веет от скрябинских слов, обращенных к самому себе, к тому, кто — даже если и существует — уже не властен сковать его свободу. Мечта

композитора — дать такую свободу другим, вселить в них мужество и волю: «Чтобы стать оптимистом в настоящем значении этого слова, нужно испытать отчаяние и победить его <...> Я иду возвестить им мою победу над тобой и над собой, иду сказать, чтобы они на тебя не надеялись и ничего не ждали 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» (103, с. 121—122).

Таким был Скрябин на пороге нового столетия.

В хлопотах текущих событий наступил 1901 год — первый год XX века. Художественный мир жил беспокойной и тревожной жизнью. Прогрессивная публика с возмущением следит за развитием провокационной интриги, затеянной синодом против Л. Н. Толстого, в феврале всенародно отлученного от церкви. На одном из публичных вечеров К. Д. Бальмонт читает свои стихи о резне в Турции, вызванные событиями 4 марта у Казанского собора, когда во время демонстрации казаки зверски избивали студентов. Эти стихи стали поводом для ссылки поэта из столиц и университетских городов на два года. Горький, возмущенный расправой, подписывает протест Союза писателей. За это он арестован в Нижнем Новгороде и сидит в тюрьме...

С начала 1901 года Скрябин начинает преподавание фортепиано еще в Екатерининском институте, поскольку растущее семейство требовало увеличения бюджета. Естественно, что темпы творческой работы у композитора несколько снижаются. Зимой он завершает Фантазию для фортепиано. В конце февраля, выезжая в Берлин, Беляев сообщает Скрябину: «Если напишешь еще сочинения (кроме вокальных, которые я издавать не намерен), то можешь послать их прямо в Лейпциг» (105, с. 169).

15 марта состоялась генеральная репетиция Первой симфонии в Москве. Еще летом в Париже Скрябин получил письмо от Сафонова, который познакомился с музыкой сочинения. «Не могу передать тебе моего восхищения твоей новой симфонией, — писал он, — <...> буду ждать присылки корректурного экземпляра партитуры для того, чтобы к осени приготовить к исполнению твое творение» (110, с. 238).

Исполнение было отложено до весны и с нетерпением ожидалось музыкальной Москвой. И на репетиции, и на концерте зал был полон. Сафонов, тщательно разучивший симфонию с оркестром, прекрасно провел концерт. Композитор остался доволен исполнением. Мнения в публике были хотя и различными, но в целом благожелательными.

Весна 1901 года оказалась для Скрябина особенно хлопотливой. Опять приближались экзамены. Длинный перечень сохранившихся консерваторских протоколов обозначает длинный перечень дней, в которые Александр Николаевич присутствует на экзаменах. К консерваторским занятиям прибавляются новые домашние заботы: 16 мая у Веры Ивановны родилась третья дочь, Мария. Только летом Скрябин возвращается к композиторскому творчеству. Им задумана новая симфония. «Летом я кроме симфонии,— пишет он Беляеву,— ничем не занимался, так как она очень длинна и довольно сложна. Хотя в ней только 5 частей, а не 6, как в первой, она, кажется, все-таки больше первой. Кстати, может быть, мне продирижировать ее самому. Дело в том, что мне очень хочется научиться дирижировать, а начать когда-нибудь нужно <...> оперой и 4-й сонатой я летом не занимался. Другие сочинения (мелкие фортепианные) у меня в набросках <...> Спасибо Василию Ильичу! Как он хорошо поставил 1-ю в Москве» (110, с. 247).

Свою новую симфонию Александр Николаевич играет осенью дважды подряд Н. А. Римскому-Корсакову, который, приехав в Москву, побывал у Скрябина. Сентябрь и октябрь уходят на доделку и дописку сочинения, о чем композитор периодически сообщает Беляеву: «Все это время я был так занят в консерватории и в [Екатерининском] институте, что не мог заняться симфонией. Сажу над ней и вписываю последние строки. Очень она меня утомила. <...> Симфония длится около 40—43 минут. На рояле я ее играю скорее, 37—38 минут» (110, с. 249). А спустя две недели добавляет: «Мне очень стыдно, что я задержал симфонию, но я никак не думал, чтобы проверка знаков и написание лиг взяло столько времени <...> все свободное время отдаю работе» (110, с. 250).

Наконец, в начале ноября 1901 года Беляев получает партитуру Второй симфонии. Лядов, ознакомившись с ее музыкой, пишет Беляеву, как комментирует А. В. Кашперов, в комически-шутливой форме: «Дорогой Митрофан, ну уж и симфония! Это черт знает что такое!! Скрябин смело может подать руку Рихарду Штраусу. Господи, да куда

же делась музыка? Со всех концов, со всех щелей ползут декаденты. <...> После Скрябина — Вагнер превратился в грудного младенца с сладким лепетом» (110, с. 251).

Безусловно, между Скрябиным — автором экспромтов (ор. 10, 12, 14), мазурок ор. 3 и Скрябиным — автором Второй симфонии Лядов выбрал первого, которого хорошо понимал; вслед за вторым он уже начинает не поспевать. Однако дирижировать симфонией дал согласие и все замеченные неряшливости скрябинской записи исправил. Премьера была назначена в Русских симфонических концертах на начало января. Но уже в декабре в доме Скрябиных собрался кружок музыкантов для знакомства с новым сочинением. Среди них — С. М. Ремезов, А. А. Брандуков, Ю. Э. и Г. Э. Конюсы, С. И. Танеев, А. Б. Гольденвейзер, Г. Л. Катуар, А. Ф. Гедике, С. В. Рахманинов.

В начале января 1902 года Скрябин приехал в Петербург, а 12 января симфония прозвучала в концерте. Прием публики был почти скандальный, сам композитор назвал его «переполохом», «хотя хлопали немного более и даже 5—6 голосов орали сильно, вызывая автора» (110, с. 255).

Мнения прессы также были противоречивы. Писали о талантливости Скрябина, но утверждали, что она еще не установилась. Этим объясняли недоделанность симфонии, в которой отмечали хорошие, даже сильные моменты и разводили руками от обилия диссонансов. В сравнении Первой и Второй симфоний предпочтение отдавали Первой, а в обеих находили отсутствие освященной традициями классической формы. А. С. Аренский, присутствовавший на премьере, писал Танееву, что новую скрябинскую симфонию следовало бы назвать «какофонией», «потому что в этом, с позволения сказать, „сочинении“ — консонансов, кажется, вовсе нет, а в течение 30—40 минут тишина нарушается нагроможденными друг на друга, без всякого смысла, диссонансами. Не понимаю, как Лядов решился дирижировать таким вздором. Я пошел послушать, только чтобы посмеяться. Глазунов вовсе не пошел в концерт, а Римский-Корсаков, которого я нарочно спрашивал, говорит, что он не понимает, как можно до такой степени обесценивать консонанс, как это делает Скрябин» (110, с. 256).

Однако и Беляев, и Лядов, и Римский-Корсаков, и другие петербургские друзья Александра Николаевича, видимо, все-таки не считали эту музыку «какофонией», а переживали с ним враждебный прием сочинения у публики и стремились помочь композитору одолеть плохое впечатление.

В связи с этим Беляев попросил остаться Скрябина на несколько дней в Петербурге после концерта. «...Друзья так меня балуют,— пишет он жене,— что и описать невозможно» (110, с. 255). Возвратившись в Москву, Александр Николаевич пишет по этому поводу уже самому Беляеву: «Прощаясь с тобой, я не мог высказать тебе моей глубокой благодарности за гостеприимство и заботы, которыми я был окружен у тебя в доме. Я так хорошо отдохнул и совершенно забыл артистические неудачи, постигшие меня в Петербурге» (110, с. 257).

Находясь у Беляева, Скрябин советуется с ним по поводу своих будущих планов, которые он обсуждал с Верой Ивановной. Планы касались намерения оставить педагогическую работу, отнимавшую драгоценное время от творчества. «Сообщи тебе очень важную новость,— пишет композитор жене,— Митрофан очень обрадовался, когда я заговорил о выходе из консерватории, берется меня обеспечить (200 рублей, а при нужде и больше *обязательно*, а если сочиню больше, то, разумеется, расплата по количеству сочинений). Он вполне согласен со мной, что мне нужно как можно скорее выходить и предаваться композиции» (110, с. 255).

Однако оставить педагогическую деятельность Скрябину удалось не сразу и по возвращении в Москву его жизнь пошла обычным чередом: занятия, домашние заботы, встречи с друзьями. Круг его знакомств к этому времени сильно расширяется, и Скрябин с удовольствием посещает салоны, кружки, бывает на интересных встречах в различных обществах (философских, литературно-художественных), беседует с друзьями. Его тянет к людям, ко всему тому, чем живет в ту пору художественный мир, и тянет все охотнее, потому что дома у него, как шутливо пишет он жене, «три поросенка орут по целым дням» (110, с. 255).

Последнее обстоятельство требует, однако, уточнения. Щепетильный и добросовестный Энгель, собравший в своем биографическом очерке свидетельства современников композитора, пишет по этому поводу: «Насколько было возможно, Вера Ивановна всюду стремилась создать Александру Николаевичу обстановку, удобную для работы, и вообще семейный уют. Ему устраивался отдельный удобный кабинет, куда другие не заходили; дети помещались подальше, чтобы не мешать своим шумом; сама Вера Ивановна почти перестала играть, а при нем и вовсе не играла, чтобы не беспокоить его и т. д. И все-таки Скрябин не был

большим домоседом, работал по ночам, по-прежнему любил засиживаться где-нибудь в веселой компании» (346, с. 55).

Ни Вера Ивановна, ни малые дети не являлись причиной того, что Скрябин в эту пору стремился к друзьям. Не забудем, что композитор был человеком чрезвычайно общительным, а общение в ту эпоху, еще не знавшую привычки телефонных разговоров, могло происходить исключительно в салонах, различных художественных кружках. Вспомним также, что Москва в описываемое время пережила сильнейшие брожения в литературно-художественных кругах. Яростные споры о философии и искусстве захлестывали различные общества и салоны. Скрябин часто оказывался в самой гуще событий литературно-философского мира и бывал свидетелем его самых парадоксальных ситуаций. Одну из них ему довелось пережить незадолго до петербургской премьеры Второй симфонии, и, кто знает, возможно, это прибавило композитору дерзости и хладнокровия в единоборстве с премьерной публикой.

В начале декабря 1901 года после первых на шумевших собраний религиозно-философского общества в Петербурге С. Н. Трубецкой, лидер московских философов, пригласил одного из руководителей петербургского общества, Д. С. Мережковского (он пользовался к тому времени уже славой известного писателя), прочитать реферат о Толстом. Мережковский выступил в «Психологическом обществе», заседание которого проходило в Московском университете и вызвало вполне приличный успех и интерес публики. Вечером был дан ужин, на который помимо Трубецкого, Л. М. Лопатина и других университетских педагогов пришли по приглашению Мережковского (бывшего со своей женой, З. Н. Гиппиус) тогдашние московские декаденты и среди них — Брюсов. Испытывая любопытство к петербургской знаменитости, пришел и Скрябин, которого, по всей вероятности, пригласил Трубецкой. Во время ужина разыгрался скандал.

Нужно ясно представить себе либерально-умеренный настрой московской философствующей профессуры, на деле вовсе не желавшей новых песен и нового искусства, чтобы оценить сам факт ее общения с Брюсовым, постоянно шокировавшим благопристойную публику своими гротескно-ироническими стихами. «Брюсов ухал на ужасы пошлятины ужасом дикости», — замечал Андрей Белый, описавший данный факт в мемуарах «Начало века» (см.: 13, с. 145).

Неожиданный поворот событий, когда Брюсова попроси-

ли прочитать стихи, вызвал среди собравшихся заметное замешательство. Но самое большое потрясение произошло тогда, когда дерзкий поэт с невиннейшим видом прочел дикие по смыслу стихи о мертвеце. Кто-то возопил о том, что за такое необходимо сослать в Сибирь, кто-то принялся каламбурить, благообразие было сорвано, страсти закипели. Мережковского, которого после чтения реферата о Толстом предполагалось избрать членом московского «Психологического общества» и тем навести мосты между московскими и петербургскими мыслителями, забаллотировали.

Музыкальная летопись мало отразила подобные события тогдашней литературно-художественной жизни. Их было много, и Скрябин с большим интересом следил за ними. Немало способствовала тому и его дружба с Трубецким, которая, по всей вероятности, много давала им обоим. Доказательством этой дружбы являются две статьи Трубецкого в газете «Курьер», где он дает настолько точную и емкую характеристику творческого облика композитора, что она могла бы украсить литературно-публицистическое наследие любого прозорливого музыкального критика:

«Оригинальность г. Скрябина неподдельная: у него своя художественная физиономия, своя манера, свой стиль, который уясняется в своих индивидуальных чертах при ближайшем ознакомлении. И произведения его, несмотря на свою сложность, вполне искренни: композитор писал их, „невзирая на лица“, не знал другого суда, кроме собственной художественной совести, не сообразуясь с требованиями публики, а сам предъявляя ей новые и весьма повышенные требования. Пожелаем же от души успеха не музыке г. Скрябина, которая сама завоеует себе место, по праву ей принадлежащее, а его концерту. Обидно было бы, если бы наша публика не отозвалась и упустила случай поближе познакомиться с произведениями своего композитора, дожидаясь, чтобы его известность дошла до нас из-за границы» (186).

Одна из статей была опубликована накануне концерта Скрябина, другая — после него. В концерте вновь прозвучала Первая симфония под управлением Сафонова и довольно большая сольная программа, с которой выступил Александр Николаевич. Скерцо из симфонии и «Мечты» по требованию публики бисировались. Успех концерта был большой, рецензии одобрительные (в частности, Энгеля в «Русских ведомостях»).

Круг общения в это время у композитора очень широк.

Его интересы стали разностороннее, многообразнее и в области музыкального искусства. Обращает на себя внимание запись в дневнике Танеева, которую он внес через несколько дней после скрябинского концерта в марте 1902 года: «...Пришел Скрябин, очень давно переставший у меня бывать. Просидели с ним до 6 часов. Разговор — о Вагнере, Берлиозе, соврем[енной] культуре, нар[одных] песнях и прочее» (152, с. 317).

Следуя своему стилю, Танеев зафиксировал только факт беседы со Скрябиным и не описал всего того, о чем они говорили. Однако длительность беседы (просидели до 6 часов утра), отдельные, названные Сергеем Ивановичем ее темы (Вагнер, бывший центром музыкальных дискуссий того времени¹⁵, современная культура, вмещающая огромный комплекс знаний; народная песня) позволяют утверждать, что Скрябин обладал в ту пору широким кругозором, был в курсе многообразных художественно-творческих проблем, которые стремилась постичь его пытливая мысль. Танеев, спорщик, но прекрасный собеседник, с огромным интересом относившийся к чужому обоснованному мнению (даже если оно полностью расходилось с его собственным), видимо, нашел в мыслях своего гостя много увлекательного. Иначе их разговор не мог бы быть столь длительным, поскольку оба они не терпели фальши и светского пустословия.

Дневниковая запись учителя Скрябина свидетельствует о том, что оба великих музыканта и мыслителя по-прежнему оставались духовно близки друг другу. Мятежность творческих исканий бывшего ученика не снижала общего устойчивого интереса учителя к его художественному миру, как бы критично ни оценивались и какими бы спорными ни казались эти искания публике. Возможно, Сергей Иванович бессознательно чувствовал, что в этих исканиях самостоятельной жизнью развиваются им же некогда взращенные семена. Их молодой рост порой обгонял музыкально-творческий процесс маститого мастера, однако в итоге высоты, достигнутые Скрябиным, становились для Танеева вершинами общего развития музыкального искусства в целом, на уровне которых он осмыслял и эволюцию искусства, и свое собственное творчество.

¹⁵ Несколько позже, 19 января 1903 года Танеевым сделана еще одна запись, подтверждающая взаимный интерес к творчеству немецкого композитора: «Консерваторский обед (...) Сидел в компании Скрябина (...) Разговор о Вагнере, гармонии, форме и т. д.» (153, с. 8—9).

К концу марта Скрябин вновь много занят педагогической деятельностью, о чем он пишет 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 до 12-ти ночи. Ночью все-таки сочиняю: как нарочно, весной всегда приходит множество мыслей» (110, с. 261).

Очередным сочинением, которое композитор обдумывал в эту пору, стала Третья симфония. В этот год Вера Ивановна с детьми уехала на дачу в Оболенское раньше, чем у Александра Николаевича завершились занятия. Она ждала четвертого ребенка, да и малышам нужен был свежий воздух. Скрябин завершал занятия с учениками и, видимо, продолжал сочинять. Уже в конце мая он сообщает жене: «Сейчас приходил Никита, и я играл ему симфонию — она ему нравится больше 1-й и 2-й. Вообще тема *allegro* всем ужасно нравится, это даже меня немного огорчает! Учуглатынь, греческий, а также и *английский* языки. Летом я тебя буду изводить этим. Трубецкая учила меня выговаривать хорошо; она говорит по-английски, как англичанка» (110, с. 263).

Трудно представить, когда и как совмещались Скрябиным все эти многочисленные дела и увлечения. Однако сильнейшее переутомление — итог многих дней и лет — все же сказалось, ибо композитор впервые в жизни решил полностью посвятить лето отдыху — свершить, как он называл, «подвиг бездействия». Его по-прежнему жадно влекла к себе работа, но Александр Николаевич твердо решил выдержать данный зарок, как, впрочем, и изменить образ жизни в целом.

С осени 1902 года Скрябин активно включается в работу. Теперь он уже более не преподает в Екатерининском институте, однако консерваторию оставить в этом году еще не удастся, да и учеников пришлось взять в ней не три, как он хотел, а восемь. И все же времени для творчества стало больше. «Все это время я много и хорошо работаю, — пишет он Беляеву в октябре 1902 года. — Подвигаю и 3-ю симфонию, и мелкие вещи, и еще одно оркестровое сочинение» (110, с. 279). Последнее сочинение осталось, впрочем, неизвестным ни публике, ни исследователям.

Вскоре происходит событие, которое в будущем сыграет решающую роль в жизни композитора. Он знакомится с Татьяной Федоровной Шлецер. С ее братом, Борисом Федоровичем, Скрябин встречался еще в 1898 году.

В ноябре 1902 года оба они, брат с сестрой, приехали в Москву и поселились в меблированных комнатах в Газетном переулке. Татьяна Федоровна, игравшая на фортепиано, желала заняться композицией. Она и ее брат, как потом неоднократно рассказывали оба, хорошо знали опубликованные сочинения Скрябина и были от них в восторге.

«Я с глубоким волнением ждала знакомства с Александром Николаевичем,— повествовала впоследствии в несколько приподнято-значительном тоне Т. Ф. Шлецер.— Он пришел к нам в первый раз почему-то позднее, чем рассчитывал, часов в 9¹/₂ вечера. Сразу же завязалась живая, теплая беседа. Александр Николаевич сел по нашей просьбе за рояль, а мы слушали с восторгом и все просили его играть еще. Внезапно, однако, раздался стук в дверь: это пришли заявить, что по правилам меблированных комнат позже 11 часов играть не полагается. Мы с братом были возмущены, нам казалось святотатством запретить играть Скрябину! Но он хохотал и предложил, если уж так хочется послушать его еще, пойти к нему. Так мы и сделали: отправились немедленно к Александру Николаевичу, который играл нам еще у себя часов до двух ночи. И это в первый же день знакомства!

Целью моего приезда в Москву было поработать по композиции под руководством какого-либо компетентного лица. Об Александре Николаевиче я в этом отношении и не мечтала. Тем больше была моя радость, когда он сам захотел заниматься со мной» (346, с. 60).

Занятия были, судя по словам Татьяны Федоровны, не очень частыми, но результатом их стали не новые композиции (она вскоре перестала о них мечтать), а увлечение, которое в дальнейшем изменило жизнь Александра Николаевича.

Трудно сказать, с чьей стороны это чувство поначалу было сильнее. Достоверно то, что Александр Николаевич был натурой пылкой, увлекающейся и в то же время необыкновенно доверчивой. Достоверно и то, что со стороны Татьяны Федоровны он встретил ярко выраженный восторг и обожание. Она высказывала подчеркнутое восхищение творчеством Скрябина, всеми его интересами и считала, что обстановка в доме великого композитора не отвечала духовным его стремлениям.

Вера Ивановна, вероятно, действительно не во всем разделяла философские идеи своего мужа, как о том свидетельствуют отдельные материалы. Однако, окруженная

малолетними детьми, она была преданной и заботливой женой. И все же возникающая ситуация развивалась не в пользу Веры Ивановны. Твердое сознание в правоте своих путей в искусстве, которое ярко отличало Скрябина в эти годы, словно бы находило подтверждение в том восторге, с которым Татьяна Федоровна встречала его каждое слово и каждый звук. Важно, что она безоговорочно принимала не только музыкальные сочинения, но и философские идеи, которые в ту пору все более захватывали Александра Николаевича. Он находил в ней заинтересованную собеседницу, отличавшуюся к тому же настойчивым желанием быть рядом с гениальным художником. Являясь племянницей П. Ю. Шлецера, в доме которого воспитывалась в годы учения Вера Ивановна, Татьяна Федоровна скоро стала постоянно бывать у Скрябиных. Вот свидетельство Энгеля, однажды в доме композитора познакомившегося с Татьяной Федоровной: «Она все время присутствовала, пока Александр Николаевич играл мне свои сочинения, каждую нотку которых она, видимо, знала, любила и предугадывала. Она, а не Александр Николаевич, обращала внимание на ту или иную деталь сочинения, она первая, в ответ на какое-либо мое замечание, бросала уверенные слова, находчиво парируя мое прямое или косвенное нападение, и радостно присоединялась к моим восхищениям. Казалось, что дело Александра Николаевича она принимает к сердцу, как свое дело, и его сочинения, как свои» (346, с. 61).

Знакомство Энгеля с Татьяной Федоровной в доме Скрябиных произошло несколько позже описываемого периода, в Женеве. До этого мы располагаем признанием самого Александра Николаевича в том, что знакомство с братом и сестрой Шлецерами было для него интересным и многообещающим. В ответ на письмо отца Татьяны Федоровны композитор пишет из Оболенского 16 июля 1903 года: «...Позвольте <...> высказать ту радость, которую мне доставило знакомство с Вашими детьми. Я нашел в них добрых друзей, интересных собеседников и тонких ценителей искусства, подаривших художнику много приятных минут. Надеюсь, что их кратковременное пребывание в Москве было только началом наших отношений, и искренне желаю увидеть их снова и как можно скорее. С бесконечным удовольствием вспоминаю милые беседы» (110, с. 286).

В этот минувший сезон Скрябину было что вспомнить. Надвигалась весна. Она пришла в тот год очень рано. В середине февраля стаяли снега, улицы сделались корич-

невыми, побежали потоки воды и воздух стал по-весеннему хмельным. «Один чудак и фантазер,— рассуждал по этому поводу обозреватель московских „Новостей дня“ 16 февраля 1903 года,— уверял меня, что это — от последних вулканических пертурбаций. От них что-то такое будто бы сотворилось с осью старушки-земли, сдвинулась она со своей позиции, куда-то наклонилась. И мы стали ближе к солнцу. <...> И переиначивается лик земли. <...> В ней <...> движутся новые, молодые силы. Она чувствует близость творческого экстаза»,— патетически завершает газетчик модной фразой свой монолог.

Между тем жизнь просыпается и бурлит не только в природе. В течение февраля — марта у начальника Московской губернии ведутся жаркие совещания по поводу устройства в городе электрических трамваев.

Взбудоражен и литературно-художественный мир. Это время ознаменовано выступлением на широкую общественную арену символистов и декадентов, которое Брюсов в «Дневниках» назвал «борьбой за новое искусство». В течение февраля — марта проходит ряд публичных выступлений, чтений и диспутов, в которых принимают участие Бальмонт, Брюсов и совсем молодые литераторы — «гурьба юношей, жаждущих славы» (137, с. 130). Серия этих обсуждений была начата 3 февраля в Литературно-художественном кружке докладом Бальмонта «Чувство личности в поэзии» (об испанской и английской поэзии XVI—XVII столетий), вылившимся в острый спор о современной поэзии и новом искусстве. Далее последовали два выступления Бальмонта в Обществе любителей российской словесности (одно из них о Некрасове), лекции в Историческом музее, чтения в Литературно-художественном кружке. Завершилась серия диспутов лекцией Брюсова «Ключи тайн» в Историческом музее 27 марта. Газеты наперебой обсуждали эти события, как и сообщения о бале у Их Императорских Высочеств, и ругали новое искусство, как правило, не давая себе труда разобраться в его сути. Сенсационность была главным мотивом бойких фельетонистов, и обыватели с большим интересом следили за поднятой ими шумихой.

В разгар скандальных битв в литературно-художественном мире прозвучала московская премьера Второй симфонии Скрябина. Она была исполнена 21 марта 1903 года в симфоническом концерте Московского отделения Русского музыкального общества под управлением Сафонова. Мнения публики резко разделились. «...Вторую симфонию,

исполненную г. Сафоновым <...> с редкой тщательностью и любовью, одна часть публики настойчиво ошкарала, другая — дружно приветствовала», — констатировал И. В. Липаев (211, с. 413). Рецензии были также разноречивыми. Среди них выделяется одна, принадлежащая Л. А. Максимова, бывшему соученику Скрябина по классу Н. С. Зверева. Вызывающе ядовитая и даже издевательская, она скорее напоминает фельетон, чем суждение профессионального музыканта. Трудно понять, что заставило его выступать в стиле бойких, но мало сведущих в искусстве газетных писак, воюющих в это время против Бальмонта и Брюсова на страницах московских «Новостей дня»...

Скрябин стойко выдержал разыгравшиеся скандал и шумиху. Как описывает в воспоминаниях Л. А. Скрябина, композитор был готов к тому и предупредил ее перед концертом, чтобы она не обращала внимание на скандал в публике. «Тетя, ты не волнуйся, — передает Любовь Александровна слова композитора, — и не тревожься, если услышишь шиканье и свистки по окончании моей симфонии. Это так должно быть, и меня это нисколько не беспокоит. И ты будь спокойна, как и я» (131, с. 23).

И все же среди критиков раздалась и объективно трезвые, и благожелательные голоса. Один из них принадлежал Энгелю, который обстоятельно писал: «Просто „не признавать“ г. Скрябина и шикать, как это делают некоторые, вряд ли возможно; можно, конечно, отвергать его, но познакомиться с ним стоит и следует. <...> Борьба, страсть, порыв — вот типичная черта музыкальной индивидуальности г. Скрябина, находящая себе отражение в обозначениях *tempestoso*, *appassionato* <...>, которыми обильно усеяны его сочинения. Идеалы этой борьбы, ее причины нам неизвестны; на это „чистая“ музыка не дает, да и не может дать точного ответа. Нет такого ответа, конечно, и во Второй симфонии, но и здесь чувствуется порыв к чему-то новому, стремление разбить оковы будней, причем порыв этот не заключен с обеих сторон в рамку удрученности и подавленности, как, например, большей частью у Чайковского. Он только исходит от такого настроения, но приводит к совершенно иному: торжеству, победе, ликованию <...> И пусть порою не без основания кажется, что автор тщетно хочет „объять необъятное“, стараясь прыгнуть выше лба, и изобразить неизобразимое — „сверхчеловека“, пусть торжество его производит иногда впечатление чего-то раздутого, мишурного, все же в музыке его чувст-

ся жизнь, напряженно-стремительная, свежая, пытливо заглядывающая в будущее, а не бессильная меланхолия, не отречение от борьбы. И в этом великая современная заслуга г. Скрябина» (208, с. 4).

Помимо московской премьеры Второй симфонии, Скрябин занят работой над новыми сочинениями, возвращается к замыслу создания оперы, погружен в философские проблемы. Между тем в консерватории приближалась очередная экзаменационная пора, последняя в биографии Скрябина-педагога. Этой весной он завершил свою преподавательскую деятельность — постановление дирекции официально подтверждало его уход из профессоров Московской консерватории. Закончив дела со службой, Александр Николаевич оставляет душную летнюю Москву и в конце июня пишет Беляеву уже из Оболенского, где поселяется с семьей на даче. Он приехал сюда не только с выполненным намерением оставить службу, но и еще с одним решением, о котором мы узнаем из его дальнейших писем. «Я должен непременно окончить 30 сочинений в августе, иначе не состоится моя поездка в Швейцарию, а я только и думаю об этом», — пишет он Шлецеру (110, с. 286). А через несколько дней сообщает З. И. Монигетти: «...Ни на минуту не могу оторваться от работы, ибо *обязательно* должен кончить 30 вещей, чтобы расквитаться с Беляевым и ехать за границу. Я *буквально* все лето сижу не разгибаясь» (110, с. 287).

Очевидно, в эту же зиму или весной у Скрябина созрело намерение выехать за границу, где, как можно предположить, ему представлялись более благоприятными условия для творческой работы. Именно так комментирует это обстоятельство Кашперов (110, с. 287), называя также Рахманинова, Гречанинова, которые с теми же целями и примерно в то же время выехали за границу.

Условием отъезда за границу было погашение той суммы, которую получал Скрябин от Беляева в качестве ежемесячного аванса. «В прошлом году, — писал Беляев 15 марта 1903 года, — сообщая мне твое намерение: бросить консерваторию и посвятить себя исключительно композиторству, ты просил меня оказать тебе поддержку путем увеличения в *течение одного года* принятых мною на себя авансов, в размере 100 рублей ежемесячно — до двухсот рублей в месяц. В этот промежуток времени ты надеялся, что говорится, „встать на ноги“. Эти увеличенные авансы начались 20 мая, и, следовательно, назначенный тобой срок

истекает 20-го апреля. Между тем я тебя не спрашивал, а ты со своей стороны ничего не сообщил мне, как ты устроил свое материальное обеспечение? <...> Извини меня, что я для твоего сведения прилагаю при сем краткую выписку твоего счета по моим книгам» (105, с. 187—188).

По этой выписке на 1 января 1903 года непогашенный аванс Скрябину составил сумму, превышавшую 3000 рублей. Чтобы погасить долг гонорами за свои сочинения, Скрябин поставил себе цель непременно окончить тридцать сочинений. Произошло это, однако, не в августе, как первоначально хотел композитор, а осенью. К тому же долг возрастал с каждым месяцем. В конце августа он писал З. И. Монигетти о том, что не может сказать ничего о времени своего отъезда за границу, так как «это всецело зависит от того, когда я окончу фортепианные вещи, так как я должен Беляеву 4-ре тысячи и не могу поднимать вопроса о новом кредите, прежде чем произведу уплату долга» (110, с. 288).

И все же, несмотря на необыкновенное желание закончить сочинения, Скрябин параллельно занимается философией, испытывая, как он пишет 7 августа 1903 года Шлецеру, необходимость поразмышлять на философские темы: «О себе не могу сказать ничего интересного: читаю, пишу, читаю, пишу,— и так все время после Вашего отъезда. С удовольствием и величайшей легкостью проглотил книгу Куно Фишера¹⁶. Хочу прочитать все тома. Занимаюсь фортепианными вещами, среди которых есть этюд, по силе и величию превосходящий 3-ю симфонию. <...> Если бы Вы знали, как мне иногда *нужно* с Вами поговорить и на музыкальной и философской почве» (110, с. 289).

Так проходят август и сентябрь 1903 года. «Я в убийственном настроении, в каком, кажется, никогда не был! Меняюсь на самую мелкую монету, насилую свою фантазию и все из-за презрен[ного металла]! <...> Как мне хочется сочинять оперу!»— пишет Скрябин тому же Шлецеру уже из Москвы (110, с. 291). Промелькнул октябрь. Только в первых числах ноября Скрябин наконец отправляется в Петербург к Беляеву со своими сочинениями. Среди них, написанных, как композитору казалось, в условиях, когда он насиловал свою фантазию, были гениальная Четвертая соната, две поэмы ор. 32, «Трагическая» и «Сатаническая» поэмы, прелюдии ор. 37, этюды ор. 42. Привез Александр

¹⁶ Имеется в виду «История философии» Куно Фишера.

Николаевич и Третью симфонию. Всего — сорок произведений. Правда, какие-то доделки продержали Скрябина в Петербурге еще почти две недели и вот наконец композитор смог отдать все сочинения Беляеву и тем самым расплатиться со своим долгом.

В это же время композитор знакомит своих петербургских друзей с Третьей симфонией, о чем он сообщает Вере Ивановне: «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. Ну, слава богу, как гора с плеч! Я рад и за Беляева, который будет теперь издавать ее с удовольствием» (110, с. 293).

В этом письме за впечатлениями, которые описывает Скрябин в связи с проигрыванием Третьей симфонии, безусловно, сквозят те воспоминания и переживания, которые довелось ему испытать предыдущей зимой после исполнения в Петербурге Второй симфонии. Однако на этот раз опасения были напрасными. Все привезенные сочинения понравились.

Таким образом поездка закончилась для Скрябина самым благоприятным исходом: долг был погашен, все щекотливые вопросы сняты, и ни одно облачко не омрачало большой и сердечной дружбы композитора с Митрофаном Петровичем. Впереди была желанная поездка за границу. Беляев, как мог заметить композитор, еще до окончания расчета намеревался и впредь обеспечивать материальное состояние своего друга: «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» (110, с. 292).

Александр Николаевич не мог даже предположить, что, проведя расчет с Беляевым и пробыв в его гостеприимном доме на этот раз довольно длительный срок, он подвел итог своим отношениям с издательством Беляева, а расставаясь с самим Беляевым перед отъездом в Москву, простился с ним навсегда. Через месяц с небольшим, 28 декабря 1903 года Беляев скончался от болезни желудка, которой страдал долгие годы.

Теперь, собираясь на новое жительство за границу, композитор уже не имел за собой такого друга и распорядителя, который мог бы помочь в устройстве его материаль-

ных дел. Правда, в ноябре, находясь в Петербурге, Скрябин получил письмо от бывшей ученицы Маргариты Кирилловны Морозовой, которая предложила свою материальную помощь и выплачивала ему ежемесячную «пенсию» по 200 рублей вплоть до конца 1908 года. Однако семейство Скрябина было довольно многочисленным. К тому же дальнейшая жизнь сложилась непросто, а бюджет скудно. И все-таки уже ничто не может остановить композитора. Он решает ехать не в Дрезден, как ранее, а в Женеву. К весне Александр Николаевич выезжает в Швейцарию с твердым намерением начать новую жизнь, не только творческую, но и семейную. Он увозил из Москвы неосознанную смуту в душе, которой дышало русское искусство в преддверии первой революции, беспокойное стремление достичь новых берегов в искусстве и страстное желание всецело отдаться исключительно творчеству.

Глава шестая

«Иду сказать, что они сильны и могучи...»

Скрябин дебютировал в симфоническом жанре как композитор, имеющий зрелый опыт в других музыкальных жанрах, и как художник-мыслитель, излагающий значительные идеи. Он пришел к необходимости выразить целостное мироощущение через преодоление драматических метаний своей юности (романтический период *Sturm und Drang*), нашедших наиболее яркое воплощение в Первой сонате. Сила интеллекта и мощь духа, отраженные в ряде сочинений тех лет (особенно в ре-диез-минорном этюде ор. 8, Второй, Третьей сонатах), помогли композитору одолеть пессимистические настроения и найти не только точку опоры в современном мире, но и проникнуться грандиозными мечтами его переустройства с помощью искусства и творчества.

Все три симфонии Скрябина написаны в канун первой русской революции, в тот период, когда Россия предчувствовала неизбежность скорых социальных перемен и ожидала их подобно приближению гигантской очистительной бури. Напряженная тревога ожидания сочеталась с томительной жаждой будущего, очертания которого многим, далеким от революционной борьбы, представлялись неопределенными и неясными. Именно в это время с твердым сознанием художника, обязанного сказать людям, что они сильны и могучи, Скрябин выступает со своими симфониями. Произведения пронизаны напряженной борьбой, в них бушуют страсти, обнажены резкие столкновения. Однако в сложном и драматичном развитии мысль устремлена

к одолению преград и растворению в мире света и радости. В каждом из сочинений эта идея излагается в индивидуализированных формах, с разной степенью убедительности, в различных масштабах. Но именно она, эта идея, движет развитием идейно-художественной концепции в симфониях композитора.

Скрябин не связывал свои творческие идеи непосредственно с революционными настроениями в России. Однако героический пафос его музыки, грандиозность художественных образов были восприняты современниками как отражение горячего дыхания русской действительности. Не случайно знавший Скрябина пианист, композитор, педагог и музыкальный критик А. Н. Дроздов впоследствии вспоминал, что появление Третьей симфонии было воспринято слушателями как «торжественный синтез эпохи революционной и художественной» (114, с. 7).

Симфонии Скрябина создавались в яркую пору цветения отечественного искусства, чутко преломлявшего различные социальные и психологические импульсы этой эпохи. Симфонические опусы композитора появились одновременно с поздними операми Н. А. Римского-Корсакова («Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже»), С. В. Рахманинова («Скупой рыцарь», «Франческа да Римини»), Ц. А. Кюи («Пир во время чумы», «М-lle Фифи»), А. Т. Гречанинова («Добрыня Никитич»), М. М. Ипполитова-Иванова («Ася»), В. И. Ребикова («Елка»), симфоническими сочинениями А. К. Глазунова (Седьмая симфония, сюита «Из средних веков», скрипичный концерт), А. К. Лядова («Баба-Яга»), С. В. Рахманинова (Второй фортепианный концерт), С. Н. Василенко (Первая симфония), Р. М. Глиэра (Первая симфония). Камерно-инструментальными и вокально-хоровыми сочинениями отмечено творчество этих лет у Н. К. Метнера, Рахманинова, Н. Н. Черепнина, Кюи, В. С. Калинникова, Глиэра, а также Танеева, незадолго до того завершившего Четвертую симфонию. Если мы вспомним, что в эту же пору за рубежом впервые прозвучали Четвертая, Третья, Пятая симфонии Малера, оперы Дебюсси («Пеллеас и Мелизанда»), Р. Штрауса («Без огня»), то поймем, какой могучей вершиной на фоне мировой панорамы музыкального искусства начала XX века предстало в те годы творчество Скрябина с его величием гордого «Я есмь» (лейттема Третьей симфонии), обращенного к свободному творческому самосознанию человека.

Кроме Второй симфонии, все симфонические опусы композитора (к ним относится и оркестровая прелюдия «Мечты») в той или иной степени тяготеют к скрытой программности обобщенного художественно-философского плана. Однако в отличие, например, от произведений Малера, она не рождает в музыкальном развитии некоей фабульности, жанрово-бытовой характеристичности и персонализации тем-образов, а является продолжением традиции «чистого» симфонизма, концепционные идеи которого уточняются автором в ассоциативно-художественных образах и философских понятиях. В более камерных масштабах этот процесс начиная с Четвертой сонаты скажется и в фортепианном творчестве Скрябина.

Известно, что некоторые сочинения композитора сопровождаются с этой поры литературными комментариями, чья принадлежность Скрябину оспаривалась рядом исследователей. Однако комментарии и литературные разборы были изданы, Скрябин их безусловно знал. Среди них есть точно не принадлежащие ему, каковым является пояснительный текст к Третьей сонате, опубликованный в программе концерта В. И. Буюкли в Пятигорске 10 ноября 1901 года. Вместе с тем текст к «Поэме экстаза», как то можно судить по письмам композитора, был окончен и издан им самим в апреле — мае 1906 года (см.: 110, с. 423—424). Однако на процесс сочинения музыки текст не имел никакого влияния.

Таким образом вопрос о соотношении музыки с литературными программами у Скрябина достаточно непростой. Взятые отдельно, они не представляют самостоятельной художественной ценности, но и с музыкой не составляют нерасторжимого единства. Все же в них отпечатлелся условный ряд художественно-философских понятий, который теперь уже неотделим от истории скрябинских сочинений. В этой истории литературные программы должны рассматриваться как примеры толкований музыки композитора, не перекрывающие, однако, ее сущности и неадекватные ей. В этой связи вспомним, что Скрябин, как он однажды заметил, предпочитал, чтобы с его произведениями знакомились без словесных пояснений. Поэтому вполне правомерно рассмотрение сочинений композитора без привлечения литературных программ, как это иногда и происходит в скрябиниане, в которую каждое новое поколение вкладывает свое понимание и толкование искусства великого художника.

Ярко прозвучавший на фоне мировой музыкальной культуры начала XX века, симфонизм Скрябина глубоко связан с русской музыкой и более всего с Чайковским, о чем уже писали многие исследователи начиная с В. Г. Каратыгина. Характерные точки соприкосновения в симфоническом творчестве двух художников отмечены И. А. Барсовой: «Симфонии Скрябина, как и симфонии Чайковского, — это подлинные „инструментальные драмы“. Отсюда и некоторая общность их образов. В главных темах симфонических Allegro Скрябина, начиная уже с юношеской поэмы d-moll, много родственного динамически напряженным симфоническим темам Чайковского. Это — образы мятущейся человеческой души. Сходство содержания повлекло за собой и сходные черты симфонического развития, а также строения сонатной формы: преобладание тематической разработки и полифонического развития над красочно-вариационным развитием, проникновение разработки в экспозицию сонатного Allegro, „волновое строение“ разработки (...) симфонизм Скрябина естественно продолжает традицию Чайковского, являясь дальнейшим развитием русского психологического симфонизма» (374, с. 68).

Вместе с тем симфонизм Скрябина противоположен музыке Чайковского по концепционной сущности, и это при сравнении выявляет черты его неповторимого индивидуального своеобразия. В симфониях Скрябина полностью отсутствуют типичные для Чайковского конфликты внеличного и личного, противопоставления рока (фатума) и «я». У Скрябина личное является одной из граней всеобщего, но и всеобщее стремится воплотиться в фокусе личного, а и то и другое содержит в себе контрасты света и мрака. И если мятущийся драматизм музыки Чайковского рождается стремлением вырваться из власти рока, то драматизм борений Скрябина обусловлен движением через пропасти хаоса, тьмы к свету и единению. Интересно, что психологический тонус такого движения во многом оказывается близким эмоциональному напряжению симфонических полотен Чайковского. Объясняется это тем, что искусство Скрябина, как и его старшего современника, насквозь монологично. Когда в 1908 году Вяч. Иванов констатировал, что «новая лирика почти всецело обратилась в монолог» (30, с. 353), он образно характеризовал свершившийся на рубеже веков общий процесс в искусстве. В русской музыке его развитие связано в первую очередь с Чайковским

и далее со Скрябиным, которых сближает эмоциональная открытость и общительность лирики, еще не превратившейся, как в более поздние времена, говоря словами уже цитированного Иванова, в «отрешенность, углубленность пустынных „молитв“» (30, с. 36). Однако лирика Скрябина включена в иной концепционный контекст и при всей утонченности и хрупкости не утрачивает жизненной силы, ибо никогда не приводит к трагедийному срыву. С развитием эволюции Скрябин все более устремляется к высотам всеобщего экстаза, опьяняющим свободой творческого духа, Чайковский в Шестой симфонии приходит к трагическому исходу коллизий, разъединяющих мир в его концепциях.

В общих чертах принцип идейно-смыслового движения «к свету» роднит симфонизм Скрябина с Четвертой симфонией Танеева. Все три симфонии Скрябина, как и танеевская, завершаются финальным апофеозом, который является итогом и вершиной развития драматургии цикла, соединенного тематическими арками между его различными частями.

Подведение развития к заключающему апофеозу было предметом особой заботы композитора в работе над симфониями. С этой целью в Первой симфонии звучание оркестра было дополнено вокально-поэтическими средствами. Симфония знаменательна тем, что в ней Скрябин ищет через свое искусство выхода к людям. Он обращается в этом сочинении к широким массам — «народам мира», — желая сплотить их стремления общей созидательной идеей и тем самым дать им возможность ощутить свое величие, духовную красоту, могущество. Такой идеей становится служение искусству, которое помогает человеку свершить «славно подвиг лучший», а в итоге, по мысли композитора, способно преобразовать все человечество. Призыв ко всеобщему служению искусству завершает хоровой финал симфонии, стихотворный текст которого принадлежит самому автору:

Придите все народы мира,
Искусству славу воспоем!

Появление хорового финала сразу напоминает о последней части гениальной Девятой симфонии Бетховена, использующей текст оды Шиллера, с ее мощным радостным призывом к человечеству: «Обнимитесь, миллионы!» Сравнение симфонии Скрябина с музыкой Бетховена стало традиционным, хотя и не во всем оправданным. Русский

композитор руководствуется не только вдохновенной светлой идеей, облакаемой в поэтическую форму, но и стремлением к новому синтезу искусств, которое раскроется несколько позже в замыслах «Прометея» и Мистерии.

Симфония Скрябина объединяет шесть частей. Из них первая представляет медленное вступление, выделенное в самостоятельную часть; вторая и пятая — развернутые драматические зоны; третья — лирический центр сочинения; четвертая — интермеццо, своего рода отстраняющий эпизод перед последней драматической частью; финал — гимнический апофеоз симфонии.

Помимо хорового финала в драматургии сочинения привлекает к себе особое внимание наличие двух драматических частей в симфоническом цикле, которые раскрывают идею борьбы в несколько ином значении, чем классический четырехчастный цикл, где действие обычно концентрируется в сонатном *allegro* первой части. К идее многоэтапности борьбы Скрябин шел через концепции первых трех фортепианных сонат (особенно Третьей), в которых финалы, связанные с тематизмом предшествующих частей, в различной степени выполняли функцию дополнительного — завершающего по отношению к целому циклу — этапа борьбы. Тем самым композитор стремится одолеть замкнутость и исчерпанность развития, единичность предельного напряжения. Для Скрябина жизнь — непрерывная борьба, периодически затихающая, приводящая порой «к покою», умиротворению, радости и вновь вспыхивающая в драматических коллизиях. Композитор показывает жизнь своего героя словно бы «разомкнутой». Цепь борений в ней чередуется с лирическими и отстраняющими эпизодами. Отсюда — свобода трактовки многочастных циклов сонат и симфоний, отсюда же объединение частей цикла в единую многогранную композицию, которая становится впоследствии характерной для симфонических поэм и поздних сонат.

Таким образом, как это ни парадоксально, в дальнейшем переходе к одночастности скрябинские варианты сонатно-симфонических циклов, различных по количеству частей, воспринимаются очень логично. Забегая вперед, заметим, что появление у Скрябина одночастных крупных форм обычно объясняют сближением его творческих исканий с художественным опытом музыкального романтизма, в частности симфоническими поэмами и фортепианной сонатой Ф. Листа. В целом это верно. Однако во многих

существенных деталях тяга к одночастности в художественном мышлении русского композитора обусловлена иными причинами. Листовский принцип монотематизма обобщает в некоем диалектическом единстве различные стороны бытия: прекрасное оборачивается пошло-вульгарным, героические порывы разъедаются сарказмом и иронией, сила созидания становится разрушающей силой — и наоборот. Скрябинские художественно-философские воззрения иные. Листовская отравленность злом — один из закономерных этапов, который герой Скрябина, стремясь к свету, одолевает в себе и в окружающем мире. В этом и выявляется героическое звучание, революционный пафос скрябинского искусства, пророчившего на рубеже веков грядущие мятежные бури.

Важной особенностью скрябинских сонатно-симфонических концепций становится также лирическая сфера, которая представлена многообразно — от экспонирования тематического материала до развитых самостоятельных разделов, частей цикла. В Первой симфонии в мир лирики вводит начальная, вступительная часть цикла (*Lento*).

Ее образный мир светел и пантеистичен. С первых тактов он раскрывается как некое безбрежное, слегка таинственное и красочно переливающееся пространство. Это впечатление создает разрастание колышущегося фона на гармонии, составленной из тонической квинты (*ми-си*) и трезвучия II ступени (*фа-диез — ля — до-диез*), образующей сцепление больших секунд. Их диссонантность смягчается звучанием струнной группы. На таком фоне вырастает выразительная тема кларнета, подхватываемая далее струнными:



Середина первой части светлой идилличностью и высокой тесситурой отдаленно напоминает увертюру к вагнеровскому «Лоэнгрину». Ассоциации с Вагнером вызывают хроматизмы в мелодии, плавно сплетающиеся в голосоведении аккорды, общее движение из верхнего регистра к заполнению звучащего пространства в среднем и низком регистрах. Развитие широкой волной вливается в репризу, фактура которой расцвечена подголосками, и продолжается в коде, где возникают реминисценции середины, а также новая пентатонная тема, вырастающая из музыкального материала первой части:



Эта тема используется в дальнейшем в финале симфонии, образуя образно-смысловую арку между крайними частями цикла, что станет характерным и в последующих циклах.

Allegro drammatico — вторая часть сочинения — вторгается бурным порывом темы главной партии. Она динамична и порывиста. Малосекундовые опадающие окончания мотивов, прерывистые паузы между ними обнаруживают влияние интонационного языка Чайковского. В то же время завуалированная опора на звуки тонического трезвучия, разрастание материала главной темы в зоне связующей партии свидетельствуют о продолжении стилистики ранних скрябинских драматических *Allegro*, преломляющих традиции классической музыки.

Особую роль в экспозиции выполняет побочная партия. Она довольно протяженна и представляет не только новый образ, но и процесс его роста и трансформации. Низкий регистр кларнета, затаенная звучность — все это настраивает поначалу на приглушенный сумрачный колорит. Однако уже второе предложение темы, подхватываемое струнными, раскрывает напряженную устремленность развития, которое «вспыхивает» от появления мотивных переключек связующей партии, подводящих это развитие к кульминационной зоне. Здесь происходит перерождение образа, воплощенное в ликующем мажорном звучании, своей эмоциональностью вновь напоминающем восторженный разлив чувств в кульминациях лирических тем Чайковского.

Разработка части драматична, представляя тематиче-

ский материал главной и побочной партий в различных столкновениях и трансформациях. Ее высшей точкой является звучание побочной у медных, вслед за чем наступает трагический срыв, смена фактуры и настроения — сумрачное раздумье после предельного накала эмоций. На этом растерянно расползающемся фоне врывается реприза главной партии, мятежное беспокойство которой пронизывает и коду второй части.

Медленная третья часть симфонии лирична и трепетна. Наиболее выразительны крайние разделы, сочетающие черты сонатной формы и рондо. Музыкае свойствен мелодизм, широкое дыхание. В средней части Павчинский отмечает ассоциации с русским пейзажем (см.: 467, с. 85).

Скерцо четвертой части — отстраняющий эпизод в общей драматургии симфонии. По мнению некоторых исследователей, он неорганичен в стилистике цикла и наследует типичные классические черты этого жанра. Образный мир скерцо светел. Используются подвижные инструментальные темы с характерными пиццикато струнных в сопровождении, прозрачные звучности высокого дерева, легкая фактура. Середина части благодаря пентатонным мелодическим образованиям и высокому регистру деревянных духовых имеет черты пасторальности.

Предфинальная часть возвращает к образам драматической борьбы. При всем динамизме развития ее темы более распевны, чем во второй части, пронизаны лирикой, что еще раз напоминает о симфонизме Чайковского. Вместе с тем лирика пятой части имеет эпические черты, сближающие ее в отдельных моментах с музыкой Сибелиуса, дышащей могучей силой суровой северной природы. Этот характер в основном связан с темой главной партии. В сравнении с тематизмом второй части, мелодия более протяжена по рисунку, ее фразы более длительны, хотя и отличаются изломанностью и стремительностью движения. Побочная партия — поначалу хрупкая, но уже в экспозиции достигает напряженной лирической кульминации, свидетельствующей об интенсивности развития, которое в целом прогрессирует в разработке и после репризы продолжается в коде.

Последняя часть представляет собой кантату для солистов, хора и оркестра, которая делится на два раздела: дуэт для двух солистов и хоровую фугу. Вершиной драматургии симфонии финал не стал. Его апофеоз наивен, хотя интересно, что, как отмечает А. В. Быков, тема фуги шестой

части предвосхищает «тему самоутверждения» из «Поэмы экстаза». Принцип развития фуги, взятой в ее классически моцартовском виде, не образовал глубокого внутреннего единства с лирико-психологическим стилем высказывания, свойственным в целом музыке Первой симфонии. Сам композитор впоследствии критически оценивал ее финал, считая, что в нем не удалось передать свет.

В иных масштабах и образно-драматургических изменениях ту же идейную концепцию движения к свету, радости раскрывает Вторая симфония. Путь к свету в ней более сложен и труден. Сумрачными раздумьями и драматическими эмоциями насыщена первая часть. Напряженной борьбой с многочисленными перипетиями пронизаны вторая и предфинальная четвертая части, обе написанные в форме сонатного *allegro*, концентрирующей и обобщающей в цикле наиболее важные, узловые этапы его развития.

Переход «от мрака к свету» во Второй симфонии также решается по-иному. В Первой симфонии финальный апофеоз возникал как контраст по отношению к музыке последних частей. Во Второй симфонии момент перелома (на стыке четвертой и пятой частей) прорисован в драматургическом развитии цикла.

Симфония пятичастна. Оригинально трактована медленная первая часть, которая вводит слушателя в конфликтный мир сочинения. Павчинский полагает, что назвать эту часть вступлением к циклу решительно невозможно, поскольку она слишком развернута. Тем не менее вступительную функцию первая часть все же выполняет, подготавливая напряженную картину борьбы в *Allegro*, которая была бы без того неожиданной и неубедительной. Строго говоря, симфоническая литература XX века уже показала, что начало цикла, развитие его драматургии не обязательно должно быть связано с быстрым сонатным *allegro*, вот почему помещенная в начало медленная часть симфонии совсем не обязательно должна выполнять функцию вступления к этому сонатному *allegro*. Да и в классическом симфонизме XIX века уже встречаются произведения, в которых развитие конфликта начинается не с типичных быстрых сонатных *allegro*, а с медленных частей («Неоконченная симфония» Шуберта).

В этом отношении первая часть Второй симфонии Скрябина выполняет двойственную функцию. С одной стороны, она готовит стремительное и развернутое *Allegro* второй части и тем самым по отношению к нему (и к циклу) все же

является вступительной. С другой стороны, первая часть, насыщенная конфликтным разворачиванием, уже становится первым этапом развития драматургии цикла.

Основной образ первой части сконцентрирован в начальной теме и представляет мир сумрачных размышлений. Тема достаточно проста. В ее облике синтезирован ряд черт, имеющих важное значение в раскрытии идейно-художественного смысла всей первой части цикла, дающей общий толчок развитию. Тонический остов темы вновь обнаруживает родство с героическими темами ранних скрябинских сонат и прелюдий. Павчинский отмечает в восхождении по аккордовым звукам к VII натуральной ступени с последующим ниспаданием романсовое начало и видит здесь следование традициям Чайковского, симфонизировавшего демократический жанр. Медленный темп и синкопы внутри темы создают впечатление заторможенности действия, ощущение некоей внутренней преграды, мешающей активности тока движения. Это впечатление усиливает завершение темы, в котором фанфарный призывный возглас (он звучит в несколько замедленном темпе) «гасится» сдержанным мрачным маршевым ритмом литавр:



Пластичность темы и вместе с тем интонационная выпуклость, значимость ее отдельных оборотов способствуют большой естественности и выразительности развития, использующего различные приемы дробления темы, полифонических образных трансформаций, прорастания новых интонационных образований и т. д. В итоге возникает пластичная форма, которая при соразмерности и устойчивости основных композиционных опор несет на себе печать редкой свободы разворачивания музыкально-тематического материала.

В структуре части четко различима трехчастность, при том, что каждая из частей имеет индивидуальный облик. Ориентирами в определении разделов служат тональные соотношения, проведения тематического материала и его функция в тот или иной момент развития формы. Построения, отмечающие начало композиционных структур, трактуются композитором как устойчивые, основанные на раз-

витии ведущего тематизма. Неустойчивые участки формы — преддыкты, расширения — насыщаются новыми интонационными образованиями. Так, в первом разделе, представляющем развернутый период с дополнением (он может быть трактован и как усеченная реприза, образующая трехчастность всего первого раздела), в расширении первого предложения появляются жалобные и беспокойные переключки у струнных, валторн и деревянных духовых, создающие внутреннее динамическое нагнетание. На доминантовом органном пункте во втором предложении возникают новые мелодические образования, которые благодаря пунктирной ритмике близки к контрапунктам в расширении первого предложения, продолжая его беспокойно-устремленное движение, выливающееся в кульминационные вершины. Мелодический разлив таких кульминационных разворотов напоминает о традициях лирико-психологического симфонизма Чайковского, прорисовывавшего пронзительным мелодизмом вершинные зоны развития. О Чайковском напоминает и пунктирная ритмика мелодии, часто возникающая в патетических контрапунктах.

Середина части вносит ощутимый контраст: на фоне прозрачной звучности распевается нежная мелодия скрипки, передаваемая затем флейте и вновь возвращающаяся к скрипке. Однако ее изложение прерывается репликой засурдиненных валторн (четыре в унисон), интонирующих на фоне резкого толчка-тремоло струнных первый мотив начальной темы. Унисон валторн звучит тревожно и злое, темной тенью заслоняя светлое течение мелодии. Наплыв возникает дважды и не находит разрешения, нагнетая внутреннее напряжение.

В репризе части после двукратного проведения темы в полном виде (с литаврами, как в экспозиции) в ее развитии на доминантовом преддыкте происходит важнейший драматургический сдвиг: меняются интонационные контуры темы — секстовая лейтинтонация превращается в септимовую. Она возникает поначалу как гармоническая фигурация по звукам минорного септаккорда II ступени, а затем уменьшенного (двойной доминанты) с пониженной квинтой¹⁷. Однако в дальнейшем окончательно прорисовываются новые черты изменившейся темы. Жестко звучащая у меди

¹⁷ При нижнем звуке *ля* соответственно возникает терцквартаккорд II ступени, а при *ля-бемоль* — терцквартаккорд двойной доминанты с пониженной квинтой.

(сначала у труб, а затем у тромбонов), она становится грозной и напряженной. Ее основу составляет нисходящий септимовый ход, заполняемый восходящим движением по звукам увеличенного трезвучия, симметрично укладываемого в интервал септимы с полутоновыми расстояниями между крайними звуками трезвучия и ступенями септимы:



Так в процессе развития первой части вызревает важнейшая в драматургии цикла тема. Все движение части — поиски, мучительные размышления, сопоставление параллельно-контрастных сфер — направлено к кристаллизации этой темы, которая обрисовывает суровый грозный образ, носитель негативного начала. Появление недоброй угрожающей силы рождает необходимость ее преодоления. Следовательно, возникновение сонатного *allegro* предопределено драматургическим развитием первой части.

Стремительный мятущийся характер второй части задается главной партией. Она развернута, широко развита и протяженна. Ее отличительная черта — ярко выраженная процессуальность. В интонационном рисунке темы заметен ряд интонационных особенностей — общее (и длительное) движение вверх, захватывающее в целом расстояние от начального звука до кульминации почти в две октавы. Стоящие секундовые слабые окончания мотивов у струнных вновь заставляют вспомнить о Чайковском. Однако триольные попевки сочетаются и объединяются в теме с призывными интонациями, которые часто звучат в героико-патетических сочинениях Скрябина раннего и среднего периодов. Особую остроту и беспокойность придают ритмические сбивы (сопоставление акцентированных дуолей и триолей).

Характерный колорит — борьба «света и тени» (шубертовско-брамсовские светотени) — мажорной теме придает обилие низких ступеней, вносящих густые минорные краски. Такова интонация уменьшенной кварты, которая образуется между VII и III пониженной ступенями в первом такте, а затем дважды появляется в консеквентных перемещениях начального мотива. Звуковершиной мелодического развития темы (такт 13) становится VI пониженная ступень. Минорная окраска кульминации вызы-

вает впечатление, что возникла плотная тень, заслонившая и без того беспокойные колебания настроений. Звучащий после этого каденционный оборот с горделиво прорисованным скачком на восходящую сексту (появление ораторских интонаций) не приводит к устойчивости, поскольку разрешается прерванным оборотом в VI минорную (натуральную) ступень, на фоне которой у тромбонов и труб возникает грозное звучание темы первой части. Ее можно назвать «темой препятствий». Словно огромная глыба вырастает на пути, по которому устремляется движение темы главной партии, вновь повторяющей призывный каденционный оборот и вновь прерываемой разрешением в VI ступень и грозной темой, звучащей теперь у труб.

В развитии главной партии, приводящем к напряженному противопоставлению двух образов, отражена конфликтность драматургии, которая в пределах этого раздела «снимается» генеральной паузой, после чего еще раз энергично звучит горделивый каденционный оборот, разрешающийся наконец в тонику. Однако разрешение сливается с дальнейшим развитием — проведением начала главной партии, «врастающим» в связующую. В ней появляются новые тематические образования — восходящие поступенные всплески шестнадцатых в сочетании с малосекундовыми «вздохами». Беспокойный «бег», заданный главной партией уже в экспозиции, подчиняет и движение побочной партии. Эта светлая, поначалу широко и свободно стелющаяся тема постепенно обрастает контрапунктами. В ней появляются подголоски, основанные на интонациях главной партии. Отмеченные густыми тембровыми красками меди, они образуют полифонические соединения с развертыванием темы побочной партии. Общее развитие приводит к перелому. Как и в кульминации главной темы, возникает низвержение мелодии от VI низкой ступени с несколько измененным рисунком патетического каденционного росчерка, а вслед за ним в сурово-зловещем блеске (три тромбона и туба) тема первой части. Последняя вырастает в довольно значительный монолог, на спаде звучности завершаемый нисходящими секундовыми интонациями. Новые подъемы звучности приводят к кульминации (цифра 20) и ряду спадов, готовящих переход к разработке.

Поскольку экспозиция была насыщена действием, уровень развития разработки должен быть еще более высок. Для этой цели композитор широко применяет контрапунк-

тические приемы и начинает разработку в тональности до-диез минор сразу соединением двух тем — главной (струнные) и побочной (деревянные духовые). Это соединение конфликтно и влечет за собой разрастание фактуры в различных подголосках, создающих большое внутреннее напряжение. Оно находит предельное выражение в кульминации (цифра 27), где на фоне fortissimo оркестра у медной группы в увеличении грозно звучит тема первой части. В этом зловещем облике «тема препятствий» появляется дважды в окружении бушующих интонаций главной темы. Дуольные и триольные перебивы в ней прослушиваются словно неритмичный, нервно вздрагивающий гигантский пульс всего оркестра. Однако напряжение не разрешается, а вновь «снимается» генеральной паузой, отделяющей разработку от репризы.

Конфликтность сохраняется и в репризе с кодой, где вновь проводится тема первой части. Идея борьбы, таким образом, не имеет исхода. Следующая далее третья часть на время отодвигает драматическое действие.

Andante третьей части можно назвать лирической симфонией внутри цикла. Оно написано в форме сонатного allegro с классическим соотношением тональностей ведущих тем (си мажор — фа-диез мажор), но средства его развития и образный мир совершенно иные. Мелодизм Andante пластичен и текуч, его линии протяженны. Музыка завораживает своей красотой, достигая в кульминациях упоительной страстной неги.

После бушующей звучности второй части начало Andante дышит особым покоем и умиротворением. Тихая трепетная звучность струнных, на фоне которых звучат пентатонные переключки флейт (они появляются в коде второй части), вызывает довольно редкие в творчестве Скрябина ассоциации с прекрасным пейзажем. Впечатление усиливается благодаря фиоритурам флейты, явно связанным с подражанием пению птиц. В этом трепете звуков рождается нежная и проникновенная мелодия солирующей скрипки — тема главной партии. Она очень красива. Скрябин создает ее по принципу бесконечной вагнеровской мелодии, в которой мягко стусhevываются окончания мелодических фраз, а синкопами и хроматизмами разнообразится их движение.

Развитие главной партии, как это часто бывает у Скрябина, объединено со связующей партией, где «восклициания нисходящих ходов на малую сексту предвещают гневные

реплики „темы протеста“ из „Поэмы экстаза“» (467, с. 104).

Побочной теме свойственна особая трепетность, которая рождается благодаря тому, что каждый тон ее мелодии, звучащей поначалу у флейты и кларнета, расцвечен трелями. Создается особый мерцающий тембр, передающий внутреннюю порывистость, нетерпеливое ожидание чего-то радостного. Короткие, простые по рисунку мелодические фразы валторн и труб, имеющие отдаленное сходство с начальным мотивом темы первой части в ее мажорном варианте (в дальнейшем трансформированные в теме финала), подчеркивают светлое звучание этого музыкального образа.

Развитие части построено на многократных приливах и спадах звучности, сменах тишины и восторженных кульминаций, завершаемых пасторальными переключками и реминисценциями «соловьиных» фиоритур.

Следующая часть возвращает к бурной схватке и драматическим событиям. Однако в сравнении со второй частью ее драматургия более проста, а образные характеристики лаконичны. Главная тема — стелющаяся порывистая — складывается из коротких реплик и восклицаний, сливающихся в процессе развития в общие формы движения. Побочная — четырехголосный распев, постепенно подчиняемый бурному водовороту движения.

Разработка, стремительная, мятежная, основывается на развитии главной темы. Однако в качестве контрапункта к ней сначала в партии медных, а затем и в других голосах возникает мелодическая фраза, напоминающая ритмикой и общим мелодическим рисунком начальную тему первой части. Поначалу она словно сужена и сжата в интонационном рисунке. В дальнейшем мелодические контуры как бы расширяются, приближаясь к исходным очертаниям: в цифре 76 у трубы появляется первый мотив темы в мажорном звучании. Это преобразование — новый важный драматургический этап развития ведущего образа. В таком виде он еще не вызывает перелома в действии, но предвосхищает его. Напряженный ток развития в разработке ослабевает только при проведении темы побочной партии.

В четвертой части симфонии Скрябин обращается к довольно редкому для него приему — зеркальной репризе, обусловленной особенностями драматургического замысла цикла. Замкнутая по характеру изложения, тема побочной партии служит естественной гранью двух разделов формы (разработки и репризы), а стремительность и текучесть материала главной партии не останавливает далее процес-

суальности действия, устремленного к кардинальным для всего цикла событиям. Поворот к ним обозначают в бурном движении главной партии возникающие у валторн имитации начального мотива темы первой части симфонии. Устанавливается фигурационный триольный фон движения, возникает знакомая последовательность аккордов альтерированной доминанты, переходящая в доминантовый органнй пункт к тонике до мажора. Разрешением ожидания и неустойчивости, нагнетаемой доминантовым предыктом, является следующая далее аттасса финальная часть симфонии с ее апофеозно-гимнической главной темой.

Финал симфонии часто критиковали за некоторую парадность, несвойственную ни стилю композитора, ни логике развития произведения. Скрябин в этом сочинении «еще не открыл образной сферы радости с устремлением к ее еще более высшему этапу — экстазу», — считает Павчинский, однако далее замечает: «Если подходить к финальному *Maestoso* вне специфически скрябинских критериев, то оно представляется произведением мастера; недаром оно сохранило необычайную жизненность как самостоятельная пьеса, исполняемая по радио при значительных событиях, как сочинение, проникнутое оптимизмом и опирающееся на демократические жанры марша и гимна» (467, с. 108).

Совершенно очевидно, что в финале симфонии композитор хотел подчеркнуть связь тематизма с предыдущими частями, опираясь на принцип обобщения важнейших тем-образов симфонии, претерпевших в развитии качественные изменения. Основная тема финала вырастает из начальной темы первой части, преобразованной в мажорном, фанфарно-героическом звучании. Побочная партия — тема среднего раздела первой части, которая благодаря оживленному фигурационному фону становится более светлой по характеру. Есть в финале и новые тематические образования.

В экспонировании главной партии при подготовке каденции основной тональности на доминантовом органном пункте появляются скерцозно-маршеобразные попевки, разрастающиеся в предкаденционное построение (вторая тема главной партии) и оттеняющие легким шутливым характером твердую поступь начальной темы. Перед побочной темой возникает выразительная, по-оперному широкая речитативная фраза унисона скрипок и гобоя (промежу-

точная тема). Именно на этом новом тематическом материале (в основном — на скерцозной теме) строится разработка финала. Знакомые интонационные комплексы появляются в ее последнем разделе, где вводится предыктовый эпизод первой части, основанный на общих формах движения (цифра 9).

В репризе, динамизированной и сжатой, появляется еще один образ первой части — кульминационный материал, звучавший на предыкте доминанты перед завершением первого периода начальной темы. Сейчас в нем нет драматического накала. Широко и светло спускается мелодическая волна, продолжением которой на общем *diminuendo* становится промежуточная речитативно-распевная тема.

Изложение побочной партии и следующее далее краткое развитие, основанное на скерцозной теме, подводит к генеральной кульминации. Ведущая лейттема симфонии контрапунктически сочетается в ней с темой главной партии второй части. В таком мажорном радостном звучании эти темы соединяются впервые, знаменуя достижение победы, согласия и радости. Преобразуется и скерцозная тема главной партии финала, а также диатоническое завершение заключительной партии третьей части, распетое здесь широко и мощно. Интонации первоначальной темы, растворяющиеся в общем фигурационном потоке, завершают финал.

Таким образом, мир музыки Второй симфонии раскрывает идею преодоления, борьбы и устремленности к победе и свету. В сравнении с классическим четырехчастным циклом композитор увеличивает количество его частей и по-особому расставляет акценты внутри него. Особенно характерно введение двух напряженно конфликтных частей (сонатное *allegro*), представляющих широкие драматические конфликтные зоны произведения. Разросшийся лирический центр симфонии — третья часть — уравнивает бушующие страстями вторую и четвертую части, а также перелом и финальный апофеоз, придающий драматургии всего цикла восходящий характер.

Интересны и многообразны интонационные связи в цикле.

Скрябин использует лейтмотивный принцип, но преломляет его по-своему. Ведущая лейттема, звучащая в наиболее драматических ситуациях, не столько подвергается образным трансформациям, отпечатлевая на себе проис-

ходящие события, сколько фокусирует их в важнейших этапных обобщениях. Она проходит длительный путь развития от зарождения, кристаллизации образа, создающего драматические коллизии, к перерождению, отражающему общий ход драматургического развертывания цикла. Его объединяет симфоническое развитие лейттемы. Помимо нее, в цикле есть и другие тематические перекрестные связи, которые подчеркивают его цельность и спаянность. Интересно, что при этом Скрябин возвращается не только к индивидуализированным мелодико-тематическим образованиям, но и к нейтрально-фоновым эпизодам, придавая им своеобразную тематическую функцию. Их введение выявляет гибкость развития и процессуальность формы.

Все три симфонии Скрябина написаны на близком по времени расстоянии. Однако качественные сдвиги между ними огромны, особенно в Третьей симфонии. Величие замысла и грандиозность идейно-художественной концепции отличают это сочинение, мастерское и впечатляющее по форме.

Симфония названа композитором «Божественной поэмой». Это — первое симфоническое сочинение, в котором Скрябин выразил характерную для него обобщенно-философскую концепцию бытия, воплощенную в символически-художественных образах и поэтических понятиях. Ее название несет яркий отсвет одного из наиболее мощных художественно-философских прозрений человеческого гения в истории мировой культуры — поэмы Данте «Божественная комедия». Не сравнивая этих произведений, принадлежащих различным эпохам и социально-историческим воззрениям, отметим лишь общий гуманистический пафос, сближающий великих творцов, воспевших в деяниях человека великую божественную силу его разума. «Гордая мысль Скрябина о человеке-боге ставила человеческий дух в центре мира, как солнце мира», — замечал Б. В. Асафьев (316, с. 14), подчеркивая, что смелые дерзания в представлении композитора неразрывно связаны с безграничным могуществом духовных сил человека.

Симфония трехчастна. Каждая из частей имеет обобщенно-программное наименование, отражающее важнейшие этапы философской концепции развития и духовного освобождения человеческой личности: «Борьба» (*Luttes*), «Наслаждение» (*Voluptés*), «Божественная игра» (*Jeu divin*). Герой симфонии последовательно проходит через напряженные и драматические коллизии первой части и прео-

долевают их. Во второй части он погружается в радости наслаждений, растворения в природе, подчиняясь им. Тогда сознание возвышенного помогает человеку преодолеть чувственное безволие, и он обращается к активной созидательной деятельности, условно именуемой «божественной игрой» — свободным творчеством.

Наиболее масштабна первая часть симфонии. Бетховенские традиции суровой и величавой героики нашли здесь достойное продолжение наряду с отражением лирико-драматического пафоса симфонизма Чайковского, воплотившегося, в частности, в развернутости мелодических структур. Вместе с тем скрябинское тяготение к грандиозности, всеохватности проблем мироздания, ярко раскрывшееся в симфонии, совершенно по-новому формирует музыкальную драматургию, обуславливая пространное изложение всех ее этапов и разделов, каждый из которых отмечен исключительной интенсивностью музыкальной мысли.

В ином качестве трактуется тематизм симфонии, достигающий нового уровня смысловых связей. В первых симфониях тематические образования в основном спаяны с драматургией самостоятельных частей. Во Второй симфонии проведение темы первой части в цикле связано с ростом и трансформацией образа, значение которого проясняется в процессе становления целого. В Третьей симфонии появляется тема-эпиграф — предельно сконцентрированная музыкальная мысль, вынесенная в начало произведения. Это — «тема самоутверждения», формулируемая, как клич, значительно и коротко: «Я есмь!» Кроме того, в Первой и во Второй симфониях вступление постепенно вводит в мир музыки, облик темы раскрывается в процессе изложения, готовится фоном сопровождения (традиция романтического симфонизма). В Третьей симфонии с первых звуков предстает скульптурно и мощно очерченный образ — начало, итог и цель стремлений, высоту которой необходимо «завоевать» в пределах общего развития драматургии цикла. Двукратное проведение темы, растворяемой в волнах фигуры, образует обособленный вступительный раздел, после чего *attacca* следует *Allegro*, к которому только и относится авторское название «Борьба».

Смысловая емкость «темы самоутверждения», приближенной по значению к символу, определяется лаконичностью, сочетающейся с внутренним динамизмом музыкальной мысли. Тема излагается суровыми унисонами на *fortissimo* в нижнем регистре:

Fag. Tr-ni
C-fag. Tuba
V-c. C-b.

Ее мелодический рисунок подчеркивает богатырскую «раскачку» на I ступени ре-бемоль мажора, широкий нисходящий скачок на малую септиму и в «затрудненном» подъеме по двум полутонам замыкается на контурах увеличенного трезвучия, жестко сочлененный каркас которого обозначает предельную зону напряжения в ряду простых элементов, составляющих тему. Напряжение, требующее исхода, разрешается энгармоническим сдвигом в тональность субдоминанты (соль-бемоль мажор). Момент сдвига отмечен яркой секстовой фанфарой трубы, являющейся вторым элементом темы, концентрирующей ее героические качества. В целом тема не меняет интонационного облика. Однако в зависимости от драматургической ситуации она предстает или тонально разомкнутой, как во вступлении, или вписанной в единую звуковысотную структуру, как в последнем проведении в финале (до мажор), где увеличенное трезвучие трактуется в качестве основы квинтсектаккорда IV ступени с повышенной примой и пониженной терцией. Разрешение этого аккорда происходит путем постепенного снятия альтераций и прояснения диатонических плагальных красок (септаккорд II ступени с повышенной терцией — субдоминанта — тоника), как символическое восхождение и возвращение к некой цельности и всеобщей гармонии, сияющей первозданным светом. Кстати, такой же принцип движения от обостренного, усложненного к простому будет положен и в завершение «Прометея».

Тема-эпиграф выполняет различные функции в цикле. Она «цементирует» составляющие его разделы, обобщает наиболее важные драматургические вершины и этапы. В первой части тема отмечает в экспозиции развитие героической заключительной партии, последнюю кульминацию в разработке (здесь лейттема включена в напряженно-тревожный контекст), а также завершение репризы и части. Итоговое проведение лейттемы — в финале симфонии —

ликующее и торжественное. Кроме того, в симфонии активно развивается второй элемент «темы самоутверждения», особенно во второй и третьей частях, где он становится источником новых интонационных образований. Это явление до скрябинского симфонизма в русской музыке можно наблюдать в Четвертой симфонии Танеева, тяготевшего, как и его ученик (хотя в меньшей степени), к монотематизму, лейтмотивности и тем самым в определенной мере соприкасавшегося с поэмностью.

Крупные арки, образующиеся в проведениях «темы самоутверждения», позволяют объединить гигантскую композицию симфонии. С другой стороны, как бы ни был выразителен тематизм, его значительность *post factum* переоценивается в соотношении с процессом и итогом драматургического развития всего сочинения. Вместе они составляют диалектически связанные между собой явления. Грандиозность коллизий, представленных в панораме симфонии, наполняет тему-эпиграф глубоким смыслом и придает ей значимость всеобъемлющего обобщения. Масштабность части определяет развитость в изложении ведущих тем экспозиции. Главная партия, подвижная, устремленная, полна внутреннего порыва. Вступающая затаенно, настороженно (пометка Скрябина: «*Mystérieux, tragique*»), тема развивается волнами и достигает широкого мелодического разлива уже в конце первого предложения. Свобода ее течения связана с распевностью — мелодическими опеваниями, напоминающими о Чайковском и — шире — о глубинных традициях славянского мелоса, получивших отражение и в творчестве Скрябина. Наряду с этим свойственные теме энергичные пунктирные затакты подчеркивают волевые импульсы движения. Структура главной партии трехчастна (Л. В. Данилевич трактовал ее как сжатую сонатную форму) и представлена в активном изложении, в котором трехкратное проведение темы динамизировано и разомкнуто в интенсивном движении к связующей и побочной.

Широко развита и побочная тема, упоительно прекрасная, распевная, вызывающая ассоциации с тематизмом Чайковского (пониженная VI ступень, малосекундовое опевание квинты, взятое через вспомогательный скачок, скрытая вальсовость) и, как у автора увертюры «Ромео и Джульетта», наполненная током лирических эмоций. Развитие побочной партии приводит к полному успокоению, после чего в фанфарной заключительной теме возникают героические образы, вызывающие большой эмоциональный подъем,

завершаемый, как уже отмечалось, звучанием «темы самоутверждения».

Развернутость образов экспозиции, представляющих широкий эмоциональный диапазон от драматических, лирических до героических, обуславливает масштабность разработки, исключительно напряженной и объемной. В ней довольно отчетливо различимы три раздела. Первый начинается темой главной партии, настороженно беспокойный характер которой подчеркнут здесь тревожными педалями валторн. В музыкальное развитие вовлекаются даже интонации побочной партии, возгласы трубы, видоизмененные начальные интонации вступительной темы, срастающиеся с главной темой и выявляющие в таком виде некий синтез двух образов.

Беспокойство и напряжение, концентрирующиеся в этом разделе разработки, дважды достигают вершины. Она отмечена характерным аккордом медной группы: звучание его подобно яркой и быстро гаснущей вспышке, которая на какое-то время снимает эмоциональный накал, после чего развитие получает несколько иное направление. Убыстряющееся мерное движение приводит на этот раз к героическому звучанию заключительной партии. Однако ее ширящийся звуковой поток и большой эмоциональный подъем в кульминации завершаются грандиозным срывом, обозначенным в экспозиции заключительной партии ремаркой: «*divin, grandiose*». В разработке здесь прерывается каденция си-бемоль мажора и на доминантовом басу вторгается мрачно звучащий малый вводный септаккорд (*фа — ля-бемоль — до-бемоль — ми-бемоль*), на фоне которого из верхнего регистра начинается стремительное нисхождение по полутонам минорного трезвучия, живописующего жуткий обвал, катастрофическое разрушение всего грандиозного здания музыкальной композиции. Павчинский замечал, что «выдержанная на 12 тактов гармония срыва связана с Вагнером — этот же аккорд *f — as — ces — es* прерывает нарастание во вступлении „Тристана и Изольды“» (467, с. 120).

Кульминация срыва — высшая драматическая точка всей симфонии. В пределах разработки первой части она отмечает новую (вторую) фазу ее развития. В тревожной тишине, наступившей вслед за шквалом хроматического нисхождения, у альтов рождаются интонации будущей темы второй части, сопровождаемые приглушенными возгласами трубы. Возникновение нового образа, с которым в дальнейшем связан расцвет светлых красок,— важный

момент драматургии и концепционного замысла сочинения. Катастрофа резко омрачает действие симфонии, но не лишает его устремленности, направленности к одолению преграды.

Правда, облик новой темы в этом разделе сосредоточен, сдержан и лишен той упоительной нежности и трепетности, которым отмечено его звучание во второй части. Зарождающиеся интонации темы быстро гаснут, сметаемые новой тревожно растущей динамической волной, приводящей на этот раз к яркой кульминационной зоне. Она образуется вокруг проведения первого трехтакта главной партии. Ритмическое расширение, тяжелая и грузная звучность меди меняют характер темы. Из беспокойной, порывистой она превращается в зловещую трагическую речитацию.

Новый и последний этап развития в разработке связан с разрастанием лирической стихии. Ведущую роль выполняет тема побочной партии, в певучее течение которой вплетаются и интонации главной. Но подобно тому, как в первом разделе беспокойно-тревожный образ главной темы подчинял себе интонации побочной темы, так теперь лирический характер побочной оказывает доминирующее воздействие на главную партию. В этом разделе происходит дальнейшее становление темы второй части, которая здесь окончательно формируется в чувственно прекрасный, нежный образ. Подъем развития приводит к кульминационному провозглашению темы вступления, далее следует постепенное рассеивание энергии и переход к репризе.

Реприза динамизирована и сокращена. Она начинается контрапунктическим соединением трех тем — главной партии, темы второй части и побочной. Ведущей оказывается главная партия, а все движение в целом направлено к коде. Как и разработка, она многосоставна и активно действенна. В последнем разделе, крайне динамизированном и экспрессивном, происходит резкое ритмическое сжатие ведущего мотива темы главной партии, устанавливается акцентированная, стремительная, с чертами некоторой танцевальности, моторика движения, предвосхищающая, правда, в совершенно ином образном плане «злые скерцо» Шостаковича. После В. Г. Каратыгина многие исследователи (Альшванг, Мартынов, Павчинский) отмечают в этом разделе близость коде Четвертой симфонии Чайковского. Однако «при интонационном сходстве <...> различие между ними немалое. Тревожный „бег“ у Чайковского приводит к трагической кульминации. Не то у Скря-

бина. В самой устремленности движения, несмотря на минор, есть нечто увлекательно-жизнеутверждающее» (467, с. 123). Концентрирующаяся энергия находит разрешение в заключительной кульминации коды. В ней величественно и ярко звучит в полном проведении тема вступления («Я есмь»). Это конечная вершина первой части, торжественно утверждающая идею преодоления темных сил.

Как и во Второй симфонии, средняя часть представляет широко развитую сферу лирики, в которой выразительность тематизма сочетается с интенсивностью его развития, образующего объемную и пластичную композицию. Композитор избирает здесь сонатную форму без разработки, гибко видоизменяя привычные контуры, нарушая их вторжением эпизодов, движением формы внутри разделов. Одним из активных факторов развития является также полифония. Имитационные проведения, контрапунктические образования пронизывают фактуру, рождают текущее сочленение вертикали и горизонтали, интенсивность роста музыкальной ткани.

Интонационный облик второй части определяет тема главной партии, основным выразительным ядром которой является романтический мотив вопроса-томления. Красочные гармонии гасят остроту тяготений, передают состояние длящегося томления и прекрасной неги. Встречающиеся пентатонные мелодические образования в сочетании с фигурационными пассажами, трелями, форшлагами деревянных духовых рожают пантеистические краски, вызывая ассоциации с лирическим звучанием третьей части Второй симфонии. Секстовый возглас, вплетенный в экспозиционное проведение главной партии, связывает образный мир части с ведущим тематизмом симфонии.

Финал, следующий *attacca*, при всем несходстве образного мира также напоминает о последней части Второй симфонии. Общее проявляется в использовании моторно-скерцозных полетных тем, лаконичности формы и тематизма в сравнении с предшествующими частями, апофеозном звучании в финале важнейших тем цикла.

Тематизм третьей части определяет связь с секстовым возгласом темы-эпиграфа — как интонационная, так и тембровая. Из этого преображенного восклицания вырастет рельефный рисунок главной партии, начальный мотив которой (такты 1—2) интонирует труба на фоне плотного пиццикато струнной группы. Продолжение темы —

широкий взлет мелодии по ступеням большого мажорного нонаккорда и его разрешение в распетое трезвучие до мажора — организовано упругой пунктирной ритмикой. Трубный секстовый глас в своем первоначальном облике прославляет изложение побочной. В обращенном виде секстовые ходы звучат и в самой теме побочной партии, в которой лиризм сочетается с близкой Листу пафосностью высказывания (пунктирная ритмика, выразительные альтерации). Секстовое восклицание появляется и в дальнейшем развитии музыки финала.

Еще один важный тематический импульс третьей части — заключительная партия, основанная на пентатонных образованиях. Звучащая на соль-мажорном органном пункте, идилличная и умиротворенная, она раскрывает пантеистическое начало, свойственное светлым образам композитора. Использование натурально-ладовых гармоний выявляет русский (и — шире — славянский) характер темы. В. О. Берков подчеркивал выразительность диатоники скрябинских сочинений, особенно ранних опусов. В дискуссии 60-х годов об изучении гармонии XX века исследователь, говоря о скрябинском «нецитатном» подходе к народным первоисточникам, писал, что «серьезный анализ скрябинской гармонии раскрывает ее национальную природу, золотые нити, которые связывают, например, его мажорную диатонику с русской народной песней» (77, с. 41). Это качество музыкального языка композитора сохраняется и в более поздних сочинениях, отражаясь даже в таких зрелых произведениях, как Третья симфония.

Заключительная партия выполняет в финале особую функцию. Его разработка, где нет конфликтных столкновений и срывов, построена на тембровых, ладовых, ритмических, контрапунктических преобразованиях, вершиной которых становится расширенное звучание побочной темы, сопровождаемое секвенцией первого мотива главной партии. Динамизм развития сказывается и в зоне репризы. Главная партия звучит лишь в объеме четырех тактов; связующую сопровождают имитации начального мотива главной; побочная, полифонизированная и уплотненная по фактуре, разрастается в интенсивно излагаемую трехчастную структуру, в которую вплетаются энергичные реплики, звучавшие в эпизоде-диалоге второй части. И только заключительная партия возвращается к изначальным очертаниям, спокойным и ясным. Как символ красоты и света, нетронутый стремительным водоворотом движения, музыка

заключительной партии образует устойчивую архитектурно-арку в композиции финала, завершаемой величественной кодой.

Она довольно сжата в сравнении с огромными масштабами цикла. Начинает коду главная партия первой части (в ми миноре), сопровождаемая тревожно-выжидательной педалью валторны. В пятом такте это звучание прерывается наплывом-вторжением знакомого тематического материала, который представлял в симфонии сферу волевого изъяснения. Огромная эмоционально-динамическая волна, вызванная вторжением активных импульсов, приводит к вершинной кульминации симфонии, в которой звучит *fortissimo* и в увеличении тема *Voluptés*, преобразованная из лирической и нежной в величественный светлый гимн. При подходе к этой кульминации Павчинский отмечает близость к последнему нарастанию в «Смерти Изольды» Вагнера. Последний раздел коды Третьей симфонии — объединенное звучание преобразованной темы второй части и темы-эпиграфа. Обе — в тональности до мажор, усложненной фактуре и *tutti* оркестра — символизируют грандиозность светлых высот, завоеванных в напряженной драматической борьбе, торжество могучей человеческой воли и великой нравственной идеи.

Глава седьмая

Параллели с символизмом

Сопоставление творчества Скрябина с символизмом в русском искусстве конца XIX—начала XX века давно вошло в литературу о композиторе. Об этом писали еще его современники — И. В. Липаев, Вяч. Иванов, Е. О. Гунст и многие другие. Сближение искусства Скрябина с символизмом встречается и на страницах таких работ, которые не связаны с музыкой, а посвящены общим проблемам литературы и художественной культуры рубежа XIX—XX столетий.

К середине 1980-х годов интерес к теме связей искусства композитора с русским символизмом усилился и ряд исследователей занялись ее разработкой (Т. Н. Левая, Н. И. Поспелова). В 1985 году в журнале «Советская музыка» была опубликована статья Е. Л. Кржимовской «Скрябин и русский символизм». Ее основные положения вытекают из сопоставления образных и композиционных особенностей отдельных страниц символистской поэзии и скрябинских сочинений. Интересные музыкально-поэтические переключки обнаруживают безусловные связи между названными явлениями. Автор статьи видит эти связи и в истории личных дружеских взаимоотношений Скрябина с поэтами-современниками, и даже в совпадении периодов творческой эволюции композитора и истории русского символизма. (Последнее представляется весьма спорным, поскольку кризис исчерпавшего себя литературно-художественного течения и «внезапная смерть Скрябина, превратившая новое творческое восхождение», — явления разно-

го порядка и не могут быть сопоставимы как аналогии.)

Работа Кржимовской почти не касается идейно-концепционных сторон русского символизма (автор не ставит себе такой цели) и потому остается неясным, насколько глубоко соответствие между ним и творчеством Скрябина. В связи с тем, что границы того и другого явления не обозначены, создается впечатление их полной тождественности. Безусловно, даже в более объемном исследовании, чем статья названного выше автора, трудно четко провести эти границы, особенно в проблеме русского символизма, в освещении которой на сегодняшний день остается много спорного и неясного. Разумеется, в пределах данной работы обрисовать подобную проблему в полном объеме также не представляется возможным. Однако обозначить вехи развития русского символизма в сопоставлении со скрябинским искусством совершенно необходимо. В противном случае трудно определить, где пересекаются их искания и в чем они расходятся.

Итак, что такое символизм в русском искусстве конца XIX—начала XX века. Подчеркнем, что в этой сложной теме мы будем рассматривать преимущественно те вопросы, которые имеют непосредственное отношение к предмету нашего исследования.

Прежде всего необходимо отметить, что символизм смыкался с рядом течений в художественной культуре России рубежа столетий, таких, как декаданс, модерн. Вместе с ними он входил в понятие новейших течений в искусстве конца XIX века, которые при отдельных отличительных чертах имели много общего и часто характеризовались как нечто единое. Как отмечается в первом томе коллективного труда о русской художественной культуре рассматриваемого периода, «понятие декаданса в искусстве конца XIX—начала XX века практически совпадает с понятием модернизма и обозначает чаще всего символизм и его варианты» (51, с. 177).

Примерно то же говорится в исследовании «Русская литература конца XIX—начала XX века», где уточняется классовая характеристика этих течений: «Русский символизм, как и другие аналогичные модернистские течения, исторически связан с начинающимся закатом буржуазного общества, вступающего в последнюю — империалистическую — фазу своего развития <...> Наступательная активность буржуазного общества в то же время сопровождается сознанием упадка, истощенности своих сил,

порождает стремление к бегству от жизни, типично декадентский комплекс неполноценности» (59, с. 208—209).

Надо сказать, что и представители декадентско-символистских течений в России часто употребляли названные понятия, подменяя одно другим. Однако градации между ними все же существовали. Андрей Белый, например, называл себя исключительно символистом. Брюсов, не так ревностно относившийся к разграничению символизма и декадентства, считал себя тем не менее вождем символизма. Блок не раз касается этого размежевания в современной ему литературе, а также в собственном творчестве. В огрубленной форме различия между данными понятиями поначалу сводились к тому, что декадентство трактовалось как полное отрицание существующих форм действительности и жизни в качестве источника разума и радости («отсутствие *идеалов* у декадентов», — записывает Блок осенью 1902 года), тогда как символизм провозглашал некие положительные идеалы. (Иное дело, какими были названные идеалы и из чего они складывались — об этом речь впереди.) Таким образом различия между двумя направлениями существовали, и в советском литературоведении они неоднократно отмечались. Например, такой чуткий знаток литературы, как Д. Д. Благой, писал о декадентских моментах, «в изобилии имевшихся в русском символизме» (52, с. 24). Однако при всех безусловных различиях символизм, декадентство объединяли и общие идейно-художественные мотивы¹⁸.

Эти мотивы были рождены русской действительностью того времени. Напомним, что ею было обусловлено и появление творчества Горького, Серафимовича, Демьяна Бедного, составившее самостоятельное русло искусства и общественной жизни той поры. Вслед за художественными достижениями Толстого, Чехова, Бунина, Куприна, опреде-

¹⁸ Понятие «декаденты», как и «символисты», пришло из французской литературы и связано в первую очередь с именами Ш. Бодлера, П. Верлена и Вилье де Лиль-Адама, составившими во второй половине XIX века своеобразное направление в поэзии Франции. Название «декадентов» поэты, примкнувшие к этому направлению, получили благодаря пародии Викера и Боклера. В ней изображался кружок поэтов, художественный мир и настроения которых были созвучны чувствам латинских поэтов эпохи упадка античной культуры. Французские поэты приняли это название, согласясь с такой аналогией. Однако в устах критики оно приняло оттенок осуждения, смысл упадка художественного творчества. Несколько позднее появилось понятие «символисты», в котором ругательный смысл был смягчен; оно стало часто употребляться как синоним первого понятия.

ляемыми как искусство критического реализма, творчество Горького, Серафимовича в будущем стало именоваться искусством социалистического реализма.

В целом рассматриваемый период — та фаза в развитии буржуазного русского общества, которая свидетельствовала об обнажающемся кризисе на всех ступенях и во всех слоях общественной формации в России того времени. Среди обнаружившихся трещин и разломов символизм — знак кризиса либеральной русской интеллигенции, терявшей веру в гуманистические идеалы (они питали русское искусство в XIX веке), разуверившейся в народничестве и результативности демократического движения. Это был кризис внутри той части интеллигентного русского общества, которая не видела реального выхода из развивающейся катастрофической общественно-политической ситуации в России. Известно, что творчество многих художников, начавших свой путь с символизма, не укладывалось в тесные рамки названного литературно-художественного течения. Чутьем большого таланта, гения они находили дорогу к жизни, правдиво воплощали в своих сочинениях тревожные общественно-социальные коллизии, и в ряду грозных революционных событий первой русской революции душою и симпатиями оказывались единомышленниками с теми, кто встал на баррикады.

В момент своего появления в русской художественной культуре символизм внес, по словам Белого, «заряд динамизма», разрывающий статику быта, и проявил «устойчивость, твердость и волю к жизни» (12, с. 5). Гипертрофия идеализированных образов, туманность самих идеалов будущего в дальнейшем вызвали акмеистическую реакцию на символизм. Не связанная с символизмом, но им обусловленная, акмеистическая поэзия с ее стихией «естества» внесла в отечественную литературу значительные художественные ценности (Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам).

Можно отметить и еще один аспект рассматриваемой проблемы. История русского символизма требует внимания в связи с тем, что в той или иной мере с ним соприкасались почти все крупные русские поэты конца XIX — начала XX века — Бальмонт, Брюсов, Белый, Блок и другие. Иными словами, это — огромный пласт нашей отечественной художественной культуры, ярко выраженный спектр в области искусства, отражающий настроение и мироощущение эпохи. Известно, что именно лирика

и обусловленная ею эмоциональность¹⁹ являются тем началом, которое связывает поэзию с музыкой и раскрывает наибольшее количество точек соприкосновения музыкальной области со смежными видами искусств. Следовательно, понятийно-смысловой ряд поэтического лирического искусства с помощью ассоциативных связей помогает раскрыть идейно-образный строй музыкальных сочинений.

При этом хотелось бы подчеркнуть огромное значение лирического начала в искусстве. Напомним слова Н. А. Добролюбова о том, что «в лирическом стихотворении выражается непосредственное чувство, возбужденное в поэте известным явлением природы или жизни, и главное дело здесь не в самом чувствовании, не в пассивном восприятии, а во внутренней реакции тому впечатлению, которое получается извне» (27, с. 155—156). Можно сказать, что эта реакция в произведении искусства вместе с субъективным отношением всегда имеет социальный характер, благодаря чему произведение становится «документом эпохи». Приведем в связи с этим знаменательные слова К. Маркса из письма П. В. Анненкову от 28 декабря 1864 года: «Общественная история людей есть всегда лишь история их индивидуального развития, сознают ли они это или нет».

Все вышеизложенное обязывает нас рассмотреть явление русского символизма с особым вниманием.

Побудительные мотивы символизма в искусстве — одиночество художника, человека в буржуазном обществе. Нетрудно заметить, что истоки этой темы в музыкальном искусстве восходят к началу XIX века — к гениальному вокальному циклу Ф. Шуберта «Зимний путь», написанному в 1827 году. Названная тема в различных модификациях постоянно звучит в искусстве минувшего столетия. К концу его наблюдается разлад с обществом не только художника, наделенного чутким и богатым духовным миром (так было в романтизме первой половины XIX столетия), но — и в этом заключается особенность искусства конца века — рядового интеллигента, обывателя, порой вовсе не отмеченного особой душевной ранимостью. Кризис отношений человека с обществом в капиталистическом мире (с тотализацией всех его процессов) стал глубже, острее, приобрел новые формы. Это и является основной

¹⁹ Теория литературы считает, что «эмоциональность выступает совершенно необходимым, но предварительным условием лирической поэзии» (62, с. 174).

причиной возникновения декадентско-символистских течений западной и русской литературы конца XIX — начала XX столетия.

«Что, если бы я вздумал на гомеровском языке писать трактат по спектральному анализу? — писал юноша Брюсов в 1893 году. — У меня не хватило бы слов и выражений. То же, если я вздумаю на языке Пушкина выразить ощущения *Fin de siècle*!²⁰ Нет, нужен символизм!» (137, с. 13). Как видим, выбор был сделан поэтом на пороге совершеннолетия вполне сознательно и определенно. Остается выяснить, что именно стремились отразить символисты в искусстве «конца века». Не касаясь противоречий в декадентско-символистских течениях, отметим лишь наиболее характерные общие черты.

История русского символизма и декадентства восходит к началу 90-х годов прошлого столетия. Непосредственным толчком, послужившим в России причиной чувствований и настроений «конца века», явилась, как уже отмечалось, жестокая реакция, связанная с разгромом народолюбивого движения в 80-е годы. Официальный курс в стране был взят на то, как писала подпольная газета «Народная воля», чтобы «все, что было хорошего в русском обществе, спряталось вглубь и замолкло», чтобы «пессимизм личный и общественный, с одной стороны, религиозно-социальный мистицизм — с другой, заменили сознательность и веру как в обществе, так и в молодежи». Обратной стороной правительственного курса явился официально-показной стиль государственных учреждений, усиливших эксплуатацию трудящихся.

В этих условиях, помимо объективного роста самосознания и численности пролетариата, выступающего к концу века революционным авангардом на арену политической борьбы, важное значение имело неприятие существующего общественно-государственного строя в самых различных слоях и сословиях тогдашней России. Только учитывая этот факт, мы можем оценить огромное общественное звучание чеховской ностальгии. «Вслед за Л. Н. Толстым, — отмечает один из авторов коллективного исследования „Русская художественная культура конца XIX — начала XX века“, — Чехов последовательно и неоспоримо доказывал, что освобождение страны, народа, человечества во многом зависит от внутреннего освобождения каждого чело-

²⁰ Коица века (*фр.*).

века в отдельности, который может и должен „выдавить из себя по капле раба“, чтобы стать способным на бескомпромиссное сопротивление <...> Чехов стремился пробудить в каждом человеке неудовлетворенность своим существованием» (63, с. 67). Эта неудовлетворенность была почвой, питавшей рост недовольства различных социальных слоев в стране. По этому поводу образно писал Максим Горький: «Пусть отвращение к настоящему будет беспокойной, острой болью и жажда будущего — страстным мучением» (26, с. 334).

Если говорить о наиболее художественно впечатляющих страницах русского символизма, освященного именами Брюсова, Блока, Бальмонта и других выдающихся поэтических талантов, то их значение в истории отечественной культуры может быть целиком сформулировано цитированными словами Горького. Другое дело, что мотивы неудовлетворенности русской действительностью порой сплетались в декадентской литературе с полным отрицанием идеалов и веры в человека. Такой мрачный пессимизм декадентского искусства становился тормозом в пробуждении социальной активности общества. Кроме того, в ряде случаев составной частью названных течений становились философский идеализм, мистицизм, которые не способствовали осознанию закономерностей социально-исторических процессов накануне грандиозных преобразований русской действительности. К подобным течениям примкнул и ряд откровенно реакционных литераторов, проповедовавших грубый натурализм, эротизм и размышлявших и без того шаткие идейные устои символистско-декадентского искусства. Так сложилась весьма пестрая и сложная картина его развития.

Первой декларацией русского символизма, как уже отмечалось, стала прочитанная в 1892 году и напечатанная в 1893 году отдельным изданием лекция Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В ней автор пытается обосновать появление и особенности новых литературно-художественных течений (заметим, что здесь говорится не об одном символизме, а о нескольких сходных течениях). Так, характеризуя Гончарова, он заявляет: «Каждое его произведение — художественная система образов, под которыми скрыта вдохновенная мысль. Читая их, вы испытываете то же особенное, ни с чем не сравнимое чувство широты и простора, которое возбуждает грандиоз-

ная архитектура, — как будто входите в огромное светлое и прекрасное здание. Характеры — только часть целого, как отдельные статуи и барельефы, размещенные в здании, только ряд символов, нужных поэту...» (35, с. 221). Этими словами можно охарактеризовать буквально любое из выдающихся литературно-художественных произведений. Да это, собственно, пространно делает и сам Мережковский, называя в ряду предшественников и провозвестников символистов всех крупнейших русских писателей — Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Толстого, Гоголя, Чехова и других.

Но вот в цепи длинных рассуждений Мережковского возникает фигура поэта К. М. Фофанова, стиль которого — «поэзия резких и мучительных диссонансов», а его стихи и зарисовки, в основном городского быта, в высшей степени прозаичны и «делаются похожими на фантастический и мрачный сон» (35, с. 261). Далее появляется Н. М. Минский, у которого «поэзия не обещает никакой радости, не заботится о том, чтобы пленить или понравиться: нет, она скорее уязвляет сердце, причиняет ему боль» (35, с. 265).

К названным двум поэтам должно быть добавлено имя К. К. Случевского, который выпускает в 80-е годы стихи, гротескно-трагическими красками рисующие неблагополучие и жестокость мира. Грубые прозаизмы, лексические перебои, свойственные поэту, звучали резким диссонансом романтической «красивости» и предвосхищали мотивы дисгармонии будущего модернистского искусства, так называемую «эстетику диссонанса».

Определяя особенности новых течений, Мережковский выделяет «три главных момента нового искусства: *мистическое содержание, символы* и расширение художественной впечатлительности» (35, с. 218). В том же 1892 году в издательстве А. С. Суворина в Петербурге Мережковский выпускает книгу песен и поэм под названием «Символы», предпослав ей пессимистично и многозначительно звучащий эпиграф из второй части гётевского «Фауста»: «Все преходящее есть только *Символ*...» Позже Мережковский писал, что, озаглавив книгу «Символы», он «раньше всех в русской литературе употребил это слово» (33, с. 113). При этом писатель указывает, что к символизму его привели произведения Достоевского и — особенно — Ш. Бодлера и Э. По. Предвосхищением нового искусства Мережковский считал поэму Эдгара По «Ворон», в которой

видел пророчески воплощенный символ безнадежности, крик печали, зазвучавший далее в поэзии Бодлера и других авторов, своим унынием надолго отравивших больное поколение.

Однако, несмотря на декларативные выступления Межрежковского, подлинным вождем и зачинателем символизма в русской литературе по праву считается Брюсов. Обладавший кипучей энергией и необычайной работоспособностью («Нет грани моему упорству», — писал о себе поэт), Брюсов, будучи выпускником гимназии, решил не только посвятить себя новой поэзии, но и организовать, возглавить это движение в русской литературе. В своих первых выступлениях он демонстративно ориентировался на современное западноевропейское искусство, пропагандировал также Тютчева, Фета.

В марте 1894 года Брюсов выпускает тоненькую книжицу под громким названием «Русские символисты». В нее вошли около двадцати стихотворений самого Брюсова (переводные и оригинальные), а также две новеллы и два стихотворения А. Л. Мировпольского. Короткое предисловие «От издателя» обращало внимание читателя на значение символизма в современной поэзии, отмечало, что «язык декадентов, странные, необыкновенные тропы и фигуры, вовсе не составляют необходимого элемента в символизме», что «символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть», что «цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение» (38, с. 3—4).

Книжица обратила на себя внимание экстравагантностью содержания и названием, в котором увидели заявленную о себе школу. Пресса запестрела рецензиями. Газета «Новости дня» поместила два интервью в форме фельетона под названием «Московские декаденты». В одном из них, 27 августа 1894 года, автор с досадой писал, что ожидал увидеть людей, «которые и видом и речами ни в чем не похожи на простых смертных... Но то, что я увидел в действительности, даже разочаровало меня! Совсем молодые и довольно милые мальчики, вот и все».

Раззадоренный полемикой, Брюсов публикует в том же году второй, а на следующий год — третий выпуски «Русских символистов». Число фамилий участников в этих сборниках возрастает, однако в ряде случаев имена были вымышленные, за ними скрывался сам Брюсов. Дерзостные опусы, в которых было много вызывающего оригиналь-

ничания, и не менее дерзостные ответы оппонентам, открывающие каждый сборник, своей скандальной славой привлекли внимание читающей публики. Об особой художественной значимости названных сборников, за исключением ряда стихотворений самого Брюсова, говорить не приходится. Документальную ценность представляет и изложение Брюсовым взглядов на символизм, среди которых есть весьма примечательные. Таковы признания особой музыкальности поэзии символистов (увлечение звуковыми комплексами слов); подчеркнутое стремление этого рода литературы дать не законченный образ произведения, а его зарождение, «зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний», с тем, чтобы читатель смог в воображении «воссоздать только намеченную мысль автора» (39, с. 11).

Однако не только благодаря скандальной славе на протяжении ряда лет символизм вписался в историю русской литературы. Андрей Белый во второй книге своих воспоминаний «Начало века» описывает увлечение и распространение идей декадентства, символизма среди его современников. Эти идеи, как объясняет поэт, имели под собой почву явного отсутствия научного мировоззрения, незнание марксистских работ, а в ряде случаев и просто нежелание участвовать в политической борьбе. Отсюда — от политической близорукости и безволия — стремление выразить свое отношение, протест в форме «чуждачества»: «„Здорова“ была главным образом тупость; „обща“ была безответственная умеренно-либеральная болтовня <...> социальность означала чаще всего... покладистый нрав. Иные из нас, задыхаясь во все заливающим мещанстве в пик обстания аплодировали всему „ненормальному“, „необщему“, „болезненному“, выявляя себя и антисоциально...» (13, с. 3).

Безусловно, история русского символизма сложна и многообразна. Его летопись хранит и немало скандальных страниц. Напомним, например, о вызывающем хладнокровии Брюсова, опубликовавшего в третьем выпуске «Русских символистов» стих, вмещающийся в одну строку: «О закрой свои бледные ноги». Этот опус, равно как и намеренное отсутствие в нем необходимого знака препинания, долго служили предметом ожесточенной хулы и возмущения благовоспитанных читателей.

Однако эпатирующие выпады представителей нового искусства — его внешняя сторона. Не ей обязаны симво-

лизм и декадентство своей известностью в начале XX века в России. Были к тому и более глубокие причины. Идейно-художественные тенденции этих течений нашли обоснование в идеалистической философии того времени. Не случайно В. С. Соловьев, наиболее видная фигура в русской идеалистической философии второй половины XIX века, был назван духовным отцом отечественного символизма. Он же являлся и автором стихов, в которых стремился воплотить свои философские идеи и понятия. Надо сказать, что многие из этих стихов обнаруживают незаурядный лирический дар в их авторе и потому закономерно, что они могли увлечь молодого Блока, сказавшего по этому поводу весьма примечательные слова: «Я в этом месяце силился одолеть „Оправдание добра“ Вл. Соловьева и не нашел там *ничего*, кроме некоторых остроумных формул средней глубины и непостижимой скуки. <...> Есть Вл. Соловьев и его стихи — единственное в своем роде *откровение*, а есть „Соб[рание] сочинений В. С. Соловьева“ — скука и проза» (22, с. 105—106).

Философия В. Соловьева, имевшая большое значение в истории русского символизма, — причудливое и в то же время закономерное смешение религиозной мистики и философского идеализма. Утверждая непознаваемость мира явлений и природы, видя в них проявление высшего начала, неподвластного человеческому разуму, Соловьев трактует в этом ключе основные аспекты человеческой деятельности, ее природу, назначение и знание о ней. «Философия, — утверждает, например, Соловьев, — <...> есть всегда дело *личного* разума», у коллектива, народа, по его теории, философии быть не может, а есть только религия: «Философия в смысле мировоззрения есть мировоззрение *отдельных* лиц. Общее мировоззрение *народов* и племен всегда имеет *религиозный*, а не философский характер». Доказательства подобного тезиса более, чем наивны: «Это ясно *a priori* и несомненно исторически», — пишет он и на том исчерпывает все свои аргументы (41, с. 28, 29).

У всех великих философов прошлого, у западных мыслителей более близких времен (Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель) Соловьев тщательно отбирает крупницы субъективного идеализма и подвергает яростным нападкам малейшие намеки и недоговоренности, ведущие в сторону материализма. Например, подчеркивая, с его точки зрения, важность положений Канта о том, что формы нашего

познания врожденны (то есть первее всякого опыта), а вещь непознаваема, Соловьев упрекает немецкого философа в том, что он не завершил до конца рассуждений и не сделал «верного» вывода и все-таки признавал реально существующим мир и вещь вне нас, тогда как, по Соловьеву, «должно признать ее просто несуществующею» (41, с. 52).

В философии Гегеля он видит, если признать носителем абсолютного начала мыслящего человека, опасность стыка с материализмом и озабоченно размышляет: «Стоит только взять общее содержание всех познаваемых в науке форм — и получится всеобщая основа природы <...> материя или вещество» (41, с. 66). И здесь, и во многих других работах Соловьев яростно обрушивается на материализм и в особенности на марксизм, пытаясь доказать, что материализм и марксизм преследуют только экономические цели и вообще не имеют ни малейшего понятия о целях духовных и творческих. При этом он многократно писал, что социализм, хотя и закономерен (не считаться в те времена с теорией социализма уже было невозможно), но является порождением западной капиталистической цивилизации, «ее социально-экономической болезнью» (44, с. 234).

Назначение России он видит в том, что, не испорченная западной цивилизацией, она должна стать посредником между откровением высшего божественного мира и человечеством. При этом Соловьев всячески пытается доказать и уверить читателя, что божественный мир — «бесконечно более действительный, богатый и живой, нежели этот мир призрачных поверхностных явлений» (44, с. 237). Стремясь уйти от проблем современности, Соловьев пишет: «Требуется <...> равнодушие ко всей этой жизни с ее мелкими интересами, всецелая вера в положительную действительность высшего мира и покорное к нему отношение». «...Мы, имеющие несчастье принадлежать к русской интеллигенции,— продолжает далее Соловьев,— <...> должны стать равнодушнее к ограниченным интересам этой жизни, свободно и разумно уверовать в другую, высшую действительность» (44, с. 238, 239).

Обращаясь к этой русской интеллигенции, Соловьев стремится убедить ее, что на пути постижения такой «высшей действительности», «божественного откровения» она познает «истинную красоту», что предметы и явления окружающего нас мира несут лишь ее отблески, а «истинная

цельная красота может <...> находиться только в идеальном мире *самом по себе*, мире сверхприродном и сверхчеловеческом». И далее Соловьев делает еще один весьма примечательный вывод: «Творческое отношение человеческого чувства к этому трансцендентальному миру называется *мистикой*» (45, с. 263).

Усилия Соловьева во многих его работах направлены на то, чтобы доказать: путь мистики — единственный, который ведет к истинному знанию, к истинной красоте, к истинному искусству и чувству. Вот почему и в современной ему философии он выделяет те имена, которые якобы научно подтверждают подобные выводы. Это имена весьма характерные — А. Шопенгауэр и Э. Гартман, усилившие крайности субъективного идеализма в буржуазной философии второй половины XIX века. В работе Шопенгауэра Соловьев радуется настойчивости, с какой немецкий философ стремится утвердить свой основной постулат: окружающий мир — это лишь наше представление, а индивидуальное бытие — явление единой воли. У Гартмана он находит естественное продолжение учения Шопенгауэра в том, что «волю и представление как первоначало», лежащее «за пределами индивидуального сознания», Гартман называет «бессознательным» и характеризует его в подробностях как нечто надличное, управляющее человеком, его поступками и мыслями и «своими внушениями в малом, как и в великом, способствует процессу мышления и ведет человека в мистике к предощущению высших сверхчувственных единств <...> Оно же, наконец, озаряет людей чувством красоты и художественным творчеством» (41, с. 97).

Последнее замечание весьма важно. Соловьев многократно пишет, что к мистике (общению с надличным миром), этой, по его теории, высшей цели человеческого существования, ближе всего стоит искусство и называет его высшей формой человеческой деятельности, поскольку в нем раскрываются творческие силы и вдохновение, способные к созиданию, а вернее — к воспроизведению и постижению красоты. Это возведение искусства на пьедестал великого служения привлекало к Соловьеву многих писателей и художников и отчасти объясняет то влияние, которое имела в России его философия в самом конце XIX — начале XX века.

Нарождающийся русский символизм увидел в Соловьеве своего духовного отца и пророка, в его стихах — образы

и идеи, которые были подхвачены, развиты, варьированы. Так, идея высшей красоты, высшего синтеза, всепрощающей божественной любви воплощается у Соловьева в персонифицированном женском образе — образе Софии Премудрости Божией. Этому мистифицированному женскому образу он неоднократно слагает гимны и стихи. Отзвуки его мы также находим в последующих стихах русских символистов вплоть до стихов Блока о Прекрасной Даме. Правда, наивная читающая публика пыталась, видимо, совершенно конкретно выяснить, кто же скрывается за этим образом царицы, сияющей красотой и являющейся в лазури. Эти заблуждения публики Соловьев вынужден был даже объяснить в одном из предисловий к изданию своих стихов, которое по стилю мало чем отличалось от стиля проповедника и церковника: «Перенесение плотских, животное-человеческих отношений в область сверхчеловеческую, — поучал он читателей, — есть величайшая *мерзость* и причина крайней гибели (потоп, Содом и Гоморра, „глубины сатанинские“ последних времен)....» (43, с. 111).

Надо отметить, что далеко не все символисты были столь целомудренны, как их философский наставник, так же, как далеко не все, кто относил себя к символизму, пели славу гармонии и красоте, как это делал Соловьев. В их стихах звучала дисгармония современного мира, бессмыслица и образные нагромождения, ассоциировавшиеся с дискомфортом современной действительности, — явное влияние декадентской эстетики. Эта эстетика не принималась Соловьевым и потому случился казус: со злой издевкой воспринял он тех, кто называли себя русскими символистами и считали продолжателями его поэзии.

Первый же сборник «Русских символистов» отрецензирован Соловьевым в ироническом стиле. «Эта тетрадка, — пишет он, — имеет несомненные достоинства: она не отягощает читателя своими размерами и отчасти увеселяет своим содержанием» (42, с. 159). И далее, разбирая стихи, которые в основном принадлежали перу Брюсова, поясняет: «В словах: „созвучий розы на куртинах пустоты“ и „окна снов бессвязных“ можно видеть хотя и символическое, но довольно верное определение этого рода поэзии. Впрочем, собственно русский „символизм“ представлен в этом маленьком сборнике довольно слабо. Кроме стихотворений, прямо обозначенных как переводные, и из остальных добрая половина явно внушена другими поэтами и при том даже не символистами» (42, с. 160).

При этом Соловьев называет имена Гейне, Фета (у последнего характерные «безглагольные стихи»), которые явно служили образцами для подражания. И уж совершенно распотешился рецензент, когда добрался до стихотворения Брюсова «Золотистые феи в атласном саду...»

Это стихотворение, безусловно, не принадлежит к числу шедевров Брюсова, однако, как пример образности и тематики раннего русского символизма, оно чрезвычайно показательно. Ряд разрозненных образов и явлений, скорее неожиданное сопоставление, чем развитие какой-либо идеи. Среди этих образов — «золотистые феи», «ледяные аллеи» и проч. — неперенные траурные «мотивы»: «за мраком завес / Погребальные урны», которые отравляют небрежные образные зарисовки мрачными ассоциациями и оттого последние строки непременно многозначительны, наполнены смутным беспокойством («И не ждет свод лазурный / Обманчивых звезд»). Есть и совершенно неожиданные образные сочетания вроде «ревнивых досок», о которых вволю позлословил рецензент.

«Несмотря на „ледяные аллеи в атласном саду“, — пишет Соловьев, — сюжет этих стихов столько же ясен, сколько и предосудителен. Увлекаемый „полетом фантазий“, автор засматривался в дощатые купальни, где купались лица женского пола, которых он называет „феями“ и „наядами“. Но можно ли пышными словами загладить поступки гнусные? И вот к чему в заключении приводит символизм! Будем надеяться, по крайней мере, что „ревнивые доски“ оказались на высоте своего призвания. В противном случае: „золотистым феям“ оставалось бы только окатить нескромного символиста из тех „непонятных ваз“, которые в просторечии называются шайками и употребляются в купальнях для омовения ног» (42, с. 161).

Второй выпуск «Русских символистов», который предварялся предисловием Брюсова, вызвал еще большие возражения Соловьева. Брюсов пояснял, что поэзия, которой он служит с товарищами, есть «поэзия намеков». В ответ на это Соловьев довольно резко написал, что он не находит у Брюсова ни поэзии, ни намеков, что «природа существ, именующихся русскими символистами, имеет главным своим признаком чрезвычайную быстроту размножения. Еще летом их было только два, а ныне их уже целых десять» (42, с. 162).

Озадаченный отповедью того, кого молодые поэты счи-

тали своим духовным отцом и по меньшей мере единомышленником, Брюсов попытался более подробно выяснить отношения русских символистов с рецензентом, в котором они за вынесенной в подпись аббревиатурой (Вл. С.) угадывали Соловьева. Брюсов возмущенно писал, что Соловьев — сам является автором символистских стихов и что в рецензии он исказил смысл стихотворений поэтов, в которых надо бы видеть соратников по перу.

На это Соловьев язвительно ответил, что он не Вл. Соловьев, а Власий Семенов и символистских стихов никогда не публиковал. Что же касается якобы допущенного искажения им смысла стихов в предыдущих рецензиях, то его исказить, считает он, невозможно. Достаточно только процитировать подобные стихи, чтобы уродство, заложенное в стихах, стало очевидным само по себе. С этой целью Соловьев цитирует стихи В. Дарова, помещенные в сборнике, и не согласиться с доводами рецензента читателю невозможно:

Мертвецы, освещенные газом!
Алая лента на грешной невесте!
О, мы пойдем целоваться к окну!
Видишь, как бледны лица умерших?
Это — больница, где в трауре дети...

В заключении Соловьев, сатирически пародируя стиль своих оппонентов, пишет: «Пестрый павлин тщеславия побуждает меня поделиться с публикою тремя образчиками моего гри-де-перлевого, вер-де-мерного и фель-мортного вдохновения. Теперь, по крайней мере, гг. В. Брюсов и К^о имеют действительное право обвинять меня в напечатании символистских стихотворений» (42, с. 169). И далее Соловьев дает набор типичнейших образов и эпитетов, характерных для молодого поколения российских декадентов и символистов конца XIX века. Здесь и «горизонты вертикальные», и «яркий сумрак», и звезда, светящаяся в полдень, и «сухая луна», и кроваво-драматические сюжеты, и композиционные приемы повторяемо-варьируемых строк («Над зеленым холмом,/Над холмом зеленым, Над влюбленным вдвоем,/Над вдвоем влюбленным...»), и многое другое, заимствованное из арсенала выразительных средств сборников «Русские символисты», общее впечатление от которых Соловьев выразил в том же сатирическом стиле в следующем четверостишии:

Мандрагоры иммаиенитные
Зашуршали в камышах,

Все же, несмотря на рецензии и злые пародии, Соловьев остался одной из наиболее почитаемых фигур в символистско-декадентских кругах. Причину этого обстоятельно формулирует историк литературы П. П. Громов: «Соловьев представляет <...> в своем роде „собирательную“ фигуру в общем упадке русской буржуазно-дворянской философской мысли последних десятилетий XIX века. Внимание к его философствованию привлекается благодаря именно тому обстоятельству, что он предлагает видимый выход из общего кризиса упадочной философской мысли <...> Соловьев с самого начала своей деятельности обрушивается на „отвлеченные начала“, на губительную раздробленность, отдаленность от жизни старых научно-познавательных и общественных традиций <...> призывы к „слиянию всего“ в некоем новом „синтетическом“ мировоззрении представляются возможным выходом из тупика, в котором оказывается к началу века буржуазная философская мысль, неспособная теоретически овладеть целым циклом вновь обнаружившихся общественно-исторических противоречий» (53, с. 57—58).

В таком сложном сплетении проблем конца века родился символизм и близкие к нему течения в русском искусстве. В них слились стремление отразить духовный мир своих современников и влияние упадочных философских теорий, попытки привлечь внимание к общественно-социальным вопросам современности и откровенное воздействие дурной моды, чужеземной и местной. В итоге символизм стал не преодолением общественно-художественного кризиса, а одним из его выражений и отражений.

Не имея специальной цели исследовать в данной работе историю русского символизма, достаточно ограничиться его характеристикой в момент возникновения в русской культуре, поскольку в его генезисе были заложены все основные противоречия, которые еще ярче обнажились впоследствии. Почти одновременно с выходом сборников «Русские символисты» появляются первые книги стихов Бальмонта, Брюсова, Сологуба, Мережковского, романы «Тяжелые сны» Сологуба, «Отверженный» («Юлиан-отступник») из трилогии «Христос и Антихрист» Мережковского, в которых находят воплощение противоречивые тенденции нового искусства.

На рубеже веков выступает новое поколение поэтов,

писателей, литературных деятелей, пополнившее ряды художников-символистов: Блок, Белый, Вяч. Иванов, С. М. Соловьев, Эллис. В начале XX века символизм становится заметным явлением русской культуры. Это происходит отчасти благодаря численному увеличению представителей данного литературно-художественного направления. Главная же причина заключается в том, что в его рядах оказались выдающиеся таланты, мужание и яркое развитие которых озарило светом славы русский символизм. В то же время процесс созревания крупных творческих индивидуальностей изнутри расшатывал и без того достаточно шаткие устои этого течения, поскольку крупные художники «выламывались» (Горький) из его тесных рамок, постепенно освобождаясь от прежних увлечений и заблуждений, находя путь к социально-значимой тематике. Безусловно, данный процесс был сложным, длительным и у каждого имел свои особенности.

Приближение первой русской революции отразилось в символизме появлением несколько схематизированных и отвлеченных образов лучей рассвета, лазури, ожидания свершения великих событий и т. д. Одним из первых отразил в символистской поэзии это ожидание грядущих событий Брюсов, который еще в 1899 году писал:

В море широком, в море шумящем
Мы — гребень встающей волны.
Странно и сладко жить настоящим,
Предчувствием песни полны.

В стихотворении же «На Новый 1905 год», написанном в декабре 1904 года, поэт пророчески провозглашал:

На облаках, как отблеск лавы,
Грядущих дней горит пожар.

К этому времени Брюсов уже декларативно заявляет о своей гражданственно заинтересованной, активной общественной позиции. В 1903 году он пишет следующие строки:

И снова я с людьми — затем, что я поэт,
Затем, что молнии сверкали.

В 1904 году Блок признавался Андрею Белому: «Мне все хочется теперь меньше „декадентства“ в смысле трафаретности и безвдохновенности» (18, с. 109), а несколько позже: «...Мне декаденты противны все больше и больше» (19, с. 138). В дальнейшем, тяжело пережив поражение первой русской революции, которая заставила его многое переоценить в художественном творчестве, Блок пишет

тому же корреспонденту: «Я готов сказать лучше, чтобы Вы узнали меня, что я — *очень* верю в себя, что ощущаю в себе какую-то *здоровую цельность* и способность быть *человеком* — вольным, независимым и честным» (20, с. 197).

Осознание значения событий 1905 года у художников-символистов происходит по-разному, однако отношение к ним довольно отчетливо определяет тех, кто в дальнейших исторических событиях встанет на сторону революционного народа. Возмущенный равнодушием буржуазии к кровопролитиям 9 января Андрей Белый писал:

Ликуйте, пьяные друзья,
Над распахнувшеюся бездной!

Гневно клеймил буржуа-предателей Александр Блок:

Так — негодует все, что сыто,
Тоскует сытость важных чрев:
Ведь опрокинуто корыто,
Встревожен их прогнанный хлев.

Наступившая вслед за поражением революции 1905 года жестокая политическая реакция в стране подняла новую волну пессимизма в искусстве, предельно резко обострила в нем различные классовые позиции. Такие художники, как Брюсов, Блок, в своем творчестве все более и чаще отходят от символизма, который раскрывается в целом как искусство антидемократическое. В это время приходит признание символистско-декадентского искусства буржуазной общественностью, оно становится модой. «Вчерашние отверженные и гонимые „декаденты“, служившие мишенью юмористических журналов, ныне составили ведущий отряд буржуазной литературы» (58, с. XXVI). Причину этого явления точно объясняют слова В. И. Ленина, характеризующие общественно-политическую ситуацию той поры: «Для современной эпохи характерно то, что либерализм в России решительно повернул против демократии» (4, с. 172). Поскольку либерализм был почвой, на которой выросли новейшие течения в искусстве рубежа веков, то естественно, что к моменту подъема новой революционной волны в стране символизм приходит к глубокому кризису, перерождается и распадается.

Теперь попытаемся понять, в чем соприкасалось скрябинское искусство с символизмом и в чем оно с ним кардинально расходилось. Прежде всего обратимся к идейно-концепционным вопросам.

Здесь, в общей направленности названных вопросов, мы должны отметить и подчеркнуть полное расхождение воззрений Скрябина и идейных мотивов ранних декадентско-символистских течений. Композитор был совершенно чужд тем настроениям, на почве которых возникли и развивались эти течения и которые точно определил Мережковский: «Мы живем в странное время, похожее на оттепель. В самом воздухе какое-то нездоровое расслабление и податливость. Все тает... То, что было некогда девственным и белым, как снег, превратилось в грязную и рыхлую массу. На водах — совсем тонкий, изменнический лед, на который ступить страшно. И шумят и текут мутные, вешние ручьи из самых подозрительных источников» (35, с. 248).

Глубокая пропасть отделяет скрябинское творчество от этих мутных ручьев и подозрительных источников декадентско-символистских течений. Искусство композитора пронизано страстным стремлением к свету, радости, освящено могучим и действенным порывом к волевым и мужественным свершениям. При этом Скрябин не идеализировал жизнь, понимал, что радость и горе в ней сосуществуют в нерасторжимом единстве. Он принимал их в этом единстве и только отчаянию не находил достойного места. К лету 1904 года относится запись Александра Николаевича, в которой он поэтично выражает обуревающую его жажду к жизни и творческой деятельности:

«О жизнь, о творческий порыв,
Всесоздающее хотенье:

Ты все. Ты блаженство скорби (страданья), как и блаженство радости, и я одинаково люблю вас. Ты океан страстей, то бушующий, то спокойный. Я люблю твои стоны, люблю твою радость (не люблю только отчаяния)» (103, с. 139).

Мы можем сравнить эти гордые скрябинские слова с тем, что звучало в декадентско-символистской литературе, чтобы ощутить диаметрально противоположность воззрений композитора с различными идейными мотивами этих нарождающихся новых течений. В совершенно ином ключе по отношению к высказанной Скрябиным любви к жизни (со всеми ее противоречиями) выражает к ней свое отношение в одном из ранних стихотворений Мережковский:

Покою забвенья!.. Уснуть, позабыть
Тоску и желанья,

Уснуть — не видеть, не думать, не жить,
Уйти от сознания.

Андрей Белый:

Уставший день в покое засыпает,
и впереди
весны никто не ожидает,
И ты не жди.
Нет ничего... И ничего не будет...
И ты умрешь...
Исчезнет мир, и Бог его забудет.
Чего ж ты ждешь?

Сологуб:

Не поможет, знаю, никто,
Да и чем и как же помочь?
Предо мною темнеет ничто,
Ужасает мрачная ночь.

Словно отвечая таким настроениям, Скрябин заносит в материалы эскизов предполагавшейся оперы следующие строки:

Как жалко все твое существование,
В лесу глухом бесцельное скитание
Без веры в идеал, мечты, очарования!
Как можно так жить?

Свои собственные идеалы композитор формулирует точно и определенно. Они связаны у него со служением любимому искусству, цель которого — сделать жизнь людей счастливой. Устами героя замышлявшей оперы автор говорит:

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

Эти жизненные и творческие устремления Скрябина резко противостоят настроениям уныния и пессимизма, которые звучали в символистско-декадентской литературе у многих авторов, например у Брюсова в ранних стихах:

Свиваются бледные тени,
Видения ночи беззвездной,
И молча над сумрачной бездной
Качаются наши ступени.

У Мережковского:

В сердце — холод, грудь пуста.
Муза сбросила венец,
И не манит красота:

Ни желаний, ни страстей,—
Тишь и мрак — в душе моей.

У Сологуба:

Многоцветная ложь бытия,
Я бороться с тобой не хочу.
Пресмыкаюсь томительно я,
Как больная и злая змея,
И молчу, сиротливо молчу.

Для композитора такая пассивность и опустошенность неприемлемы. «Я жить хочу. Я хочу творить. Я действовать хочу и побеждать», — заносит он свои мысли в записную книжку летом 1904 года (103, с. 151). К этому времени позади были не только первые окрыляющие успехи, но и неудачи (исполнение Второй симфонии), потери (смерть горячо любимой старшей дочери Риммы), разрыв с первой семьей. Несмотря на переживания, горечь утрат, Александр Николаевич записывает в той же книжке: «Жизнь есть преодоление сопротивления». Он совершенно не разделяет духовного бессилия, которое охватило отдельные круги русской интеллигенции того времени и довольно точно сформулировано в известных строках Сологуба:

В поле не видно ни зги.
Кто-то зовет:— Помоги!
Что я могу?
Сам я и беден и мал,
Сам я смертельно устал,
Как помогу?

Характерно, что Скрябин стремился к общению с людьми посредством своего искусства, неоднократно подчеркивал изначальную позицию любви в противовес ницшеанским настроениям отчуждения, отраженным, например, в следующих строках Бальмонта:

Я ненавижу человечество,
Я от него бегу, спеша.
Мое единственное отечество —
Моя пустынная душа.

Справедливости ради, необходимо отметить, что цитированные выше авторы не полагали нормальным, естественным состояние тоски и пессимизма в общественном сознании. Отражая настроения своих современников, они жаждали иного, но порой не надеялись на его близкое свершение. Например, у Сологуба, который острее всех воспринимал и отражал злобные гримасы современной

ему действительности, есть примечательные строки, в которых поэт с грустью пишет:

Не доживу до светлых дней,
Не обрету тебя, свобода,
И вдохновенного народа
Я не увижу.

Однако в отличие от приведенных выше впечатлений своих художников-современников, Скрябин верил — и это находило ярчайшее отражение в его творчестве — в то, что человек, искусство в состоянии приблизить обновленное будущее и должны к нему стремиться. При этом он сам пережил собственный «*Sturm und Drang*» — период острых юношеских разочарований и переживаний (в связи с болезнью руки, разрывом со своей первой любовью Н. В. Секериной)²¹. Но пройдя этот период, композитор укрепился в своих воззрениях и через несколько лет, летом 1904 года оставил примечательную, несколько опозитизированную запись о мировой скорби: «Моя юность — это высшая точка напряжения мировой скорби (мира). Мое настоящее — это высшая точка блаженства и свободы, победа над скорбью...» (103, с. 144—145).

Нет сомнений, что Скрябин прекрасно понимал разницу и дистанцию между отдельными биографическими фактами, вызывающими в зависимости от обстоятельств положительные или отрицательные эмоции, и так называемым «настроением эпохи», которое концентрирует философско-мировоззренческие искания различных социальных групп и слоев как нечто типичное и характерное. Опираясь на собственный опыт, композитор формулирует мировоззренческо-философские положения и мотивы поведения человека, которые идут вразрез с «настроениями эпохи», отраженными в декадентско-символистской литературе. Как бы споря с ее представителями, слагавшими стихи об «изнемогающей вялости», «мраке души», выражавшими таким образом неприятие современной действительности, он пи-

²¹ Об этом трудном для Скрябина периоде, в частности, рассказывает в письме Беляеву Любовь Александровна Скрябина: «Волнуется, мучается и, конечно, моментально выскажет все свои беспокойства, а я решительно ничего не вижу; от чего бы ему приходиться в такое отчаяние. Другой бы, кажется, и не обратил внимания на те мелочи, в которых он видит для себя что-то угрожающее (...) Я с ужасом прихожу к такому заключению, что нигде и ни при каких условиях счастлив и спокоен он не будет. И еще, что очень грустно, что он такой юный и уже с таким недоверием относится к людям, а мне кажется, без этой веры очень тяжело жить на свете» (105, с. 68).

шет: «Пассивное отрицание есть уничтожение, умирание, переход в ничто» (103, с. 180). При этом композитор не подчеркивал понятие отрицания как философской категории, имеющей столь важное значение в жизни, диалектике, творчестве. Напротив, он придавал этому закономерному элементу жизненного процесса огромную роль и сформулировал для себя суть данного явления коротко и выразительно: «Отрицание есть высота неудовлетворенности». На основе такого глубокого понимания названной диалектической закономерности Скрябин определяет свою художественную позицию: «Всегда иное, всегда новое, всегда вперед» (103, с. 180, 170).

Этому девизу композитор неукоснительно следовал в своем творчестве, которое было им сознательно подчинено высокой цели служения человечеству. «Я всех и все укреплю в борьбе,— записывает Александр Николаевич,— всем и всему подарю полный расцвет» (103, с. 152). Такое мужество и оптимизм были совершенно несвойственны идейным мотивам декадентско-символистской литературы. Искусство великого русского композитора предрекало великие грозные свершения, звало к ним, укрепляя веру в победу, вселяло надежду в то, что впереди ждет радость и к ней нужно неодолимо стремиться. Это искусство было в ту пору символом веры в океане декадентского безверия.

Другое дело, что скрябинское мировоззрение, сложившееся под воздействием философского идеализма, впитало и отразило заблуждения, касающиеся реальных перспектив общественно-исторического развития. Кроме того, в контексте времени оказались некоторые общие для творчества Скрябина и символизма философско-художественные образы. В частности, характерная для символизма апокалиптическая идея «конца света» нашла отражение в концепции скрябинской Мистерии, речь о которой пойдет дальше. Однако эта идея была у композитора одним из звеньев концепции и не являлась ее кульминацией, в отличие от различных литературно-художественных апокалиптических вариаций.

Поскольку, как отмечалось выше, с символизмом в той или иной мере соприкасалось творчество почти всех выдающихся русских поэтов рубежа XIX и XX веков, Скрябин, знакомясь с поэзией своих современников, не мог не испытать воздействия и образно-стилевых влияний литературного символизма. Эти влияния наиболее определенно

сказались в работе над текстом «Предварительного действия», который обнаруживает много общих точек со стилистикой символистской поэзии. Они проявляются — в ритмике стиха, капризной и изменчивой, необычной его структуре, причудливых повторах, красочном словотворчестве, импрессионистской изменчивости образа.

Надо сказать, что увлечение Скрябиным современной поэзией падает на последние годы его жизни, когда, замышляя создать Мистерию, в преддверии работы над ее текстовой частью, он отобрал наиболее близкое для себя в творчестве своих современников. Чаше других Скрябин виделся с Вяч. Ивановым, Ю. Балтрушайтисом. С ними композитор был дружен, вел длительные беседы об искусстве, ценил и знал стихи. Скрябинский сонет Брюсову, написанный по случаю возвращения поэта с войны, и посвященные Скрябину стихи Брюсова — отклик на смерть композитора — отражают факт взаимной творческой симпатии музыканта и вождя русского символизма, хотя другие документы не позволяют установить степень более близкого общения двух художников. Косвенным, но крепким связующим звеном, усиливающим их внимание друг к другу, была, вероятно, сестра Брюсова, Надежда Яковлевна. Профессиональный музыкант-теоретик, впоследствии профессор Московской консерватории и видный деятель советской музыкальной культуры, Брюсова была в числе ярых скрябинистов еще при жизни композитора.

Таким образом можно сказать, что Скрябин был достаточно хорошо осведомлен в художественно-стилистических исканиях поэтического символизма. Многие, как показывают его собственные литературные опусы, оказались близким его художественным вкусам.

Другая сторона взаимодействия скрябинского искусства с символизмом — близость литературно-художественных стилевых приемов и композиционно-драматургических, образных особенностей произведений композитора. Эти особенности — многозначность образов, их вариационно-вариантное раскрытие и развитие, образно-смысловые обрамления — отмечают Кржимовская, Пospelова и другие авторы. Проявления общности образно-стилистических, художественно-смысловых закономерностей эпохи в искусстве композитора очевидно, как замечен с развитием творческой эволюции и его усиливающийся интерес к внемузыкальному, включаемому в сферу музыкального произ-

ведения. Здесь мы подходим к одному из самых ключевых вопросов темы «Скрябин и русский символизм».

С опуса 32 в творчестве композитора возникнет новый жанр — фортепианная поэма (о ней речь ниже). Ее генезис и развитие — предмет особого разговора. Жанр этот явился отражением своеобразного синтеза музыкального и литературного начал в искусстве Скрябина. Сама по себе идея такого синтеза не нова для истории культуры. Однако в русском символизме на рубеже XIX—XX веков она переживает многообразные новые формы. Напомним, например, о литературных «Симфониях» Андрея Белого²² и др. Александр Николаевич начинал свой творческий путь по преимуществу в области «чистых» инструментальных форм. Рождение поэмы ознаменовало выход за пределы названных форм и расширение круга художественно-ассоциативных явлений скрябинских сочинений.

Начавшийся с обозначения обобщенно-программного заголовка, этот процесс в последующих опусах композитора раскрывался все более определенно и разнообразно. С опуса 36, помимо указания жанра поэмы, появляются уточняющие литературно-программные названия («Сатаническая поэма», «Причудливая поэма», «Окрыленная поэма», «Поэма томления» и т. д.). В этот же период у Скрябина возникают и фортепианные пьесы с обобщенно-литературными названиями («Мечты», «Танец томления», «Загадка», «Ирония»), которые по существу являются теми же поэмами.

Аналогичный процесс усиления литературно-программного начала наблюдается и в симфоническом творчестве композитора. Третья симфония, созданная в 1903—1904 годах, носит название «Божественная поэма». Два

²² В предисловии ко второй Драматической симфонии, помеченной датой 26 сентября 1901 года, Белый пишет, поясняя свой замысел: «Исключительность формы настоящего произведения обязывает меня сказать несколько пояснительных слов. Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это — симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение. (...) за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла. Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму...» (17, с. 125—126).

последующих произведения для оркестра — «Поэма экстаза», «Прометей» — одночастные симфонические поэмы. В направлении совмещения жанра развернутой одночастной поэмы с сонатностью эволюционирует у Скрябина и фортепианная соната.

Таким образом мы можем констатировать возрастание роли литературно-программного начала в творческой эволюции композитора. Характерно, что развитие этого начала происходит в его музыке в традициях музыкального романтизма XIX века (Лист), однако вызвано и обусловлено совершенно иными причинами.

Для Скрябина, полностью сосредоточенного на собственном творчестве, обращение к литературной программности означало не просто расширение круга выразительных средств или желание объяснить слушателю свои замыслы. Далекий от классовых социальных битв своего времени, композитор, однако, интуитивно чувствовал необходимость общественного резонирования своего искусства, обогащения собственного художественного мировосприятия общественным опытом своих современников. Обращение к литературно-поэтическим жанрам явилось для Скрябина выходом из ограниченных в своей специфике рамок музыкального искусства и стремлением расширить круг его содержания, приблизить к актуальным проблемам современной общественной жизни. «...Художественный опыт <...> вводит в особой форме общественный опыт» (53, с. 46). Иными словами, можно сказать, что через художественный опыт происходит освоение общественного опыта. Расширение художественного опыта, которое протекало у Скрябина через знакомство с литературно-поэтическими жанрами и проявлялось в стремлении к синтезу искусств, означало по существу *расширение общественного опыта в искусстве композитора.*

В этом плане интерес Скрябина к символизму особенно симптоматичен, поскольку художники-символисты, говоря словами Белого, «провозглашали творчество более совершенных форм жизни», считая, что «последняя цель искусства — пересоздание жизни» (16, с. 9, 10). Эти идеи были близки композитору, они и составляют то главное, что соединяет его искусство с русским символизмом. Логическим следствием в увлечении данными идеями явилось рождение замысла вселенской Мистерии, возникшего в последние годы жизни Скрябина.

В идейных воззрениях символизма о пересоздании жиз-

ни с помощью искусства в конце XIX— начале XX века отразилась реакционная общественная утопия. Ею же окрашен и замысел скрябинской Мистерии. Однако при этом мы не должны забывать, что для целого поколения русских поэтов и художников, к числу которых может быть отнесен и Скрябин, символизм явился идеалистической оболочкой, в которой выражались прогрессивные общественные импульсы отрицания современной действительности. Дальнейшее развитие этих импульсов в творчестве наиболее крупных художников приводило, как уже писалось, к разрыву ограниченных рамок символизма.

А. В. Луначарский, отмечая, что 80-е годы XIX века в русской культуре «были эпохой глубочайшего кризиса русской интеллигенции, вызванного поражением народничества», а «девяностые годы, наоборот, были годами пробуждения нашей общественности», писал: «Символисты <...> выражали собой как бы „высвобождение“ интеллигенции <...> из-под обморока восьмидесятичества» (56, с. 6, 7).

В пробуждении общественных импульсов — при всей их специфичности — заключалось прогрессивное звучание искусства символизма.

Глава восьмая

«Далекая звезда»

Необычайной щедростью художественной фантазии отмечено в эти годы фортепианное творчество Скрябина. Несколько циклов прелюдий, этюды, мазурки, новый жанр — фортепианная поэма, наконец, Четвертая соната — во всем этом жажда жизни, сила духа и томительные прекрасные грезы, зовущие в далекий лучезарный мир.

Основная часть произведений написана или завершена летом 1903 года, что, напомним, было связано с необходимостью выплатить долг Беляеву. До этого композитор был почти целиком поглощен работой над симфониями. Первым фортепианным опусом, созданным вслед за ними, стала Четвертая соната (ор. 30). Она открывает новую страницу в эволюции скрябинского искусства. Но как первые симфонии оказались подготовленными исканиями и находками первых трех фортепианных сонатных циклов, так и появление Четвертой сонаты обусловлено творческими достижениями предшествующих симфоний.

Рисующая вначале образ загадочной и пленительной мечты, Четвертая соната — вся порыв и движение к светлой цели. Путь к ней минует глубинные сферы трагедийности. Сияние заветной мечты разрастается подобно блеску гигантского светила и сливается с экстатической радостью стремления к ней. Ликующая кода сонаты была бы невозможна без жизнеутверждающего финала Третьей симфонии, органично и цельно вырастающего из всего предшествующего музыкального развития. Но если финалы

скрябинских симфоний — итог длительного, а порой, как во Второй симфонии, и трудного восхождения к светлому порыву заключительной части, то кода Четвертой сонаты венчает образно-драматическую концепцию, которая целиком направлена на раскрытие действенно-экстатического состояния, не знающего мучительных перепадов и трагедийных срывов. Бесстрашное и пьянящее радостью движение к ослепительному свету — таков смысл концепции Четвертой сонаты, изложенной, как известно, в литературной программе, где основная идея сочинения символизируется в образе далекой звезды, затерявшейся в бесконечных пространствах.

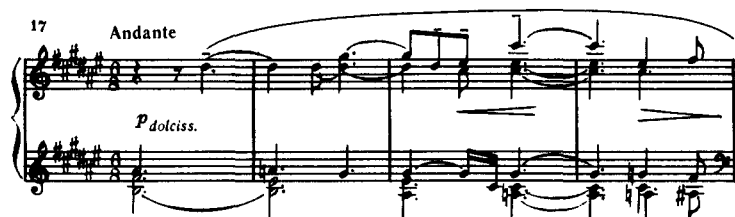
Программность сонаты, как и последующих сочинений композитора, является не столько фабулой, сюжетом, сколько переведенной в ассоциативно-литературный ряд системой определенных художественных образов и художественно-философских понятий (они, в свою очередь, организуют систему выразительных средств музыки), находящихся между собой в драматургических соотношениях и взаимосвязях. Близость этих образов и понятий художественному языку русского символизма рубежа веков часто подводит к соблазну «прочитать» все творчество композитора исключительно в стилистике названного направления, тем более что многое здесь как бы подсказано самим автором: композиционные приемы, сопровождаемые словесными ремарками в отдельных программных сочинениях, встречаются во многих непрограммных опусах, повторяются типичные драматургические ситуации и т. д. Однако при всей литературной яркости возникающих образных характеристик что-то ускользает в скрябинском искусстве, когда его плотно смыкают только с символизмом, поэтому известная деликатность в подобных образно-стилистических параллелях должна быть соблюдена.

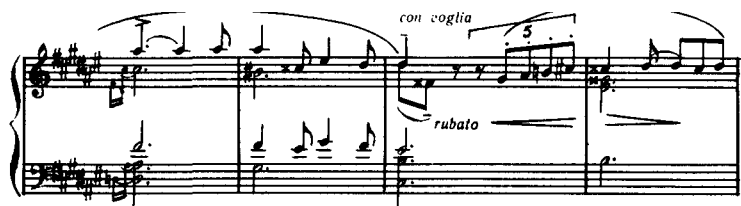
В Четвертой сонате художественный замысел изменяет привычную структуру и соотношение образов в сонатной форме. В ней намечается переход к одночастности. Композитор обозначил в сонате две части, следующие *attacca*, из которых первая (*Andante*) является вступлением, выросшим в самостоятельную часть. Строго говоря, эта часть не может существовать (исполняться) отдельно, так же как в отрыве от нее будет странно звучать вторая часть. Соната воспринимается как целостная композиция, в которой, как и в Третьей симфонии, выделена

в самостоятельный раздел чрезвычайно важная в художественном замысле тема, чья функция не вписывается в обычную схему сонатной формы. Павчинский дает этой теме (и другим, ей подобным) определение «сверхтемы», подчеркивая, что в начале она звучит как исходный тезис, а затем в заключении сочинения воспроизводится как утверждающий вывод (см.: 467, с. 46).

Переосмысление традиций в Четвертой сонате заключается в том, что такую тезисность в классическом сонатном *allegro* представляла главная партия, активная и действенная по характеру. В романтической сонате (например, у Шуберта) главная тема, как и побочная, могла быть лиричной, но она не заключала в себе тезисности. Скрябин объединяет лиричность с тезисностью, и оттого лирика насыщается у него необычайной динамичностью движения, способностью к перерождению в новое качество, тем, что в образной стилистике его музыки принято называть переходом в грандиозность волевого изъяснения, слиянностью личного со всеобщим, космическим. Впервые к грандиозности волевого изъяснения Скрябин поднялся в Третьей симфонии, где символом могущественного роста духа стала тема-эпиграф. Соната запечатлела новый шаг в этом направлении. В отличие от симфонии, представляющей в теме-эпиграфе монументальность исходного тезиса и еще большую монументальность заключительного утверждения, в сонате воплощается процесс перерождения лирики в волевое изъяснение, что отражается в постоянном развитии темы вступления — интонационном, фактурном, темброво-динамическом.

Тема *Andante*, о которой много писалось в литературе о Скрябине (и не только о нем), чарует нежной хрупкостью, трепетностью звучания. В ней слились воедино тончайшие и многообразные интонационно-смысловые нюансы:





Встречавшееся ранее нисхождение «ползущих» гармоний в сопровождении начальных тактов создает впечатление переливающегося мерцающего фона и рождает характерный позднеромантический контекст — состояние томления, неустойчивости (напомним, что Сабанеев в воспоминаниях называет Скрябина среди тех, кто в конце 1900-х годов активно интересовался в Москве творчеством Вагнера). В мелодике — ряд микроинтонационных образований: восходящая ямбическая кварта, волевой импульс которой мягко завуалирован и ступшеван; призывный горделивый восходящий ход на сексту (Н. Р. Котлер отмечает здесь близость к интонационному языку Листа), верхний звук которой достигает квинты фа-диез мажора. Последующий рисунок мелодии, возвращающий вначале к нижнему тону только что прозвучавшего скачка, приводит к ритмически и динамически подчеркнутой терции фа-диез мажора. Создается удивительно мягкая мажорная «подсветка» темы, целиком звучащей на фоне неустойчивых диссонирующих гармоний, в которых лишь единожды на слабой доле «мелькает» тонический секстаккорд названной тональности.

Следующая мелодическая фраза темы, отделенная паузой, вносит новые образные нюансы. Первый из них — поступенно восходящий, «полетный» мотив (рассыпающийся звездный след), происхождение которого восходит к фигурационно-тематическим фонам фортепианных пьес Чайковского. Этот тематический элемент в качестве мотива устремленности, полета будет играть большую роль в зрелых и поздних сочинениях Скрябина. Второй важный тематический элемент — малосекундовые интонации томления.

Все отмеченные «микроэлементы» темы *Andante* сплавлены в единый музыкальный образ и создают неповторимую игру его красок. Интенсивность внутреннего роста образа преображает трехчастную композицию *Andante*. Динамика развития первого раздела (период) основывается на усложнении тональных соотношений и гармонического

языка. Последний еще остается в пределах ясной функциональности: первое предложение первого раздела заканчивается на альтерированном доминантсекундаккорде фадиез мажора, второе — на таком же аккорде ми-бемоль мажора. Завершение на неустойчивой гармонии требует продолжения развития, стушевывающего грани разделов: второе предложение является логическим продолжением первого, середина органично выливается как продолжение периода и т. д. Импульс движения середины — разработка последней двухтактной фразы темы, объединяющей мотивы полетности и томления. Гармонические соотношения здесь постепенно упрощаются и с помощью последовательности энгармонических (со сдвигом на большую терцию) разрешений доминантового секундаккорда происходит возвращение к репризе в основную тональность. Энгармоническое разрешение доминантового секундаккорда подчеркнуто простым, но выразительным приемом — трелями, звучание которых в фактуре вспыхивает подобно неожиданному сиянию, оттеняющему восходящий квартный скачок темы (во втором случае с верхним задержанием).

Именно с Четвертой сонаты начинают звучать специфические скрябинские трели (влияние симфоний), которые возникают потом во многих сочинениях композитора, в частности во всех поздних сонатах. Вместе с эволюцией музыкального языка и выразительных средств трели неоднократно меняли свою функцию. Продлевающие звучание крупных, долго тянущихся длительностей в старой клавирной музыке, совмещающие эту функцию «озвучивания» длительностей с выразительностью в сочинениях Баха, Моцарта, трели приобретают особый смысл в поздних сонатах Бетховена. В философской созерцательности этих удивительных творений Бетховен, казалось, подошел к последней грани, отделяющей свободно импровизационный ток музыкальной мысли, эмбрионального зарождения, развитие ее плазмы от изложения материала в четких структурных формах. В таких процессах трели часто отмечают у немецкого композитора переход определенно сформулированной, рельефно оформленной мысли в состояние «расплавленности» музыкальной плазмы. В дальнейшем у романтиков трели имеют подчиненное значение — как колористические детали звучат они в пьесах Шопена, придают виртуозный блеск музыке Листа.

У Скрябина трели начинают выполнять функцию, кото-

рая свойственна им в последних бетховенских сонатах, передавая свободу дыхания музыкальной фактуры, легко переходящей из «неоформленного» состояния в четко мелодизированные формы. Благодаря трелям, а также ряду других приемов музыкальная ткань у Скрябина начинает трепетать и вибрировать, воплощая таинственные зовы, разгорающееся пламя, прозрачные «звездные» звучания и т. п.

Другим, чрезвычайно важным приемом, который начиная с Четвертой сонаты преобразует скрябинскую фортепианную фактуру, становится эффект музыкальной стереофонии, являющейся в сонате основным средством динамизации репризы. Этот эффект создается благодаря расслоению фактуры, в которой по меньшей мере два фоновых пласта имеют свой ярко выраженный ритмический и мелодический тип фигурации. Особая выразительность заключена здесь в полиритмии, которая разрушает ритмическую мерность и слитность различных голосов фактуры и превращает ее в вибрирующий живой многослойный фон. Чтобы наглядно разграничить эту ткань, композитор вводит в Четвертой сонате трехстрочную запись, которой в дальнейшем пользуется во всех сонатах (в Седьмой встречается также и четырехстрочная запись). Стерефоническое звучание не только преобразует в репризе облик темы, но и как бы расширяет сферу ее воздействия. «Происходит,— как пишет Павчинский,— „завоевание далей“, проникновение в какие-то таинственные пространства, которые не исчезают и при вступлении темы (знаменующей начало репризы),— действие продолжается в новых сферах, как бы в более разреженной среде» (467, с. 48).

Большое значение, которое имеет в Четвертой сонате тема первой части, отразилось на соотношении образов в сонатном *allegro* (вторая часть). Его тематический материал лаконичен и не содержит конфликтных противопоставлений: роль связующей партии выполняет второе предложение главной темы, подводящее к тональности мажорной доминанты; заключительная партия строится на развитии одного из мотивов главной, и из ее же изложения рождается ведущий мотив побочной темы.

Основная образная сфера второй части — устремленность, полетность («*Prestissimo volando*» — в высшей степени быстро, полетно — помечает автор темп и характер части) — запечатлена в теме главной партии. В отличие от вступления, она диатонична, отличается капризной сменной разделенных паузами фраз и мотивов, гибкой ритми-

кой и скрытой танцевальностью (триольность деления четвертей, синкопы, образующие легкое покачивание движения). Ведущий импульс темы — скачок на сексту вверх (он поддержан упругим «жестом» баса на квинту вниз), продолженный в последующем мелодическом рисунке. Развитие тематического импульса — повторение квартой выше (такт 3). Такие перемещения характерны для Скрябина в развитии тем, во многих вариантах они встречаются в различных его сочинениях вплоть до последних опусов. Второй мотив темы, вступающий на синкопе (такт 5), подчеркивает напряженное восхождение мелодии. Сопровождающие его переключки мотивов в средних голосах основаны на восходящем ямбическом скачке, уравновешенном нисходящими малосекундовыми ходами. Из этого материала и вырастает тема побочной партии, мужественная, энергичная, изложенная в среднем, плотном по звучанию регистре.

Лаконизм тематического материала второй части, компактность экспозиции обуславливают действенный характер разработки. Она насыщена тематическим развитием — имитациями, контрапунктическими образованиями, где сочетаются различные интонационные комплексы. Одновременное развитие обращенного начального мотива побочной темы²³ и второго мотива главной партии приводит к кульминации. На ее гребне звучит в ритмическом увеличении *fortissimo*, как трубный глас, тема *Andante*, ее начальные призывные восходящие интонации. Кульминационный пафос продолжает проходящая в басу побочная партия. Ее октавное удвоение усиливает мужественно-волевые черты, а фон из квартольных фигур (благодаря паузе на последней восьмой в них скрыт элемент полетности) постепенно снимает напряжение и поглощает его, словно туман видимую картину поверхности.

Таким образом, важнейшей вершиной в развитии разработки становится проведение вступительной темы. На ней же основывается и завершающая кульминация сонаты — кода второй части. Ее развитие, в процессе которого возвращается материал главной, побочной и заключительной тем, подводит к апофеозному звучанию темы *Andante*. Плотная аккордовая триольная фактура поддерживает ра-

²³ С. Э. Павчинский считает, что это мотив — «несомненное влияние „темы самоутверждения“ из создававшейся в это же время Третьей симфонии» (467, с. 50).

достное трубное звучание темы. Этим ликующим апофеозом завершается Четвертая соната, одно из вершинных фортепианных сочинений Скрябина и наиболее жизнеутверждающих его творений.

Надо сказать, что не только жанр сонаты, но и другие области фортепианного творчества Скрябина содержат в эти годы яркие художественные достижения. Продолжается эволюция жанра прелюдии. К этому времени относятся прелюдии опусов 27, 31, 33, 35, 37, 39. Кроме опуса 27, созданного в 1900 году, все они написаны летом 1903 года. Близки к ним по стилю четыре прелюдии опуса 48, сочиненные двумя годами позже, в 1905 году.

В сравнении с ранними пьесами образный мир прелюдий более монолитен, в нем меньше контрастов, хотя многие черты жанра сохраняются, выявляясь в несколько ином качестве. Продолжают развиваться волевые драматические образы. Однако их облик несколько меняется, отличаясь лаконизмом формы и обостренностью экспрессии. Сжимаются экспозиционные разделы и остаются экстатические развороты кульминаций. В драматических прелюдиях теперь почти не появляются непрерывные фигурационные фоны. Фактура таких пьес становится насыщенно-аккордовой, плотной по звучанию (ор. 27 № 1; ор. 31 № 2 и № 4; ор. 35 № 3; ор. 37 № 2; ор. 39 № 4; ор. 48 № 1 и № 4). Мелодия срастается с гармонией и часто движется вместе с перемещениями аккордовых колоннад (ор. 35 № 3; ор. 39 № 4). Можно заметить, что именно так звучат экстатические аккордовые кульминации скрябинских сонат: реприза побочной партии первой части, предкодовый предыкт третьей части в Первой сонате, конец разработки (предыкт) в Третьей сонате, кода Четвертой сонаты.

Как и в эволюции сонатного жанра, в прелюдиях наблюдается постепенный переход от мятежно-романтических импульсов, часто соприкасающихся с трагедийной сферой, к напряженно и мощно очерченным экстатическим образам, стремление к волевым мотивам преодоления. Горделивая мужественная патетика смыкается здесь с «мазотозным» звучанием, как, например, в прелюдии фа-диез мажор, ор. 37 № 2, с ее плотной непрерывной аккордово-октавной триольной фактурой.

Новые штрихи появляются в тематизме прелюдий. Во многих из них, а особенно в патетических по характеру, часто возникает триольно-пунктирный ритм. Благодаря этому

ритму мелодия прелюдии оп. 27 № 1 с характерными «вздыхающимися» уступами приобретает горделивый оттенок и в то же время пружинистую легкость движения:

18 Patetico ♩. = 92



В прелюдии оп. 31 № 1 (Andante) названный ритм подчеркивает звучащий на фоне триольной фигурации наиболее выразительный взлет мелодии на септиму (при постепенном расширении интервального скачка — ядра мелодии: первый раз на кварту; второй — на сексту, третий — на септиму).

Однако в данном случае триольный пунктирный ритм можно рассматривать и как подчеркнутое распевание мелодии (то же в прелюдии оп. 27 № 2). Совершенно иной характер раскрывает он в воинственно дерзкой прелюдии оп. 33 № 4, отмечая резкие волевые изломы мелодии:

19 Ardito, bellicoso ♩ = 152—160





Выразительность интонационного рисунка — широкий взлет на сексту — совпадает с выпуклостью триольно-пунктирной ритмики в теме прелюдии ор. 39 № 1, изложенной грозными октавами в басовом регистре на фоне бурной фигурации правой руки:

20 Allegro ♩ = 138—144



Пружинистую упругость движения подчеркивает ритмика в стремительно-скерцозной прелюдии ор. 35 № 3:

21 Scherzoso ♩ = 126



То же наблюдается в массивно-аккордовой прелюдии ор. 48 № 1. Ее мелодия, поддержанная плотными колоннадами, горделиво разворачивается в восходящем движении, достигая экстатической кульминации в конце пьесы.

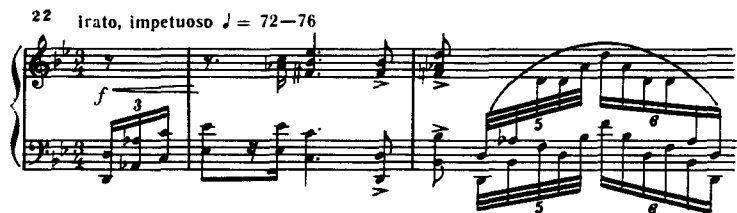
Появляется пунктирная триольная ритмика и еще в ряде пьес — в канонической имитации середины возвышенно-строгой прелюдии ор. 35 № 2; в начальной интонации распевной прелюдии ор. 37 № 3; в тревожном рисунке основной мелодической фразы прелюдии ор. 48 № 3. Однако в этих пьесах названный ритм не имеет того самодовлеющего значения, которое характерно для экстатически кульминационных прелюдий. Для сравнения уточним, что в ранних пьесах этого жанра при их несравненно большем числе пунктирно-триольный ритм почти не используется композитором. Случаи его появления в пятидесяти трех ранних прелюдиях единичны: ор. 11 № 19, ор. 15 № 1, ор. 16 № 4.

Процесс кристаллизации патетико-горделивых интонаций, связанных с триольно-пунктирной ритмикой, характерен, хотя и в меньшей мере, для сонатного жанра. Его можно отметить в звучании связующей и побочной тем (близких по образному строю) первой части Второй сонаты, но использован он здесь в «распетом» варианте. Близок к патетическим прелюдиям 30-х опусов тематический материал Третьей сонаты, где триольно-пунктирная ритмика прорисована в наиболее действенных, волевых тематических образованиях: завершении темы главной партии первой части и родственных ей связующей и заключительной.

Прелюдии 30-х опусов наследуют отдельные черты, свойственные более ранним пьесам этого жанра. Ряд пьес сохраняет прелюдийно-моторный тип развития и построен на общих формах движения (ор. 35 № 1; ор. 39 № 3). Встречаются прелюдии, в которых фигурационный фон перерастает в фигурацию-мелодию нижнего голоса (ор. 48 № 2).

Примечательна прелюдия ор. 37 № 4, бурная, с резкими эмоциональными всплесками. Ее мелодика прерывиста, диалогична. Начинает диалог властный басовый голос, в октавном удвоении круто поднимающийся на малую нону, а затем после спуска с усилием вновь вздымающийся скачком на сексту вверх. К окончанию этой мелодической фразы вступает с краткой репликой и верхний голос,

содержащий два решительных ямбических восклицания. Далее следует новый и нетипичный для постромантического искусства тематический элемент — пассажный всплеск по звукам доминантового квинтсектаккорда к ми-бемоль мажору (субдоминанте основной тональности):



Контрастность двух тематических образований и интонационная нейтральность второго (подчеркивающая этот контраст) очевидны. Второй тематический элемент неоднократно звучит в пьесе, оттеняя грани формы, а также интонационную обостренность первого тематического образования. Тематическая трактовка нейтрально-фоновых комплексов в дальнейшем станет характерной стилистической приметой в музыке XX века. У Скрябина это явление развивается одновременно с принципом микротематизма, также получившим распространение в искусстве нашего столетия.

Кроме прелюдии ор. 37 № 4 пассажно-тематические образования возникают в прелюдиях ор. 48 № 3, ор. 45 № 3 и еще в ряде пьес, созданных в разные годы, вплоть до последней прелюдии ор. 74 № 5, завершающей творческий путь композитора.

В прелюдиях 30-х опусов, как и в других сочинениях, происходит усложнение ладогармонического языка, которое служит средством активизации развития. И хотя гармония Скрябина остается в рамках мажоро-минорной функциональной системы, изменяется как строение аккордов, так и тональные соотношения в произведении. Среди них особо примечательны соотношения тритоновые. Так, в прелюдии ор. 31 № 1, написанной в миниатюрной сонатной форме без разработки, тональный план разомкнут. Тональные соотношения экспозиции: ре-бемоль мажор — соль мажор; репризы: соль-бемоль мажор — до мажор.

Помимо тритоновых сочленений, пристальное внимание композитора привлекает в это время сфера энгармонизма. Короткая прелюдия ор. 33 № 3 вся строится вокруг раз-

личных вариантов энгармонической замены и разрешения двух аккордов. Из них первый представляет собой терц-квартаккорд II ступени (с повышенной примой, повышенной терцией и пониженной квинтой) ре-бемоль мажора, а второй — разрешение в трезвучие ре-бемоль мажора. Краткие репетиции этих двух аккордов рожают энергичный импульс — первый тематический элемент. Второй, отделенный паузой, подчеркнутый акцентами нисходящий возглас на сексту, с последующим секундовым нисхождением и восходящим ходом на кварту вверх, — представляет верхний голос каденции в до мажоре: неаполитанский сектаккорд — доминантсептаккорд — тоника. После разрешения в виде дополнения появляется третий тематический элемент — нисходящий пассаж по звукам трезвучия.

Второе появление того же аккордового импульса с аналогичной каденцией приводит в соль мажор, третье — в фа мажор, последнее возвращает в до мажор. Ключевая гармония — ре-бемоль-мажорное трезвучие, которое функционирует как II низкая ступень в до мажоре, субдоминанта ко II низкой соль мажора и доминанта ко II низкой фа мажора. Все затронутые тональности объединяет близкая степень родства по отношению к до мажору — основной тональности пьесы, а их бемольное низкое звучание ярким светом выделяет мажорную окраску лада.

Происходит срастание звуковых структур и более отдаленных тональностей. Именно в эти годы в интонационном языке Скрябина отчетливо сказывается тяготение к предельной хроматизации лада, в процессе которой хроматизм из внеладового материала становится явлением лада. В 30-х опусах тенденция к хроматизации сочетается с сохранением функциональных опор. Такова прелюдия ор. 39 № 3, где хроматизмы служат самоценным средством выразительности в пьесе. «*Languido*» — томно, изнемогающе — помечает характер пьесы композитор, передавая в музыке почти импрессионистское ощущение музыкального пространства, переливающегося влажными мягкими полутонами. Как и в более ранних сочинениях, Скрябин виртуозно пользуется здесь многообразными сочетаниями неаккордовых звуков, в частности опеваниями (вспомним вальс ор. 1).

Помимо гармонии композитор ищет и другие средства интенсификации развития, особенно в кратких пьесах. Им свойственны обычно самые простые формы: периоды повторного строения, двух-, реже трехчастные. Но внутри этих форм часто применяются приемы изложения, родст-

венные сонатным разработочным принципам. Так, короткая горделивая прелюдия ор. 31 № 2 представляет собой период повторного строения, в котором первое предложение модулирует в доминанту, а второе звучит квартой выше, возвращаясь в итоге в исходную тональность. Модулирующая разомкнутость первого предложения и консеквентное перемещение материала рожают ощутимый динамизм движения. Подобным образом часто организуется изложение главной и связующей (строящейся на материале главной) тем сонатного *allegro* в экспозиции, приводящей, как правило, к первой кульминации в драматургии первой части.

В прелюдии ор. 39 № 2 начало второго предложения (в периоде повторного строения) перемещено на секунду вниз, что встречается довольно редко. Наиболее типичны для Скрябина перемещения в субдоминанту, реже — в доминанту (прелюдии ор. 37 № 1; ор. 48 № 1). В целом консеквентные и варьированные перемещения — часто используемый прием в пьесах этих лет (ор. 33 № 2; ор. 35 № 3), особенно в монотематических, где развитие сосредоточено вокруг одного образа или состояния.

Меньшим изменениям подвергся в эти годы жанр этюда, хотя восемь этюдов ор. 42 и представляют в сравнении с ранними более сложные и многообразные психологические состояния. Сохраняя один тип фактуры на протяжении всего сочинения, композитор обогащает ее новыми видами широко раскинутых фигураций, полиритмическими образованиями и полифонизацией. Конструктивные цели жанра — одоление виртуозно-технических трудностей — преломляются у Скрябина в развитии ярких настроений — стремительности, бурной патетики (этюды № 2, фа-диез минор, и № 5, до-диез минор), призрачной полетности (№ 3, фа-диез мажор).

Фортепианное творчество Скрябина в эти годы ознаменовано рождением нового жанра. Как уже говорилось, с опуса 32 среди фортепианных пьес композитора появились произведения, называемые им поэмами. Как никакой другой жанр они сфокусировали наиболее интересные художественные искания автора и с течением времени заняли важное место в его творческой эволюции.

Говоря о скрябинских фортепианных поэмах, естественно вновь вернуться к Листу, основоположнику симфонической поэмы. К тому времени, когда Скрябин создал опус 32, в симфонической музыке этот жанр нашел многочисленных последователей, тем более что он близко со-

прикасался с симфонической увертюрой, увертюрой-фантазией и рядом других одночастных симфонических сочинений, тяготеющих к программности. Листовский принцип монотематизма и широко трактуемая лейтмотивность в той или иной мере свойственны всем этим сочинениям, принявшим вид своеобразной одночастной симфонии, которая сохранила контрастно-конфликтную драматургию сонатного *allegro*. Именно такой облик несколько позже примет у Скрябина композиция «Поэмы экстаза», которую автор иногда называл Четвертой симфонией, в то время как Третья симфония имеет заголовок «Божественная поэма».

Таким образом в симфонической музыке понятие «поэма» определенно сочетается у Скрябина с программностью и во многом восходит к Листу. Фортепианная поэма Скрябина предшественников не имеет ²⁴ и с листовскими идеями соприкасается только в «Сатанической поэме» ор. 36. Как некое жанрово-стилевое единство, она возникла из других истоков и синтезирует довольно широкий спектр явлений скрябинского искусства. Называя фортепианную пьесу поэмой, композитор акцентирует в ней значение художественного впечатления независимо от того, имеет ли она литературный заголовок или нет (часть скрябинских поэм не содержит таких заголовков). Из этого не следует, что в какие-либо другие жанры такого художественного впечатления автор вкладывать не мог. Тогда что особенного несет в себе название «поэма»? Оно дает дополнительный импульс, обращенный к художественному воображению слушателя и рождает на основе музыки определенный психологический настрой или образно-поэтический ряд. Скрябин стремится к его предельной условности, и в этом он близок к Брюсову, который — напомним еще раз — утверждал, что «воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора» (39, с. 12), остальное — творческий процесс. Таким образом одним из основных признаков фортепианных поэм Скрябина можно назвать связь с косвенной программностью, целью которой является расширение художественной впечатляемости, то есть большей степени воздействия музыкального искусства на слушателя. Это стремление, вызывавшее, в частно-

²⁴ После симфонических поэм в других музыкальных жанрах до Скрябина была создана лишь поэма для скрипки с оркестром Э. Шоссона (1896), написанная семью годами ранее первых фортепианных поэм Скрябина.

сти, постоянный интерес Скрябина к синтезу искусств, в целом свойственно всему творчеству композитора и в жанре поэмы находит одно из конкретных воплощений.

Фортепианные поэмы Скрябина разнообразны, однако имеют довольно ясные стиливые особенности, отличающие их от других сочинений или приближающие последние к поэмности. Им свойственна камерность. Многие из них являются миниатюрами, хотя встречаются и более масштабные произведения, сходные с одностанной сонатой. Контрасты чаще отражены на уровне микротематизма, что обусловлено камерностью формы.

Среди фортепианных поэм можно выделить два основных типа, связанных с характерной образностью и соответствующим кругом выразительных средств. В опусе 32 ярко представлены оба типа образности, которые мы будем называть лирико-созерцательным (№ 1, фа-диез мажор) и активно-действенным (№ 2, ре мажор).

Поэма ор. 32 № 1 воплотила жанровые особенности в наиболее концентрированном виде. Ее анализ показывает, что в генезисе поэмного жанра у Скрябина важная роль принадлежит мазуркам и прелюдиям.

В 1899 году появилась вторая тетрадь мазурок Скрябина — девять мазурок ор 25. Они во многом наследуют характерные черты юношеской тетради, но мелодический рисунок становится капризнее, изломанней, гармонический язык изысканнее. Однако главное качество скрябинских мазурок — поэмность, романтически-возвышенный характер, отличающий от бытового танца, — сохраняется и углубляется. Рождается новая поэтика, в которой танцевальность как свободное раскрепощенное движение, подчеркнутое грацией и изяществом мазурочного ритма, символизирует поэтичность, одухотворенность и окрыленность музыкального образа. При всем стилистическом несхождении нельзя не заметить в этом плане еще одной линии преемственности скрябинского искусства с музыкой Чайковского, у которого поэтизация лирических образов вызвала необычайную одухотворенность жанра вальса — яркое развитие традиции, заложенной в русской музыке глинкайским Вальсом-фантазией. Но если автор Патетической симфонии, так часто обращавшийся к стихии вальса и поднимавший его над бытовой сферой, оставляет вплоть до последних сочинений неизменными основополагающие черты жанра, то процесс отделения его от бытовых прототипов у Скрябина приводит к новому качеству.

Поэтическое проступает не как гипертрофия в характеристике танцевального жанра, а как общее начало, в котором одним из гипертрофированных средств становится танцевальность. В этом — различие в отношении к жанровости у Чайковского и Скрябина. Предпочтение завуалированной танцевальности стало для Скрябина столь определенным, что даже у самого композитора порождало полную иллюзию отсутствия преемственных связей с искусством Чайковского, которое он особенно в последние годы считал слишком приземленным и открыто чувственным. В противовес этому Скрябин разрабатывал поэтику скрытой танцевальности, не имеющей явных жанрово-бытовых черт. Развитие такой поэтики в 30-х опусах наиболее явно связано с появлением жанра фортепианной поэмы. Интересно, что после его возникновения к мазурке (за исключением двух пьес ор. 40) композитор больше не обращается.

Многим обязана поэма и жанру прелюдии, в 30-х опусах которого проступают общие черты с мазуркой (триольно-пунктирная ритмика, о чем уже писалось). Существуют и прямые образные переклички между прелюдиями и мазурками — отмеченное ранее сходство утонченной лирики в мазурке ор. 3 № 7, ми минор, и однотональной прелюдии ор. 11 № 4. К этой образной сфере Скрябин вновь возвращается в мазурке ор. 25 № 3 (она звучит в той же тональности ми минор). Рисунок мелодии здесь более развит. Хроматизмы, малосекундовые интонации сообщают ей хрупкость, а паузы на сильных долях такта и синкопы — гибкость и «свободу дыхания». Привлекает внимание в названных пьесах и общность фактуры сопровождения — излюбленные Скрябиным «сползающие» гармонии. Если сравнивать сочинения в их хронологической последовательности, можно заметить, что голосоведение постепенно усложняется, становясь изысканнее. Танцевальный характер мазурки ор. 25 завуалирован. Явственнее всего обнаруживает его ритмика мелодии, прихотливость ее рисунка, мелизматика. Склад и тип сопровождения имеют следы влияния более обобщенных, далеких от бытовых жанров пьес, в частности — прелюдии.

Синтез прелюдийных и мазурочных черт стал стиливой основой лирико-созерцательной поэмы, что нашло яркое воплощение в ор. 32 № 1 (фа-диез мажор). Наполненная нежным светом и хрупкостью, эта поэма —

одно из самых совершенных созданий зрелого периода творчества композитора.

Масштабы произведения камерные: в рамках сложного периода с дополнениями повторяются два контрастных (контраст оттеняющий) построения. Особенно интересным с точки зрения типа тематизма, образности нового жанра является первое из них — простой период, состоящий из двух поначалу сходных предложений с неполным завершением. Как это часто встречается у Скрябина, второе предложение звучит квартой выше.

Основная тема поэмы излагается в первых пяти тактах:

23

Andante cantabile $\text{♩} = 50$

ben marcato le due voce, ma dolce

p

legato *rubato*

pp *pp*

Сочетание лирической напевности с капризностью ритмических и функционально-гармонических сдвигов определяет ее своеобразие. Плавный характер верхнего голоса обусловлен преобладанием певучих интервалов — терций и секунд. Квинты и кварты отсутствуют. Дважды встречающаяся секста также трактуется как лирический интервал. Важна ее роль и в форшлаге, придающем теме черты полетной устремленности (вспомним о роли форшлагов в мазурках). Более капризна поначалу мелодия второго голоса, содержащая типичные для мазурочной мелодики скачки. Равноправие обоих голосов выясняется благодаря двойному контрапункту октавы в репризе.

Ритмика темы — отчетливого мазурочного происхождения, о чем свидетельствует и своего рода «дважды трехдольный» размер, и пунктирный рисунок отдельных мотивов, и форшлага. Они и порождают легкость, полетность лирической мелодии, в которой черты мазурки просту-

пают как бы отдельными «бликами», и потому не изменяют обобщенно-лирического характера музыки.

Тема отчетливо распадается на две части (3+2 такта). Они отличаются одна от другой складом изложения (первая — полифонична, вторая — гомофонна), типом тематизма (первая — относительно протяженная мелодия; вторая — повторенный гаммообразный взлет) и, главное, гармоническим развитием. Если начальный раздел основан на гармонии доминанты и представляет собой предыкт, то второй — на тоническом созвучии и является иктом. Возникает функциональная незавершенность, поскольку первый элемент имеет характер вступления, второй — начального импульса, тогда как его развитие и завершение отсутствуют. Так рождается идея *недосказанности*, словно бы автор ставит в этом месте многоточие. Данная идея постепенно приобретает у Скрябина особо важный смысл, становясь одной из основных черт образности поэмого жанра (вспомним еще раз о «только намечаемой мысли автора» у Брюсова).

Обратим внимание на второй элемент темы — гаммообразный взлет мелодии, который композитор однажды определил как след «серебряной пыли» (этот образ встречается в одном из ранних стихотворений Брюсова). Такие легкие звуковые «россыпи» в дальнейшем не один раз появятся в сочинениях Скрябина, в частности в поэмах, приобретая самостоятельную тематическую функцию в его музыке (композитор вообще полагал, что в музыке не бывает пустых пассажей и каждый из них содержит мысль).

Подчеркнутая зыбкость, незавершенность первого раздела поэмы уравнивается большим дополнением, звучащим первый раз на доминантовом органном пункте, а второй — на тоническом. Так как эти разделы достаточно велики по размерам, их и можно считать проведениями побочной партии, а в качестве формы второго плана поэмы назвать сонатную без разработки.

К этой форме Скрябин в последующем охотно обращается в камерных лирических поэмах. Приглушенные оттеняюще-дополняющие контрасты не нарушают целостности настроения, выявляя в то же время прихотливую игру его нюансов. Обычно композитор сочетает более индивидуализированную мелодику главной темы с пассажно-фигурационными образованиями в побочной (воспроизведение в снятом виде контраста *solo* и *tutti*), в чем за-

метна связь с образно-интонационными контрастами в ранних мазурках Скрябина.

В происхождении тематизма побочной партии поэмы ор. 32 № 1 ощутимо и влияние прелюдийного жанра. Основу ее развития составляет квинтольный мотив завершения главной темы. Многократно повторенный, перемещаемый хроматическим «сползающим» движением всех голосов вниз (кроме баса, фиксирующего доминантовый органнй пункт), он занимает все «временное пространство» побочной партии.

Поэма ор. 32 № 2 представляет активно-действенный тип образности в сочинениях нового жанра. Среди ее предшественников можно назвать различные произведения патетического, взволнованного характера — «Allegro appassionato», этюды, прелюдии, а также мазурки (ор. 25 № 1, № 5). Таким сочинениям обычно свойственны более крупные масштабы изложения, яркая декламационная мелодика, пунктирная ритмика и размашистые скачки, особенно выделяемый Альшвангом мотив «подготовленного скачка вверх», семантика которого заключается «в идее взлета, сильного душевного движения» (314, с. 164). Самостоятельную выразительную роль выполняет и фактура сопровождения, которая обычно основывается или на постоянной аккордовой пульсации, или на широкой фигурации и выявляет виртуозные черты.

Развитие героико-патетических образов скрябинских поэм напоминает о листовской патетике. Так, основное тематическое зерно поэмы ор. 32 № 2 — восходящий секстовый скачок, подготовленный опеванием нижнего звука и пунктирной ритмикой. Эта интонация часто встречается у Листа, определяя, например, облик побочной темы в поэме «Тассо». Звучит она и в скрябинской «Трагической поэме» (ор. 34), близкой по характеру к поэме ор. 32 № 2. В сравнении с нею особенностью «Трагической поэмы» является обилие нисходящих скачков в серединном разделе. Забегая вперед, заметим, что в «Поэме экстаза», тематизм которой соприкасается с патетической мелодикой поэм ор. 32 № 2 и ор. 34, «тема протеста», основанная на широких нисходящих скачках, содержит композиторскую ремарку «Tragico». Очевидно, рисунок мелодики связан здесь с характерной образностью.

В мелодике «Трагической поэмы» обращают на себя внимание и некоторые другие интонационные особенности, в частности трактовка тритона. Скрябин вводит его в ка-

честве героической интонации, в отличие, например, от Листа, воплощавшего обычно в тритоновых интонациях и гармониях злое, «сатаническое» начало. В героическом качестве предстает и уменьшенная кварта. Эти интонационные особенности отражают общую эволюцию ладогармонического языка композитора, расширение им выразительности устоявшихся интонаций.

Первые действенно-патетические поэмы Скрябина тяготеют к укрупнению масштабов. Наиболее объемная среди них — «Сатаническая поэма», лежащая на перепутье между поэмой и одночастной сонатой и, возможно, послужившая переходным этапом к ней. Название сочинения, характерные интонационно-образные контрасты — ирония и обольстительная лирика — вызывают ассоциации с музыкой Листа и более всего с сонатой (принцип тематической трансформации) и первым «Мефисто-вальсом». Образно-смысловая концепция поэмы, в общем развитии которой иронический смех разрастается в «дьявольский хохот», также перекликается с листовскими идеями. Однако не влияния венгерского композитора, составляющие внешнюю и броскую сторону сочинения, определяют существо «Сатанической поэмы». Гибко трактованная сонатная форма, принцип вторжения как основной драматургический прием развития, сочленение контрастных и кратких интонационных образований, которые в дальнейшем разрастаются в самостоятельные тематические разделы, — все это предвосхищает свободные конструкции поздних сонат с их многосоставностью тематизма и драматическим своеобразием. «Сатаническая поэма» явилась в эволюции фортепианного творчества композитора и как бы первоначальной проекцией одноименного жанра симфонической музыки. Такой вид поэмы у Скрябина более не встречается. После ор. 36 одночастная сонатность и поэмность образуют у него самостоятельные ветви фортепианной музыки. Развернутая поэмность воплотилась в грандиозной «Поэме экстаза», составляющей отдельную главу скрябинского творчества.

Глава девятая

Страницы биографии За рубежом (1904—1909)

Скрябин уехал из России в расцвете творческих сил и дерзких мечтаний. Предстояла борьба за широкое признание и прочное положение в музыкальном мире. Смущал душу роман с Татьяной Федоровной Шлецер, которая вскоре последовала за композитором...

Выехав в Швейцарию в феврале 1904 года, Александр Николаевич поселился с семьей в доме на берегу Женевского озера. По словам Энгеля, «Швейцарию Скрябин избрал потому, что она — помимо практических удобств для поселения — привлекала его своей природой и свободным политическим строем. „Швейцария — свободная страна“, — говорил он» (346, с. 56). Здесь композитор завершает работу над Третьей симфонией, а Вера Ивановна переписывает ее начисто. Здесь возникают первые наброски «Поэмы экстаза». Музыкальные замыслы развиваются параллельно с занятиями философией. Так, в одном из писем М. К. Морозовой Скрябин советует ей уделять внимание философии, поскольку, как он пишет, хотелось бы «делиться с Вами всеми моими музыкальными и философскими мыслями, и я бесконечно сожалею, что еще не могу делать этого. Поэтому я и тороплю Вас с занятиями» (110, с. 304). Композитор намеревался изложить свои мысли также и публике. Работая над «Поэмой экстаза», он предполагал, что стихотворный текст к ней будет кратким переводом его теории и собирался издать отдельной книжкой (см.: 110, с. 311).

Выслав партитуру Третьей симфонии для печати в Лей-

пциг, Скрябин выезжает в Париж для устройства своих концертных дел. Композитор встречается с музыкантами, наносит визиты знакомым, играет им новую симфонию, хлопочет об устройстве симфонического концерта в зале «Эрар». Отсюда он шлет в Швейцарию (Везна́) заботливые письма Вере Ивановне, настойчиво расспрашивая о ее занятиях, сообщая деловые подробности. Татьяне Федоровне, как бы в продолжение душевных бесед, композитор рассказывает о своей творческой работе, что почти не встречается в письмах к другим адресатам: «Какой дивной красоты монолог я сейчас записал. Танюша, зачем ты не со мной! <...> Я опять поднят необъятной волной творчества на такую высоту! Я задыхаюсь, я блаженствую, я дивно сочиняю. <...> Я для тебя пишу, моя дорогая радость! Ты все поймешь, все оценишь! Как никто! Ты оценишь каждый изгиб моей безумной фантазии» (110, с. 326).

Эти строки примечательны. Они говорят о том, что к этому времени Татьяна Федоровна стала самым духовно близким человеком для композитора. Именно ей поверяет он свои сокровенные мысли и не сомневается, что она их воспримет безоговорочно. Возможно, такой безоглядности веры в его искусство, прогрессиравшее с огромным ускорением, Скрябину недоставало от близких, не разделявших, в частности, его философских идей. Между тем, если сделать шаг от нашей темы в сторону совершенно иной области — психологии творчества, — мы найдем много примеров тому, насколько неожиданными бывали у разных композиторов поводы и стимулы к созданию того или иного сочинения. У Скрябина таким дополнительным стимулятором становилось его учение, в котором сплелись в причудливое целое элементы философского знания и художественный вымысел.

Вера Ивановна была также посвящена в философскую теорию своего мужа. Доказательством того служит письмо ей из Парижа от 2/15 декабря 1904 года, где композитор описывает свой философский разговор с неким священником, которому понравилась в теории Скрябина последняя цель переустройства общества — «общий расцвет, общее благо» (110, с. 333). Но в целом рассуждения на эту тему с Верой Ивановной нехарактерны. Александр Николаевич более всего беспокоится в это время о ее душевном состоянии, стремясь укрепить в ней намерение вернуться к музыке, на сцену, и тем самым отвлечь ее от надвигающихся

неприятностей. Приезд в Париж Татьяны Федоровны побудил Скрябина окончательно расстаться с семьей. Вскоре он отправляется в Везнá к Вере Ивановне для окончательного разговора и находит ее в состоянии мужественной стойкости, пришедшую к решению «стать независимой от Скрябина» (см.: 110, с. 338). Александр Николаевич тепло и дружески прощается с Верой Ивановной и с тяжелым сердцем, ощущением, что он совершил нечто ужасное, в начале января 1905 года уезжает в Париж, где его ожидает Татьяна Федоровна.

Начинается новая, беспокойная полоса в жизни композитора. Однако он даже и не предполагал, к каким осложнениям приведет его уход от первой семьи и сколь многое изменит он в первоначальных намерениях. Оставив службу и предполагая заняться только творчеством, Александр Николаевич был вынужден метаться в поисках средств к существованию, концерттировать «ради презренного металла», то есть опять-таки отрываться от творчества. Положение его бывало порой критическим. Круг друзей стал значительно уже, поскольку многие осуждали его уход из семьи, многим дали понять, что их симпатии к Вере Ивановне несовместимы с добрым отношением к Татьяне Федоровне, а следовательно, и к Александру Николаевичу. По этой причине с одним из первых разладились дружеские отношения с Сафоновым, которому Скрябин еще перед отъездом из Москвы поведал о своем намерении и не нашел в нем поддержки. В итоге Скрябин очутился в положении добровольного изгнанника, и прошел не один год, прежде чем композитор смог выпутаться из сложной житейской ситуации и вернуться на родину.

Приехав в Париж, Скрябин с головой уходит в хлопоты. Теперь на его плечи легли заботы по обеспечению семьи, собственного существования с Татьяной Федоровной и дела по подготовке концертов. Все это требовало немалых расходов. Композитор ведет переговоры с М. К. Морозовой, обещавшей ему материальную помощь, делает бесконечные визиты в надежде собрать публику. В это же время Скрябин начинает регулярно заниматься на рояле, поскольку надеется, что концертные выступления помогут ему в материальных затруднениях. Как пишет композитор Вере Ивановне, он делает «все возможное, чтобы приобрести хотя сколько-нибудь денег» (110, с. 353). В таких хлопотах иногда проходят целые недели, когда он не успевает записать ни единой ноты. «Вы не можете себе представить,—

жалуется композитор в одном из писем Морозовой, — как я занят! С десяти утра, когда я встаю, и до 2—3-х часов ночи непрерывно исполняю иногда скучнейшие обязанности. <...> Я делаю все возможное для того, чтобы приобрести некоторую известность, и приобретаю каждый день новых знакомых. С невообразимым отвращением играю иногда в салонах, хотя, по правде сказать, до сих пор среди совершенно невежественных людей всегда находилось два или три человека хоть сколько-нибудь понимающих музыку и этим смягчающих неприятность положения» (110, с. 355).

Поглощенный насущными заботами о существовании, Скрябин тем не менее со вниманием относится к событиям, происходящим в это время в России. С воодушевлением воспринимает он известия о революционных волнениях в стране. «Как поживаете, — спрашивает он Морозову в письме из Парижа, — и какое действие производит на Вас революция в России: Вы радуетесь, правда? Наконец-то пробуждается жизнь и у нас!» (110, с. 347).

Всю зиму и начало весны Скрябин проводит в той же суете подготовки к концертам: «Эта пустая и глупая жизнь, хождение по салонам и игра перед „эмбесиями“ [глупцами] довела меня до последней степени раздражения, — жалуется композитор в письме от 7/20 марта 1905 года. — Так хочется сочинять, кончать мою большую вещь! Хочется тишины и чистого воздуха! Если бы еще знать, что все эти старания увенчаются успехом, на душе было бы легче. Но уверенности этой нет. Сколько ни приобретаю знакомых, все-таки ими не наполнить концертной залы даже и наполовину! Все это говорят. Может быть, каким-нибудь чудом случится обратное, но именно только чудом!» (110, с. 359).

Наконец приблизилось время концертов. Первым состоялся сольный концерт у Эрара. Судя по отзывам, публика не была многочисленной, но успех был большим. Пресса отметила и талантливость композиций, и блестящий пианизм Скрябина, выразив надежды услышать в скором времени одну из его симфоний. Концерт под управлением А. Никиша, в котором прозвучала Третья симфония, состоялся 16/29 мая 1905 года. Чтобы привлечь публику, дирижер включил в программу еще ряд популярных произведений: увертюру к «Вольному стрелку» Вебера и несколько симфонических эпизодов из опер Вагнера. В программе был опубликован пояснительный текст к симфонии, состав-



А. Никиш

ленный на французском языке Татьяной Федоровной (такой же текст был написан ею к Третьей сонате).

Композитор остался доволен концертом, на который приезжала Вера Ивановна. «Никиш оказался на высоте,— писал Скрябин Морозовой,— и дирижировал превосходно. Трудно было ожидать от французской публики такого приема; она ведь вообще скупа на знаки одобрения, тем более для такого сложного сочинения, как 3-я симфония. Положим, были и протесты в виде нескольких свистков, но они только возбудили еще большую симпатию остальной публики. Что касается здешних музыкантов, то они выказали громадный интерес к моему произведению, и я до сих пор получаю письма с выражением их восторга. Несомненно, этот концерт сыграет важную роль в деле рас-

пространения моей музыки и философских идей, и хотя материальный результат и был довольно печальный (публика наполовину была приглашенная), этот вечер можно считать очень удачным» (110, с. 371—372).

Утомленный хлопотами, удовлетворенный успехом симфонии и всех артистических мероприятий в Париже, Скрябин после долгожданной премьеры уезжает с Татьяной Федоровной в Италию и поселяется близ Генуи в Больяско, где начинается их открытая совместная жизнь — Татьяна Федоровна ждет ребенка. Вырвавшись из парижской суеты, Александр Николаевич наслаждается покоем и тут же сообщает Вере Ивановне: «Я начал уже сочинять, и жара нисколько мне не мешает. Пишу, между прочим, 4-ю симфонию» (110, с. 376), имея в виду возвращение к работе над «Поэмой экстаза».

Вскоре Александр Николаевич приезжает ненадолго в Везнэ навестить Веру Ивановну с детьми. Вслед ему несутся жалобные письма Татьяны Федоровны. «Кто обещал мне быть благоразумным? — пишет он ей, — <...> да не беспокойся ты ни о чем, уж люблю, люблю! Да уж люблю! Не плакать, а радоваться ты должна, потому что нас ожидает только хорошее. Поездка моя сюда теперь принесет для нас с тобой большую пользу. Отношения все более выясняются и устанавливаются. Вера гораздо спокойнее говорит обо всем и часто упоминает о тебе. <...> Вижу Танюшкины обиженные глазки: „Ты меня не так любишь, как я тебя“, — а вот и неправда!» (110, с. 376—377).

Получив заверения в любви, Татьяна Федоровна, однако, не успокаивается и стремится ускорить решение вопроса о разводе и оформление своих отношений с Александром Николаевичем. «...Не волнуйся из-за всякого пустяка, — пишет он ей через несколько дней. — В том, что тебя спросили, сколько лет ты замужем, нет никакой драмы. На эту маленькую ложь мы решились давно ради спокойствия» (110, с. 379).

Видя, что и здесь Александр Николаевич не усматривает особой причины для беспокойства, она сообщает, что вдруг почувствовала себя нехорошо. «Я страшно беспокоюсь! — пишет композитор, собираясь выехать к ней, — <...> на всякий случай прошу тебя не тревожиться и не волноваться, если бы я почему-нибудь опоздал на 1 день, и не делать из этого никаких глупых выводов. Я просто могу не успеть на поезд» (110, с. 379).

Вернувшись к Татьяне Федоровне, Скрябин был вынуж-

ден буквально тут же срочно выехать обратно — в семье случилась беда: 2/15 июля 1905 года умерла его первая дочь Римма. И даже в эти ужасные для композитора дни Татьяна Федоровна ревниво требует к себе внимания, стремясь поскорее оторвать его от семьи и Веры Ивановны. «Получил твое письмо,— сообщает Александр Николаевич на третий день после похорон дочери,— которое меня бесконечно огорчило» (110, с. 382). «Есть много причин, по которым я должен остаться еще 3 дня в Vezenaz,— пишет он ей снова через день.— Во-первых, как я тебе уже писал, в воскресенье Риммочке 9-й день и потому в церкви будет отслужена панихида, на которой Вера умоляла меня быть, так как ей слишком тяжело после разлуки со мной, может быть, навсегда, пережить такой печальный день одной. Но это, конечно, не самое главное. Присутствие мое необходимо здесь оттого, что нужно помочь перевезти куда-нибудь детей, ибо они все в коклюше, который опять несколько усилился и, как говорит доктор, пройдет только от перемены места. Нельзя не позаботиться о бедной Вере и о детях» (110, с. 382—383).

Это была последняя встреча Александра Николаевича с Верой Ивановной. Права была она, когда писала З. И. Монигетти, что «хотела бы <...> верить, как Вы, что Саша ко мне когда-нибудь вернется. Но это может случиться только в том случае, если не станет моей соперницы; слишком сильно и крепко она его держит и никогда не отпустит. Ко мне же он и теперь, как и в Париже, относится с большой любовью и нежностью и очень заботится обо мне и детях» (цит.: 110, с. 377). Отныне Татьяна Федоровна делает все, чтобы не допустить не только встречи бывших супругов, но и свиданий композитора с детьми. Обстоятельства благоприятствуют этому, поскольку Вера Ивановна решает уехать с детьми в Москву, а Татьяна Федоровна, постоянно находясь с Александром Николаевичем, стремится создать для него все желаемые им условия, о чем вскоре он сообщает Морозовой: «...Здесь, в Bogliasco, я нахожусь наконец в обстановке, которая не только не мешает мне сосредоточиться и работать, как это было почти всю мою жизнь, но которая успокаивает и окрыляет воображение. Со мной мой друг, Татьяна Федоровна. Она так глубоко понимает, что нужно для моего творчества, с такой нежностью и самоотвержением ухаживает за ним, создавая атмосферу, в которой я могу свободно дышать» (110, с. 388).

Обстановкой, о которой мечтал композитор, особенно



Т. Ф. Шлецер

в мучительные последние месяцы, была возможность сочинять. В Больяско, несмотря на большую утомленность, Скрябин с жадностью принимается за работу.

Сняв в убогом и невзрачном домике у самой железной дороги, как о том вспоминала М. С. Неменова-Лунц, три тесных комнаты на верхнем этаже и взяв напрокат расстроенное пианино из ближнего кафе, Скрябин поселяется здесь с Татьяной Федоровной и с увлечением занимается «Поэмой экстаза». В саду, примыкающем к дому и скрашивающем его своей нарядной зеленью, у старого каменного стола Скрябин часами сидел за работой, не обращая внимания на нещадно палящее солнце.

Здесь, в Больяско, Скрябин познакомился с русскими социал-демократами, эмигрантами, из которых более всего

сдружился с Г. В. Плехановым. Сближение не было случайным. «Как живо интересовался А[лександр] Н[иколаевич] всем, происходившим в то время в России, как искренне сочувствовал демократическим элементам русского общества и началу, создавшему памятное брожение 1905 г[ода]», — писала Неменова-Лунц (122, с. 10). «...Тогда Александр Николаевич живо интересовался общественной жизнью нынешнего цивилизованного мира вообще, в России в частности», — вспоминал Плеханов (125, с. 759).

Скрябин и Плеханов нещадно спорили друг с другом, но эти споры еще более сближали их. Плеханов импонировал Скрябину разносторонностью интересов, эрудицией, между прочим, и в вопросах искусства. Скрябин вызывал симпатии Плеханова блеском и силой интеллекта, обаянием великого артиста.

Под влиянием Плеханова Скрябин начал читать «Капитал» Маркса, однако вскоре жизнь развела по разным дорогам профессионального революционера и композитора, сражающегося с обрушивавшимися на него житейскими трудностями.

Отослав в издательство Беляева ряд новых фортепианных пьес и получив сообщение о том, что гонорар будет меньше, чем он предполагал, композитор порывает отношения с издательством. Он лишается на время и этого скудного источника средств, которые так необходимы ему теперь на уплату долгов, помощь первой семье и расходов в семействе с Татьяной Федоровной — 13/26 октября 1905 года рождается их первая дочь Ариадна. Скрябин обращается с предложением издать его сочинения к фирме Б. П. Юргенсона (посредником была Неменова-Лунц), но из-за высоких гонораров, которые на этот раз назначила Татьяна Федоровна, Юргенсон отказался печатать предложенные Скрябиным сочинения, мотивируя тем, что условия, предложенные композитором, превышают его финансовые возможности.

Этот ответ композитор получил уже в Женеве, куда удалось уехать и на время выпутаться из материальных затруднений благодаря Глинкинской премии за 1905 год. Но она едва-едва прикрыла «дыры». Даже из долга за квартиру в Везна́, который Вера Ивановна не смогла уплатить при отъезде в Россию, Скрябин отдал только половину, сообщая ей: «Хотя я премию и получил, но большая часть ее ушла на уплату долгов, которых накопилось очень много:

А. Н. Скрябину
отъ автора
на книгу о Золотомъ
Н. Бельтовъ.

КЪ ВОПРОСУ
О РАЗВИТІИ МОНИСТИЧЕСКАГО ВЗГЛЯДА
НА ИСТОРИЮ.

Отвѣтъ гг. Михайлевскому, Карсеву и К°.

Audiat et altera pars.

Издание II.
съ 2 приложениями.

С. ПЕТЕРБУРГЪ
1865.

Книга Г. В. Плеханова (Бельтова) с дарственной надписью автора
А. Н. Скрябину

в лавки, акушерке, доктору и прочее, даже папе 500 франков» (110, с. 403).

Письмо это — последнее из сохранившихся писем к Вере Ивановне. Последовавший вскоре отказ Веры Ивановны дать развод прекратил переписку, чему, нетрудно угадать, основной причиной была Татьяна Федоровна. Дальнейшее показало, что Вера Ивановна, не примирившись с Татьяной Федоровной, не изменила своего самоотверженного отношения к искусству Александра Николаевича, часто исполняя в концертах его произведения. Кроме самого композитора, она была единственным музыкантом, рисковавшим выступать с программами концертов, составленными исключительно из сочинений Скрябина.

В Женеве Скрябин опять остается без средств к существованию. Он тщетно пытается найти издателя; настроение и состояние подавленное, даже работа продвигается с большим трудом. На этом фоне явную радость приносит композитору известие об исполнении Ф. М. Blumenfeldом в Петербурге Третьей симфонии. Об этом с восторженной оценкой произведения сообщил В. В. Стасов: «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!*» (110, с. 415). Однако и эта радость недолгая. «Вот уже несколько месяцев, — пишет он Морозовой, — как я не нахожу себе места и не только не могу продолжать писать мое главное произведение, но вообще чем бы то ни было заниматься. Я с утра сажусь за сочинение мелких вещей; работа не клеится, мысли путаются и возвращаются всегда к одному — это весьма тяжелой перспективе близкой нужды» (110, с. 418).

Не видя выхода, Скрябин решает обратиться за помощью и советом к Стасову. Надо полагать, что великий энтузиаст русской музыки действительно помог композитору. Во всяком случае вскоре Александр Николаевич получил теплое письмо от А. К. Лядова, который писал, что ему и его друзьям осталась непонятной обида Скрябина из-за гонорара, поскольку, как он полагает, Александру Николаевичу известны финансовые затруднения, испытываемые фирмой Беляева. Лядов сообщал также, что Скрябину будет направлено от Попечительного совета официальное приглашение прислать для издания свои сочинения. Обрадованный изгнанник описывает в ответ трудности и события последних лет, добавляя в частности: «Мы прие-

хали сюда в Амстердам, чтобы устроить нашу дочку Ариадну <...>, а потом отправиться в концертное путешествие. Хочу хотя сколько-нибудь устроить свое материальное положение, так как жить композиторством, а также рассчитывать на поддержку друзей тяжело. Этот последний год я очень нуждался, были моменты отчаянные» (110, с. 431).

Судьба сыграла с композитором недобрую шутку: оставив консерваторию и уехав за границу единственно ради творчества, Скрябин через три года оказался в ситуации, когда это творчество надлежало исключить как единственную цель жизни, а заняться зарабатыванием денег. Даже возобновление деловых отношений с беляевским издательством, которому композитор выслал четыре сочинения для фортепиано (ор. 51) и предупредил, что завершает большую поэму для оркестра, даже помощь Морозовой не избавляют от необходимости начать концерттировать.

В связи с этим Скрябин принимает предложение бывшего товарища по консерватории М. И. Альтшулера, жившего к тому времени в Америке, выступить в симфоническом концерте Русского симфонического общества в Нью-Йорке и концертном турне по городам Америки. Дав два концерта в Брюсселе, один в Льеже, Скрябин 18 ноября/1 декабря 1906 года на пароходе отправляется в Америку.

Судя по подробным письмам Скрябина Татьяне Федоровне, Америка встретила его доброжелательно и с любопытством. Его осаждают корреспонденты, публикуя затем многое, о чем композитор не говорил и не мыслил (например, о Горьком). Но это — в стиле американцев. Александр Николаевич встречает здесь своих прежних знакомых и друзей, в частности Сафонова. Симфонический концерт в Карнеги-холл под управлением Альтшулера, в котором Скрябин играл 7/20 декабря 1906 года, прошел с большим успехом. Сольный концерт 21 декабря вызвал не меньший энтузиазм публики. Выступления в других городах (Цинциннати, Чикаго) сопровождаются предложениями о новых концертах. Казалось, тяготы отступили...

Возможно, Александр Николаевич еще ни разу не выходил вот так, один на один с жизнью в борьбе за собственное существование. Раньше всегда помогали друзья. Теперь же за спиной стояла только нужда. Нетрудно представить, сколь тревожным было состояние композитора. В письмах к Татьяне Федоровне он ищет поддержку и щедро получает ее в ответных письмах, о чем свидетельствует следующий несколько приподнято-театральный отрывок из его пись-



А. Н. Скрябин с группой гостей у В. Л. Метцля

ма: «...Я преклоняюсь перед величием чувства, которое ты даешь тому, кто *пребывает во мне*. Ты веришь в него! Он велик, хотя я и бываю иногда бедненький, маленький, слабенький и усталенький. Но ведь ты прощаешь мне это за то, что Он во мне живет. Я еще не Он, но скоро стану Им! Потерпи немножко и верь, верь! Он отождествится со мной. Я работаю, я уже сильнее стал. Но и ты помогай мне. Будь сильной!!» (110, с. 451).

Такое взаимное напряжение чувств, а также предполагающееся продление гастролей привели к тому, что Татьяна Федоровна отправилась за океан. Однако пребывание ее там оказалось весьма недолгим. Выслав через несколько дней после приезда Татьяны Федоровны телеграмму Глазунову: «Ввиду необходимости немедленно покинуть Америку прошу выслать телеграфом 600 рублей <...> Вышлю 6 сочинений» (110, с. 464), Скрябины 8/21 марта 1907 года спешно покинули страну, опасаясь огласки и публичного скандала в связи с «незаконностью» брака. Радужные надежды на близкое благополучие лопнули как мыльные пузыри...

После возвращения композитор некоторое время нахо-

дился в Париже. Здесь в мае проходит серия знаменитых «Русских концертов», организованных С. П. Дягилевым и А. С. Танеевым. В их программах прозвучали также фортепианный концерт (исполненный Гофманом) и Вторая симфония Скрябина. Русские музыканты, съехавшиеся в Париж, среди которых было много друзей композитора, тепло приветствовали его, о чем он с радостью сообщает в письме Альтшулеру. Сердечной была встреча с Николаем Андреевичем и Надеждой Николаевной Римскими-Корсаковыми. Они побывали у Скрябина, и Александр Николаевич, завершающий в то время «Поэму экстаза», играл им новое сочинение.

Летом в Беатенберге Скрябин готовит партитуру «Поэмы экстаза» для отправки в Лейпциг и проходит ее с Альтшулером, который собирается исполнить поэму в наступающем сезоне в Америке. Сообщая об этом Морозовой, Скрябин замечает: «Он хочет поставить ее со всей возможной роскошью и даже применить в первый раз световые эффекты» (110, с. 477). Эти слова свидетельствуют о том, что в 1907 году, до создания «Прометея», композитором уже владела идея применения световых эффектов в музыке.

С осени Скрябин и Татьяна Федоровна поселяются в Лозанне, где, как им представляется, жизнь дешевле и спокойнее, чем в Париже. Здесь, наконец, завершает композитор переделки «Поэмы экстаза». «А „Поэму экстаза“ ты не узнаешь! — пишет композитор Альтшулеру, с которым он летом проходил это сочинение. — Сколько нового! И детали в музыке и инструментовке! Я только последнее время начал быть ею доволен. Думаю, что будет недурно! Последние дни я никак не мог остановиться, открывал все новые и новые горизонты в инструментовке. Ты увидишь, что я буду делать в следующем моем сочинении! Хотелось бы мне иметь хоть какое-нибудь общение с оркестром и оркестровыми музыкантами. Фантазии у меня очень много, но ее одной не всегда достаточно. Нужно иногда играть на том инструменте, для которого пишешь!» (110, с. 485—486).

В другом, более позднем письме Скрябин уточняет: «...Дирижеру ужасно трудно разобраться во всех деталях такой сложной композиции. Альтшулер сказал мне, что ни за что бы не разобрал партитуру, если бы я сам не сыграл ему ее несколько раз. Приемы инструментовки новые, много полифонии, иногда трудно, не зная намерения композитора, решить, какой именно голос нужно выделить; обозначить же все в партитуре немыслимо. Я потому так много

об этом говорю, что успех „Экстаза“ наполовину зависит от исполнения» (110, с. 504).

Следом за «Поэмой экстаза», которую собирались исполнять в этом же сезоне и в Америке, и в России, композитор заканчивает Пятую сонату, которую сам он назвал в письме к Морозовой «большой поэмой для фортепиано» (110, с. 483).

В Лозанне жизненные трудности по-прежнему не оставляют Скрябина. Это вынуждает его обратиться к Глазунову как члену Попечительного совета с просьбой о досрочной выплате части гонорара за «Поэму экстаза»: «У меня вышли все деньги (есть, кажется, еще 2 франка), а достать я теперь нигде не могу. Через несколько дней нужно вносить за квартиру за 3 месяца, иначе будет катастрофа. <...> Ко всему мы ожидаем прибавления к семейству, и в очень скором будущем, что еще осложняет обстоятельства. Я ужасно устал, ибо последнее время работал, как негр, иногда больше 15 часов в день <...> настроение убийственное, страшно волнуюсь» (110, с. 488).

Эту же просьбу Скрябин излагает Морозовой на случай неудачи с Попечительным советом. Однако Глазунов добился досрочной выдачи части гонорара Скрябину и тем вывел его из очередного затруднения. Обнадеживающими были и предложения от Морозовой по поводу гастролей и концертов в России. Предполагалось исполнение Третьей симфонии и «Поэмы экстаза», сам композитор собирался выступить с Пятой сонатой и рядом фортепианных пьес.

Трудно сказать, какие из намечаемых планов осуществились и как сложилась бы дальнейшая жизнь Скрябина, если бы не знакомство с С. А. Кусевицким, состоявшееся летом 1908 года. Талантливый организатор, незаурядный музыкант, дирижер, вышедший из контрабасистов и тем вызвавший в свое время массу кривотолков, располагающий большими средствами, он занимался в то время планами создания собственного симфонического оркестра и музыкального издательства. О. И. Монигетти, с которой Скрябин был дружен со времен занятий в кадетском корпусе, написала Кусевицкому письмо, прося помочь композитору в издании его сочинений.

Как человек деятельный и дальновидный, Кусевицкий сразу понял, что имя Скрябина украсит его начинания и привлечет к ним большой интерес. В июне дирижер приезжает для переговоров с композитором в Лозанну, а в августе Скрябин и Татьяна Федоровна гостят у Кусевицких



С. А. Кусевницкий

в Биаррице, впервые получив приглашение как супруги в русский семейный дом. Здесь завершаются переговоры. Они свелись к тому, что Кусевницкий брал на себя обязательство выплачивать композитору ежегодные авансы в 5000 рублей, которые тот должен был погашать гонорарами за новые сочинения. Договоренность никак не была оформлена — ни юридически, ни письменно, — осталась на словах и впоследствии, когда отношения между музыкантами испортились, привела к большим осложнениям. Но это впереди. На первых порах поддержка Кусевницкого дала возможность Скрябину вздохнуть с облегчением — самое трудное осталось позади.

После этого Скрябин с Татьяной Федоровной решают поселиться в Брюсселе, «который, — пишет композитор, —

соединяет преимущества столицы со спокойствием и дешевой почти деревенскими. Кроме того, он находится близко от Парижа и Лондона, где мне придется часто бывать. Мы думаем основаться в Бельгии надолго и надеемся, что наши мытарства окончатся. За Брюсселем есть еще и то, что маме, будучи там у себя дома, особенно удобно будет оставаться с детьми среди своих родных во время наших отлучек и мы будем спокойно уезжать» (110, с. 511).

Мать Татьяны Федоровны, урожденная Ботт, была родом из Бельгии, и поэтому мотивы поселиться там имели веские основания. Незаконность отношений с Татьяной Федоровной, исключавшая свободу передвижения, усугубляла ситуацию. Вполне вероятно, что Скрябин мог оказаться искусственно оторванным от родины и провел бы со второй семьей длительное время в Бельгии, если бы не поездка в Россию в начале 1909 года. Как сложилась бы жизнь композитора без этой поездки, сказать трудно. Очевидно, что к этому времени у него назревал некий кризис. Об этом свидетельствует следующий факт. В январе 1908 года Скрябин поехал на несколько дней в Лейпциг, куда фирма Хупфельда пригласила его записать десять-двенадцать произведений на механических аппаратах «Welte-Mignon» и «Фонола». Описывая Татьяне Федоровне свое времяпрепровождение, композитор пишет знаменательные слова: «О, как я скучал в концерте <...> До чего я стал всему и всем чужой, кроме тебя! Мне страшно!» (110, с. 496).

Вероятно, как всякая любящая женщина, Татьяна Федоровна не могла не порадоваться признанию того, что она — единственная для любимого человека. Вместе с тем это признание говорит о критичности ситуации, которая сложилась в итоге пребывания Скрябина за рубежом: здесь, несмотря на отдельные выступления и успехи, в целом ощущалось почти полное равнодушие к судьбе композитора. К счастью, в эти же годы (и чем дальше, тем более) возрастал интерес к его творчеству у русских музыкантов, который выражался во встречах, в письмах, сообщениях об исполнении сочинений Скрябина в России, наконец, в приглашении его с концертами в Москву и Петербург.

То, чего композитор в 1904 году, уезжая из России, предполагал достичь и действительно отчасти достиг за рубежом — известности и широкого признания своего творчества, он по-настоящему встретил именно в России, приехав сюда в начале 1909 года как гастролер. Это, а так же участие в начинаниях Кусевицкого, привело к мыс-

ли вернуться на родину, что он и сделал в 1910 году.

Гастроли Скрябина начались с Петербурга (хотя приехал он поначалу в Москву). 31 января 1909 года в Петербурге в программе второго Русского симфонического концерта под управлением Ф. М. Blumenфельда прозвучала «Поэма экстаза», а также Пятая соната и пьесы в исполнении автора. Успех был огромным, хотя, как и прежде, нашлись такие, которые демонстративно выражали свое неодобрение. «Поэма экстаза» была расценена как самое смелое по замыслу и сложное по оркестровке из сочинений всей современной музыки, не исключая Рихарда Штрауса.

Вслед за петербургским концертом последовали четыре триумфальных концерта в Москве — два симфонических, полностью составленных из его сочинений (Третья симфония, «Поэма экстаза», Пятая соната, пьесы), камерный (Пятая соната и пьесы) и сольный концерт в зале Синодального училища. На обратном пути в Бельгию Скрябин заезжает вновь в Петербург и дает там сольный концерт, а затем отправляется в Брюссель, увозя, как пишет в письме Татьяна Федоровна, «много <...> воспоминаний о Москве и России вообще и почти все хорошие» (110, с. 527).

Возможно, что среди не очень хороших воспоминаний был разрыв дружеских отношений с Морозовой из-за ее нежелания прекратить знакомство с Верой Ивановной. Скрябин и не предполагал, что приглашение его в Москву, сделанное по инициативе Маргариты Кирилловны, принимавшей деятельное участие в работе дирекции Русского музыкального общества, стало возможным лишь потому, что она согласилась покрыть все убытки по симфоническим концертам общества в течение всего концертного сезона.

Приезд Скрябина всколыхнул активнейшее внимание к его творчеству на родине. Помимо старых друзей и знакомых в России появилось много энтузиастов его искусства. В Москве даже составилась «кружок скрябинистов», куда входили М. С. Неменова-Лунц, Е. А. Бекман-Щербина, А. Я. Могилевский, К. С. Сараджев, В. В. Держановский, А. Б. Гольденвейзер, М. Н. Мейчик, А. Б. Хессин, Э. А. Купер и другие музыканты. Кружок обозначил своей целью пропаганду сочинений Скрябина.

В это время композитор уже работал над «Прометеем» и если бы не семейные осложнения, служившие поводом постоянных волнений в доме, то можно было бы сказать, что в жизни Александра Николаевича после долгих месяцев наступила наконец безоблачная пора.

Глава десятая

«...К радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу»

По количеству сочинений творческая продуктивность Скрябина в зарубежный период менее интенсивна, чем в предыдущие годы. В это время написаны «Поэма экстаза», Пятая соната и ряд фортепианных пьес. Кажется, жизнь захлестнула добровольного изгнанника; борьба за признание, а то и просто за существование отняли так много времени и сил... Однако если попытаться оценить и осознать художественную мощь, новизну и значимость «Поэмы экстаза», заглянуть в ее эскизы, запечатлевшие гигантскую работу мысли, то станет очевидным, что выносить одно только это сочинение — «музыку высоких энергий» (435, с. 117) — подвиг в истории музыки. За светозарной вершиной, обозначенной «Поэмой экстаза», следуют ее отражение в фортепианном жанре — Пятая соната и сверкающая россыпь фортепианных миниатюр, из которых, например, лишь пьеса «Загадка» op. 52 № 2 «не один десяток лет „разгадывается“ теоретиками» (79, с. 93).

В эволюции музыкального мышления композитора каждый новый опус, создаваемый в эту пору, — громадный шаг вперед. Мастерство художника равноценно и совершенно во всех жанрах — и в симфоническом, и в фортепианном. В крупной форме он останавливается на одночастных конструкциях, мелкие пьесы соединяет в небольшие циклы. Тяготея к одночастности, Скрябин в то же время сохраняет концепционную масштабность, размах художественного обобщения симфонического жанра. Свойственные ему действенность, конфликтность развития находят новое

воплощение. Драматизм становится импульсивнее, перерастает в стремительно движущиеся, полетно-скерцозные образы, которые как бы вырываются за грань земного притяжения и рождают удивительное ощущение свободы. Разрешение драматических коллизий переходит в обостренность экстатических состояний. Эмоционально-психологический тонус тяготеет к новому уровню возвышенного и пламенного. В миросозерцании композитора личное все более стремится к всеохватности общего, слиянию с беспредельностью...

В этот период творчества, называемый иногда «центральным», Скрябин, как известно, предпочитает мажорные краски. Минор в традиционном понимании функциональной ладогармонической системы исчезает в 50-х опусах. Прелюдию ор. 51 № 2 (1906), завершаемую в отчетливом ля миноре, В. О. Берков назвал «„прощанием“ с мином» (432, с. 96).

Интенсивность ладогармонической эволюции подводит в это время к перерождению в качественно новые формы. Процессы их возникновения, исследованные Б. Л. Яворским, С. С. Скребковым, В. О. Берковым, В. П. Дерновой, О. Е. Сахалтуевой и другими учеными, связаны с расширением доминантовой сферы, усложнением аккордовой вертикали доминантовых структур (сближением и объединением со звуковым составом субдоминанты) и их альтерацией. Доминантоподобными, неустойчивыми становятся и разрешающие тонические созвучия — в «Загадке» (ор. 52) композитор впервые отказывается от завершающей трезвучной тоники, а с опуса 59 в фортепианных пьесах разрешающая тоника вообще более не появляется. Постепенно функциональные связи теряют главенствующую роль в системе ладового мышления композитора и в ней возникают новые закономерности. К концу 50-х опусов у Скрябина полностью сложился новый ладогармонический язык, который ошеломил музыкальный мир в «Прометее». Пьеса «Листок из альбома» ор. 58 уже целиком основывается на характерном «прометеевском созвучии» (доминантноаккорд с пониженной квинтой и прибавленной секстой), включая и заключительный аккорд, в котором это созвучие располагается над тоническим басом.

Изящные краткие пьесы этих лет, в которых происходят колоссальные — эпохальные — сдвиги в ладогармоническом мышлении, благодаря своим камерным масштабам кажутся причудливыми капризами гения, кому позволено

разъять то, что веками полагалось неразделимым, и соединить в новом восхитительном качестве то, что считалось несовместимым. Порой представляется, что художник как-то по-особому прощупывает и осязает материал своего искусства и, подобно волшебнику, преобразует его — заставляет отдельные элементы функционировать как многоструктурные, сложноорганизованные организмы (строит пьесу из одного созвучия, интонацию наделяет функциями темы), неустойчивость превращает в опору музыкальной конструкции и т. д. Однако только «Прометей», который рождался не мимолетным взлетом фантазии, а мощью и созидательной волей титана, раскрыл масштаб и истинное значение процессов, происходящих в пьесах 50-х опусов, готовящих музыкальное мышление новой эпохи. В крупных сочинениях этих лет — «Поэме экстаза», Пятой сонате — окончательного перехода в новое качество еще не происходит, сохраняется сильно усложненная мажор-минорная система, функциональность сочетается с иными свойствами музыкального языка, образуя некое промежуточное равновесие. Точкой «золотого сечения» в этом зрелом стиле Скрябина стала «Поэма экстаза».

Внешне факт создания «Поэмы экстаза» выглядит как освоение романтического жанра, имевшего в зарубежной и отечественной музыкальной культуре довольно многообразные традиции. В конце XIX — начале XX века жанр одночастной программной симфонической поэмы привлек внимание композиторов, начавших свой путь в русле позднего романтизма — Р. Штрауса, В. д'Энди, А. Шёнберга и других. Интерес к программности в симфонической музыке выразился и в творчестве импрессионистов (Дебюсси, Равель), тяготевших к индивидуальной композиции (триптих «Ноктюрны», «Море» Дебюсси) и бессюжетной программности. В экзатичности и трепетности красок партитуры скрябинской поэмы много родственного с оркестровым письмом музыкального импрессионизма. Однако философскую направленность художественной концепции она наследует от листовских сочинений.

Программность «Поэмы экстаза» — особого рода. Это — литературно-художественное изложение философских идей, отражающих дальнейшее углубление мирозерцания композитора. Оно включает, по словам В. П. Бобровского, «самодвижение внутреннего мира человека», которое проходит «сквозь призму высокой духовности» (460, с. 119). Цель движения — расцвет творческого сози-

дательного начала в человеческой жизни, которое автор именует экстазом. Вся скрябинская поэма — страстное и героическое стремление к этой лучезарной цели, поражающее духовной красотой и величием. Поэдность, выступающая здесь синонимом программности, становится художественно-философской формой, в которую облекается ведущая идея произведения. Ее литературное изложение — несколько выпрешенный стихотворный текст поэмы — явление вторичное, производное, что подтверждается и свидетельством Шлецера, писавшего: «Только тогда, когда партитура Поэмы была уже закончена и сдана в печать, Скрябиным при мне же были определенно обозначены главные темы Поэмы: „мотив самоутверждения“, „мотив ужаса“, „тема воли“, „ритмы тревожные“ и др.» (345, с. 40)²⁵. Таким образом изначальной основой музыкальной драматургии сочинения стихотворный текст не является. Художественно-творческие импульсы, рожденные общей концепцией произведения, преломились в специфически музыкальные драматические формы и структуры.

Грандиозность и стройность музыкальных конструкций «Поэмы экстаза» — результат огромной творческой работы композитора. «...В тысячный раз,— писал он в январе 1905 года по поводу начавшейся работы над поэмой,— обдумываю план моего нового сочинения <...> До сих пор все только схемы и схемы! <...> Но иначе нельзя! Для того громадного здания, которое я хочу воздвигнуть, нужна совершенная гармония частей и прочный фундамент» (110, с. 343—344). Эскизы поэмы хранят следы этого титанического труда — поиски выпуклых интонационно-тематических форм, подсчеты тактов отдельных разделов, запечатлевшие экспрессивные дробления-сжатия музыкальной мысли и ее эластичные расширения, прорезающиеся контуры тонально-гармонических планов и т. д.

Конструкция «Поэмы экстаза» не имеет себе подобных, хотя она и воздвигнута на прочной основе сонатного *allegro*, вобравшего в связи со свертыванием симфонического цикла в одночастность дополнительные драматургические линии и контрасты. Как и в последующих поздних одночастных сонатах, каждая из которых неповторима в

²⁵ По этому же поводу Сабанеев писал: «...Текст „Поэмы экстаза“ и самым автором не признается „эквивалентным“ музыкальному созданию Экстаза,— а только опытом фиксирования в слове того, что иначе фиксируется в звуке. Это — „параллельное словесное отделение“, может быть, гораздо менее удачное» (487, с. 849).

своем индивидуально-драматургическом развитии, Скрябин сохраняет в поэме соотношения крупных разделов формы: экспозиция образует отчетливую арку с репризой (с классическими кварто-квинтовыми связями тональностей ведущих тем), развитие разработки находит яркое продолжение в коде, приводящей к генеральной кульминации-преображению. При этом общее количество тем возрастает, а их функции становятся неоднозначными, размывающими стереотипы формы.

Существует несколько трактовок в определении тематических структур «Поэмы экстаза» (то же можно сказать и по поводу «Прометея»). Бобровский в одной из своих работ предлагал вообще отказаться в этом сочинении от определения тем по схеме сонатного *allegro* и основываться на их драматургических контрастно-парных соотношениях. Исследователь исходил из того, что драматургии скрябинских зрелых сочинений присуща общая направленность — движение «от высшей утонченности через активную действенность (полетность) к высшей грандиозности». В этом движении «сопоставление „лирика — полетность“, своего рода производное от жанровой пары „песня — танец“, органически свойственно музыке „Поэмы“» (460, с. 116) и проявляется на различных уровнях, как при сопоставлении отдельных тем, так и тематических групп (знаменитая триада тем). Двухэтапность развития, парное чередование, с постепенным усилением и разрастанием второго элемента, отмечает автор и в крупном масштабе: экспозиция — разработка, реприза — кода.

Павчинский предлагал объединить развитие драматургических линий, не вписывающихся в схему сонатного *allegro*, понятием «форм второго плана», подчеркивая, что в «Поэме экстаза» «сквозное действие формообразования второго плана <...> существеннее заключенного в схеме „экспозиция — реприза“ <...> Важнейшие этапы драматургии, моменты наибольшей конфликтности, преодоления и утверждения приходятся на разработку и коду. При этом основная особенность формы состоит в том, что большой раздел разработки (приходящийся на ее самый напряженный участок) повторяется в транспозиции в коде; тем самым на собственно сонатную форму как бы накладывается вторая, причем намного превосходящая основную по интенсивности совершающихся в ней событий» (467, с. 14).

Как и в Третьей симфонии, кульминационный образ «Поэмы экстаза» — горделиво-героическая «тема самоут-

верждения». Однако в отличие от симфонии, эта тема завершает экспозицию важнейших тем сочинения, которые образуют с нею многозначные смысловые связи. Всего в поэме более десятка тем и тематических элементов.

Подобно Четвертой сонате начальным импульсом произведения служит лирическая тема, называемая «темой томления»:



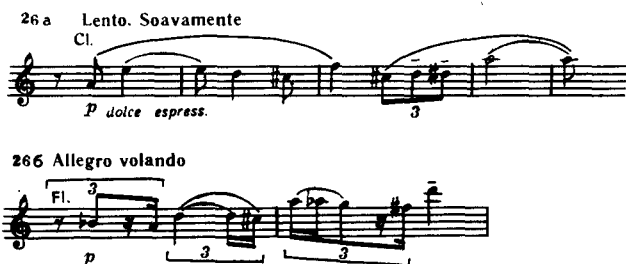
Ею открывается краткий вступительный раздел поэмы (Andante. Languido). Тема, симметрично вращающаяся вокруг центрального тона, есть троекратно повторенный вопрос, подчеркнутый малосекундовыми восходящими интонациями вдоха. Она звучит на фоне трепетного тремоло струнных и передается в имитациях от флейты к скрипке соло и флейте пикколо. Гармония темы — неполное целотоновое созвучие, образованное на основе большого нонаккорда доминантового типа, — подчеркивает зыбкость, неустойчивость образа. Его значение, как и всей близкой ему образно-смысловой сферы («тема мечтаний», побочная тема — «тема творений»), чрезвычайно велико. Не негативный внешний образ рождает изначальную конфликтность драматургии, а неустойчивость душевного мира героя ищет равновесия, бездеятельность томит отсутствием целеустремленности. Бальмонтское «упоение покоя — усыпления ума» становится здесь исходным отрицанием, и романтическая мятежность проступает в нежных лирических томлениях.

Краткое вступление поэмы не только создает начальный фон действия, но и сразу же, на протяжении восемнадцати тактов обрисовывает первые контуры цели, импульс дальнейшего развития: в итоге троекратного проведения «темы томления» возникает новый образ — интонационное ядро будущей «темы воли», вспыхивающей в ярком (хотя и приглушенном) звучании тембра трубы:



Интересно, что в «Прометее» вступительный раздел также представляет собой движение от неустойчивости к «проблеску» волевого импульса (также связанного с «темой воли» у трубы), возникающему как предвестие будущего действия.

Появляющиеся далее новые темы развивают, дополняют и усложняют драматургический конфликт, обозначенный во вступлении произведения. Две последующие темы — «тема мечтаний» (*Lento. Soavamente*) и «тема полета» (*Allegro volando*):



Обе они являются предметом спора в музыковедческой литературе. В. Г. Каратыгин назвал их медленной главной и быстрой связующей. В последние годы тема *volando* обычно определяется как вторая главная, или же просто главная тема, тогда как первая совмещает различные функции. «Оба раздела, — пишет Павчинский, — относятся к сфере главной партии, причем *Lento* несет остаточные функции вступления, а *Allegro* является основной главной партией, вобравшей и функцию связующей» (467, с. 142). В пользу отнесения раздела *Lento. Soavamente* к области главной партии говорит, в частности, отчетливый доминантовый предыкт в заключении предыдущего раздела, подводящий к основной тональности произведения — до мажор. (Основная тональность в главной партии сохраняется как один из ведущих признаков определения этого раздела.) Надо сказать, что и тема *volando* начинает свое движение от тонического аккорда до мажора.

Тема *Lento* продолжает развитие сферы томлений (хроматические малосекундовые последования, контрапунктирующая вязь голосов, в которых вновь возникает «тема томления»), однако одна из ее микроинтонаций — восходящий ход на уменьшенную кварту — предвосхищение интонационного рисунка «темы самоутверждения». *Allegro volando* вносит ощутимый образный и темпово-ритмический

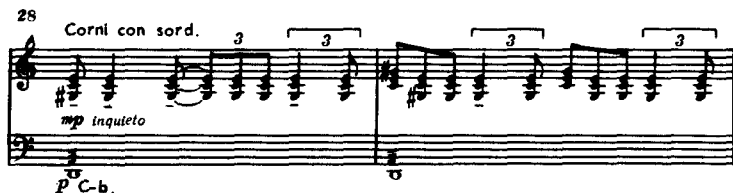
контраст. Стремительная скерцозная тема вырастает из краткой рельефной фразы, в которой отразилось характерное троёкратное восхождение в мелодии. Быстрый темп, острые пиццикато струнных, «порхающие» мотивы струнных, флейт, форшлагги, мелькающие имитации «темь томления» — все это, соединяемое педалями-зовами валторн, проносится и обрывается на *molto accelerando*, находя выход в общем движении.

Тема *volando* образует парный контраст со следующей далее побочной темой, нежной и ласковой:



Хроматические малосекундовые интонации оттеняют выразительность и чувственную негу образа. Тема не играет большой роли в драматургии, но ее интонации появляются в контрапунктических линиях.

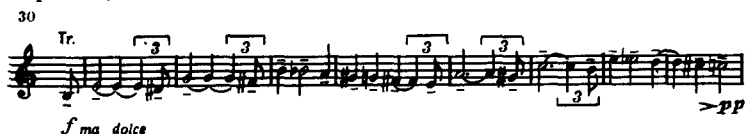
Изложение темы побочной партии завершается затуханием динамики и угасанием напряжения в развитии. С этого момента в драматургии происходят важнейшие события. Неожиданно врывается новый музыкальный образ, а вернее, как явствует из дальнейшего течения музыки, последование трех ярких музыкальных образов — триада тем: «тема ритмов тревожных», «тема воли» и «тема самоутверждения». С их вторжением в музыкальном развитии наступает резкий сдвиг — возникает зона активного действия, по отношению к которому предшествующие разделы воспринимаются теперь как вводные, подготовительные, а накапливающееся в них состояние томления, ожидания находит выход в прорыве этих энергичных образов. Они связаны с характерным звучанием медных духовых, излагаются одна за другой на протяжении раздела, занимающего шестнадцать тактов. Первая — «тема ритмов тревожных»:



Она построена на тревожно пульсирующих синкопированных аккордах валторн, основанных на жестком звучании увеличенного трезвучия, с наложением его на бас *ре*. В момент окончания темы у трубы вступает яркая, рельефная «тема воли», лейтинтонация которой впервые прозвучала в заключении вступления:



Последней появляется гениальная «тема самоутверждения», устремленная ввысь и горделиво очерченная, ясная, близкая, почти осязаемая в победном трубном звучании и загадочная, манящая в неизвестный лучезарный мир, тема, о которой уже написано и будет еще написано немало страниц:



А. В. Быков отмечал: «Ядро самоутверждения — это знаменитый мотив вопроса, пронесенный музыкой сквозь века. В нем первая интонация, нисходящая секунда,— самое концентрированное выражение одного эмоционального полюса (вздоха, нежной жалобы), а его вторая интонация, восходящий скачок,— самое концентрированное выражение другого эмоционального полюса (порыва, решительности, силы). Два полюса в едином мелодическом эмбрионе...» (436, с. 120). Считая, что эти полюсы отражают сочетание утонченности (лирики) и грандиозности (героики), исследователь называет «тему самоутверждения» «вершиной колоссального музыкально-исторического процесса» (436, с. 121).

Павчинский обращал особое внимание на героические черты «темы самоутверждения»: «Убедительно звучат маршевые восходящие ходы на кварту при коротких затактах, излюбленная композитором интонация троекратного восхождения, а после поступенного спуска, в котором есть нечто от „разлива чувств“ (напевность, развиваемая в разработке),— повторение всей темы квартой выше. Важна и минорность мелодии при наложении ее на мажорный нонаккорд, что создает экзальтированный тонус героики».

Исследователь называет темы триады «единой сверхтемой, обладающей огромным развитием» (467, с. 146, 147). Бобровский подчеркивал, что «триада этих тем образует единство более высокого порядка — целостную сложную составную тему» (467, с. 147).

Триада тем, завершаемая «темой самоутверждения», образует первую драматургическую кульминацию сочинения, хотя после нее звучит еще одно новое тематическое образование — эпизод *Moderato con delice*. Он занимает промежуточное положение, вводя в разработочно-неустойчивую зону сочинения. Напряжение в развитии образов томления доводится здесь до известного предела. Нарастание беспокойного трепета в музыке оправдывает появление следующего раздела разработки.

Второй раздел разработки (*Allegro*) — вторжение драматического действия, экспозиционно обрисованного в темах «триады». На фоне тревожно пульсирующего триольного ритма (валторны и альты) «тема самоутверждения» вступает в диалог с полетной темой главной партии, которая ритмически укрупнена и лишена легкости и скерцозности, свойственной ей в экспозиции. В этот диалог в качестве преграды вторгается тема «ритмов тревожных», которая представлена здесь также в укрупнении и без аккордового наполнения — в одностолье выдержанного тона, с сохранением характерного ритмического рисунка темы.

В следующем далее эпизоде *Allegro drammatico*, непосредственно продолжающем развитие предыдущего, «тема самоутверждения» остается одна в противоборстве с «ритмами тревожными» на фоне все усиливающегося динамического напряжения и беспокойства. Победа темы «ритмов тревожных» окрашена мрачными красками ля-бемоль минора и грозным ее звучанием у медных духовых в полном гармоническом изложении. Трагическая кульминация разработки оттенена появлением нового образа — «темы протеста» (в сопровождении вновь слышится полетная тема главной партии):

31

con sord. a2

Tr-ni
e Tuba

con sord. f

p *crest.* *f* *dim.* *p* *f*

С характерными нисходящими и восходящими септимовыми интонациями, паузами, расчленяющими речитативно-выразительную декламацию мелодики, эта тема в мрачном регистре у тромбонов представляет собой настоящий речитативный монолог, истоки которого уходят к сонате № 17 Бетховена. Вместе с концентрацией трагедийных красок в этом эпизоде происходит некий процесс сосредоточения сил, который выливается далее в активное противоборство с темной стихией.

Последний раздел разработки отмечен ремаркой *tempestoso*. С самого начала в нем устанавливается четкое движение, а образно-драматургический конфликт выражается в столкновении двух ведущих тем — «темы ритмов тревожных» и «темы воли», звучащих в диалогических сопоставлениях и в контрапунктических соединениях. Вскоре (второй такт цифры 12) к ним присоединяется «тема наслаждения», выросшая из интонаций побочной партии. Неуклонно развиваясь в восходящем движении, последняя тема усиливает светлые краски в общем колорите. Наконец наступает перелом — разрешение гармонии «темы ритмов тревожных» в нонаккорд на *си-бемоль* и следом торжественное звучание «темы самоутверждения».

Это проведение «темы самоутверждения» — грандиозная кульминация разработки, в которой звучание темы ритмически расширено, а вершинная зона «осветлена» появлением до мажора. Меняет облик и «тема ритмов тревожных». «В ее новом проведении аккордика *a-moll* воспринимается как VI ступень *C-dur*, а далее она излагается на основе *C-dur*'ных трезвучий в синтезе с „темой самоутверждения“. Завершение разработки уникально: канон второго, хроматического элемента темы вместе со вступающей „темой томления“ в *forte* (цифра 19) создает тонус неудовлетворенной, раздраженной возбужденности, что передает трудность быстрого вхождения в норму, после предельно напряженного процесса. И только постепенно, через репризу последних шести тактов вступления (здесь они занимают восемь тактов) осуществляется эмоциональное торможение с приходом к репризе — *Lento*» (467, с. 151). Отметим появление перед репризой связующе-фонowego материала (как и во Второй симфонии), приобретающего своеобразную тематическую функцию.

Разработка «Поэмы экстаза» поражает грандиозностью масштабов и мощной драматургической силой конфликтов. Как и у Бетховена, она проведена в ярких диалогич-

ческих столкновениях, хотя мотивно-разработочных приемов Скрябин не использует. Вместо них возрастает роль полифонии, контрапунктически-тематических соединений. Плотность и насыщенность музыкальной ткани в произведении вообще исключительно велика. Помимо тематических контрапунктов, вся фактура прорисовывается в самостоятельных линиях. Даже привычные фактурные элементы ведут себя «совсем не традиционно: они практически лишены естественной для всякой фактуры механичности <...> при подробном анализе сплошь и рядом оказывается, что та или иная деталь фактуры является интонационной и ритмической производной тематического материала» (468, с. 79). Характерной особенностью разработки становится и прорастание новой темы (в Третьей симфонии — темы будущей второй части), подготавливающей преобразование кульминационного образа. Листовский принцип тематической трансформации выступает здесь в несколько ином и более высоком качестве. Идея преобразования связана в поэме Скрябина с ростом образа, раскрытием его высокой духовности, отсложением низменного, случайного, будничного.

Светлая кульминация, которой достигает развитие в итоге разработки, закрепляется в композиции поэмы на новом уровне в развернутом кодовом разделе. Находящаяся между ними почти точная реприза часто служила поводом для критики, считавшей, что возвращение к пройденному снижает действенность драматургии. Однако это не так. Прежде всего, реприза все же динамизируется, хотя и не интенсивно, как полагают некоторые исследователи. Кроме того, композиция задумана таким образом, что симметрия «экспозиция — реприза» оттеняет симметрию «разработка — кода». Относительная сбалансированность первой выявляет взрывчатость и предельное напряжение второй. Сжатие конца репризы создает с начала коды значительно более высокий уровень напряжения по сравнению с началом разработки. Кода сразу возвращает к трагедийным событиям разработки — у бас-кларнета, фаготов, тромбонов и тубы проводится «тема протеста», вслед за которой вновь вспыхивает ожесточенная битва (*Allegro*)²⁶. В ней участвуют «тема ритмов тревожных»,

²⁶ Павчинский считает, что после изложения побочной партии репризы следует репризное проведение тем «триады», при котором экспозиционное проведение «темы самоутверждения» подменяется разработочным, после чего (с цифры 26) начинается кода (от тревожного засурдиненного звуча-

«тема воли». Надо сказать, что процесс борений в коде более краток и «тема воли» в сочетании с «темой наслаждений» довольно быстро справляется с «темой ритмов тревожных».

Появление «темы самоутверждения» отмечает начало грандиозного перелома, который ведет к генеральной кульминации поэмы. Композитор выстраивает довольно длительный подход к ней, в процессе которого частично используются драматургические коллизии разработки (переосмысливаемые в новом контексте), а также вновь рождающиеся. В них довольно последовательно выдерживается один характерный принцип — образование ряда волн-нарастаний, обрываемых в кульминационной точке. Так возникает гигантское напряжение в ожидании генерального перелома. В подъемах к нему рождаются новые интонационно-тематические элементы («тема скрытых стремлений» в разделе *Charmé*), а также яркие контрапунктические соединения ведущих тем. Итог общего развития — раздел *Maestoso* — генеральная кульминация коды и всей поэмы. Она знаменует победное ликование «темы самоутверждения». Тема звучит у унисона восьми валторн в соединении с контрапунктом фанфар (выросших из интонаций «темы воли»), а также преобразенных в увеличении и торжественном звучании «ритмов тревожных». Эта кульминация — пример поразительного тематического развития и тематического синтеза, органично отражающего художественную идею произведения, воспевающего героическую борьбу и движение к лучезарной цели.

Кульминационная вершина поэмы ярко раскрывает прелесть экспрессию и пластику зрелого музыкального языка композитора. Его мелодические конструкции становятся более краткими, но интонационно обостренными и насыщенными. «...Каждое малейшее движение мысли стало выявляться как интонация», — замечал по поводу эволюции скрябинского музыкального мышления Яворский (397, с. 226). Тенденция к интонированию без вспомогательных, проходящих элементов прослеживается на всех уровнях фактуры, которая прорастает тематическими образованиями, имитациями, контрапунктами. Особенной концентрацией отличается тематизм поэмы. «Квинтэссен-

ция «ритмов тревожных»), поначалу аналогичная драматическому разделу разработки, которую он называет еще «дубль-репризой» (раздел *Allegro* — эпизод «ведьмой битвы» из разработки, такт 13 после цифры 27).

цией волевого порыва» назвала «тему самоутверждения» И. А. Барсова (374, с. 69). Такими же образными аккумуляторами являются и другие ведущие темы сочинения.

Лаконизм тематических структур в «Поэме экстаза» обнаруживает взаимосвязь с увеличением количества тем в произведении. Эта взаимосвязь в дальнейшем ярко раскрывается в «Прометее», последних сонатах — во всех крупных одночастных симфонических и фортепианных произведениях, которые развивают классические традиции сонатного *allegro*. Следовательно, процессы темообразования в поэме обусловлены особенностями формообразования, а те и другие вместе продиктованы драматургической логикой сочинения. Она выражает общую направленность к частоте смен событий, сложному синтезу многочисленных драматургических линий, грандиозному качественному преобразованию как итогу этого синтеза.

Величие «Поэмы экстаза» заключается в духовной красоте и силе светлых кульминаций произведения. Трудно назвать рядом с именем Скрябина какого-либо другого композитора, который бы приближался в музыке к таким светозарным вершинам и с таким упоением мысли и чувства к ним стремился.

Почти одновременно с «Поэмой экстаза» создавалась и завершалась Пятая соната. Близость сочинений усилена словесным эпиграфом сонаты, взятым из литературного текста «Поэмы экстаза»:

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в темных глубинах
Духа творящего, вы боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу.

Этот текст также не является полной литературной программой сонаты. Он отражает лишь общую образно-эмоциональную направленность в развитии ее драматургии и отмечает в ней характерные для Скрябина идеи-символы — возникновение из небытия жизненных импульсов, их развитие, становление, неминуемо вызывающие борьбу и контрастные сопоставления.

В Пятой сонате заметна связь с Четвертой (экстатический финальный разворот лирической темы), в то же время многое ведет от нее к поздним скрябинским сонатам. Теперь перед нами цельная одночастная композиция — сложный мир в многообразном единстве, в котором каждое мгновение сопряжено с целым и целое дробится, излучается в каждом мгновении.

Начиная с Пятой в сонатах Скрябина, как и в его симфонических поэмах, становится больше индивидуализированных ярких тем-образов, и все они принимают активное участие в действии. Помимо четырех самостоятельных тем, отмечающих основные этапы экспозиции (главная, связующая, побочная и заключительная партии сонатного *allegro*), в сонате появляется эпизодическая тема в разработке, а также два важных образа во вступлении. Первый, открывающий сочинение, Скребковым назван образом «огненной стихии» (89, с. 26). Он был настолько неожидан и нов для своего времени в роли темы (гулы-тремоло, трели, цепи кратких стремительных пассажных взлетов), что Е. О. Гунст, опубликовавший в 1915 году работу, посвященную сонатам Скрябина, лаконично отметил, что вступлению предшествуют двенадцать тактов, а темой вступления назвал ту, которую впоследствии стали определять как вторую тему вступления или лейттему сонаты. А ведь к тому времени, когда Гунст писал свое исследование, были известны, изданы и «Прометей», и последние скрябинские сонаты, в которых функцию темы выполняет не только мелодия, но и последовательность созвучий, один аккорд, цепь микроинтонаций, включающих мелодические, темброво-сонорные, ритмические и другие образования.

Гунст был прав, однако, в одном: выделяя тему вступления, он подчеркивал ее особое драматургическое значение в сравнении с начальным образом, идейно-смысловая сфера которого (стихия, хаос, загадочные космические звучания, пламя) получит развитие в более поздних сочинениях.

Образная сфера лейттемы, напротив, представлена в сонате широко и ярко. В ней отразились характерные для Скрябина интонации томления (с неустойчивостью ладовой основы, хрупкостью звучания). Поскольку скрябинское томление есть жажда пробуждающейся жизни, чувственная красота реального мира сочетается в этом образе-символе с чистотой и целомудренностью. Таковы ясные и простейшие в своей интонационной основе мелодические зовы-темы — нисходящая кварта и перекликающиеся с ней малотерцовые интонации, которые, по мысли Павчинского (см.: 467, с. 55), напоминают о первобытных ювах. Несколько ранее эту же мысль более широко высказал В. С. Добрынин: «Разве музыка сонаты — это не заклинание? Разве не звучат у него (Скрябина.— В. Р.) те же

самые древние пентатонные обороты, что и в календарных песнях? Разве эта музыка не создана тогда, когда Римский-Корсаков, первым угадавший большую эстетическую ценность самых архаических пластов народной музыки, уже написал все свои оперы, а через несколько лет не появилась „Весна священная“ И. Стравинского?» (441, с. 512—513).

Действительно, скрябинский музыкальный язык во многом соприкасается с названными сочинениями. Однако его стилистика все же иная, так же как и эстетика, которой он подчинен. В искусстве композитора силен позднеромантический контекст. Скрябинская гармония, как и у Вагнера, разрушала функциональность прежде всего благодаря расширению и усложнению доминантовой сферы; Римский-Корсаков и ранний Стравинский нейтрализовали функциональные тонико-доминантовые соподчинения равноправием побочных ступеней лада, линейной самостоятельностью созвучий. Зовы-заклинания, звоны, пентатонные образования, играющие все большую роль в поздних сочинениях Скрябина, не связаны у него с архаикой. Общее не столько с Римским-Корсаковым, сколько со Стравинским у Скрябина заключается в выявлении объективной закономерности развития ладогармонического мышления — переходу к многообразию ладовых форм взамен единства мажороминорной системы. Качественные характеристики новых ладовых форм различны, хотя в ряде случаев они и могут совпадать. Использование квартовых и терцовых «заклинательных» интонаций в лейттеме Пятой сонаты — одно из таких совпадений с автором «Весны священной».

Помимо лейттемы, значение других тем экспозиции Пятой сонаты примерно равнозначно. Наличие самостоятельных тем во всех разделах дополняет довольно традиционный контраст главной и побочной партий еще двумя весьма яркими образами, в целом создающими многоплановость образной драматургии сочинения.

Главная партия, аккордовая по складу, стремительна и наступательна. Благодаря полиритмии, синкопам активность сочетается в теме с полетностью, скрытой танцевальностью.

Связующая партия, рельефная и выразительная, диалогична. Ее первый мотив — речитативная нисходящая реплика на фоне широкой и бурной гармонической фигурации. Второй элемент темы, отвечающий повелительному гласу, — приглушенно тревожные аккорды, напоминающие, как отмечает Павчинский, о «теме ритмов тревожных» из «Поз-

мы экстаза». Обращает внимание ремарка композитора, определяющая их характер: «*sotto voce misterioso affannato*» — вполголоса, таинственно, тревожно. «Мистические» созвучия Седьмой сонаты, «Прометея» и других сочинений позднего периода ведут свою родословную от тревожно таинственных аккордов связующей партии Пятой сонаты. Правда, их выразительность в сравнении с последующими сочинениями определяется столько же сонорными качествами, сколько и ритмическими, в то время как в названных выше опусах доминирует необычная красочность звучания. Однако образы «ритмов тревожных» также встречаются в поздних сочинениях. Они пронизывают, например, развитие Восьмой сонаты (первое появление — перед побочной партией, такты 83—84, 87—88, начальный мотив которой, кстати сказать, представляет почти точное зеркальное обращение начального мотива связующей партии Пятой сонаты).

Вводя яркий тематический материал в связующую партию, композитор активно развивает его в экспозиции (как в целом и главную тему), приводя к кульминационно-итоговому фанфарному мотиву, который подчеркнут активным септимальным восклицанием (такт 114) и сменой минорной гармонии на мажорную (нонаккорд от *do*). К такому же фанфарному провозглашению приходит и завершающее развитие экспозиции в зоне заключительной партии. Своим стремительным характером она контрастирует с предшествующей побочной темой, лирической и распевной, звучащей на фоне непрерывной хроматической вязи среднего голоса, создающего мягкий изысканный колорит.

Собственно заключительная партия сонаты, отмеченная ремаркой *Allegro fantastico*, в экспозиции появляется только в виде двутакта, проносясь подобно краткому видению — короткие аккорды в пунктирном ритме с паузами, экстравагантные скачки баса (Гунст определял этот двутакт как вводную тему). Заключение экспозиции — по сути разработочно-обобщающий раздел, построенный на материале главной, а также связующей тем, завершающий героически-экзальтированным звучанием первый крупный раздел сонаты.

Таким образом в экспозиции сосредоточено большинство активно-действенных тем, создающих внутреннюю динамичность драматургии. При этом активно-действенное начало выступает в различных ипостасях — героической фанfare, повелительных восклицаниях, упруго-динамич-

ных полетно-стремительных и капризных движениях, фантастике, близкой к таинственности (мистериальности) или экстравагантности. Тематическая многосоставность способствует масштабности формы и драматургии одночастной сонаты.

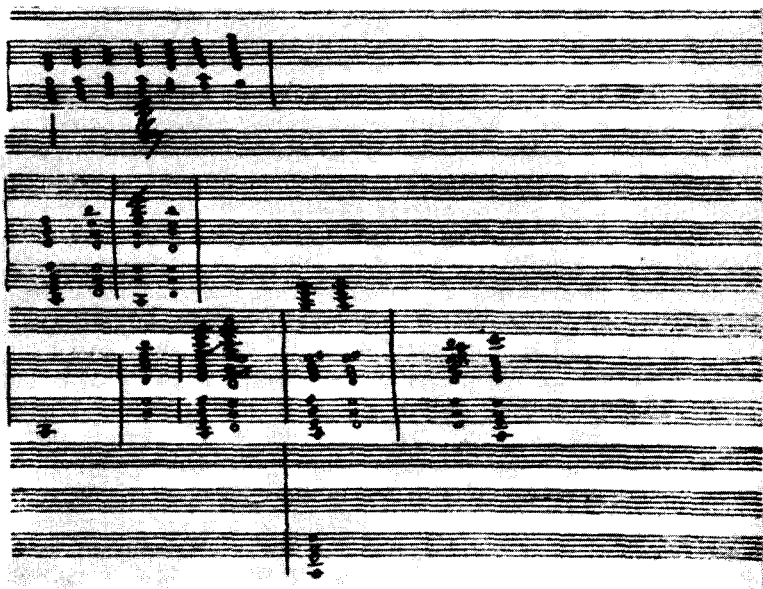
Особенностью ее драматургии начиная с Пятой сонаты становится также использование всего тематического материала в разработке сочинения, включающей в ряде случаев новый музыкальный материал — эпизод в разработке. Благодаря обилию тематического материала создается своеобразный эффект «массовости» действия при том, что тематизм произведения лишен ясной опоры на массовые музыкальные жанры, за исключением фанфарности в окраске отдельных интонационных оборотов. Однако фанфарность постепенно преобразуется в характерном скрябинском музыкальном языке и приобретает особый экстатический характер (например, призывный мотив связующей партии, звучащий в сонате в виде широко расположенного увеличенного трезвучия).

Продолжая концепционно-драматургическую линию Четвертой, Скрябин и в Пятой сонате развивает иные принципы в драматургии сонатного *allegro*, чем это было в музыке XIX века. В Пятой нет трагедийно-конфликтного сопоставления музыкальных образов, как это свойственно Бетховену, нет образов рока, которые, как у Чайковского, стягивали бы развитие в напряженнейший тугой узел. Есть иное: многоступенное и непрерывное стремление к светлой цели, раскрытие активно-действенного начала. Иногда, особенно по отношению к поздним сочинениям композитора, такая драматургическая логика служила предметом критики ввиду отсутствия яркой конфликтной борьбы образов. Эталоном драматургической логики понимался бетховенский симфонизм, долгое время в советском музыкознании считавшийся кульминационной вершиной в развитии сонатно-симфонического жанра, собравший воедино и преломивший, как в перекрестном фокусе лучей, в высшем синтезе специфические формы художественного выражения музыкального искусства с мощью философско-диалектической логики. Ее выражение в музыке почему-то связывалось только с принципом борьбы резко контрастных образов, положительных (светлых) и отрицательных (темных). Однако если даже исходить из диалектических закономерностей, отражающихся в системе художественного мышления, то бетховенское противо-

борство не более правомерно, чем скрябинское перерождение количества в новое качество. И то и другое явление диалектично и ни у одного нет преимущества. Надо заметить, что в эволюции музыкального мышления с начала XX века все более частыми становятся процессы качественного роста тем-образов. Не случайно у Стравинского возникают длительные вариантно-попевочные прорастания, у Шостаковича возрождаются приемы тематического развертывания баховской полифонии и т. д. Все это — индивидуализация и развитие тех же принципов, которые управляют музыкальной драматургией скрябинской Пятой сонаты, в которой темы, контрастируя, взаимодополняют одна другую, раскрывая в развитии новые качества, достигая уровня перерождения, обычно совпадающего с обобщением отдельных этапов действия.

В роли образов, к которым стремится развитие в сонате, выступают лирические темы. Они трактованы в широком плане, как объективное выражение положительных эмоций и идеалов, а не только субъективно-лирическое воплощение личностных эмоций, как это было в романтическом искусстве. Скрябинская лирика не ограничена такими личностными переживаниями, ее объект гораздо значительнее, являясь одним из основных эмоциональных импульсов отношения к окружающему миру. Излюбленные композитором образы томления означали для него жажду жизни, а в развитии — радостно-экзальтированное упоение ею. В Пятой сонате эту сферу представляют лейттема вступления и побочная партия. Последняя образует развернутую кульминационную зону в разработке, а экстастическое звучание лейттемы венчает фактически вторую разработку — коду сонаты, являющуюся вершиной драматургии сочинения. Между двумя этими напряженно развивающимися разделами, как и в «Поэме экстаза», — реприза, почти не имеющая изменений в трактовке основных тем-образов по сравнению с экспозицией. Сокращена и сжата в темповом отношении только главная партия. Появление побочной в первоначальном виде после ее активной трансформации в разработке снижает накал развития драматургии, но устанавливает в ней симметричность формы, подвергшейся значительным преобразованиям в сравнении с классическими нормами.

Ритмичность композиции становится тем более важным фактором в скреплении формы, если учесть, что в Пятой сонате нет тонального единства: соотношение ведущих



Страница эскизов (1905)

тем экспозиции — фа-диез мажор — си-бемоль мажор, репризы — си мажор — ми-бемоль мажор. В этих условиях существенная модификация тематического материала в репризе полностью сняла бы вопрос о ее существовании и привела бы к форме открытого типа. Однако Скрябин предпочитает сохранять репризные арки, хотя и усложняет их консеквентными тональными перемещениями (это уже было, в частности, в прелюдии ор. 31 № 1). Такие консеквентные перемещения — своеобразное варьирование принципа репризы — выполняют роль скрепляющих факторов формы и в процессе все более усложняющихся ладо-гармонических преобразований снимают опасность разрушения стройной и логичной конструкции.

Таким образом, процессы темо- и формообразования в Пятой сонате и «Поэме экстаза» во многом сходны. Проявляются они и в фортепианных пьесах, создававшихся в эти годы, хотя масштабы жанров вносят существенные коррективы в выборе выразительных средств. И все же общего оказывается больше, чем различий. Это не удиви-

гельно, поскольку часть пьес создавалась в промежутках работы над «Поэмой экстаза» или сонатой. Так, в эскизах «Поэмы экстаза» вскоре после набросков, фиксирующих канонические имитации, сопровождающие фигурационные голоса эпизода *Allegro drammatico* (с такта 4 перед цифрой 9), записан полный текст прелюдии ор. 48 № 2 (см.: 17, л. 15 об.), помеченный датой 22 августа 1905 года. Далее и на последующих страницах — записи других пьес этого цикла, почти точно соответствующие окончательному варианту. Здесь же, на обороте одной из страниц — краткие черновые наброски, которые вызывают в памяти известные пушкинские слова: «Поверил я алгеброй гармонию». На этих набросках следует задержаться более подробно (см. с. 262).

На всех ступенях до-мажорной диатонической гаммы композитор выписывает в тесном расположении цепь семизвучных ундецимаккордов, каждый из которых включает полный состав этой диатонической гаммы. Ниже зафиксированы варианты соединения ундецимаккордов в широком расположении, образующие на основе движения басового голоса кварто-квинтовые соотношения. Первоначальное соединение — с параллельными квартовыми ходами басового и верхнего голосов и движением параллельными квинтами в средних голосах. Последующие записи — варианты плавного соединения созвучий, у которых помимо функционального движения баса практически все остальные голоса могут оставаться на месте, поскольку звуковой состав аккордов, как уже отмечалось, полностью совпадает.

Эксперименты с ундецимаккордами свидетельствуют о том, что к переломному «прометеевскому» рубежу в эволюции своего гармонического мышления Скрябин подходил постепенно и уже в 1905 году примерял возможности мелодиегармонии и варианты тотальной организации звукового материала. Интересно, что конструктивный расчет, оставшийся в эскизах «Поэмы экстаза», велся на основе диатоники и с одинаковым уровнем усложнения всей ее аккордики. Следовательно, полагать у Скрябина ведущим импульсом усложнения гармонической структуры исключительно доминантовую сферу не совсем точно. Модель развития гармонических структур, зафиксированная в описанных эскизах, ясно показывает, что композитор исходит из равноправного значения всей аккордики на всех ступенях. Многократно отмечавшийся исследователями в 40–50-х опусах факт предпочтения гармоний с «опреде-

ленно выраженной или потенциальной доминантовой напряженностью» (432, с. 94) не противоречит этой модели. Он должен рассматриваться в более широком художественном контексте, где регулирование степени напряженности в музыкально-драматургическом развитии исторически закрепило за доминантовой сферой наиболее динамичную и неустойчивую функцию, а также ее соотношения с другими ладовыми функциями. Естественно, что обострение устремленности движения, импульсивности мысли в художественном произведении связано у Скрябина в первую очередь с разрастанием и усложнением доминантовой сферы. Это есть одно из проявлений исторической традиции художественного восприятия, которая очень сильна в искусстве композитора и ощущением которой сбалансированы все его дальнейшие дерзновеннейшие искания.

Фортепианные пьесы 40—50-х опусов — сокровищница таких исканий. Как и крупные сочинения, эти пьесы тяготеют к обобщенной программности и ее специфически скрябинскому выражению — поэмности. Некоторые из них так и называются: «Причудливая поэма», «Окрыленная поэма», «Поэма томления». Часть сочинений («Хрупкость», «Нюансы», «Загадка» и другие) имеют краткие литературные заголовки, но по существу также являются поэмами. Художественно-афористический стиль высказывания свойствен и произведениям «чистых» жанров (этюды, прелюдия). Встречающаяся в них порой повторность интонационно-ритмических оборотов (этюды ор. 49 № 1, ор. 56 № 4) свидетельствует не столько о виртуозно-технических задачах, сколько об отражении особого рода образности — полетности, трепетности, проявлении обобщенной фантастически-причудливой танцевальной моторики, которая в дальнейшем все чаще используется композитором в завершающих вихревых кодах крупных сочинений. Среди фортепианных опусов этих лет есть и такие произведения, в которых, казалось бы, возрождается старая салонно-романтическая традиция — «Листки из альбома», капризные и изящные арабески, полностью свободные от каких бы то ни было композиционных и художественных условностей и канонов.

Почти все пьесы названных опусов — миниатюры. Однако лаконичная форма высказывания сочетается в них с такой концентрированностью мысли, что короткая пьеса может отразить яркий и контрастный мир. Таковы «Причудливая поэма» и прелюдия из опуса 45, прелюдия

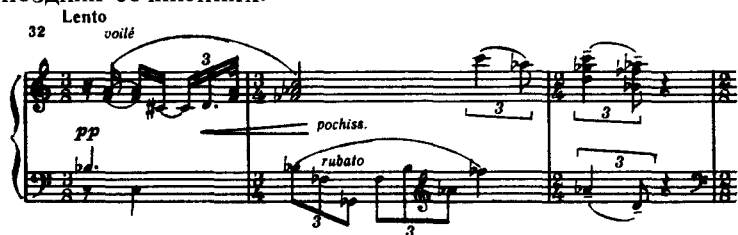
ор. 49 № 2, три пьесы (поэма, «Загадка», «Танец томления») ор. 52. Концентрированность мысли достигается интонационно-тематической насыщенностью музыкальной фактуры, упругой сжатостью формы, с сохранением ее наиболее выразительных функций частей и разделов. Так, «Причудливая поэма» укладывается в масштабы шестнадцати тактов, что с учетом очень быстрого темпа (*Presto*) звучит считанные мгновения. Однако композиция пьесы подобна простой двухчастной репризной форме, состоящей из четырех микропредложений. Образное развитие пьесы основывается на интонационно-тематическом контрасте трех элементов (ораторский возглас на нисходящую малую сексту, магическое повторение малосекундовой попевки и таинственный всплеск аккорда, прерывающий звуковые «видения»). Во втором предложении тематический комплекс перемещается в доминантовую тональность. Середина отличается преобразованием и синтезом тематизма (двух первых элементов), реприза воспроизводит первое предложение, в котором таинственно замирающий аккорд теперь разрешается, как задержание к тоническому секстаккорду до мажора. Подобное сжатие тематизма и формы неоднократно отмечалось в связи с изучением творчества Веберна. Следовало бы уточнить, что эти принципы были виртуозно развиты и использованы уже в музыке Скрябина.

В несколько ином плане развивает принципы микро-тематизма прелюдия ор. 45 № 3. Ее тематический материал содержит два элемента: рельефную, речитативно-выразительную мелодическую фразу, протяженностью немногим более такта, и краткий пассажный всплеск, построенный на аккордовой фигурации. В этом контрастном двуединстве доминирует первый тематический элемент; он разрастается в мелодическую фразу, завершающую оба предложения периода, в который укладывается форма пьесы. В сравнении с предшествующей поэмой, микротематизм является здесь средством дополняющего тематического контраста и характерен использованием в качестве тематического элемента фигураций, фоновых форм общего движения, что опять-таки в музыке XX века вылилось в самостоятельную и развитую тенденцию, играющую большую роль в музыкальной драматургии произведений различных жанров.

В кратких пьесах микротематизм может не иметь развития и преобразования. Сочетание разнохарактерных элементов само по себе достаточно динамично и потому

консеквентные перемещения тематического комплекса вполне достаточны для раскрытия импульсивности движения, как, например, в прелюдии ор. 49 № 2. Однако в целом композитор стремится не только к тематической насыщенности музыкальной фактуры, но и к развитию тех контрастных тематических образований, которые ее составляют. Даже в прелюдии ор. 49, масштабы которой не позволяют сколь-нибудь широко развернуть музыкальную мысль, Скрябин находит выразительное итоговое завершение — педально-органные октавные синкопы, выросшие из трехкратных тематических зовов. Еще более ярко интенсивность тематического роста выявлена в поэме ор. 52 № 1.

Названная поэма по характеру и композиции близка к ор. 32 № 1. Поэма лирична и прозрачна по звучанию. В ее ритмике отразились излюбленные композитором триольно-пунктирные обороты, отмечающие его неизменные пристрастия (хотя и выраженные в опосредованной форме) к капризному мазурочному движению. Как и в поэме ор. 32 № 1, сложный период прослоен довольно развернутыми дополнениями (хроматическое нисхождение арпеджированных гармоний на органном пункте), тонико-доминантовые соотношения которых образуют подобие побочной партии в экспозиционном и репризном изложении, а вся конструкция в целом приобретает свойства сонатной формы без разработки. И так же, как в первой поэме, тип контраста между главной и побочной темами в снятом виде подобен *solo* и *tutti* массовых музыкальных жанров. Отличие поэмы ор. 52 № 1 — многосоставность микротематизма. Тематическую функцию выполняют не только начальный грациозный мотив, претворяющий мазурочный ритм (такт 1) и повторяющиеся большетерцовые зовы (такты 2, 3), но и широкий фигурационный мотив в партии левой руки (такт 2), и хроматическая цепь больших терций (такты 6—7), предвосхищающая ленточное движение мелодии (удвоение в какой-либо интервал) в поздних сочинениях:





Раздел главной партии — динамично-контрастное сопряжение тематических элементов. Раздел побочной — их преобразование: из широкого фигурационного мотива рождается сплошной поток фигураций, а начальный мотив и интонация зова сливаются на этом фоне в повторяющуюся мелодическую фразу. Таким образом композитор тематизирует фактуру, находя новые формы тематического развития материала. В таких пьесах складывается стиль более поздних сочинений композитора, в частности последних фортепианных сонат с их многосоставным тематизмом.

Наряду с этим довольно часто встречаются пьесы, в которых развивается один тип образности. К ним могут быть отнесены прелюдии ор. 48, пьесы ор. 51 — «Хрупкость», прелюдия, «Окрыленная поэма», «Танец томления». В каждой из них выдерживается определенный фактурный принцип. Так, в «Окрыленной поэме» развитие основано на повторении краткого мотива — летящем стремительном пассаже со скачком к последнему звуку на сильной доле. Более многообразна фактура пьесы «Хрупкость», в которой прозрачные аккордовые звучания верхнего слоя сочетаются с фигурацией нижнего голоса, из которого благодаря скрытому голосоведению и отдельным педалям вырастает прихотливая мелодия среднего голоса. Она (как и «Танец ласки» ор. 57 № 2) примечательна воплощением обобщенно-условной танцевальной сферы, которой Скрябин с течением времени придает все большее значение, вводя во многие сочинения как определенный тип образности и находя для него особые выразительные средства. В названной пьесе танцевальность подчеркивает повторяющийся фактурный стереотип, основанный на капризном сочетании двух ритмических фигур. Одна из них в верхнем голосе — с мягкой синкопой — вуалирует ударные доли такта; другая, в нижнем голосе, акцентирует вторую и четвертую. В этом изящном ритмическом кружеве выпукло звучит мелодия среднего голоса, обретая в кульминации магическую силу заклинания.

К концу 50-х опусов у Скрябина, как уже отмечалось, созревают новые принципы ладовой организации музыкального материала. Функциональная неустойчивость в пьесах достигает своего предела. После ор. 57 № 2 («Танец ласки») исчезает разрешающе-завершающее тоническое трезвучие — последний ясный ориентир классической мажорно-минорной системы, хотя ее функциональные связи сохраняются и в более поздних опусах (тоники-доминантовые соотношения, доминантовые предикты и т. д.). Все же в камерных масштабах, свойственных названным фортепианным пьесам, ладогармонические новообразования довольно легко вписываются в традиционные контексты (правда, в ряде случаев возникают различные варианты их прочтения). Так, пьеса ор. 58 «Листок из альбома» в своей гармонической основе образована последованием четырех однотипных созвучий, представляющих собой усложненные и альтерированные доминанты соответственно к тональностям: си мажор — ре-бемоль мажор — ля мажор — фа мажор, с возвращением к начальному созвучию²⁷. Это созвучие, как и его перемещения, есть не что иное, как будущий «прометеев аккорд» от *фа-диеза*, смещенный здесь в репризе с квинтовым басом (*си*). В традиционном контексте данное созвучие — соединение тонического баса с усложненным доминантовым комплексом.

Ощущение такого постоянного контекста — черта, отделяющая в стремительной эволюции скрябинской гармонии тот перелом, который наступил в ней с созданием «Прометея». Нужны были иные масштабы и измерения, чтобы понять новую выразительность его гармонического языка. Нужны были дерзостные идеи, чтобы ощутить предельное напряжение слуха, а через это напряжение — жажду стремления художника утвердить жизнь как яркий праздник, который в поэтическом выражении есть — движение «к радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу» (К. Д. Бальмонт).

²⁷ Наличие в этих созвучиях II низкой ступени трактуется некоторыми исследователями как слияние звукового состава трезвучия II низкой ступени с усложненной доминантой.

Глава одиннадцатая

Страницы биографии

Возвращение на родину.

Жизнь артиста

(1910—1915)

«В Москву мы не только поедem, но даже поселимся там с будущего года, а может быть, и останемся теперь же. Меня призывает туда моя артистическая деятельность», — писал Скрябин отцу в письме от 2/15 декабря 1909 года из Брюсселя (110, с. 544).

Два с лишним месяца, проведенных в начале этого года в России, как уже отмечалось, оставили самые отрадные впечатления в памяти композитора. Помимо шумных успехов от концертов, Скрябин был воодушевлен встречами с друзьями и артистическим миром, выразившим громадный неподдельный интерес к его творчеству. Как и прежде, радушно встретили Скрябина в доме Римского-Корсакова, в котором по сохранившейся традиции продолжали собираться на музыкальные «среды» ближайшие друзья композитора и наиболее видные музыканты столицы. На одной из таких «сред» Скрябин слушает сочинения и знакомится с М. О. Штейнбергом, И. Ф. Стравинским, М. Ф. Гнесиным. В редакции журнала «Аполлон» в честь композитора был устроен вечер с приглашением представителей художественной интеллигенции Петербурга. Здесь Скрябин вновь встречается с А. К. Лядовым, знакомится с Вяч. Ивановым, который в дальнейшем после переезда в Москву становится одним из близких друзей Александра Николаевича. В Москве, в доме М. К. Морозовой, Скрябин знакомится с Андреем Белым, который, правда, признал впоследствии, что сочинения композитора он предпочитал не

в авторском исполнении, а в трактовке Веры Ивановны, часто игравшей в этом доме.

Все эти впечатления, отразившие огромное внимание к искусству Скрябина, несомненно повлияли на его решение вернуться на родину. 1/14 января 1910 года Скрябин с Татьяной Федоровной покидают Брюссель, 3 января прибывают в Москву и с этого времени окончательно поселяются здесь.

И хотя Скрябин вернулся в родной город, и он и Россия дышали совсем по-иному, чем несколько лет назад, когда композитор отправился в чужеземные страны. Чем же встретила его тогдашняя Россия? Много событий пережила она за тот сравнительно короткий срок, когда композитор находился за ее пределами. Напомним их кратко: Русско-японская война.

«Кровавое воскресенье» 9 января 1905 года — расстрел мирной демонстрации в Петербурге.

Разгром Балтийского флота в Цусимском сражении в мае 1905 года, после которого Россия была вынуждена начать мирные переговоры с Японией.

Революционное восстание на броненосце «Потемкин» в июне 1905 года.

Замена министров и Манифест о созыве Государственной думы с совещательными функциями в августе 1905 года.

Волна стачек в Москве и Петербурге в сентябре и октябре 1905 года, вынудившая царя издать новый Манифест о созыве Государственной думы с законодательными функциями, обещанием свободы слова и т. п.

7 декабря 1905 года — объявление забастовки в Москве, переросшей в вооруженное восстание и начало первой русской революции.

Созыв (в апреле 1906 года) и ликвидация (июль 1906 года) I Государственной думы, которая, к неудовольствию царя, не смогла обойти молчанием вопрос о ликвидации помещичьего землевладения.

Февраль 1907 года — созыв II Государственной думы, в работе которой аграрный вопрос вновь стал на повестку дня.

Государственный переворот 3 июня 1907 года: ликвидация II Государственной думы и издание нового государственного закона. Этим днем отсчитывается начало печально известного периода столыпинской реакции (1907—1910), когда П. А. Столыпин, председатель Совета министров и

министр внутренних дел России, возглавил активное наступление на революционно-демократические силы в стране с широким применением смертной казни.

Итак, Скрябин вернулся в Россию, пережившую тяжелейшую эпоху поражений — военных, политических, социальных. Революция была подавлена. Жизнь, как отмечал Горький в письмах, становилась циничной, поскольку снова начался поход против демократии и демократических идей. Многие были в растерянности. «Сейчас трудно решить, что происходит: кружится ли пустынный ветер, расходится ли зыбь от брошенного в воду камня, или восходит, взлетает от земли к небу какая-то спираль — исполинская, витая лестница Вавилонской башни», — сетует Д. С. Мережковский (36, с. 92) в начале 1909 года, ранее проповедовавший некую свою революцию как необходимую ступень в приближении всеобщего братства во вселенской Церкви Грядущего Господа и смертельно боявшийся зреющей в России рабоче-крестьянской революции, в которой его пугал «дух черни». «Жизнь ушла в бессловесную глубь <...> Теперь, — отмечает несколько позже тот же автор, — что у кого болит, тот о том не говорит: сказать — язык не поворачивается, написать — рука не поднимается, где уж тут печатать» (34, с. 13).

Однако печаталось много и разное. Столыпинские годы остро обнажили различие идейно-философских, классово-социальных взглядов и воззрений в России. «Разграничительные линии стали резче. Классы и партии размежевались», — писал В. И. Ленин (2, с. 213) в связи с 80-летием Л. Н. Толстого.

В этих условиях русская художественная культура продолжала функционировать и развиваться, отражая все те сложные противоречия, которые были характерны для духовной жизни той поры — рожденные реакцией настроения пессимизма, неверия, желание уйти от современной действительности, тяга к мистике, отречение от политики и вместе с тем протест против правительственных насилий, государственных акций, институтов и многое другое.

Вернувшись в Россию, композитор сближается с художественным миром тех лет, встречается с его многими яркими представителями — К. Д. Бальмонтом, Вяч. Ивановым, Ю. К. Балтрушайтисом, А. Я. Таировым и другими. Как и раньше, впитывая различные художественные впечатления, Скрябин поглощен собственным творчеством, границы которого он намерен расширить. Мечтая о синтезе

искусств, желая с его помощью активнее воздействовать на пересоздание современного общества, композитор обдумывает планы Мистерии. Кажется, что и жизнь наконец благоприятствует свершению грандиозных творческих замыслов; кончились скитания по свету, композитор окружен друзьями, близкими, и субсидии Кусевицкого избавляют его от тревоги за завтрашний день...

Последние годы жизни Скрябина в Москве довольно подробно описаны в воспоминаниях Л. Л. Сабанеева. С его слов в литературу вошло утверждение, что жизнь композитора в это время протекала предельно изолированно и замкнуто. Выскажем предположение, что на самом деле было совсем не так.

Александр Николаевич вернулся в Москву с новой семьей, и круг его старых знакомых по этой причине действительно суживается. В его доме бывают лишь те из них, кто признает Татьяну Федоровну. Поддерживающие знакомство с Верой Ивановной либо сами не появляются, либо получают «отставку» со стороны дома Скрябиных. Его новые посетители проходят строгий и ревнивый досмотр Татьяны Федоровны. Она «была почти религиозно предана Скрябину: для нее все было в том, чтобы данный человек принимал его музыку, его убеждения и его гениальность, чтобы он к тому еще не был причастен к „тем“» (128, с. 34). Зная по письмам композитора о ревности Татьяны Федоровны, можно не сомневаться, что именно так это и было. Сабанеев называет кружок постоянных скрябинских посетителей, к которому помимо себя причисляет доктора В. В. Богородского («молодой человек высокого роста и решительного вида, увлекающийся и прямой»), некоего пианиста А. А. Подгаецкого («бритый мужчина актерского вида», с которым композитор познакомился еще в Брюсселе), художника Н. В. Шперлинга, А. Н. Брянчанинова, редактора и издателя журнала «Новое звено». Всем другим посетителям и знакомым Скрябина определены второстепенные роли.

Однако, если по разным источникам составить хотя бы примерный перечень музыкантов, артистов, различных деятелей и просто частных лиц, с которыми постоянно общался Скрябин, круг его знакомых предстанет весьма широким. Вот лишь иемногие среди них: композиторы и музыканты — Н. С. Жилиев и Б. Л. Яворский, оба крупнейшие музыканты и тонкие знатоки творчества Скрябина, Ф. С. Акименко, чье композиторское дарование очень высоко ценилось Алек-

сандром Николаевичем, исполнители и пропагандисты скрябинских сочинений М. С. Неменова-Лунц, Л. Э. Конюс, Е. А. Бекман-Щербина, М. Н. Мейчик, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, семейство Гнесиных (в школе которых учился сын Скрябина, Юлиан), профессор Киевской консерватории Г. Н. Беклемишев, М. Л. Пресман (уже неоднократно упоминавшийся соученик композитора по классу Н. С. Зверева и в описываемые годы директор музыкальных классов и музыкального училища Ростовского-на-Дону отделения Русского музыкального общества), довольно часто выступавший с концертами в разных городах А. Н. Дроздов (в ту пору руководивший музыкальной жизнью в Екатеринодаре). С большой охотой встречается Скрябин с названными выше поэтами — Балтрушайтисом, Вяч. Ивановым, Бальмонтом, теплая дружба связывает композитора с издателями Б. П. и Г. П. Юргенсонами, дирижерами Э. А. Купером, А. И. Зилоти, профессором химии А. Э. Мозером, композитором и критиком Е. О. Гунстом... Можно вспомнить петербургских музыкантов и знакомых, а также еще многих, с кем встречался и общался тогда Скрябин. Если учесть, что в эти же годы он ведет интенсивнейшую концертную деятельность и каждое его выступление как композитора и пианиста — в фокусе внимания прессы и музыкально-художественного мира, то говорить об ограниченности скрябинских контактов с культурой и музыкальной жизнью тех лет не приходится. Напротив, композитор практически лишен уединения, замкнутости. Вся его жизнь проходит на виду.

Скрябин приезжает в Москву, поглощенный работой над «Прометеем», исполнение которого предполагалось весной 1910 года. Но работа затянулась, исполнение было отложено и весной состоялась большая концертная поездка по городам Поволжья (девятнадцать концертов в одиннадцати городах — Углич, Тверь, Рыбинск, Ярославль, Кострома, Нижний Новгород, Казань, Саратов, Царицын, Астрахань, Самара), организованная С. А. Кусевицким. Скрябин выступал в качестве солиста со своими сочинениями. С размахом солидного предпринимателя Кусевицкий вез оркестр с инструментами на специально заказанном пароходе. «Кортеж сопровождался еще „почетными путешественниками“, целым штатом прикосновенных лиц. Тут был и владелец рояльной фабрики Андрей Андреевич Дидерихс, и музыкальные критики, заграничные корреспонденты — Оскар Риземан и М-м Тидебель, доктор Богородский,

Александр Александрович Скрябин



20. 10. 1872 г. в Вильно
Морф.  

А. Н. Скрябин (1909)

семейство Кусевицких полностью» (128, с. 39). Поездка имела огромный успех. И. В. Липаев, выпустивший в 1913 году в Саратове монографический очерк о композиторе, назвал ее «триумфальным шествием нашего артиста. Не было ни одного приволжского города, публика которого не принимала бы Скрябина с горячим энтузиазмом» (334, с. 12—13).

Лето 1910 года композитор провел на подмосковной даче в напряженной работе над «Прометеем» и осенью продолжал доделывать сочинение. В ноябре Скрябин едет в Петербург, где исполняет большую сольную программу и сообщает Татьяне Федоровне, что концерт прошел великолепно при большом количестве публики. Композитор и здесь в центре внимания: корреспонденты осаждают его с вопросами, друзья и близкие с визитами. «Сейчас еду к папе завтракать,— пишет Скрябин Татьяне Федоровне после концерта,— а оттуда на свидание с Хессиним, который играет мою 3-ю симфонию. Затем к Боре обедать, а от него на Беляевский концерт» (110, с. 550).

На Беляевский концерт, то есть празднование 25-летия со дня организации М. П. Беляевым Русских симфонических концертов и издательства, Скрябин не попал. По этому поводу присутствующие на торжественном вечере послали композитору телеграмму: «Друзья и почитатели великого художественного дарования Александра Николаевича Скрябина, чье имя украшало и украшает собою музыкальное издательство Беляева и Русские симфонические концерты, шлют ему сердечный привет и выражают глубокое огорчение, что не видят его за дружеской беседой в память незабвенного Митрофана Петровича Беляева в день юбилея основанного им великого музыкального дела» (110, с. 551).

Зимой Пресман предлагает выступить с концертами в Новочеркасске, Ростове-на-Дону и Екатеринодаре. Композитор соглашается и вскоре, в начале января 1911 года, выезжает туда. Это была вторая после волжского турне Кусевицкого гастрольная поездка по городам российской провинции (не считая премьеры фортепианного концерта в Одессе). До этого он играл лишь в Москве и Петербурге. Успех Скрябина в провинциальных городах — еще одно свидетельство растущего интереса к его творчеству и широкого признания. В этой поездке композитора сопровождал А. А. Подгаецкий, так как Татьяна Федоровна не могла выехать в связи с близкими родами — в семье ждали третьего ребенка.

В конце января Скрябин отправляется в гастрольную поездку по Германии. В Дрездене, Лейпциге, Берлине его выступления проходят с успехом. В Дрездене Скрябин свіделся с немецким художником Робертом Штерлем, который был приглашен Кусевицким в концертное турне по Волге и сделал ряд зарисовок во время этого путешествия. Теперь композитор увидел свой портрет (впоследствии он стал одним из самых известных). «Какой портрет Штерль сделал! — пишет Скрябин в феврале 1911 года Татьяне Федоровне. — Я знаю, что ты будешь бесконечно довольна. Он столько вложил в него! Получилось какое-то идеальное существо с мягким овалом лица и очень сложным выражением глаз; я бы очень хотел быть таким!» (110, с. 561).

Любопытно, что среди «докладов» и «отчетов» (куда ходил, с кем виделся), посылаемых Татьяне Федоровне во время этого путешествия, мелькает такая фраза: «Я опять хорошо сочиняю! Неужели?!» (110, с. 562). Она свидетельствует о том, что хлопотливая жизнь концертирующего артиста постоянно отвлекала композитора от творческой работы, с чем он, судя по реплике, почти уже смирился...

В этом сезоне Кусевицкий готовил премьеру «Прометея», которая была назначена на 2 марта 1911 года. Исполнение произведения ожидалось московской публикой с огромным нетерпением. На репетицию пришли известные музыканты, артисты, почитатели скрябинского искусства. Впечатление было ярким и сильным, что еще более подогревало интерес к концерту. Скрябин играл фортепианную партию, Кусевицкий дирижировал. «Исполнение в концерте было боем. Часть публики шикала, часть бешено аплодировала <...> но ясно было, что это было огромное событие <...> группа отъявленных скрябинистов дерзновенно требовала „Прометей бис!“» (128, с. 91). Вновь повторилась ситуация, возникавшая на многих премьерах скрябинских сочинений. Музыкальный мир бурно обсуждал новое произведение. Напомним, что это был первый крупный опус, в котором Скрябин отказался от традиционных тонально-гармонических принципов.

Время премьеры «Прометея» совпадает в биографии его автора с еще одним событием, имевшим немаловажные последствия. Скрябин расстается с Кусевицким. Точные причины разрыва установить трудно. Сабанеев утверждал, что подлинной духовной близости у музыкантов все же не возникло и в этой ситуации сыграли свою роль взаимная

несдержанность, «советы» друзей и неожиданная для Скрябина практичность делового расчета со стороны Кусевицкого. Несмотря на то что он всегда тщательно готовил скрябинские сочинения и чутко, глубоко улавливал в исполнении их тонус, композитора тяготила шумная торжественность вокруг его концертов, которая создавалась Кусевицким, соединявшим в себе блестящий музыкальный дар с талантом организатора и антрепренера. Не была расположена к Кусевицкому и Татьяна Федоровна, а также часть близких к скрябинскому дому посетителей, с которыми дирижер почти не знался.

Поводом для ссоры послужил гонорарный вопрос, когда Кусевицкий предложил однажды Скрябину играть не в двух концертах, как, видимо, предполагалось, «а один только раз, соединив в одной программе концерт с „Прометеем“ и первой симфонией и...получив за это двойное выступление те же 1000 рублей» (128, с. 93). Последующие события показали, что энтузиазм в пропаганде скрябинского творчества не мешал Кусевицкому вести точный учет всем денежным расходам, связанным с этой пропагандой. Предложив Скрябину в 1908 году заботу о материальном обеспечении его творческой деятельности, основатель Российского музыкального издательства рассчитывал на погашение авансов публикацией будущих сочинений композитора. Уговор не был оформлен письменно, юридически и, очевидно, до конца не осознавался Скрябиным, полагавшим, что Кусевицкий, как и М. К. Морозова, выплачивает ему безвозмездную ежегодную «пенсию» в размере 5 000 рублей. Вот почему предъявленный Кусевицким счет оказался для Скрябина полной неожиданностью и выглядел весьма внушительно.

«Отношения, существующие теперь между нами,— писал Кусевицкий композитору 10 августа 1911 года,— требуют более определенных условий — получилось положение не вполне удобное, а именно: за истекшие три года тебе было мною передано 16 500 рублей по договору и 1000 рублей взаимобразно; за эти три года тобою было написано: „Прометей“ и две фортепианные пьесы, гонорар за эти вещи, включая и 5-ю сонату и две фортепианные пьесы, переданные тобой издательству, не превышает и 3 000 рублей; итого, уже теперь тобою получено лишнего 13 500 рублей; значит, каким-либо способом должен же ты, во всяком случае, компенсировать полученный тобою излишек» (13). Чтобы выплатить «долг чести», Александр



А. И. Зилоти

Николаевич отложил планы Мистерии и засел за сочинение сонат и пьес, которые, может быть, действительно не были бы без того созданы.

Надо отдать должное, однако, чести Кусевицкого-музыканта. Несмотря на разрыв дружеских отношений со Скрябиным, дирижер продолжал постоянно исполнять его сочинения, а позже, потрясенный известием о внезапной кончине композитора, приехал поклониться ему на смертном одре. Кто знает, возможно, не будь вокруг Скрябина тесного кольца «друзей», оба артиста, так хорошо понимавшие друг друга на языке музыки, примирились бы ранее...

Скрябин вновь оказался на «мели» — без издателя, дирижера, антрепренера. Опять на помощь пришли друзья, тем более что известность композитора несравненно возросла. Пресман, зная о разрыве Скрябина с Кусевицким, посоветовал Зилоти, организовавшему симфонические и камерные концерты, пригласить участвовать в них автора «Прометея». Зилоти, высоко ценивший композиторское и исполнительское дарование Скрябина, тут же откликнулся телеграммой-приглашением. В результате переписки и переговоров согласие было достигнуто, и этот творческий союз прервала уже только смерть композитора.

Что же касается издателя сочинений, то и тут отозвались

верные друзья. «Дорогой Александр Николаевич,— писал ему Лядов 13 мая 1911 года.— До нас до всех дошло известие, что ты окончательно порвал с Кусевицким. „Попечительный совет“ поручил мне написать тебе, что он, как всегда, дорожил и дорожит твоими сочинениями и потому предлагает тебе снова начать печатать их в фирме „М. П. Беляев в Лейпциге“. Дай ответ. Радуюсь, что у тебя завязываются отношения с Зилоти: он отличный человек, с широкой артистической душой, узнаешь его поближе — полюбишь» (14). Скрябина глубоко тронула забота старого верного друга, но положительного ответа он дать не смог, поскольку еще не окончательно выяснил свои взаимоотношения с издательством Кусевицкого. Лядов вскоре вновь существенно помог Александру Николаевичу в материальных затруднениях, добившись от Попечительного совета присуждения ему Глинкинской премии за 1911 год, хотя сам и не воспринимал гармонических новшеств и музыкального языка последних сочинений композитора.

На лето Скрябин уезжает на дачу под Каширу, «в холмистой местности, в старом запущенном имении неких Карповых — „Образцово-Карпово“. Закинутые в порядочную глушь, они жили тут тихо и по-деревенски, Скрябин занялся энергичным писанием фортепианных вещей» (128, с. 96). Здесь зреют его Шестая и Седьмая сонаты, ряд мелких фортепианных пьес.

Возвратившись в Москву, композитор доделывает эти сочинения, а также много занимается концертной деятельностью. Сезон 1911—1912 годов был у него в связи с резким ухудшением финансов и необходимостью вернуть долг Кусевицкому чрезвычайно насыщенным: за семь месяцев Скрябин дал девятнадцать концертов в обеих столицах и провинциальных городах России. Особенно напряженными были последние три месяца 1911 года: за это время он выступил в концертах двенадцать раз, исполнив как ранее написанные произведения, так и недавно созданные.

К весне 1912 года улаживаются издательские дела композитора; передав издательству Кусевицкого ряд сочинений в счет своего долга, Скрябин при посредстве Зилоти заключает договор с издательством Юргенсона. Завершив столь напряженный сезон, Александр Николаевич с Татьяной Федоровной выезжает в Беатенберг, откуда высылает Юргенсону для публикации первые сочинения — три этюда оп. 65. Из Беатенберга Скрябин отправляется в Брюс-

сель, а затем в Амстердам. Здесь, а также в Гааге, Гарлеме и Франкфурте-на-Майне в октябре под управлением В. Менгельберга проходят четыре концерта с участием Скрябина, которые были организованы при содействии Зилоти и Рахманинова. После выступлений Скрябин возвращается в Москву и начинается новый концертный сезон 1912/13 года.

Связанный обязательствами, обстоятельствами, композитор, постоянно отрываясь от творчества, уже более не ропщет на судьбу. Проведя очередной концертный сезон, композитор уезжает с семьей в Подмоскowie, а в сентябре отправляется на время к отцу в Лозанну. Татьяна Федоровна решила на этот раз остаться в Москве. «Пожалуйста,— пишет он ей,— 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. И все-таки не могу простить себе, что поехал один!» (110, с. 608).

Тоскуя по дому, переживая нахлынувшие чувства от посещения могилы матери, Скрябин каждое мгновение стремится отдать творчеству. «Я все время сочиняю, и так нервно! То я блаженствую, и поэма представляется мне совершенною, то... нет, лучше не скажу, в каком я бываю состоянии, ты будешь меня презирать; вот и теперь в таком...» — сообщает композитор в очередном послании (110, с. 614). Он занят стихотворным текстом «Предварительного действия», сочинения, должно было предварить Мистерию, и мечтает окончить хотя бы одну часть. Стремясь домой и радуясь скорой встрече, Скрябин замечает все же: «Я бы сейчас прилетел, но для нас обоих лучше, чтобы я возможно больше сделал, пользуясь уединением и тишиной» (110, с. 615).

Однако дела и заботы не оставляют Скрябина и в этом коротком путешествии. Ф. Кейль, представитель музыкальной фирмы А. Дидерихса в Москве, принимавший участие в организации выступлений композитора, шлет телеграмму об очередном концерте. Татьяна Федоровна сообщает о предстоящем турне в юго-западных городах России — Вильно, Минске, Киеве, Елизаветграде, Харькове, Полтаве, а также о желании друзей композитора организовать в его честь Общество. Оно предполагало цели изучения и пропаганды творчества Александра Николаевича. К идее его возникновения Скрябин отнесся с любопытством, однако, отвечая на вопросы Татьяны Федоровны по поводу

Общества, совершенно определенно высказался за то, чтобы оно было основано помимо него, в крайнем случае он поручал решать вопросы ей. Забегая вперед, скажем, что в пору жизни композитора Обществу не суждено было образоваться. Оно возникло уже после смерти Скрябина и просуществовало около двух лет.

В наступившем концертном сезоне кроме концертов в России Скрябин выезжает на гастроли в Англию. В Лондоне, в марте 1914 года композитор выступает в симфоническом концерте с Генри Вудом, исполняя с ним «Прометей» (соло фортепианной партии) и фортепианный концерт. Это выступление было названо в английских газетах важнейшим музыкальным событием прошедших недель, а «Прометей» — выдающимся явлением, обозначившим новое направление в искусстве. Триумфально проходят и два сольных концерта Скрябина. Лондонские концерты — серьезное свидетельство его мировой известности.

В Англии Скрябина сопровождал его тезка Александр Николаевич Брянчанинов, который деятельно занялся наведением мостов с лондонскими оккультистами. «...Предстоит обед с теософами, — озабоченно сообщает композитор. — Состоится он у некоего Вида, который 32 года был секретарем теософского общества (со времени его основания). В прошлом году он покинул Общество из-за соображений, неудобных для описания. Познакомлюсь я у него с дамой, на руках которой скончалась Блаватская. Вообще этот обед обещает много. Александр Николаевич каждый день собирает все новые сведения об Индии, разыскивает интересных и сведущих по вопросам оккультизма людей, знакомит меня с ними и вообще возбуждает меня к деятельности» (110, с. 630).

Индия, где Скрябин намеревался купить участок земли для постройки храма, в котором должна была исполняться его Мистерия, из Лондона казалась совсем близкой. Композитор наивно полагал, что, успешно выступив в английской столице, много сделал для осуществления будущей Мистерии и потому считал поездку в Лондон рубежом для достижения своей идеи. К сожалению, совершенно в другом плане эта поездка стала вехой в биографии Скрябина. С ней связано первое проявление заболевания, которое через год, повторяясь, привело к смертельному исходу.

В очередной раз уверяя, что он «ни на секунду» не забывал существования Татьяны Федоровны, Александр Николаевич описывает ей первые кошмарные лондонские дни,

когда у него под правым усом появился вдруг фурункул. «Нашел, негодяй, место,— иронизирует Скрябин.— А что всего возмутительнее, нарывать он вздумал накануне и в день концерта. Представь себе,— продолжает он далее,— как мне было на эстраде. Представь, какая странность: во время игры боли я не чувствовал и исполнение было недурное, но у меня явилась полная апатия ко всему, что происходило потом. Я как-то машинально кланялся и только и думал, как бы поскорее добраться до постели. На беду Александр Николаевич уговорил меня поехать с ним вечером в театр <...> В театре мне совсем стало нехорошо, а на следующий день я уже не встал. Был приглашен доктор <...> Не обошлось без сестры милосердия, которая в течение 3-х дней каждые два часа накладывала мне новую повязку. Чем дело еще осложнилось, это тем, что у меня в комнате нет инструмента. Оказывается, что хорошие отели в Лондоне не принимают путешественников „с музыкой“, чего, собственно, нельзя не одобрить. И вот мне с повязкой в необыкновенно смешном виде приходилось путешествовать (хорошо, что только через улицу) к Бехштейну, где я запирался в один из кабинетов на 2 часа. Значит, в общем, к моему завтрашнему концерту я готовился около 8 часов. И играл с ужасными болями, которые покинули меня совсем лишь вчера. Сегодня же я молодцом и если бы не потерянная мною часть правого уса (и довольно важная, ближайшая к носу), то я мог бы сказать с небольшой натяжкой, что я восстановлен в своем первоначальном виде <...> Ну, возьмем все это со смешной стороны и... дальше» (110, с. 626—627).

Это удивительное письмо. Оно свидетельствует о том, что Скрябин — натура впечатлительная, легко ранимая — обладал большой выдержкой и мужеством. Нужно было исключительно владеть собой, чтобы не только выдержать боль, но и играть с грандиозным успехом, как это происходило во время концертов.

Однако должно было пройти еще несколько дней, чтобы Скрябин почувствовал полное спокойствие: Татьяна Федоровна сообщила, что получила его первое письмо из Лондона и, видимо, перестала укорять его в своих посланиях, на что Александр Николаевич отвечал: «Твои последние [письма] такую тяжестью ложились на мое сердце! Ты убедилась, моя малютка, что я не могу ни забыть, ни разлюбить тебя» (110, с. 629).

На следующий сезон Скрябин вновь получает пригла-

шение из Англии. Однако ни концертам в Лондоне и Ливерпуле, которые Скрябин предполагал дать (судя по его письму Зилоти) весной 1915 года, ни планируемой несколько ранее (конец 1914— начало 1915 года) поездке в Индию не суждено было осуществиться. Мир приближался к роковой черте лета 1914 года. Грозные тучи собирались над Россией...

Лето 1914 года выдалось жаркое и душливое. «Со всех сторон,— писали „Московские ведомости“ (№ 151),— сообщают о пожаре леса и торфяных болот. Небо закрыто плотной пеленой густого, желто-серого дыма, дыхание знойного ветра доносит запах едкой гари, по иссушенной земле ползут огненные змейки, свиваются в клубы, обвиваются вокруг какой-нибудь одинокой ели, и вмиг местность озаряется жутким и трепетным светом „живого факела“. Огненное море разливается все шире и шире <...> О таком бедствии сообщают из губерний Витебской, Костромской, Псковской, Архангельской и Балтийского края».

Еще большую тревогу у русского обывателя вызывал рост забастовочного движения в стране, который к лету 1914 года перекрыл предыдущие годы по количеству бастующих. «...Вспышки чисто революционного характера среди петербургских рабочих являются там постоянным явлением»,— констатировала газета «Московские ведомости» 8 июля, прозрачно намекая, что в этом отношении первопрестольная столица отличается выгодным спокойствием в сравнении с другими городами. Однако на следующий день, 9 июля, в редакционной статье «Политические забастовки» газета вынуждена была сообщить, что волнения начались и в Москве — накануне «днем остановились трамваи, <...> причем большая часть не была даже отведена в парки, а просто кинута на улицах, а вагоновожатые и кондукторы скрылись».

Беспокойные зарева полыхали над всей Россией...

Прошла неделя, и новые вести сотрясли страну: Австро-Венгрия объявила войну Сербии. Официальная пресса мгновенно залилась на все голоса, обличая Австрию, уверяя, что русское общество не только солидарно с Сербией, но и жаждет разделить ее участь и полно решимости достойно встретить роковой момент. «...Все прекрасно понимают,— уверяли „Московские ведомости“ (№ 166),— каких гигантских жертв требует надвигающаяся война и какими жуткими нежданнами потрясениями грозит она нашей родине <...> Русский народ готовится к угрожающей войне,

как к священному крестовому походу, он идет на нее как на таинство». Однако, когда 19 июля/1 августа 1914 года германский посол объявил русскому правительству войну от имени Германии, воинственный пыл прессы несколько спал: «Этим погребены все надежды на то, что в последнюю минуту державы остановятся перед ужасами современной войны и будут искать способы мирно покончить споры» («Московские ведомости», № 168). Несколько дней спустя Германия объявила войну Франции, Великобритания — Германии, а через три недели в войну вступила Япония. Мир запылал...

С первых же дней войны с газетных и журнальных полос хлынул поток патриотических статей и воззваний. Гражданское чувство долга, любви к родине, на которую посягнул враг, приправлялось в них столь витиеватыми рассуждениями и торжественными призывами, что российский обыватель готов был поверить, что грянувшая война — великое благо и деяние. Ему наперебой поясняли, что России выпало счастье спасти человечество от милитаризма, прусского военного кулака, стремящегося задушить духовность и свободную творческую мысль человечества. Начало войны истолковывалось как наступление священного акта, который, подобно багряной заре, освещает путь в неведомое и блаженное будущее.

Об этом писали не только официальная пресса и шовинистически настроенные газеты. «В наши бледные дни ворвался космический ураган. И в тяжелых муках родится новое человечество, новая жизнь, о которой и подумать не умели раньше!» — пояснял читателям один из авторов прогрессивного полемического еженедельника «Музыка» (1914, № 220, с. 463), широко освещавшего события отечественного и зарубежного современного музыкального искусства и опубликовавшего ряд ценных материалов по истории русской музыки. «Уже давно нависла над миром скука,— продолжал тот же автор.— Тянулись вялые однообразные дни. Не было ни веры, ни творчества, осенним дождем тянулись безысходные будни. <...> Но грянул набат и прозвучал повсюду <...> Наступило время великого русского действия. Да будет победоносная война и гибель германизма его первой подготовительной ступенью! За ней придет огромный взрыв творческих сил. Совершится перелом, какого еще не ведал мир. Мы разбудим, потрясем задремавшую на покое душу человечества. Проснется совесть мира и всепроникающим сиянием озарит жизнь

до самых глухих ее закоулков <...> Пусть грядущий расцвет творчества и вдохновенная напряженность жизни искупят те жертвы, которые приносятся теперь издыхающему германизму», — с патетическим надрывом вещал автор статьи (там же, с. 471—472).

Понятно, что подобные воззвания совершенно не отражали тогдашнюю реальную ситуацию, сложившуюся в мире, не касались причин, вызвавших войну. Здесь нельзя не вспомнить, что еще осенью 1908 года В. И. Ленин отмечал: «Конкуренция английских и немецких капиталистов на всемирном рынке становится все более ожесточенной. <...> И неудивительно, что капиталисты обеих стран считают войну между Англией и Германией неизбежной, а представители военщины там и здесь прямо желательной» (3, с. 202). В 1914 году, после начала мировой войны Ленин констатировал: «Европейская война, которую в течение десятилетий подготавливали правительства и буржуазные партии всех стран, разразилась» (11, с. 15) и обобщал ситуацию: «Борьба за рынки и грабеж чужих стран, стремление пресечь революционное движение пролетариата и демократии внутри стран, стремление одурачить, разъединить и перебить пролетариев всех стран, натравив наемных рабов одной нации против наемных рабов другой на пользу буржуазии — таково единственное реальное содержание и значение войны» (10, с. 1).

Что же касается еженедельника «Музыка», то справедливости ради следует вспомнить, что в нем с самого начала войны звучали и другие — трезвые — рассуждения, связанные с военными событиями. В первом номере, выпущенном в военное время (26 июля 1914 года), издатель и редактор еженедельника В. В. Держановский с тревогой отмечал растерянность среди музыкантов и в деятельности музыкальных организаций. Во время летних симфонических концертов спешно снимались с программ сочинения немецких композиторов. То же предполагалось провести и в театрах. Вопросы: «Что делать нам — музыкантам? Как отнестись к великим событиям, переживаемым родиной? Как ярче сплести себя с современностью?» — прозвучавшие в статье Держановского, оставались открытыми для многих музыкантов (503, с. 454).

Поначалу Скрябин отнесся к объявлению войны с неким пододушевлением. Он видел в ней знамение приближающихся очистительных катаклизмов в жизни общества и даже написал по этому поводу письмо А. Н. Брянчанинову, которое

затем, в 1915 году было напечатано в журналах «Новое звено», «Русская музыкальная газета», «Музыка». Отдельные рассуждения композитора в письме порой сильно напоминают расхожие материалы прессы тех дней вроде таких, какие помещала газета «Московские ведомости» (1914, № 296): «Война „священной памяти двенадцатого года“, поддержанная высоким одушевлением всех слоев народа, вызвала у нас чрезвычайный подъем умственных и творческих сил. Пушкин, Гоголь, Глинка, Хомяков, Киреевские, Самарины, К. и И. Аксаковы — все они были детьми в эпоху войны и самые живые патриотические восприятия они получили из источника общего одушевления. Отсюда народное самосознание, отразившееся в работах славянофилов, и небывалый расцвет литературы и музыки. Не вправе ли мы мечтать и надеяться, что через 10 — 20 лет по окончании настоящей войны научное и художественное творчество вновь возгорится у нас и Россия переживет второй золотой век литературы и искусства».

Начальные слова скрябинского письма Брянчанинову по поводу воспитательного действия войны повторяют аналогичные выступления прессы той поры. Объясняя причины таких воззрений, композитор писал: «...В это время хочется кликнуть клич всем людям, способным к новым постижениям, людям науки и искусства, до сих пор стоявшим как бы в стороне от общественной жизни, а на самом деле бессознательно творящим историю. Настало время призвать их к созиданию новых форм и решению новых синтетических задач. Задачи эти еще не осознаны до конца, но смутно ощущаются в искании сложных переживаний, в склонности, например, у художников к воссоединению ранее дифференцированных искусств, к сочетанию областей, до сих пор совершенно чуждых одна другой. Особенно большой подъем у публики создает исполнение произведений, имеющих в основе философские идеи и сочетающих в себе элементы различных искусств» (99, с. 191).

Однако жизнь очень быстро развеяла эти философско-художнические иллюзии композитора. Вышедший 25 октября 1914 года после более чем двухмесячного перерыва еженедельник «Музыка» в заметке «Музыкальный мир» за подписью «Зритель» сообщал о растерянности в музыкально-концертной сфере. Отменены ряд концертов филармонии, Исторические концерты Василенко. Радикально изменены программы Русского музыкального общества. «В радении своем о возможно полном представлении русской музы-

ки гг. директора музыкального Общества решили прежде всего „изъять“ из программы „Прометея“ Скрябина,— сообщал автор заметки.— Мотивировка поражает своей классической ясностью: „за недостатком средств“» (251, с. 493). Истинные причины, полагал еженедельник, кроются в противодействии одного из директоров общества, давнего недоброжелателя композитора, Ю. С. Сахновского. Ссылаясь на бедность, дирекция не соглашалась также отвести Скрябину концерт целиком. В итоге композитор отказался от концерта вовсе.

Между тем жизнь быстро меняется. Через две недели после начала войны московский градоначальник был вынужден опубликовать указ, воспреещающий повышать цены на предметы продовольствия и фураж, а некоторое время спустя тема — как бороться с дороговизной, которая, несмотря на указ, продолжала неуклонно расти,— становится постоянной в газетах. В Москве появляются первые госпитали. Мобилизация выхватывает близких знакомых — Н. С. Жилиева, А. А. Крейна, Н. В. Шперлинга... Пресса начинает регулярно печатать сообщения об убитых, раненых, пропавших без вести. Сознание возможности близкой смерти постепенно входит в быт, далекий от фронта. Становятся обычными сборы различных пожертвований в пользу раненых и больных воинов. Организуются благотворительные вечера, выставки, концерты.

Первый осенний концерт 22 сентября 1914 года, как и ряд последующих выступлений, Скрябин также посвятил жертвам войны. «Свой первый концерт в этом сезоне,— писал еженедельник «Музыка»,— А. Н. Скрябин устроил в пользу семей запасных, которым, должно быть, будет оказана хорошая поддержка великолепным материальным успехом концерта, привлечшим в Большой зал Собрания целые толпы слушателей. <...> к концу программы он играл с таким неподражаемым совершенством, с таким изумительным богатством выражения, красок и колорита, что захватывал публику даже своими позднейшими небольшими произведениями, в том числе и столь же крохотной, сколь гениальной второй прелюдией из только что вышедшего 74-го opus'a» (252, с. 580).

Пять прелюдий ор. 74 композитор написал летом 1914 года, находясь на даче близ Подольска, а по возвращении в Москву передал их вместе с опусами 71, 72, 73 для издания Юргенсону. В это же время он интенсивно работал над литературным текстом «Предварительного действия». В конце



А. Н. Скрябин

ноября Скрябин читает его завершённый вариант Балтрушайтису, Иванову и получает их одобрение. Следом композитор предполагал заняться сочинением музыки этого произведения. Однако заботы о хлебе насущном (который, кстати сказать, сильно вздорожал в Москве к тому времени) опять заставляют его переключиться на концертную деятельность. Реальность складывалась таким образом, что с каждым днем бледнела даже надежда строить сколь-нибудь твердые творческие планы и проекты.

Если первые дни газеты пестрели заголовками: «Неудача германцев», «Кризис Австро-Венгрии», «Победа союзных войск», «Убыль германских резервов», «Мы победим», то в последующем, помимо объединяющей рубрики «Война», напечатанной крупными буквами, множатся и становятся традиционными названия разделов: «На германском фронте», «На австрийском фронте», «На турецком фронте», «Восточный театр войны», «Кавказский театр войны», «Западный театр войны», «Балканский театр войны». В первый день нового 1915 года был опубликован очередной, четвертый за пять с небольшим месяцев войны, царский «Указ о призыве ратников». Уже ни у кого не оставалось иллюзий, что война скоро закончится. Самые лихие газетные писаки были вынуждены признать, что окончание ее рисуется в неопределённом будущем, и утешали читателей тем, что при затяжной войне Германия теряет свои главные козыри — совершенство военной организации, исключительную быстроту мобилизации и маневренности «и на первое место выступает вопрос о численности населения воюющих стран, об имеющемся в их распоряжении запасе людей. А в этом отношении бесспорное и очень крупное преимущество на стороне России и ее союзников» («Русские ведомости», 1915, № 1). Газетные публикации пытались также внушить читателям, что в российских городах много людей на улицах: «Впечатление, что здесь все дома и никого не брали на войну, такая масса мужской молодежи и вообще людей призывного возраста» («Русские ведомости», 1915, № 1). Подобные бодрые корреспонденции, как кощунственные кривляния, соседствовали с растущими списками погибших на фронте.

Невесело и непразднично явился новый 1915 год. Зима стояла в самом разгаре. Скрябин в постоянных разъездах. Он неоднократно выступает с концертами в Москве, Петрограде, Харькове, Киеве. Везде и всюду его сопровождает исключительный успех. Два концерта в Петербурге прошли

с таким блеском и вызвали такой энтузиазм публики, что Александра Николаевича попросили сыграть дополнительный третий концерт, который состоялся 2/15 апреля 1915 года. На следующий день Зилоти послал телеграмму Татьяне Федоровне с сообщением, что композитор «имел громадный успех, играл архивеликолепно» (18, л. 583).

После приезда в Москву Скрябин почувствовал себя нездоровым. Распространилась весть, что, возвращаясь из Петербурга, композитор в вагоне неосторожно сорвал на лице маленький фурункул, куда, очевидно, попала инфекция. В газетах появились тревожные сообщения. Повторилась лондонская история. Однако на этот раз болезнь, возможно действительно не сразу распознанная, развивается быстро и принимает угрожающий характер — на почве общего заражения крови начался гнойный плеврит. Положение стало безнадежным и утром 14 апреля композитор скончался. Перед смертью композитор подписал прошение на высочайшее имя об усыновлении детей от Татьяны Федоровны и передаче им его фамилии. В дальнейшем Вера Ивановна, узнав о прошении, отправила в императорскую канцелярию телеграмму, в которой писала, что, «ничего не имея против дарования фамилии мужа ни в чем не повинным детям, в то же время <...> признавала бы и незаконным и несправедливым дозволить госпоже Шлецер носить нашу фамилию» (26, л. 39). Фамилия Скрябина была дарована детям, Татьяна Федоровна официального права на нее не получила.

Весть о смерти Скрябина мгновенно облетела Москву. Массы людей пришли днем на панихиду в день смерти композитора. Вечером состоялась вторая панихида, еще более многолюдная, чем первая. На следующий день после отпевания в церкви Николы Чудотворца на Песках многотысячная траурная процессия проводила великого композитора к месту его последнего успокоения на кладбище Новодевичьего монастыря.

Смерть Александра Николаевича потрясла художественный и музыкальный мир. Многочисленные газеты откликнулись статьями и публикациями. Она представлялась всем дикой и нелепой.

«Известие о смерти Скрябина,— писал В. Г. Каратыгин в монографическом очерке о композиторе,— обрушилось на русское общество как раз в разгар титанической борьбы наций. Как же могуч был гений этого художника, если смерть его, случившаяся во время, быть может, всех времен

в жизни русского государства тягчайшее, не только не прошла малозамеченной, но отозвалась самой жгучей болью в сердцах всех, кому дороги судьбы отечественного музыкального искусства» (329, с. 18).

17 апреля Художественный совет Московской консерватории собрался на экстренное заседание, посвященное памяти Скрябина. Профессорской коллегией было постановлено вывесить в консерватории портрет композитора и поручить особой комиссии устройство концертов, представляющих его творчество. 22 апреля исторический отдел Музыкально-теоретической библиотеки провел вечер памяти Скрябина, где с речами и докладами выступили Е. В. Богословский, Б. Л. Яворский, Н. Я. Брюсова. 8 мая состоялось траурное собрание в редакции журнала «Аполлон», а 1 июля в зале петроградского Петровского училища — первое публичное собрание в память Скрябина.

После этого лекции-концерты и концерты прошли во многих залах и собраниях. Серию концертов, посвященных памяти Скрябина, провел Кусевицкий, передав сборы от них семье композитора, оставшейся совершенно без средств. В Петрограде такую серию организовал Зилоти. В концертах памяти Скрябина выступили и другие крупнейшие музыканты России — С. В. Рахманинов, Э. А. Купер, К. Н. Игумнов, Р. М. Глиэр, Е. А. Бекман-Щербина, Г. И. Варлих, Н. А. Малько, В. И. Скрябина, А. Б. Гольденвейзер, А. К. Боровский, А. Н. Дроздов, М. С. Неменова-Лунц, Г. И. Романовский, А. А. Кошиц. Скрябинские концерты состоялись во многих провинциальных городах.

Концерты проходили в течение всего сезона 1915/16 года. Тогда же стали появляться многие публикации, посвященные жизни и творчеству композитора. Отозвались Брюсов, Вяч. Иванов, Бальмонт, Каратыгин. Держановский и другие. Не обошлось без курьезов. Некий Н. Н. Черкас, автор «Школы техники игры на фортепиано», учитывая огромную популярность Скрябина, издал критический очерк по личным наблюдениям «Скрябин как пианист и фортепианный композитор», где на девяносто пяти страницах пояснял, что великий музыкант учился у горе-педагогов, прививших ему неверные мышечные движения, которые в сочетании с прирожденной нервной спазматичностью мышц обусловили неточность игры и слабость его тона. Свое изложение автор завершал приглашением в собственную школу, в которой он воспитывает систематическую постановку правильной, внутренней пианистической работы.

На издание Черкаса никто из стоящих музыкантов и друзей композитора не обратил серьезного внимания. Зато когда весной 1916 года вышла книга Сабанеева «Скрябин», она вызвала резкие споры в кругу бывших друзей композитора.

В 1915 году было образовано Общество имени Александра Николаевича Скрябина и издан устав, подписанный учредителями — княгиней М. Н. Гагариной (одна из сестер С. Н. Трубецкого), Б. П. Юргенсоном, Сабанеевым, Вяч. Ивановым, Балтрушайтисом, Богородским, Подгаецким. Общество ставило своими целями: «а) собирание материалов, касающихся жизни и деятельности А. Н. Скрябина; б) всестороннее изучение его творчества; в) распространение его произведений в возможно более широких кругах» (287, с. 3), а также вообще содействие искусству по части музеев, библиотек, выставок, изданий и т. д. Общество функционировало в Москве и Петрограде.

Поскольку Сабанеев был секретарем Московского общества, то после выхода книги часть его бывших единомышленников обратилась в Петроградское общество с письмами и просьбами «разъяснить искажение творческого облика композитора», произведенное Сабанеевым. В итоге обсуждений в 1917 году был выпущен специальный сборник «Известия Петроградского скрябинского общества», где на книгу были помещены отзывы и письма тех лиц, которые, как и Сабанеев, были в числе наиболее близких посетителей скрябинского дома. В предисловии сборника подчеркивалось, что книга Сабанеева наряду с прекрасными страницами содержит возмутительные неправильности, поскольку ее автор «приводит без кавычек отдельные мысли А. Н. Скрябина, незаметно переплетая их со своими домыслами» (285, с. 3). Татьяна Федоровна, приславшая краткий отзыв, указывала на мистические преувеличения и неточности Сабанеева: в частности, по поводу якобы пользования Скрябиным при инструментовке в качестве «руководств» партитурами Глазунова, Р. Штрауса, Дебюсси, а также в связи с утверждением Сабанеева о совершенно исключительном отношении композитора к Девятой сонате (как и Б. Шлецер, Татьяна Федоровна отвергала авторское происхождение ее названия как «черной мессы»). В. Н. Лермонтова (урожденная Трубецкая, ведавшая организацией похорон композитора) отмечала, что книга Сабанеева «содержит в себе ту крупницу правды, которая делает ее самой вредной и опасной ложью» (294, с. 6), ибо эта правда спле-

тена с домыслами. Разговоры Скрябина зачастую носили характер импровизации, подчеркивает Лермонтова, и потому «нельзя ссылаться на каждое слово, на каждую случайную мысль из таких разговоров, придавая им потом значение, равносильное положениям его религиозно-философского мировоззрения» (294, с. 8). С обвинениями по поводу искажения Сабанеевым творческого облика композитора выступили также В. В. Богородский, Вяч. Иванов, Б. Шлецер и др.

Возможное продолжение дискуссии было смыто надвигающимися грозными событиями. В стране рождалась революция, и с гимном ее песен слилась музыка великого творца «Поэмы экстаза» Александра Николаевича Скрябина.

Дом близ Арбата, в бывшем Большом Николо-Песковском переулке (ныне ул. Вахтангова, 11), куда Скрябин въехал в 1912 году, сняв квартиру у проф. А. А. Грушки, был бережно сохранен, несмотря на все невзгоды, которые пережила страна, и по сей день связан с именем гениального композитора. В годовщину его смерти здесь была установлена мемориальная доска. 20 августа 1918 года Татьяна Федоровна, жившая с детьми в этой квартире, получила на нее охранную грамоту МУЗО Наркомпроса. В дальнейшем после отъезда, а затем смерти вдовы квартира перешла в ведение Главмузея и 17 июля 1922 года в ней открылся Музей Скрябина. Главным хранителем его стала Любовь Александровна Скрябина.

Несколько ранее, в мае 1922 года было образовано Общество друзей Музея Скрябина (подобно Обществу друзей Музея Чайковского), в деятельности которого принимали активное участие Л. Б. Красин, А. Б. Гольденвейзер, В. М. Беляев, К. Н. Игумнов, П. А. Ламм, Н. Я. Мясковский, А. Н. Александров, А. А. Крейн, С. Е. Фейнберг и другие. «Содействие Общества оказало большую пользу музейной работе, так как взносы его членов поддерживали это дело в трудную минуту материальных невзгод» (348, с. 64). Музей стал одним из культурных очагов столицы, где проходили встречи с виднейшими советскими и зарубежными музыкантами. Музыка Скрябина звучит здесь и поныне, как звучит она в различных странах и континентах, в концертных залах и учебных классах, на конкурсах и в грамзаписях.

Глава двенадцатая

«Прометей. Поэма Огня»

Создание монументальной симфонической поэмы «Прометей» в период между двумя революциями представляется глубоко знаменательным. В то время, когда в творчестве многих русских художников зазвучали ноты пессимизма и разочарования, когда над всей Россией, по образному выражению Блока, «спустилась мгла», Скрябин был увлечен работой над произведением, основная художественная идея которого символизировала «принцип активности», а музыкальная ткань пронизана волевыми, героическими импульсами. Не случайно А. А. Альшванг, говоря о метафоричности, а также фантастичности скрябинских философских идей и в целом критически их оценивая, замечал: «Миф Скрябина вылился в величественную космогонию, полностью выраженную „Прометеем“. Это — миф о сотворении мира из первичного хаоса. Но если откинуть фантастику, остается героический порыв, проходящий все стадии страдания и борьбы и знакомый со времен Бетховена. Сила этого порыва представляет собой нечто выдающееся, даже исключительное в русской музыке» (370, с. 84).

Скрябинская поэма не имеет литературной программы и не отражает строгой последовательности событий и сюжета древнего мифа. Композитор не оставил даже такого общего повествования, которое он сделал к «Поэме экстаза»²⁸. Не-

²⁸ В программах первых исполнений поэмы сохранился пояснительный текст к ней, сделанный Сабанеевым, который в 1912 году признавал по этому поводу: «Объяснительная записка к „Прометею“, составленная пишущим эти строки при ближайшем участии автора симфонии,— вовсе

которых исследователей это приводило к растерянности, а иных к издержкам в рассуждениях: «В „Прометее“, — писал Л. В. Данилевич, пытаясь обосновать тезис о снижении конфликтности в произведении, — все препятствия уже преодолены. Ведь у Скрябина героя не приковывают к скале и орел не клюет его печени» (324, с. 106). Воистину не Печень Прометея волновала художественное воображение Скрябина. Не желая снижать идейный пафос образа и давать пищу мещанско-обывательским толкованиям, композитор, как свидетельствуют современники, подчеркивал, что его симфоническая поэма не имеет непосредственной связи с мифом. В истории человечества Прометей олицетворял для Скрябина гордое самосознание человека-творца, дерзнувшего отобрать у богов дар жизни и сравняться с высшей силой в могуществе созидать жизнь.

В этом плане нас не должны вводить в заблуждение заверения композитора в том, что его Прометей не имеет отношения к мифу. Как никакой другой жанр, миф неизменен и вечен. Вместе с тем в своем бытовании в различные эпохи он подвержен развитию, трансформации, многозначности трактовок, которые обусловлены культурно-художественным, философским уровнем этих эпох, отражающих в модификации сюжета и смещении смысловых акцентов мифа присущее им мироощущение и понимание жизненных процессов. Многократные обращения к образу Прометея величайших умов человечества (Эсхил, Вольтер, Гёте, Байрон, Шелли и другие) составили самостоятельную историю этого образа, рожденного легендой. Так, Прометей в сохранившейся второй части трилогии Эсхила, гордый и дерзновенный, дарует людям огонь, научает их ремеслам и освобождает «от участи — раздавленными Зевсом сойти в Аид». Совершая свои деяния, он заранее знает о грозящей ему жестокой каре, однако не смиряется с властью судьбы. В драме Кальдерона «Статуя Прометея» (1670) образ древнего героя превратился в христианствующего рыцаря. В неоконченной драме Гёте «Прометей» (1772—1773) мотив похищения огня вообще снят. Герой создает людей (этот эпизод есть в первом изложении мифа о Прометее у

не имела целью дать сколь-нибудь точное отражение „идеи“ произведения. Это — частью (во вступлении) синонимика слова-символа „Прометей“, частью (далее) изложение и тематический разбор симфонии» (487, с. 849). Названия тем произведения, а также определение темы Прометея как творящего принципа активности заимствовано в литературе о Скрябине из данной аннотации Сабанеева.

Гезиода) и вкладывает в них способность к развитию, познанию, созданию культуры и ремесел, преодолению веры в бога, возможность в труде, борьбе, скорбях познать высшую радость творчества, ведущего к счастью. В стихотворении Байрона (1816) Прометей является «добра пророком», источником света, радости. Символом торжества мировой гармонии становится могучий, пронизанный гуманистическим пафосом образ героя в лирической драме Шелли «Освобожденный Прометей» (1820). Носителем идеи «первородного греха человеческой свободы», разрушающей «божественное всеединство» мира, предстает Прометей в одноименной трагедии Вяч. Иванова, написанной в 1919 году, уже через несколько лет после создания поэмы Скрябина...

В мировую галерею художественных портретов Прометея органично вписывается и скрябинский герой. Ближе всего он стоит к образам Гёте, Байрона, Шелли. На рубеже двух эпох композитор воспел величественный гимн человеку, осознавшему, что судьбу живого он держит в собственных руках. Во имя этого живого скрябинский герой ценою борьбы, страданий, титанических усилий раздвигает завесы хаоса и мрака.

Интересно, что в русском искусстве предреволюционных лет скрябинская поэма была не единственным произведением, посвященным прометеевской теме. В 1905 году стихотворение «Прометей» написал Брюсов. В 1908 году симфоническую поэму по драме Шелли «Освобожденный Прометей» завершил М. Ф. Гнесин. В 1909 году на стихи Я. П. Полонского создан хор Танеева «Прометей», вошедший в цикл Двенадцать хоров а саррелла, который композитор посвятил хору московских Пречистенских курсов для рабочих, тесно связанных с революционным движением и проводивших большую воспитательную работу среди своих слушателей.

У скрябинского «Прометея» есть и второе название: «Поэма огня». Символический образ огня не однажды возникает в сочинениях композитора. Впрочем, неоднозначная символика этого образа («огонь очистительный, огонь роковой») довольно характерна для русского и зарубежного искусства конца XIX — начала XX века, с его беспокойными эмоциональными импульсами, обостренной экспрессией. Можно назвать одно из вершинных творений австрийского композитора Г. Вольфа — балладу «Огненный всадник» на текст Мёрике. Это — впечатляющая по выразительности

и драматизму поэма огня, который становится здесь символом грозной, неподвластной человеку, разрушительной силы. В контексте развития искусства позднего романтизма такой образ воспринимается как тревожное пророчество будущего, хотя сюжет Мёрике и основан на народном предании.

В русском искусстве начала века образ огня часто в сочетании с заревом, красным цветом (блоковское «заревое в красной пыли»), приобретает значение символа грядущего «мирового пожара», приближающегося очистительного буйства стихии. Бальмонт, творчество которого высоко ценил Скрябин, создал цикл стихотворений под названием «Гимн огню». Цикл вошел в книгу стихов «Будем как Солнце», сопровождаемую многозначительным эпиграфом из Анаксагора: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце». Так соприкасаются понятия огня, света и солнца, могущественных сил, дарующих жизнь и обновление. Кроме того, образ огня в русском искусстве противопоставлялся серой будничности, прозе окружающей действительности, акцентировал значительность, пламенность духовного начала в жизни человека. Это хорошо выразил Владислав Ходасевич:

В заботах каждого дня
Живу, — а душа под спудом
Каким-то пламенным чудом
Живет помимо меня.
И часто, спеша к трамваю
Иль над книгой лицо склоня,
Вдруг слышу ропот огня —
И глаза закрываю.

Таким образом поэма Скрябина может быть соотнесена с широким кругом явлений художественной культуры начала XX века. На этом фоне ее отличают необычайная грандиозность и возвышенность замысла.

Композитор приводит его развитие, содержащее контрастные противопоставления и конфликтные столкновения, к экстатически напряженному светоносному финалу, знаменующему победу могучей воли человека и торжество жизни. Введение заключительного хора рождает буквальные ассоциации, неотразимые в своей наивности: зазвучали живые голоса. Некоторую примитивность подобных ассоциаций нейтрализуют общий эпически возвышенный стиль поэмы и ее музыкальный язык, свободный от банальностей и интонационных штампов.

В поэме Скрябина очевидна связь с традициями великого гуманизма, развиваемыми на протяжении ряда веков лучшими представителями европейской философии и культуры. Как бы ни называть героя поэмы — Прометеем ли, образом, воплощающим принцип творческой активности Вселенной, или как-либо иначе — рождение жизни в идейной концепции произведения становится возможным только благодаря титанической борьбе героя как с противостоящими внешними силами, так и в преодолении им своих слабостей и различных искушений. В этом отношении скрябинский герой выступает и носителем лучших черт многих героев отечественной художественной литературы, на протяжении всего XIX века разрабатывавшей тему нравственных исканий человека во взаимоотношениях с окружающей средой. Скрябинский герой, выходя за пределы этой среды в иные миры и пространства, свободный от предрассудков, роковых обстоятельств, заблуждений, вольный в выборе своих поступков, сознательно избирает себе в удел служение человечеству и на пути к этому преодолевает препятствия. Это опровергает встречавшиеся ранее в нашей литературе обвинения в умозрительности замысла сочинения и, более того, в его идейной ошибочности. «Взволнованные и приподнятые чувства скрябинского героя, — писала по поводу произведений композитора периода Третьей симфонии В. Н. Брянцева, — опирались на важные, хотя и очень опосредованные связи с живой действительностью» (502, с. 37). Тема сознательного подвига во благо человечества — в каких бы образно-стилистических условиях она ни воплощалась — остается центральной и для более позднего скрябинского творчества.

Духовно-нравственным, творческим импульсам человеческой воли, стремящейся утвердить торжество жизни, в поэме противостоит внеличный, беспредельный мир хаоса и тьмы. Его безграничность, объективная бесконечность, ощущаемая сознанием, придает конфликту произведения космические масштабы. Эти измерения подчеркивают грандиозность происходящих коллизий, образуя монументальную художественно-философскую космогонию, стержень которой составляет идея активности человеческого разума, созидающего и преобразующего мир. И если в начале поэмы символ творческой активности, являющийся также носителем света, противопоставляется беспредельности тьмы и хаоса, то в итоге развития и разрешения конфликта сочинения происходит слияние этого символа с

образом Вселенной, озаренной и охваченной светотворческим пожаром. Впечатление, производимое финалом поэмы, грандиозно. Неудивительно, что современники Скрябина называли «Прометея» «изумительнейшим явлением человеческого духа, недостижимым, углубленнейшим». Так охарактеризовал «Поэму огня» один из наиболее чутких ее слушателей — Николай Яковлевич Мясковский.

Однако не только художественно-эстетической концепцией, но и многим другим скрябинский «Прометей» привлек исключительное внимание современников. В соответствии с объемностью и многоплановостью замысла сочинения композитор избирает необычный для своего времени состав исполнителей: большой состав симфонического оркестра, фортепиано, орган, хор и цветосветовая клавиатура, сопровождающая музыкальное развитие сменой цветовых волн, освещающих зал. Введение партии света (Luce) должно было, по мысли композитора, усилить впечатление от музыки. Несоввершенная техника, существовавшая во времена Скрябина, не давала должного эффекта мощных волн и столпов света, о которых мечтал композитор, а была способна представить только мигание разноцветных лампочек. Тем более нельзя не воздать должное интуиции Скрябина, предугадавшего эффекты и выразительные средства синтетических жанров искусства на несколько десятилетий вперед.

Однако помимо зрительного впечатления, цветосвет был для композитора частью самой музыки, специфическим выражением ее драматического развития. Известно, что Скрябин, как, например, и Римский-Корсаков, обладал цветным слухом, который звучание определенной тональности связывал с соответствующим цветом²⁹. Это обстоятельство в 70-х годах нашего столетия способствовало возникновению оригинальной концепции гармонии «Поэмы

²⁹ Соответствие цвета с определенной тональностью у Скрябина приведено Сабанеевым в статьях «О звуко-цветовом соответствии» (1911), «Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией „Прометей“» (1916) и в упоминавшейся выше монографии о композиторе. Соответствие таково:

до мажор — красный	фа-диез мажор — синий, яркий
соль мажор — оранжево-розовый	ре-бемоль мажор — фиолетовый
ре мажор — желтый, яркий	ля-бемоль мажор — пурпурно-фиолетовый
ля мажор — зеленый	ми-бемоль мажор — стальные
ми мажор — сине-белесоватый	си-бемоль мажор — цвета с металлическим блеском
фа мажор — красный	

огня», автором которой является И. Л. Ванечкина (см.: 424).

Одним из важнейших качеств партитуры «Прометея», благодаря которому она составила важную веху в творчестве Скрябина и общей эволюции музыкального искусства, стал ее гармонический язык. То, что для эволюции гармонии конца XIX века символизировалось в понятии вагнеровского «тристанова аккорда» (ярко обозначающий процесс разрушения строгих функциональных связей классической гармонии), нашло логическое завершение в «прометеевом аккорде», открывающем звучание скрябинской поэмы. Дерзостное «прометеевское шестизвучие» буквально всколыхнуло музыкальный мир. О «прометеевом аккорде» долгое время велись дискуссии. По существу он стал знаменем музыкального мышления новой стилистической эпохи.

Известно, что процесс ослабления функциональных связей классической гармонии проявился не только в сочинениях Вагнера, предшествующих «Тристану и Изольде», но и в произведениях других современных ему композиторов. Аналогично тому Скрябин подошел в эволюции ладогармонического языка к «Прометею» постепенно, а его современники порой также близко соприкасались с ним в музыкально-стилистических исканиях. Например, В. И. Ребиков в поисках новых выразительных средств хронологически во многом опередил Скрябина, как и ряд западноевропейских композиторов (в частности, Дебюсси). И все же именно скрябинская «Поэма огня» благодаря огромному художественному воздействию, целостному выражению новаторской сути искусства новой стилистической эпохи должна быть названа символом музыкального мышления этой эпохи. Суть его сводится к следующему.

В «Прометее» утверждается новая ладогармоническая система, в которой опорным аккордом, устоем, «центральным элементом» (Ю. Н. Холопов) становится диссонирующее начальное созвучие:

33

Fl., V-ni tt trem. sul tasto
Cl., V-le trem. sul tasto
Fag. } V-c. trem. sul tasto
C-fag. } C-b. trem. sul tasto

Это созвучие, как известно, Скрябин считал не только гармоническим комплексом, но и основой мелодической горизонтали, то есть свернутым в вертикаль звукорядом,

фиксирующим ладовый состав «гармониемелодии» «Прометей». Композитор относил этот аккорд к ладотональности *Ля* (конечно, не в ее традиционном мажорном варианте), представляющей в развернутом виде следующий звукоряд: *ля — си — до-диез — ре-диез — фа-диез — соль*. Кроме того, известно, что Скрябин трактовал названный аккорд как устойчивый тонический терцдецимаккорд (с повышенной ундецимой и пропущенной квинтой).

С одной стороны, авторские комментарии «прометеевского созвучия» обнаруживали определенные связи со старыми традиционными нормами гармонического мышления, с другой — организация мелодической горизонтали и гармонической вертикали произведения, равно как и последующих сочинений, настолько сильно отличалась от этих традиционных норм, что современная композитору музыкальная теория оказалась не в состоянии сколь-нибудь полно и убедительно отразить новое музыкальное явление.

Одним из первых эволюцию скрябинской гармонии, в которой «Прометей» стал переломным этапом, попытался объяснить Сабанеев. Природа гармоний Скрябина определялась им как ультрахроматическая, связанная с освоением обертонового ряда: нечто промежуточное между тембром и гармонией.

Своей концепции Сабанеев стремился подвести историческую базу, определяя общую эволюцию гармонии в музыкальном искусстве как путь постепенного освоения обертонового звукоряда в качестве консонирующего созвучия. Процесс, по Сабанееву, затормозился с появлением темпированного строя, ко времени возникновения которого слухом был освоен обертоновый ряд по пятый звук включительно, или, иными словами, трезвучие.

Если следовать теории Сабанеева, то очередной, седьмой звук, дающий септиму (четные звуки в этом обертоновом звукоряде представляют повторение октавного и квинтового тонов), не был осознан как консонирующий в составе септаккордов только потому, что ее натуральное звучание не укладывается в темпированном строе. Скрябин, по мнению Сабанеева, начинает борьбу с температурой в пределах темперации. Это выражается в появлении нонаккорда (с пониженной или повышенной квинтой): *до — ми — си-бемоль — ре — фа-диез (соль-бемоль)*. Данное созвучие есть не что иное, как соединение звукоряда натуральных обертонов, куда включены верхние 7, 9, 11-й обертоны (*си-бемоль — ре — фа-диез*), которые должны звучать

темного выше темперированных. В этом плане «прометеев аккорд» — *до — фа-диез (соль бемоль) — си-бемоль — ми — ля — ре* — образует, по определению Сабанеева, 8, 9, 10, 11, 13, 14-й обертоны. В более поздних сочинениях Сабанеев отмечает альтерацию отдельных обертонов.

В «Воспоминаниях о Скрябине» он пишет о том, что теория скрябинской гармонии была им составлена в последние годы общения с композитором: «Теория была основана на акустических данных и сводила гармонию Скрябина к расширению естественного обертонового ряда... А [Александр] Н[иколаевич] чрезвычайно заинтересовался этой теорией, которая очень была в соответствии с его излюбленным „принципом Единства“. В частности, и единство, обнаруживаемое в путях науки и интуиции,— ему было почему-то всегда особенно ценно» (128, с. 114).

Из этого признания можно сделать два вывода. С одной стороны, Скрябин словно бы согласился с трактовкой своего гармонического языка по теории Сабанеева (именно это и старается подчеркнуть автор мемуаров). С другой стороны, приведенные слова ясно свидетельствуют о том, что в творчестве композитор руководствовался интуицией собственного гениального слуха, не нуждавшегося в абстрактном теоретизировании.

Обертоновая теория получила в те годы довольно большую популярность, хотя у нее сразу же нашлись оппоненты. С одним из них, А. М. Авраамовым, у Сабанеева развернулась дискуссия в журнальной прессе, которая окончилась довольно бесславно для автора ультрахроматической концепции. Не зная, что возразить на замеченные в его рассуждениях неточности (в разных статьях он называл различные обертоны, образующие новые скрябинские гармонии), не найдя достойных доводов против того, что композитор, тяготевший якобы к ультрахроматизму, сочинял в основном для темперированного инструмента³⁰, Сабанеев раздраженно писал про Аврамова: «Он — не художник, а только ученый, оперирующий со звуками <...> для пишущего эти строки музыка — прежде всего и после всего искусство, таинственная и могучая магия» (449, с. 99).

Время показало, что концепция Сабанеева при всем по-

³⁰ Невозможно понять, писал Аврамов, почему Скрябин, если он был склонен к ультрахроматизму, «90% с лишним своего творчества отдает темперированному инструменту и совершенно игнорирует те инструментальные группы, которые до сегодня темперации не подчинились?» (74, с. 159).

лезном обращении к проблемам музыкальной акустики была далека от теоретического обобщения гармонии Скрябина.

Первым завоеванием в этом плане явилась теория «ладового ритма» Б. Л. Яворского. Она возникла под большим воздействием музыки Скрябина последнего периода. Непреходящая историческая ценность концепции Яворского — впервые сформулированная идея лада как общей системы, основанной на тяготении неустоев в ближайшие устои. Истолкованные ученым дважды-лады (объединение тональностей, отстоящих одна от другой на тритон), увеличенный (целотоновый), уменьшенный (тонополутоновый) давали объяснение многим явлениям скрябинского музыкального языка как ладово осознанным, выразительным в своей интонационной основе. К сожалению, широкому кругу музыкантов труды Яворского длительное время были неизвестны, хотя по поводу его теории и была проведена Всесоюзная конференция (см.: 80). Теория дважды-ладового мышления была принята на вооружение теоретиками, писавшими о Скрябине в 30—50-е годы, но очень своеобразно. Схоластически трактованная, не свободная от изъянов (предполагавшая перестройку, по убеждению исследователя, исторически изжитой темперации), она служила в тот период косвенным доказательством умозрительности творчества в последние годы жизни композитора. Как и Скрябин, Яворский в своей области оказался намного впереди своего времени.

Только во второй половине 60 — начале 70-х годов благодаря осмыслению музыкальной теорией ряда важных понятий, их исторической обусловленности в развитии музыкального искусства наша музыкальная наука вплотную подошла к объяснениям закономерностей гармонии позднего Скрябина. Одним из ключевых понятий, которое было на новом этапе осознано в теории этого времени, явилось опять-таки понятие лада, вобравшее в себя не только отражение структурных закономерностей (вариантов интервального строения), но и широко трактованную функциональность. Последняя позволила понять историческое многообразие ладовых форм в музыке, эволюционный процесс их развития, не исчерпывающийся мажоро-минором классической гармонии. Об этом очень точно писал в те годы В. П. Бобровский: «Понятие лада, если его рассматривать лишь со структурной точки зрения, становится в нашу эпоху очень текучим, изменчивым и трудно определяемым. Для понимания существа лада следует установить его функцию.

Функция лада — сведение к логическому единству звуковысотных различий интонируемых звуко сочетаний. При таком общем функциональном понимании лада его конкретные структуры являются уже производными, исторически изменчивыми. Пользуясь этим соотношением единства функции и множественностью ее структурных форм, можно объяснить эволюцию ладовых форм мышления начиная с самых примитивных, например от грегорианского хораля через мажорную и минорную систему классической музыки до многообразия ладовых форм наших дней» (78, с. 9).

Именно на основе такого исторически обусловленного восприятия лада появились специальные труды, объективно трактующие закономерности скрябинской гармонии «прометеевского» и «постпрометеевского» периодов. В 1965 году вышла книга О. Е. Сахалтуевой «О гармонии Скрябина», в 1968 году — исследование В. П. Дерновой «Гармония Скрябина» (в первоначальном варианте закончено в конце 1940-х годов), в 1969-м — работа С. Э. Павчинского «Произведения Скрябина позднего периода».

Сахалтуева рассматривает эволюцию гармонии Скрябина в рамках классической функциональной теории. Эта эволюция до 60-х опусов определяется как движение по пути альтерации аккордов к образованию целотоновых созвучий, в котором выделено два направления. Одно возникает путем слияния постоянно сопоставляющихся альтерированной двойной доминанты и тоники, а также усложнения самого тонического созвучия, превращенного в доминанту к субдоминанте. Второе — на основе альтерации доминантовой группы и субдоминантовой, базирующейся на II низкой ступени и образующей с доминантовой тритоновое соотношение. Эволюция гармонии Скрябина в области аккордовой вертикали, считает Сахалтуева, завершается перенесением в вертикаль всех основ горизонтального развития. «„Прометеевская“ доминантовая гармония, — пишет она далее, — в соединении с тоническим басом включает в себя звуки трех основных функций лада». «...В области аккордовых последовательностей гармоническое развитие заключается в постепенном и неуклонном усилении роли побочных доминант, что приводит в результате к полному господству доминантовых гармоний» (452, с. 37, 38).

Интересная и детальная концепция Дерновой отражает процесс развития скрябинской гармонии, опыт ее постижения и, используя многие положения теории Яворского, трактует систему музыкального мышления Скрябина. Дер-

нова считает основой этой системы энгармоническое равенство аккордов доминанты с пониженной квинтой — прежде всего доминантсептаккорда и терцквартаккорда (возможны сочетания с чистой квинтой, повышенной квинтой, с секстой), объединяющее, в частности, две тональности на расстоянии тритона (дважды-лад по Яворскому)³¹. Альтерация и усложнение аккордовой вертикали, приобретающей доминантовое строение, приводит к образованию целотоновых созвучий и — на основе полного энгармонического равенства всех обращений большого доминантнонаккорда с повышенной квинтой — объединению шести тональностей, тоники которых расположены по целотоновому звукоряду. Новая система ладовых связей в сочетании с традиционными и является, по мнению Дерновой, источником многообразных интонационных, ладогармонических образований в музыке позднего Скрябина. «Прометеев аккорд» раскрывается, таким образом, как аккорд доминантового строения, а именно: доминантовый нонаккорд с пониженной квинтой и прибавленной мажорной секстой³².

Несколько по-иному трактует гармонический стиль поздних сочинений композитора Павчинский, отмечая в ладовых образованиях, выросших на основе сложных аккордовых вертикалей, мажорные или минорные наклонения. Исходя из того, что лад мелодии воспринимается на слух ярче, чем гармонический комплекс, Павчинский предлагает конструировать звукоряд лада, рожденного усложнением скрябинской доминанты не от басового основания аккорда, а от ноны этого аккорда, называя такое ладовое образование «ладом от ноны». Начальный «прометеев аккорд» в таком звукоряде примет следующий вид: *си — до-диез — ре-диез — фа-диез — соль — ля*. В этом виде он максимально приближен к си мажору с пониженной VI ступенью и пониженной VII ступенью, тяготеющей вниз, в квинту.

В дальнейшем обсуждении скрябинской гармонии споры сосредоточились главным образом вокруг вопроса: считать ли «прометеевское созвучие» доминантовым по изначальной функции и происхождению или только самостоятель-

³¹ При этом автор отмечает, что сдваивание тональностей через тритон распространено уже в музыке второй половины XIX века (например, у Римского-Корсакова в «Шехеразаде», «Сказке»).

³² Происхождение «прометеева аккорда» от целотонного аккорда, «возникшего из нонаккорда с одновременно повышенной и пониженной квинтой», отмечал в 1916 году Авраамов (74, с. 161).

ным и тоническим по своему значению, не имеющим остаточных доминантовых явлений. Спорили в основном с Дерновой, выразившей свое мнение с категорической определенностью: «Ошибкой было бы думать, что тритоновое звено заменило тонику или стало тоникой дважды-лада. Оно и было и осталось доминантовым, так как в основу дважды-лада у Скрябина положена неразрешенность доминанты и всех ее энгармонических превращений. „В этой доминантности,— цитировала исследовательница в качестве усиления своей позиции статью Яворского о Скрябине, написанную в 1915 году,— он остается, пребывает в стадии неустойчивости, раздражения без исхода“» (438, с. 48).

Можно не соглашаться с категоричностью позиции автора книги «Гармония Скрябина», или можно считать «правильным, что Дернова в своей работе не переименовывает „центральный элемент“ скрябинских ладов в тонику, что она видит его связь со старой системой, то есть с его доминантовым происхождением и доминантовым функционированием» (443, с. 540). Наличие двух противоположных точек зрения представляется глубоко симптоматичным. Они отражают две различные, но диалектически связанные тенденции в разработке проблем гармонии XX века. В одном случае проявляется необходимость на новом уровне систематизировать и обобщить закономерности современного композиторского творчества, ладогармонический язык которого не укладывается в традиционную мажоро-минорную систему; в другом — выявить связи этого творчества с нормами музыкального мышления предшествующей эпохи.

Надо сказать, что и тот и другой подход правомерен по отношению к музыке Скрябина позднего периода. Описанные Дерновой закономерности энгармонизма альтерированных аккордов доминанты точно отмечают направленность эволюции гармонии Скрябина на пути к «Прометею». Однако игнорировать тот факт, что диссонирующий комплекс выполняет в музыке Скрябина функции тоники и как таковой определяется им самим, также нецелесообразно, ибо развитие гармонии в течение нашего века показало нормативность возникновения диссонантной тоники. Но неправомерна и категоричность в утверждении исключительной самостоятельности подобных созвучий. В такой ситуации каждое звуковысотное перемещение гармонического комплекса предполагает появление новой ладотональности. Целое распадается на множество отдельных ячеек и внутренние связи

между ними утрачиваются. Однако известно, как тщательно продумывал Скрябин именно общий музыкально-драматический «профиль» сочинения, его тональный план и модуляционное развитие. В объяснении внутренних связей ладового развития поздних сочинений композитора у Дерновой большое преимущество перед многими другими исследователями, ибо ее система позволяет трактовать эти связи и наблюдать их закономерности (появление энгармонических секвенций при ускорении развития и т. д.).

В отдельных работах, чаще всего общетеоретического плана, встречаются определения чрезвычайно характерной для музыки XX века квартовой гармонии, или квартаккордов, в родословной которых почетное место занимают скрябинские гармонии. Заметим, что в русской музыке наиболее близкое родство к ним тянется от А. П. Бородина, безусловно оказавшего сильное влияние на Скрябина. Одно из интереснейших явлений гармонии, квартаккорды отличаются примечательным акустическим эффектом, выделяющим их среди прочих созвучий.

Если исследовать форманты³³, выступающие в обертоновых рядах каждой из ступеней квартаккорда, выявится любопытная особенность. В аккордах терцового строения эти обертоновые ряды в основном совпадают, и прежде всего в первых, наиболее слышимых обертонах (мы не принимаем во внимание темпериацию, которая все же несколько корректирует общее положение). В квартаккордах, в особенности включающих тритон, как в «прометеевском шестизвучии», форманты не совпадают, отчего и рождается неповторимая и выразительная окраска созвучия, включающего различные обертоновые ряды. Одним из первых подошел к пониманию такого явления в 1916 году А. М. Авраамов. Он отметил характерный «сложный бас» в поздних сочинениях Скрябина — «каждый раз с увеличенной квартой в басу» (74, с. 161), что рождало новое качество в результате слиянности двух нижних голосов аккорда. Гениальный слух композитора был необычайно чуток и безошибочно ориентировался в сложнейших обертоновых сочетаниях. Об этом свидетельствует не только гармонический язык его сочинений, но и исполнительская пианистическая манера, необычайное владение педалью, благодаря которой, по отзывам

³³ Форманта (от лат. *formans, formantis* — образующий) — термин фонетики. Здесь в значении акустической характеристики, образующей тембр звука.

современников, Скрябину удавалось выявлять какие-то не слышимые у других пианистов призвуки, придающие совершенно особенное очарование его игре.

Драматургия «Поэмы огня», ее композиция также вызывали длительное время многочисленные споры.

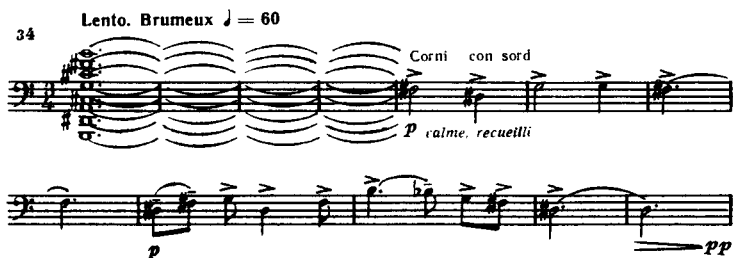
Одночастное симфоническое произведение, в котором совмещены признаки симфонической поэмы, фортепианного концерта, кантаты, «Прометей», как и «Поэма экстаза», многотемн. В этом многие видели недостаток и из-за него приписывали сочинению рыхлость формы. На наш взгляд, многотемность является у Скрябина свидетельством стремления насытить развитие психологической активностью, острее подчеркнуть процессуальность формы.

Увеличивая количество ведущих тем, композитор насыщает тематизмом и нейтрально-фоновые элементы, связующие переходные разделы. В результате степень взаимодействия образов, их контрастов, противопоставлений и взаимопроникновений повышается. Драматургия становится многоуровневой. В ней, однако, в полной мере сохраняются выразительная сила и крупный ритм сонатной формы, трактованной, как и в поздних сонатах, неповторимо ярко, индивидуально. Именно неповторимость и стройность отличают композицию «Прометей», сочетающую устоявшиеся нормы музыкально-композиционного мышления с новым, психологически свежим ощущением музыкального материала и процессов его формирования. Этот процесс, отмеченный в «Прометее» чертами своеобразной эпичности, ярко раскрывается на всех стадиях развития формы. Особую функцию выполняет при этом сонатная экспозиция. Объемность контрастов (и вместе с тем некое единство, позволяющее выявить цельность названного раздела) восполняет отсутствие многоплановости образных сфер, присущей циклическим произведениям, и сохраняет тем самым масштабность драматургии поэмы.

Три важнейших музыкальных образа составляют вступительный раздел поэмы. Первый из них — таинственно выплывающее, тянущееся созвучие — «прометеев аккорд». В нем словно слились неясные голоса первобытного хаоса и глухие отдаленные гулы вдруг открывающихся бесконечных далей Вселенной. Ни одно музыкальное сочинение до Скрябина не вносило в концертный зал столь загадочных «неземных» звучаний. Это — выход в другие миры и иные пространственные измерения. Даже современный слушатель, свидетель космических полетов, остро ощущает их вы-

разительность; нетрудно представить, какое впечатление они производили в начале века.

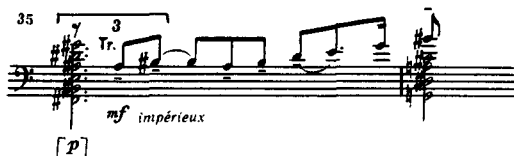
На фоне ожившего звучания и колебаний беспредельного хаоса возникает речитативно проникновенная и вместе с тем сурово сдержанная тема. Ее принято называть «темой Прометея». Мелодический рельеф прорисовывается с достаточным усилием. Окончание начального мотива, ограниченного интервалом уменьшенной кварты, подчеркнуто резкой вспышкой динамики: стремительное *crescendo* «прометеева аккорда» словно яркий луч прорезывает толщу мглы и так же резко гаснет. Дальнейшее разворачивание темы приводит к кульминационному ямбическому квартовому возгласу, типичному для скрябинских тем, отмеченных печатью героики. Еще одна вспышка динамики оттеняет завершение темы. Таким образом в теме два интонационных зерна, которые в новом ладогармоническом контексте — отсутствии хроматизма, нетрадиционности сопряжения ладово обостренных диатонических ступеней — звучат с новой силой выразительности, сохраняя в то же время свою изначальную генетическую связь с широким кругом музыкально-ассоциативных явлений. Первое интонационное зерно со времен И. С. Баха — символ сосредоточенно напряженного размышления, на втором — отпечаток многих героических образов:



Особенностью темы является то, что ее звуковой состав почти полностью (кроме звука *си-бемоль*) совпадает с «прометеевым аккордом». Здесь лейтгармония не только фактор единства ладогармонического мышления, но и своеобразное проявление принципа монотематизма, возрастания в новом ракурсе его конструктивной роли, способствующей образно-тематической спаянности сочинения (это будет развито и в поздних сонатах). Павчинский, считая ладом мелодии *си* мажор, пишет, что в ней «опевается квинта с последующим ходом по тонам трезвучия к кульми-

национной вершине и заключительным свертыванием, ниспаданием к терции трезвучия. Неторопливой раскачкой в соединении с ходами по звукам тонического трезвучия создается образ могучей, но еще не пробудившейся силы. Этому способствует и неподвижность гармонии (она не меняется на протяжении 12 тактов в темпе *Lento*), и низкий регистр мелодии в тембре валторны с сурдинами. Заключительный ход вниз подчеркивает инертное состояние пока еще дремлющей стихии» (467, с. 164)³⁴.

Кульминационный фрагмент темы, в котором интонация раздумья и квартовый возглас соединены в один мелодический оборот, развивается в переключке деревянных духовых. Это развитие подводит к появлению третьего музыкального образа — «темы воли», звучащей, как в «Поэме экстаза», в ярком тембре солирующей трубы:



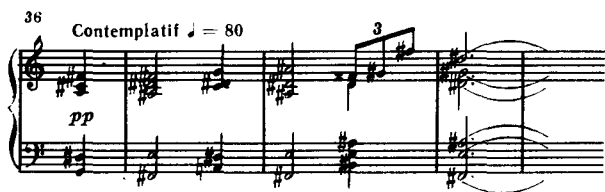
Окруженная резкими короткими вспышками засурдиненных аккордов трех других труб, интонационно концентрированная, устремленная в сжатом развитии к трезвучному фанфарному «выплеску», «тема воли» возникает в общей сгущенной по краскам атмосфере вступления подобно яркому зигзагу молнии, на мгновение озаряющей темный колорит.

«Прометеев аккорд», «тема Прометея» и «тема воли» играют огромную роль в драматургии поэмы. С ними связано развитие узловых моментов действия, на протяжении которого они подвергаются большой образной трансформации, особенно «тема Прометея». Вероятно, значительность названных образов, их исключительная идейно-смысловая драматургическая роль побудили Скрябина определить их

³⁴ Н. Н. Вольтер отмечает аналогию между первым отрезком «темы Прометея» и «темой заклинания» Девятой сонаты, в свою очередь обнаруживающей сходство с темой си-минорной сонаты Листа, также звучащей в низком регистре и повторяющей один и тот же звук. Между названными темами есть определенная интонационная общность (интервал уменьшенной кварты). Однако и различия между ними существенны. Это необходимо отметить при том, что все они могут быть отнесены «к одной и той же категории тем, символизирующих таинственные и порой опасные творческие силы пробуждающегося духа» (412, с. 120).

в самостоятельный раздел, оттененный сменой ладовых устоев. Общим для вступительного раздела является устой ля, для начала экспозиции и завершения произведения — фа-диез. Надо сказать, что ладотональные устои и их смены в поэме служат надежными ориентирами в наиболее ответственных участках ее формообразующей конструкции.

Переход от вступления к экспозиции в «Прометее» сглажен, ибо темп остается неторопливым, а новая тема (первая тема главной партии) имеет отпечаток сосредоточенного раздумья, роднящий ее со вступительным разделом³⁵. Эта так называемая «тема разума» хоральна и сосредоточенно напряженна, с характерным мелодическим взлетом на септиму:



Если внимательно вслушаться в развитие «темы разума», можно заметить, что истоки шостаковических медленных сонатных *allegro* первых частей здесь, в теме главной партии «Прометея» и всей последующей экспозиции, с ее постепенными эмоциональными нагнетаниями и насыщенностью током внутреннего тематического роста.

Экспонирование первой темы главной партии в оркестре сопоставляется в диалогическом проведении с «темой воли» в партии фортепиано. Первое выполняет функцию краткого тезиса, изложения мысли, в то время как у второго явно выражен разработочный характер. Это сказывается, в частности, в имитационных переключках «темы воли», которые вслед за очередным проведением ее в партии фортепиано возникают в оркестре.

Активизация развития приводит, как это типично для Скрябина, к появлению новых тематических трансформаций (раздел «plus animé, joueux» — оживленно, игриво). Они основаны на сочетании интонации «темы разума» в оркестре и выразительных скерцозно-полетных фигураций в партии фортепиано, выросших из ритмически изменен-

³⁵ Краткий связующий материал в конце вступления Вольтер обозначает как еще одну тему, которая почему-то значится четвертой, тогда как звучащая далее тема главной партии названа третьей (см.: 412, с. 122).

ного триольного завершения «темы разума» с характерным восходящим ходом на малую септиму. В беге фигураций возникает сначала в неполном, а далее в полном виде еще одно проведение «темы воли», также на фоне и в окружении фигураций в прозрачном звучании высокого регистра. Завершение подводит к появлению еще одной новой темы.

В ее определении в музыковедческой литературе существуют различные точки зрения. Верным, на наш взгляд, представляется обоснование Павчинского, который решительно возражает всем, кто считает данный материал побочной партией: «При такой интерпретации формы не учитывается ни жанровый характер (а тема по своему стилю — „первая тема“ сонатных *allegri* Скрябина), ни то, что темы, характерные для „мира побочных партий“, появятся далее, ни тональность: новая тема снова строится на „прометеевом аккорде“ с основным тоном *fis*. Уже одно это обстоятельство является решающим доводом в пользу определения темы к сфере главной партии, а не побочной» (467, с. 165—166).

Тема, звучащая у солирующего рояля, известна под названием «темы движения» и характеризуется прихотливостью фактуры, сочетанием радостной полетности с чертами танцевальности. Особо выразительной интонацией темы является нисходящий капризный скачок на малую нону.

Если изложение первой темы главной партии основывается на развитии ее интонаций в сопоставлении с «темой воли», то вторая строится так, как в главных партиях ранних фортепианных сонат, когда развитие главной партии перерастает в разработочный связующий раздел (традиция, идущая от Бетховена). В нем происходит последующий качественный рост тематического материала. В проведениях «темы движения», первоначально полностью совпадающей с «прометеевым аккордом» от *фа-диез*, возникают задержания «неаккордовых» (цифра 4) — по отношению к «прометеевскому созвучию» — звуков в ладотональности *фа* (*до-диез* к *ре* и *соль-диез* к *ля* на сильной доле такта 2 цифры 4), совсем как в ранних лирически утонченных сочинениях. Этот образно-семантический пласт разрастается в дальнейшем изложении: скрипка соло интонирует последовательность малосекундовых попевок-вздохов, эмоциональная наполненность которых получает дополнительное и активное развертывание в возникающем «мотиве нагнетания» (флейта, гобой соло). Общий эмоциональный всплеск, подчеркнутый проведением «темы воли» у трубы

(ремарка «impérieux» — повелительно) с *diminuendo* на последнем звуке, неожиданном, как нежный выдох, подводит к появлению новой образной сферы.

Новая тема — также предмет дискуссии. Ряд исследователей, полагая ее одним из вариантов трансформации «темы Прометея» и относя ее к разработке, обвиняли Скрябина в непропорциональности композиции поэмы и растянутости разработки (Вольтер, Данилевич). Павчинский, называя новый образ «темой томления», правомерно определяет ее как антипод начальной темы (она воспроизводит, однако, ее ниспадающий ход) и относит к разделу побочной партии. С этой темой в поэме связан мир трепетных зачарованных звучностей. Краткий нисходящий мотив, «окутанный» трелями, тремоло, в вариантных сцеплениях образует словно волшебный оазис красоты и звездной тишины. В завершении вновь появляются малосекундовые интонации скрипки соло, подготавливающие, как и в связующем разделе перед первой темой побочной партии, рождение нового образа.

Вторая тема побочной партии экспонируется в партии солирующего фортепиано. В ее роли выступает трансформированная «тема Прометея», продолженная и широко развитая в мелодическом движении. Звучащая в концертно-насыщенном сопровождении у фортепиано с характерными экстатическими аккордовыми триоладами, на фоне широких всплесков фигурации басового голоса, мелодия захватывает вольным разливом чувств, напоминая лирические кульминации концертов Чайковского и Рахманинова. Завершение темы и затухание звучности отмечено краткой хроматически нисходящей валторновой фразой, ласковой и томной, играющей большую роль в последующем заключительном разделе экспозиции, а также неожиданным грозным прорывом квартового клича, предвещающим тревожное сгущение красок разработки.

Квартовый возглас отмечает и начало заключительного раздела экспозиции, в котором соединяются нежные мягкие вздохи валторны, отдаленно звучащие квартовые возгласы трубы, прозрачные всплески кратких мелодических фраз и фигураций фортепиано, а затем мерное, легкое пиццикато арфы, струнных. Почти весь раздел заключительной партии выдержан на органном пункте (*ми*), что является характерным признаком завершающих структур в композиции сонатной формы.

Так в пределах экспозиции «Прометея» совершается

неторопливый переход от образов раздумий, размышлений, подчеркнутых противопоставлением мира безличных мрачных пространств, к мотивам движения, лирики, манящей мечты, волшебные звездные краски которой зыбки и неустойчивы. Тематически объемный пласт вступления и экспозиции как бы символизирует многоплановость жизненного процесса и его быстро меняющееся течение. Действие в крупном плане вынесено в разработочный раздел поэмы, имеющий при всей его сложности классически ясные очертания.

Разработка отмечена возвращением начальной «темы Прометея», звучащей, как и во вступлении, на фоне «прометеева аккорда»³⁶. Сложная и многоплановая, разработка построена на противопоставлениях, столкновениях и активном действенном развитии различных образных сфер. Создается впечатление, что весь гигантский мир, космос приходят в движение. Ритм этого движения тяжел и эпичен. Сдвигаются огромные глыбы, открываются безграничные безжизненные поля ледяного молчания. Их прорезывают лучи огненного света — могучее звучание «темы воли». И робкими огоньками на необозримых пространствах Вселенной начинает трепетать жизнь. Свет становится все ярче. Грозные обвалы и крушения громад не в состоянии затмить его пронзительных живительных лучей. В этом конфликте раскрывается характернейшее для Скрябина противоборство личности (ибо свет связан в идейном замысле произведения с человеческим разумом, олицетворением которого является Прометей) с могущественными темными силами. Борьба с ними придает поэме накал неслыханного героического звучания.

Мощь, объемность конфликта повлияли на особый характер его развития в разработке сочинения. Ей присущи фресковость оркестрового письма в сочетании с изысканностью и утонченностью отдельных эпизодов, тематическая насыщенность фактуры, сложность перекрещивания мелодических образов и фоново-тематических образований.

Композитор пользуется самыми разными средствами развития музыкальных образов и, в частности, теми, кото-

³⁶ По поводу начала разработки произведения в литературе о композиторе существуют разные мнения. Помимо логики музыкального развития, обозначающей совершенно очевидное наступление разработочного раздела именно в этом месте, представляется важным свидетельство Павчинского, который писал: «Отсюда же считал начало разработки и известный музыкант Н. С. Жилиев, друг Скрябина и постоянный участник музицирования в доме композитора, слышавший неоднократные комментарии Скрябина по поводу своих сочинений» (467, с. 169).

ные хорошо известны и выработаны в симфонизме XIX века — трансформациями тем, их контрапунктическими сочетаниями, ритмическим увеличением и проч. Участие в процессах тематических модификаций фактурно-тематических образований, захватывающих объемные пласты музыкальной ткани, создает впечатление циклопической мощи, скульптурной масштабности и осязаемости образов, пришедших в столкновение. Приемы тематического движения фактуры и фонов являются характерными для музыки XX века. Вряде случаев они более впечатляющи, чем мотивно-тематические изменения, где слух часто уже заранее предчувствует и предопределяет пути, по которым последует музыкальная мысль. Например, при появлении «темы Прометея» в ритмическом увеличении и в мрачном «одеянии» тембра тромбонов слух с первых звуков узнает и мгновенно «дорисовывает» весь изменившийся облик этой темы. В противовес тому эффект полной неожиданности создают возникшие четырехтактные звуковые «обвалы» (цифра 25), построенные на полутоновых перемещениях «прометеева аккорда», сопровождающие проведения «темы воли».

Так наряду с тематическими трансформациями в драматургии повышается режиссирующая роль новых образований, отдельных аккордов, элементов фактуры, диссонантных «пятен». Это отчасти сближает партитуру «Прометея» с французскими импрессионистами. Различие заключается в том, что скрябинский музыкальный язык более экспрессивен и менее тяготеет к красочности, самодовлеющему фонизму, что в сильной степени присуще импрессионизму.

При всей сложности многочисленных контрапунктических сочетаний тем-образов поэмы в разработке явно прорисовываются важнейшие драматургические этапы развития. Первый связан с обрисовкой темных противоборствующих сил. Колорит его — зловеще-мрачный.

В отличие от звучания «прометеева аккорда» во вступлении поэмы, начало разработки «заземляется» в ладотональности *До*, которая в скрябинском восприятии часто олицетворяла наиболее материальные (в противовес одухотворенно-поэтическим) образы. Музыкальная фактура этого раздела принимает довольно грубые и жесткие очертания, в чем-то сродни прокофьевским образам наваждений: грозные возгласы квартовых и трезвучных ходов, наступательное плотное движение фортепианной партии,

начинающееся в низком регистре и поддержанное струнными, тремоло литавр и большого барабана.

Начало сопротивления воплощается в «теме воли», дважды противопоставляемой грозным звуковым массивам. Но и сама «тема воли» подвергается метаморфозам. Ее третье проведение (цифра 19) завершается неожиданным сдвигом — нежным затаенно-ласковым *piano*. И сразу же возникает трепетно-таинственный мир первой побочной партии. Растворение в волшебной красоте, расслабленность духа и томление будущим — все эти образные ассоциации довольно быстро перекрываются вторжением тревожных звучаний «темы воли», интонаций «темы Прометея», часто пульсирующих и тремолирующих аккордов струнных, аккордов деревянных духовых. Начинается новый этап «нашествия» темных сил, которые на этот раз находят выражение в громогласном зловещем звучании трансформированной «темы Прометея». Ее двукратное проведение у тромбонов на фоне тремоло бурно развитой вибрации-движения струнной группы, соединенных квартовых возгласов валторн (затем в другом звучании они появляются в репризе поэмы), пассажных всплесков арф, деревянных инструментов перемежается с провалами звучности, резко контрастными вторжениями прозрачных оцепенелых образов. Застывшие, словно кристаллы вечного льда, эти образы — не что иное, как трансформация «темы движения» в замедленном темпе, облегченной фактуре, приглушенной динамике.

В этом полярном раздвоении образов — один из наиболее важных драматургических конфликтов поэмы. С одной стороны, мощь и наступательность темных сил, власть тьмы и хаоса, с другой — безжизненность, оцепенение, то есть отсутствие сопротивления этому нашествию мрака. Разрешение конфликта — необычайно впечатляющее: настойчивые вторжения «темы воли», сопровождаемые «звуковыми обвалами» и перемежающиеся краткими образно-интонационными «вставками» трепетной темы побочной партии, приводят к первому драматургическому перелому в развитии разработки. Словно приостанавливается гигантское движение тьмы и раскрываются горизонты. Светлым лучом низвергаются глиссандо арфы. Появляются перезвоны челесты, флейт, играющие все большую роль в дальнейшем развитии. В ритмическом увеличении медные распевают «тему воли», которая сплетается с подголосками и проводится полностью три раза, знаменуя первую достиг-

путь к победе. После этого звучность стихает, наступает новый этап разработки.

Он связан с миром побочной партии. Здесь композитор мелко и ярко обновляет традиции сонатной формы. Практически он дает сильно динамизированную репризу побочной партии (цифра 30), которая по отношению к экспозиции звучит на большую терцию выше. Проведение первой темы побочной партии почти полностью соответствует экспозиционному, за исключением звуковысотного положения и некоторого ускорения движения (четверть=100 вместо четверть=92 в цифре 7). Далее с темой второй побочной партии вступает солирующая скрипка (в дальнейшем группа первых и вторых скрипок). Эта тема активно развивается. Четырехтакт лирически распетого варианта «темы Прометей», являющейся основой второй побочной партии, как и в экспозиции, проводится дважды в konsekventном перемещении. Между ними вторгаются имитации главной партии, приостанавливающие течение мелодии. Однако стихийность мелодического порыва, свойственная второй теме побочной партии, сказывается здесь с еще большей силой, чем в экспозиции. В унисоне первых скрипок (далее к ним присоединяются и вторые) мелодия взвигается на кварту выше, дробится в секвентных перемещениях начального мотива, рождает новые, лирически экспрессивные мелодические образования с широкими интервальными ходами (они родственны кульминационному распеву побочной партии в экспозиции). Напряжение мотивно-тематического развития, характерное для разработочных разделов, усиливается введением контрапункта квартовых возгласов у валторн, перезвонов челесты, колокольчиков (их поддерживают флейты), всплесков арфы. Все это приводит к огромной ликующей кульминации, которая на одной из вершин обрывается, и музыкальное течение вливается в репризу главной партии.

Вся реприза сдвинута по отношению к экспозиции на большую терцию вниз. Пафос развития не ослабевает. Композитор находит яркие средства его раскрытия, в частности темброво-фактурные. Тема главной партии («тема разума») появляется в сгущенном звучании среднего регистра струнных, соединенного с валторнами и фаготами, что рождает эффект органоподобной звучности. Диалог темы с фортепиано сокращен, и вторая тема («тема движения») вступает раньше, чем в экспозиции. Переход к побочной партии также несколько видоизменен, в нем отсутствует развитие

малосекундовых интонаций. В целом в изложении репризы «снимаются» импровизационно-вариантные эпизоды, а также мотивы томления, «безмолвного» созерцания. В сравнении с экспозицией, реприза компактнее, цельнее и более устремлена в развитии, которое достигает здесь новой вершины в проведении второй темы побочной партии. Эта новая вершина подчеркнута яркими тембровыми средствами. Тема звучит на плотном фоне оркестра, органа в контрапункте с темой перезвонов и первой темой побочной партии. Мощную массу общего звучания в торжественном и светлом тембре хора прорезывает ритмически увеличенная «тема Прометея». Хор поет без слов, с распеванием отдельных гласных, вызывающих впечатление неких древних восклицаний, радостно-изумленных в своем первозданном откровении. Так достигается новая ступень в развитии драматургии произведения после того, как кульминационно-итоговый вариант темы (он вобрал в себя весь арсенал репризно-обобщающих выразительных средств симфонизма XIX века) был уже дан в разработке. В результате эмоциональный уровень экстатических вершин-кульминаций в «Прометее» значительно повышается, отчего и рождается огромный накал светоносно-героических образов поэмы.

Необычно яркое репризное звучание второй лирической побочной партии некоторых исследователей привело к ошибочному заключению, согласно которому с введением хора наступает кода. Однако сохранение ладотональных соотношений внутри репризы, совпадающих в основных опорных точках конструкции с экспозицией, исключает возможность разрыва этой конструкции на репризную и кодовую. Логика развития подсказывает, что кода начинается с цифры 53, где в разреженной фактуре возникают типично кодовые реминисценции: соло скрипки, валторновые ласковые вздохи, материал фортепианной партии — то, что не прозвучало в репризе и теперь образовало самостоятельный раздел. Его основная функция — создать после цезуры, естественно рождаемой сменой динамики, постепенное ускорение. Оно начинает движение к финальной кульминации произведения. Экстатический подъем при подходе к ней подчеркнут головокружительным танцем, в котором моторно-танцевальный ритм слит с полетностью.

В записях 1913—1915 годов у Скрябина остались строки:

Я танец вселенной, танец любви,
Я вихрь сверкающий, все поглощающий, стирающий грани,
Растворяющий формы (11. г. 45).

Та же поэтическая идея в более многословном выражении встречается и в записной книжке с черновыми текстами «Поэмы экстаза», датируемыми 1905—1907 годами. Если мы вспомним, что танец как символ перевоплощения впервые возник у композитора еще в тексте юношеской баллады си-бемоль минор (об этом шла речь во второй главе), то станет очевидным, что образ головокружительного танцевального вихря появился в завершении «Прометея» не случайно. Это — поэтическое выражение пространственно-временного движения, один из художественно-философских символов жизни, ее созидательных процессов, детерминантой которых в концепции Скрябина выступает любовь, трактуемая в высоком гуманистически-возрожденческом смысле, смыкающемся с понятием добра. После «Прометея» такие завершающие образы, как известно, неоднократно появляются в сонатах Скрябина, становясь неотъемлемым стилевым качеством его поздних сочинений.

Растворение в головокружительном танце-полете обычно отмечает у Скрябина наступление итогового раздела формы. В «Прометее» кодовый танец проносится подобно легкому туману, очищающему горизонты восходящему солнцу. В плотной массе оркестра, хора и органа трубы победно и величественно провозглашают волевые квартовые возгласы, после чего общее эмоциональное напряжение разрешается светлым звучанием фа-диез-мажорного трезвучия, ликующим громогласным аккордом, венчающим грандиозное скрябинское творение. Интереснейшее сравнение Яворского принципов музыкального мышления Римского-Корсакова, опиравшегося на развитие прекрасных, изначально заготовленных тезисов, и Танеева, который «все стремился к разрешению задачи устремления к тонике, а не раскрытия возможностей раз данной тоники» (155, с. 266), наводит на мысль о том, что ни одно из произведений русской и мировой музыки не воплотило эту устремленность к тонике в такой мере, как «Прометей» Скрябина. Окончание поэмы, ее завершающий светоносный фа-диез мажор, символизирующий здесь слияние творческой воли человека со Вселенной, — нечто небывалое и грандиозное.

«Вселенная есть единство, связь сосуществующих в ней процессов», — вписал Скрябин в одну из своих книжек (11, л. 30). Если бы он не оставил никаких других записей, по этой одной строке композитор все равно был бы назван в числе крупнейших русских художников-мыслителей конца XIX — начала XX века. Гениальная партитура «Про-

метей» воплотила эту скрябинскую мысль в величии грандиозного гимна **Жизни и Вселенной**.

По силе финального оптимизма скрябинский Прометей сравним лишь с образом, воссозданным в драме величайшего английского поэта-романтика начала XIX века П. Б. Шелли. Кстати сказать, и отношение к материалу легенды сближает обоих художников. Мотивируя тем, что «греческие трагики, заимствуя свои замыслы из отечественной истории или мифологии, при разработке их соблюдали известный сознательный произвол», Шелли признавался, что он «позволил себе подобную же вольность» (510, с. 1). Его переработка мифа была вызвана тем, что он «испытывал отвращение к такой слабой развязке, как примирение Поборника человечества с его Утеснителем», и потому отказался от финального согласия Прометея с Юпитером, который дарует титану свободу «как оплату за разоблачение опасности, угрожавшей его власти от вступления в брак с Фетидой». Прометей Шелли верен идеалам добра, непримирим со злом и «является типом высшего нравственного и умственного совершенства, повинующимся самым чистым бескорыстным побуждениям, которые ведут к самым прекрасным и самым благородным целям». И уж совсем поскрябински звучат следующие слова английского поэта из авторского предисловия к драме: «Образы, разработанные мною здесь, во многих случаях извлечены из области *движений человеческого ума*»; «мною руководило чувство, которое шотландский философ весьма метко определил, как „страстное желание преобразовать мир“» (510, с. 2, 3, 5)³⁷.

Так при всем несходстве разных стилистических эпох, к которым принадлежали два великих художника-гуманиста, неожиданно близкими оказываются духовные импульсы и побудительные идейные мотивы их творчества³⁸.

³⁷ Последняя мысль могла принадлежать Ф. Хатчесону, шотландскому философу, просветителю, представителю субъективно-идеалистической школы *нравственного чувства*. Полагая, что творец природы сделал добро основной формой побуждения к действию, Хатчесон утверждал, что человеку даны сильные страсти в качестве стимула к добродетельным поступкам.

³⁸ Любопытную параллель между пониманием образа Прометея у Шелли и Скрябина представляет также сравнение этого образа с сатаной. Известно, что Скрябин находил общее у Прометея, сатаны, Люцифера, олицетворявшими в его понимании принцип творческой активности, независимой и противопоставленной богу. Шелли же считал «единственным созданием воображения», похожим на Прометея, «героя Потерянного Рая», уступающего, однако, в величии, благородстве и поэтичности характера.

Не однажды писалось, что скрябинский «Прометей» общим комплексом художественно-философских идей, с одной стороны, близок к «Поэме экстаза» (они отпечтаны, в частности, в названиях лейттем — воли, самоутверждения и других), а с другой — предопределяет характерные символы-образы последующих сочинений вплоть до неосуществленного замысла Мистерии. Одни исследователи считали, что этот растущий замысел, подобно гигантской вершине, к которой стремился в творческой эволюции композитор, должен был дать наиболее емкое и полное представление о художественной космогонии его искусства. Другие полагали, что такой вершиной была «Поэма экстаза», а все прочее — отступления от нее. Не разделяя ни то, ни другое мнение, можно согласиться лишь с тем, что в «Поэме экстаза» (ранее — «Божественной поэме») и в «Прометее», сочинениях 60—70-х опусов, есть близкие, характерно скрябинские идейно-художественные и интонационно-стилистические мотивы. В этом безусловно воплощается единство стиля композитора, о чем совершенно справедливо пишут ученые. Но только ли?

Не отражает ли это в более общем плане, чем переклички с образами символизма (образы пламени, реяния в пространстве, хрупкие мгновения нежной красоты и прочее), стиль эпохи рубежа веков и рождения внутри него будущего искусства XX столетия? Повторение и развитие излюбленных скрябинских образов-символов — свидетельство широко понимаемой вариационности художественного мышления этого времени, когда сюжет или мотив-символ перестает играть самодовлеющую роль, не будучи привязан к одному какому-либо произведению.

Подобная вариационность сделала особо узнаваемыми поэзию символистов, живопись их многих современников и прежде всего П. В. Кузнецова, оставившего в полотнах первого десятилетия века не только возвращающиеся мотивы, но и ряд картин с повторяющимися названиями (несколько «Утр», «Весен», «Рождений», «Материнств»). Этот принцип художественного мышления проявился и в произведениях учителя Кузнецова, В. Э. Борисова-Мусатова с его постоянно развиваемой элегической мечтой о гармонии человека и природы. В русле такой вариационности может рассматриваться и творчество М. Чюрлениса, у которого художественные мотивы слились с музыкальными. И не из русского ли искусства начала века вырос метод Стравинского «вариации на стиль» (С. И. Савенко), над которым

столько времени ломали головы критики, называя композитора «музыкальным Протеем XX века».

Наконец, наиболее общее впечатление от стилевого развития музыки на протяжении всего XX века — мощно выявленная тяга к вариационно-вариантному принципу развития, будь то симфонии Шостаковича, балеты Стравинского, оперы Б. Бриттена или «Озорные частушки» Р. К. Щедрина, сочинения О. Мессиана, Б. Бартока, К. Шимановского и многих других композиторов. Вариационность дает возможность выразить, говоря словами Яворского, «напряжение эмоциональности без выхода (снятия)» — особый динамизм, свойственный нашей эпохе. В ее рвущемся вперед, убыстряющемся движении ощущается необходимость более прочной связи с прошлым, изначальным, всем, что может представиться художнику в качестве «точки отсчета» в бурном течении нынешнего века, о котором еще в 1914 году Вяч. Иванов сказал: «наше время — время сдвига всех осей» (29, с. 347). Широко понимаемая вариационность становится в этой ситуации не только признаком динамичного стиля эпохи, но и принципом баланса ее художественного мышления. И одним из первых в музыкальном искусстве века это явление выразил Скрябин. «Прометей» — слияние личности со всеобщим, грандиозная мечта, борьба и свершение, та «проекция личности в мир», о которой в связи с поэмностью говорил Асафьев.

Глава тринадцатая

Мистерия. Легенда и реальность

Есть в скрябинской биографии последних лет страницы, которые в свое время вызвали немало споров и предположений. Тому, кто открывает их впервые, поначалу многое кажется непривычным, во всяком случае — разительно отличающимся от всего, что складывается в процессе непосредственного изучения музыки композитора и других его документов. Эти страницы связаны с замыслом Мистерии, необычайная форма которой должна была отразить художественно-философскую концепцию бытия человечества и стимулировать его пересоздание и обновление.

Уточним сразу одно чрезвычайно важное обстоятельство: в литературе о Скрябине особенности замысла Мистерии и идея ее воплощения освещались долгое время на основе свидетельств и воспоминаний современников композитора, особенно тех, которые были близки его дому в последние годы жизни, в первую очередь Л. Л. Сабанеева, Б. Ф. Шлецера.

Известно, что примерно за два года до кончины Скрябин решил на время отложить планы Мистерии и написать прежде нечто вроде пролога к ней — «Предварительное действие», подготавливающее слушателей к восприятию Мистерии. К осени 1914 года композитор закончил стихотворный текст «Предварительного действия». Он был опубликован в 1919 году в сборнике «Русские пропилеи» наряду с другими текстовыми записями Скрябина, которые прямого отношения к замыслу Мистерии не имеют. Они представляют отдельные дневниковые заметки. В ряде случаев крат-

ко фиксируются настроения Александра Николаевича вне связи с какими-то конкретными событиями; в большей части записи посвящены занятиям философией, определению к ней своего отношения. Сухие и краткие тезисы часто перерастают в художественный опозитизированный текст.

Итак, подчеркнем еще раз: идея неосуществленного замысла Скрябина отражена *только* в интерпретации и воспоминаниях окружавших его лиц, которые в своих мемуарах не отделяли индивидуальные особенности творческого замысла композитора от контекста эпохи. В таком нерасчлененном виде это вошло и в исследовательскую литературу. Скрябин превратился в носителя неблагоприятных тенденций буржуазного искусства и идеологии. В серьезных работах и публикациях четко формулировалось положение о том, что в последние годы творческий мир композитора стал более замкнутым, изолированным от действительности. Из этого утверждения в качестве следствия возник вывод о трагичности судьбы художника, в последний период жизни сосредоточившегося на специфических музыкальных образах и ложных философских идеях. При этом совершенно игнорировался тот факт, что творчество Скрябина получило всеобщее признание как в России, так и за ее пределами именно в последние годы его жизни. Деятельность автора «Прометея», как уже отмечалось, была на виду у всего художественного и не только художественного мира. Буквально не было статьи или самостоятельной работы, посвященной музыке композитора, которая не свидетельствовала бы о том, что он является ныне самым крупным явлением в современном отечественном музыкальном искусстве и каждый его шаг привлекает всеобщее внимание. «Каждое новое произведение Скрябина возбуждает, волнует, сулит неизведанные эстетические чувства, к нему готовятся, предвкушают в нем что-то», — писал И. В. Липаев в книге, выпущенной в 1913 году (334, с. 1). «Кажется, — замечает сразу после кончины композитора В. Г. Каратыгин, — русская музыка не знала до сих пор имени, которое возбуждало бы к себе более страстный, более острый интерес, чем имя Скрябина» (329, с. 1). Понятно, что в такой ситуации говорить о трагической изолированности художника не приходится.

Нет оснований считать ущербным последний период творчества композитора и в образно-стилистическом плане. Можно допустить, что современная Скрябину аудитория не сразу привыкала к той интенсивной эволюции ладогармонического языка, которая наблюдается в его последних

опусах в сравнении с более ранними. Однако не ощутить ныне исторической закономерности этой эволюции после того, как в музыкальный быт и сознание слушателей прочно вошли Стравинский, Прокофьев и другие авторы, значит не понимать исторической роли великого русского композитора. Это понимание должно стать составной частью в оценке той огромной роли, которую сыграло скрябинское искусство не только при жизни композитора, но и после его смерти, в первые годы Советской власти, когда оно было мощным олицетворением устремленности в будущее и пользовалось колоссальным общественным резонансом.

Этому резонансу совершенно не вредил замысел злополучной Мистерии, который лишь впоследствии, постепенно, с выходом ряда работ и публикаций облекался недосказанностью, загадочностью и ложными выводами. Вот почему для более полного представления о творчестве Скрябина и понимания того значения, которое оно имеет в истории нашей культуры, необходимо все же исследовать вопрос о неосуществленном сочинении, вызвавшем столько разноречивых мнений в музыковедческой литературе. Для этого нам предстоит: во-первых, отслоить огромный пласт различных домыслов вокруг Мистерии и понять, чем они вызваны; во-вторых, проанализировать особенности возникновения ее концепции, связи с философией и художественной культурой того времени; в-третьих, показать основные черты скрябинского философского мира, безусловно отразившегося в неосуществленном замысле. При этом самая главная наша задача — увидеть вместе с читателем сквозь тленные завесы философско-художественной концепции Мистерии вечное и неизменное кредо скрябинского искусства: даровать человеку «вечную сладость деятельности, неиссякаемый источник радости, жизни» (103, с. 146).

Полагая, что далеко не каждый читатель представляет себе дистанцию, отделяющую это творческое кредо композитора от того, что мудрствуя лукаво оставили нам в своих писаниях некоторые его современники, приведем наиболее характерные высказывания из объемистых воспоминаний Сабанеева.

«Мы шли по темнеющим улицам, разговаривая,— описывает он беседу со Скрябиным в один из вечеров осенью 1910 года.— Путь был краток <...> Мы входили по освещенной лестнице традиционного большого квартирного дома — только что была нанята квартира и перевезена туда из Брюсселя мебель Скрябиных. Большие высокие комнаты

казались пустоватыми, в них была обычная слишком простомодная декадентская мебель. Угловой кабинет с роялем был весь устлан рыжим ковром. Бросившись в качалку у рояля, Скрябин закрыл глаза как бы от утомления или от избытка ощущений...

„Какие мне сны снятся иногда,— не сны, а видения!“ — сказал он томно-мечтательно, откидываясь в качалке. Мне он в этот момент почему-то показался позирующим и в то же время ненормальным...

Что это — безумие или проявление гениальности,— подумал я, глядя на его фигуру в качалке» (128, с. 49).

«Но если он был безумным,— в очередной раз возвращается далее Сабанеев к этой мысли,— то это было увлекательное безумие. И в его присутствии это безумие пьянило, как вино. Какими-то иррациональными частями своего подсознательного существа начинал я не то что „верить“, а как-то странно свыкаться с идеей Мистерии, с этой фантастической мечтой о „последнем празднике человечества“ — о чем-то страшно грандиозном, торжественном и радостно-трагическом. Какая-то жгучая, не то блаженство, не то тоска светилась в его глазах и сообщалась мне, позитивисту и „естественнику“, привыкшему к ясному языку эксперимента и точному голосу математических формул» (128, с. 82).

Подобными рассуждениями, сочетающими описание быта, настроения и психологические характеристики композитора, ненавязчиво, но последовательно внедряющими читателю мысль о безумном замысле героя повествования, прослоена вся книга, написанная литературно броско и увлекательно. Мы узнаем из нее отдельные подробности и события, действительно имевшие место в жизни Скрябина, представляем быт его дома. Постепенно собираются сведения о Мистерии, разбросанные в разных местах текста книги. В сумме они составляют следующий сюжет. Композитор считал своим основным призванием в жизни создание некоего грандиозного музыкально-синтетического действия, в котором были бы объединены участники и слушатели. Это действие должно происходить в специально выстроенном храме, в Индии, на берегу озера, отражающего в зеркальной глади вод гармоничный купол круглого храма. О начале Мистерии должны возвестить колокольные звоны (Скрябин играл их, они остались незаписанными), на зовы которых будут собираться участники Мистерии. По мере прихода они вовлекаются в действие и чем раньше, тем

скорее становятся посвященными в нее. Действие Мистерии протекает в течение семи дней и объединяет музыку, слово, танец в едином синтезе. Меняющиеся столпы света пронизывают храм; другие возможные средства (фимиамы и прочее) дополняют общую картину. Во время исполнения Мистерии каждый участник переживает в воспоминании всю историю возникновения и развития человечества с ее ужасами и войнами, страданиями и борениями, с тем, чтобы наконец почувствовать освобождение от этих ужасов и страданий и раствориться в общем экстазе радости и ликования. В итоге исполнения Мистерии должны наступить мировые катаклизмы и перерождение человечества.

Все эти сведения о Мистерии растворены в книге Сабанеева в толще его комментариев, смакования сомнительных деталей, многозначительных пауз, отточий, с которыми вливается густой яд сомнений: может ли здоровый человек увлечься такой идеей, не смущаясь ее фантастичностью и нереальностью. Сабанеев крепко спаивает идею скрябинской Мистерии с безумием ее автора и превращает эту идею в расхожую монету. Уже после выхода в 1916 году первой книги Сабанеева о композиторе пассажи о его безумии поразили близко знавших автора «Прометея». В дискуссии в Обществе Скрябина В. В. Богородский с негодованием обращался к Сабанееву: «По существу же я, глубоко возмущенный, как друг, как врач А[лександра] Н[иколаевича], протестую против прозрачного намека на безумие Скрябина и утверждаю, что никому из близко знавших Скрябина людей никогда в голову не могла прийти подобная мысль» (288, с. 11).

Однако споры в Обществе остались достоянием немногих посвященных. Ряд лет спустя Сабанеев выпустил объемистый том воспоминаний. Здесь он еще более усилил краски: не только увлекательно дорисовал образ доверчивого гениального композитора, опьяненного фантастической грезой, но и выставил в столь неприглядном свете своих оппонентов (включая Татьяну Федоровну), что несведущий читатель вряд ли бы стал серьезно прислушиваться к их возражениям.

В итоге идея о некотором безумии Скрябина, изложенная одним из его «личных друзей» (так неоднократно называл себя Сабанеев), распространяется в литературе о композиторе. В небезызвестных выпусках «Клинический архив гениальности и одаренности», выходивших в 20-е годы нашего столетия под редакцией Г. В. Сегалина и прославив-

шихся вульгаризацией вопросов психологии творчества, под версию о ненормальности психики Скрябина была подведена квазинаучная база. В третьем выпуске этого издания помещена статья «Скрябин. Опыт патографии». Ее автор, Н. А. Юрман, основываясь на вырванных из контекста высказываниях и воспоминаниях современников и полагая в основе своего метода прямопропорциональную зависимость между творчеством и сексуальностью, считая, что вообще «шизофрения является специфическим условием для проявления творчества», приходит к чудовищным выводам: «Со строго научной точки зрения в вышеизложенных взглядах Скрябина, несомненно, усматриваются явления душевной ненормальности, характерной для параноидного симптомокомплекса» (511, с. 88, 81).

Строго говоря, медицинское вмешательство в творческие вопросы было довольно типичным явлением в начале века с его характерной тенденцией — определить границы точного знания. Уже в первые годы нашего столетия раздавались голоса по поводу «нашествия» в критику искусства и литературы врачей-психиатров. Так, газета «Новости дня» 10 февраля 1903 года поместила критическую рецензию на лекцию М. А. Шайкевича, врача психиатрической клиники при петербургской военно-медицинской академии, на тему о психике героев Горького, напомнив, что до нее подобному «освидетельствованию» подверглись Гаршин, Верлен, Достоевский, Тургенев и другие.

Вульгаризация вопросов психологии творчества, которая достигла кульминации в выпусках «Клинического архива гениальности и одаренности», по времени совпала с «детской болезнью» социологической вульгаризации молодой советской музыковедческой науки. Это сказалось в известной прямолинейности выводов и оценок явлений музыкальной культуры (см.: 54), которые в дальнейшем были пересмотрены и уточнены. С течением событий советское музыкознание оставило в стороне ранние заблуждения. В исторической эволюции музыки XX века развитие гармонического языка Скрябина обрисовалось закономерным, логично объяснимым и не связанным с «буржуазным сознанием». Точно так же были отслоены оценки, касающиеся собственно музыкального наследия композитора от анализа его философских изысканий. Отметив их ошибочность, идеалистическую направленность, некоторое время о них предпочитали умалчивать и не вдаваться в описание подробностей замыслов «Предварительного действия» и Мистерии.

Таким образом вопрос о патологии психики Скрябина и ее проявлениях в идеях и творческих замыслах его сочинений повис недоказанный, но и не до конца опровергнутый. Правда, ряд авторов (Лапшин, Кашперов, Бэлза) неоднократно писали о ненаучности, недостоверности и необъективности работ Шлецера и Сабанеева. Однако даже вышедшая в 1985 году «Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина» включила фрагменты этих работ в качестве документов без всяких к ним оговорок и комментариев. В результате видимость научной достоверности обретают и риторические вопросы Сабанеева: «Что это — безумие или проявление гениальности?»

Тому, кто достаточно хорошо знает музыку Скрябина, слова Сабанеева покажутся невероятной нелепицей, и он будет недалек от истины. Казалось бы, что во имя здравого смысла о подобных словах и высказываниях Сабанеева и в ряде других работ можно было бы и не вспоминать, если бы... Если бы за умолчанием споров в течение ряда лет вокруг скрябинской идеи всесветской мистерии не возникло ложного впечатления компрометирующих обстоятельств, если бы эти споры в конце концов не исказили бы нам облик композитора, если бы историческая истина не требовала всестороннего и бесстрастного анализа сложных явлений художественной жизни конца XIX — начала XX века, в освещении которой на сегодняшний день в нашей литературе существуют громадные пробелы...

Итак, попробуем размотать запутанный клубок противоречий, который возник вокруг скрябинской Мистерии. Однако вначале сделаем небольшое отступление.

В письме к издателю А. С. Суворину 28 июля 1893 года Чехов сообщал, что закончил небольшую «повестушку». Он называл ее «медицинскою», изображающей «молодого человека, страдавшего манией величия». Повесть, озаглавленная «Черный монах», была напечатана в первом номере журнала «Артист» в 1894 году и Г. А. Русанов в письме Чехову 14 февраля 1895 года передал о ней отзыв Толстого: «О „Черном монахе“ Лев Николаевич с живостью и с какой-то особенной нежностью сказал: „Это прелесть! Ах, какая это прелесть!“» (508, с. 513).

Чем же привлекла внимание Толстого эта повесть? Перелистаем ее страницы.

У магистра Андрея Васильевича Коврина, занятого

работой над докторской диссертацией по философии, начинаются галлюцинации. Ему видится черный монах, который внушает ему весьма приятные мысли:

«Ты один из немногих, которые по справедливости называются избранниками Божиими. Ты служишь вечной правде. Твои мысли, намерения, твоя удивительная наука и вся твоя жизнь носят на себе божественную, небесную печать, так как посвящены они разумному и прекрасному, то есть тому, что вечно.

〈...〉 Вас, людей, ожидает великая, блестящая будущность. И чем больше на земле таких, как ты, тем скорее осуществится это будущее. Без вас, служителей высшему началу, живущих сознательно и свободно, человечество было бы ничтожно; развиваясь естественным порядком, оно долго бы еще ждало конца своей земной истории. Вы же на несколько тысяч лет раньше введете его в царство вечной правды 〈...〉

— А какая цель вечной жизни? — спросил Коврин.

— Как и всякой жизни — наслаждение. Истинное наслаждение в познании, а вечная жизнь представит бесчисленные и неисчерпаемые источники для познания...

— 〈...〉 когда ты уйдешь, меня будет беспокоить вопрос о твоей сущности. Ты призрак, галлюцинация. Значит, я психически болен, ненормален?

— Хотя бы и так. Что смущаться? Ты болен, потому что работал через силу и утомился, а это значит, что свое здоровье ты принес в жертву идее и близко время, когда ты отдашь ей и самую жизнь. Чего лучше? Это — то, к чему стремятся все вообще одаренные свыше благородные натуры.

— Если я знаю, что я психически болен, то могу ли я верить себе?

— А почему ты знаешь, что гениальные люди, которым верит весь свет, не видели призраков? Говорят же теперь ученые, что гений сродни умопомешательству» (508, с. 297—299).

Прервем на этом пространную выдержку из чеховской повести. Читатель, верно, помнит, что близкие Коврина, узнав о его галлюцинациях, стали его лечить, отвлекли от интенсивной работы, помогли войти в размеренный ритм жизни. Коврин стал здоров, покоен, видения перестали посещать его. Однако однажды в нем прорывается дикая ярость и раздражение: «...Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив, я был

интересен и оригинален. Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой, как все: я — посредственность, мне скучно жить» (508, с. 307).

История Коврина заканчивается печально. Излагая этот медицинский случай, писатель с огромной выразительной силой убеждает, что в современной российской действительности нет естественных социально-исторических условий для возникновения и, тем более, практического применения великих идей. «Душевную пустоту, скуку, одиночество и недовольство жизнью» — вот все, что видит Коврин в окружающей действительности. Благородные цели, идеалы и стремление к ним оказываются «бредом больной души».

Читатель, верно, уже сам отметил, что идея сумасшествия с потрясающей художественной убедительностью использована Чеховым для характеристики социальной среды и в его знаменитой «Палате № 6». Болезнь Ивана Дмитриевича Громова — мания преследования — выросла на почве реальных социальных условий (нужда, скитания без работы, полнейшая неуверенность в будущем). Но наиболее драматичны те страницы, которые описывают, как врача больницы Андрея Ефимовича Рагина определяют в сумасшедшие только за то, что он стал мало-мальски внимательно всматриваться в окружающий мир и размышлять о нем.

Такова была российская действительность, в которой здоровое принималось за больное, а больное не отличалось от здорового. Жизнь ставила перед мыслящими людьми сложные, мучительные вопросы, и далеко не все находили на них реальные ответы. Классически точно формулирует причину этого положения Ф. Энгельс в письме Г. В. Плеханову от 26 февраля 1895 года: «...В такой стране, как ваша, где современная крупная промышленность привита к первобытной крестьянской общине и одновременно представлены все промежуточные стадии цивилизации, в стране, к тому же в интеллектуальном отношении окруженной более или менее эффективной китайской стеной, которая возведена деспотизмом, не приходится удивляться возникновению невероятных и причудливых сочетаний идей... Это стадия, через которую страна должна пройти» (1, с. 344).

Россия проходила эту стадию болезненно и остро. Художественная культура конца XIX — начала XX века, подобно гигантскому зеркалу, отразила эти процессы во всем многообразии и противоречиях. Более того, она сама стала

ареной сложнейшей идеологической борьбы, фокусом напряженной духовной жизни эпохи.

Одним из центральных в художественно-воззренческих спорах той поры был вопрос о природе художественного творчества. Для многих мыслящих художников, стоящих в стороне от классовой борьбы, но не принимающих современную российскую действительность и жаждущих ее оздоровления, понятие творчества отождествлялось со средством пересоздания этой действительности. На дистанции от «возможности в художественном творчестве преображать образы действительности» до провозглашения «творчества более совершенных форм жизни» скрещиваются многочисленные выступления ведущих деятелей искусства той поры (Бальмонт, Брюсов, Белый, Блок, Вяч. Иванов, другие). Вопрос о творчестве определял, таким образом, не только отношение к искусству, но и к современной действительности, к принятию ее в неизменном виде или к отрицанию существующего. Этот вопрос был центральным и для философии, и для творческой деятельности Скрябина. Но, прежде чем перейти к рассмотрению его взглядов по данному поводу, уточним небрежно брошенное Сабанеевым сравнение, отождествляющее гениальность с безумием. Оно заимствовано из буржуазной психологической и философской литературы того времени (об этом, кстати сказать, говорит чеховский герой). Идея принадлежала итальянскому психологу и криминалисту Ч. Ломброзо, чья работа «Гениальность и помешательство» в переводе на русский язык была издана в 1892 году. В конце XIX — начале XX столетия это определение стало расхожим и встречалось в медицинской, психологической, философской и художественной литературе. Особенно активно развивал данную идею немецкий писатель Макс Нордау, выстроивший реакционную теорию вырождения, которую пропагандировал как в статьях, выступлениях, так и в романах.

Почву для подобных воззрений подготовила и буржуазная идеалистическая философия того времени, которая трактовала творческую одаренность художника как проявление надличной силы. Такая концепция получила обширное толкование во второй половине XIX века в теориях немецких философов А. Шопенгауэра и Э. Гартмана, утверждавшего, в частности, что дар художественного творчества есть проявление некоего бессознательного начала, неподвластного разуму и воле человека. Работы обоих авторов были широко известны в России.

Среди русских философов эту идею поддерживал и развивал В. С. Соловьев, стоявший на позициях идеализма и отрицавший социально-историческую обусловленность художественного творчества. Он считал, что «для истинного творчества необходимо, чтобы художник не оставался при своем ясном и раздельном сознании, а выходил бы из него в экстатическом вдохновении» (41, с. 28). Этот вывод является у Соловьева следствием его положения о том, что творить вечные истинно художественные образы возможно лишь при условии веры «в высшую действительность идеального мира» (44, с. 236) и что творчество есть путь общения с этим миром. Философия Соловьева глубоко религиозна и потому общение с «высшей действительностью» есть, другими словами, приближение к богу.

Даже краткий экскурс в психологию и философию по поводу художественного творчества обнаруживает, что в противовес идеалистическим воззрениям, вопреки широко бытовавшей теории о тождественности гениальности и безумия, Александр Николаевич придерживался совершенно противоположных взглядов.

Известно, что начиная с сознательного возраста Скрябин был атеистом, в бога не верил и не разделял теорий, подобных соловьевским (а они были в идеалистической философии России в конце XIX — начале XX века доминирующими). Нигде никогда он не говорил о том, что его сочинения или удачные концертные выступления внушены ему свыше. Это были результаты его мастерства, таланта и неустанного труда. Он представлял жизнь как акт созидательной человеческой деятельности. При всей гениальной одаренности Скрябин трудился не покладая рук и при этом всегда желал быть в ясном уме и полном здравии. Он тщательно обдумывал композиции сочинений, вычислял модуляционные планы. Огромное мастерство композитора, детальнейшая отделка целого и частных обнаруживаются только при специальном анализе, совершенно не отражаясь на их непосредственном эмоциональном воздействии. Более того. Точность мысли, соразмерность формы еще больше усиливают впечатление красоты и гармоничности скрябинских музыкальных образов.

В либретто ненаписанной оперы, над которым композитор работал в 1901—1902 годы, есть примечательные строки:

Но познал лишь тот блаженство,
Кто труда изведal сладость.

Жизнь представлялась Скрябину деятельным актом созидания и процессом одоления сопротивления, инертности. Пребывание в довольстве для него немыслимо. «Можно ли себе представить что-нибудь ужаснее этого оцепенения в довольстве?» — восклицает он. Это — удел «утомленных и самых слабых, для которых жизнь не имеет почти никакой ценности» (103, с. 133). «Вперед стремительно и вечно», — записывает он в материалах либретто.

Композитор многократно говорит о свободе творческого человеческого духа, воплощением которого в его представлении является он сам. Сквозь эту оболочку идеалистически гипертрофированного понятия о творческом духе явно проступает художественная и гражданственно-мировоззренческая позиция Скрябина: человек не должен бояться борьбы, препятствий, страданий, он призван стремиться к победе и всеобщей радости. Так определял этический смысл творческой деятельности Скрябин, что нашло мощное воплощение в пафосе его искусства. В этом отношении оно было опровержением буржуазных теорий о природе творчества и назначении художника. Другое дело, что в философской системе идеалы композитора преломились в категориях и понятиях идеализма с его основным постулатом о явлении мира как факте сознания. Отсюда расширительное и утопичное положение о том, что мир может быть перевоплощен с помощью сознания творящего субъекта.

Скрябин всегда испытывал интерес к философской области знания. Надо сказать, что в его время этот интерес в художественно-литературной среде был характерным явлением. Нравственные искания лучших представителей русской интеллигенции сплетались со сложным комплексом социально-исторических проблем, выстроить которые представлялось возможным только в общем мировоззренческом плане. Философские теории и учения рождались в великом множестве и с этой точки зрения возникновение, например, толстовского учения или скрябинской концепции Мистерии, философских исканий Андрея Белого и других вполне закономерно.

В литературе о Скрябине сложилось довольно устойчивое мнение о том, что «первым пестуном» композитора в философии был Б. Ф. Шлецер. Это мнение поддерживалось в окружении Скрябина в последние годы, особенно Татьяной Федоровной и ее братом. Действительно, примерно в то самое время, когда Скрябин начинает активно интересоваться

философией, он знакомится с ними обоими. Однако основы скрябинского философского воззрения сложились значительно раньше и не Шлецеру принадлежала лестная честь выступить в качестве наставника композитора в этой области.

Большое значение для его философского формирования имела дружба с московским философом, впоследствии, в 1905 году, первым выборным ректором Московского университета Сергеем Николаевичем Трубецким.

Будучи на десять лет старше Скрябина, Трубецкой, как вспоминала Любовь Александровна, часто бывал у него в юношеские годы. «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» (131, с. 20). Трубецкой очень любил музыку и, видимо, обладал незаурядным художественным чутьем, о чем свидетельствуют его статьи об Александре Николаевиче, упоминавшиеся выше. Брюсов, однажды в 1901 году попавший в дом к Трубецким, отмечает в дневнике, что «очень они славили Скрябина как первого композитора нашего времени» (137, с. 111). Напомним, что это были годы, когда скрябинское искусство еще не имело широкого и безоговорочного признания в публике.

При таком близком общении трудно представить, чтобы Скрябин был вовсе не посвящен во взгляды Трубецкого, после смерти Вл. Соловьева одного из наиболее крупных представителей русской философской идеалистической школы. Именно в эти годы он завершает свои основополагающие труды: «О природе человеческого сознания», «Метафизика в Древней Греции», «Основания идеализма», «Учение о Логосе». Увлекавшийся и перечитавший в гимназические годы всего Белинского и Шекспира, в дальнейшем изучивший Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, Платона, Аристотеля, работы Соловьева, немецких мистиков, Трубецкой был человеком огромной эрудиции, крупнейшим знатоком древнегреческой культуры и пользовался большим авторитетом. В философии он яростно нападал на материализм, сам мыслил в русле идеалистической литературы, исходя из ее классической формулировки о том, что «мир явлений, мир, как он представляется нам, есть прежде всего факт сознания» (49, с. 165).

Все последующее здание философского идеализма может быть возведено только на этом основании, которое, по

всей вероятности, было заложено у Скрябина именно в годы его дружбы с Трубецким. Не случайно последний в своих работах писал, что это ведущее положение идеализма «необходимо оградить от недоразумений» и что в целом «положения идеализма для неподготовленного ума являются парадоксальными и требуют много времени, чтобы стать общепризнанными» (49, с. 166, 173).

Однако каждая крупная философская концепция, в том числе и идеалистическая, имеет свое конкретное наполнение. Именно конкретное содержание привлекло Скрябина в доводах Трубецкого, благодаря чему он постепенно «доверился» идеализму. Концепция Трубецкого определялась началом любви как основным критерием отношения к человеку и действительности. Бэлза отмечает в формуле Трубецкого «Бог есть Любовь» преемственность с дантовской идеей божественной любви как основной движущей силы Вселенной. Скрябин в своих записях неоднократно пишет о безусловной любви к жизни и людям. Более того, для него любовь к жизни равнозначна любви к людям. В своих записях, относящихся к 1904 году, Скрябин заносит в высшей степени примечательные богоборческие строки: «Ты страх хотел породить во мне, обрезать крылья ты мне хотел. Ты любовь убить хотел во мне — к жизни, то есть и к людям. Но я не дам тебе сделать это ни в себе, ни в других. Если я одну крупницу моего блаженства сообщу миру, то он возликует навеки» (103, с. 145).

Думается, не случайно Скрябин, как и Трубецкой, не принимал Чехова. Отмечая, что его творчество представляет «выдающийся интерес для изучения состояния нашего общества и истории нашей литературы», Трубецкой в целом не воспринимал «поэзию слез, поэзию сумрака, пасмурных осенних дней» (48, с. 372). Идеалы в искусстве у московского философа были гармоничны (как, в частности, у его наставника Соловьева) и выросли на почве классических образцов, которым чужды идеи декаданса и разрушения.

В сближении Скрябина с Трубецким есть еще один примечательный нюанс. В активности духовно-теоретической деятельности Трубецкого, в его тяготении к этическим проблемам угадываются черты, сближавшие русского философа с обликом учителя композитора, Танеева. Глубокие исторические, гуманитарные, философские познания Сергея Ивановича, высокий этический настрой в отношении к окружающему миру в свое время безусловно оказали большое влияние на формирование интеллекта Скрябина, пред-

определили его будущий интерес к философии, развили жажду активной работы мысли. Вспомним в связи с этим многозначительные слова, которые переданы Б. Л. Яворским: «За несколько месяцев до смерти Танеев как-то особенно проникновенно согласился <...> что Скрябин целиком есть его, Танеева, настоящий ученик» (155, с. 264).

Вероятно, от Трубецкого узнал Скрябин и первые сведения о мистериях. В объемном исследовании философа «Метафизика в Древней Греции» (1889) им посвящен специальный раздел. Основываясь на древнегреческих трактатах и памятниках культуры, автор подробно рассматривает культовые обряды и таинства Древней Эллады, особенно знаменитые ежегодные элевсинские мистерии. Названные по имени города близ Афин и связанные в первую очередь с Дионисом и Деметрой, они изображали годовой цикл рождения, замирания, а затем весеннего обновления в природе³⁹. Во время празднования мистерий, как и в период Олимпийских игр, в Греции, если она участвовала в войне, объявлялось священное перемирие. Оно длилось два месяца и обеспечивало свободу передвижения и участия в праздничных торжествах. В описаниях мистерий Трубецкой отмечает как театрально-изобразительный элемент, так и многообразие культово-обрядовых таинств, к которым допускались лишь посвященные. Мистерии длились по несколько дней и ночей и послужили, по мнению Трубецкого, прообразом древнегреческого театра, который во времена Эсхила теряет характер священнодействия и богов на сцене сменяют герои. Мысль о возникновении древнегреческой драмы из мистерий часто встречается в литературе того времени.

Трубецкой ввел Скрябина в круг философской интеллигенции того времени, одним из центров которой был Московский университет. Помимо него в Москве существовало в ту пору много различных философских, научных и литера-

³⁹ Строго говоря, в древнегреческих литературных памятниках толкование мистерий и мифа о Деметре имело несколько значений, как и персонажей, участвующих в различных событиях. Противоречивость сведений о древних мистериях связана с самим существом этих явлений, в основе которых лежало строгое хранение тайны, запрещавшее под страхом смерти ее разглашение и, тем более, описание. Известно, что Эсхил однажды едва спасся от разъяренной толпы, нашедшей в его произведениях некие детали изображения элевсинских мистерий. Великий трагик остался жив только благодаря тому, что доказал свою непосвященность в мисты, а следовательно, и полное незнание обрядов и тайн мистерий.

Вместе с тем упоминания об этих обрядах многократно встречаются в ряде литературных памятников.

турно-художественных кружков, которые слагали общую беспокойную атмосферу поисков в философии, науке и искусстве тех лет. (Один из таких кружков, группировавшихся вокруг С. М. Соловьева, брата философа, описывает в своих мемуарах Андрей Белый, где, кстати сказать, бывал также и Трубецкой.) Именно в эту пору и в этой среде Скрябин знакомится с Шлецером, а через него и с Татьяной Федоровной.

Оказавшись в орбите общения с великим композитором, Шлецер, считавший философию своим основным занятием, рассуждает с ним на философские темы, рекомендует книги, наставляет, требует, восхваляет, восхищается⁴⁰. Однако все эти споры kloчуют в одном, четко обозначенном русле идеализма. Как бы ни называть ее высшую субстанцию — сознание — мировым духом или надличным началом, божественной премудростью или мировой душой, — суть идеалистического воззрения на мир не меняется. В результате подобных споров Скрябин все более углубляется в проблемы философского идеализма (вспомним, что Трубецкой подчеркивал необходимость длительного свывания с его идеями). В этом отношении Шлецер сыграл весьма неблагоприятную роль в судьбе композитора, вовлекая его художественно-философские концепции в отвлеченный аппарат понятий идеалистически-философских теорий и воззрений. Довольно скоро у Скрябина складывается свой комплекс таких воззрений. То, из чего он сложился, отчасти объясняет письмо Скрябина М. К. Морозовой от 3/16 апреля 1904 года:

«Мне очень приятно было узнать, что Вы много занимаетесь философией. Вам нужно как можно скорее усвоить Канта и познакомиться немного с Фихте, Шеллингом и Гегелем, хотя по истории философии. Учебник Фулье никуда не годится. Немецкая философия там очень плохо изложена. Приобретите историю новой философии Ибервег — Гейнце. Это сочинение довольно бездарное, но очень полное и, главное, схематичное, это для Вас пока самое важное. С Кантом Вы можете познакомиться по Куно Фишер. Когда все это усвоите, мне будет легко заниматься с Вами и Вы скоро воспримете мое учение» (110, с. 307—308).

Из перечня имен видно, что философскую базу скрябин-

⁴⁰ Помимо Трубецкого воззрения Скрябина в идеалистическое русло мог направить отчасти и М. М. Троицкий, автор «Науки о духе» и «Немецкой психологии в текущем столетии», у которого в консерватории композитор прошел курс эстетики.

ского учения составил в основном субъективный идеализм, который излагал концепцию возникновения и развития мироздания примерно в следующем сюжете. Основной двигатель мирового процесса — активное свободно-творческое начало, которое у Скрябина отождествлялось с его сознанием, волей и обычно именовалось творческим духом. Этот дух выступает полярным началом пассивно-женственной природе (или материи), чувственно-осязаемые формы которой способны лишь воспринимать его образовательное действие. С точки зрения такого учения прогресс человечества заключается в постепенном приближении к духовному началу, освобождении от власти материи (в религии — от власти плоти), то есть «дематериализации».

Представления человека о мире, в котором он живет, и о высшем мире, к которому надлежит стремиться, даются ему извне, свыше, в так называемом «внутреннем опыте». Одному он отпускается в большей, другому — неизвестно почему — в меньшей мере. Рассуждения о внутреннем опыте широко открывали двери в мистицизм, который стал особенно модным в конце XIX — начале XX века. В одних случаях он венчал союз идеалистической философии и христианства, как у Соловьева, Мережковского. В других вел к буддизму, увлечению восточными религиями и оккультными теориями, изукрашенными фантастикой. Одну из таких теорий — теософскую — представляла Елена Петровна Блаватская. Это была особа с авантюристическими задатками, обладавшая недурными литературными способностями (печаталась в «Русском вестнике» под псевдонимом *Радда-Бай*). Бросив вскоре после замужества престарелого мужа, она путешествовала по ряду стран (Сирия, Египет, Индия), затем поселилась в Европе (Лондон) и возвестила миру об откровении, сошедшем на нее, усвоив роль пророка нового учения. Составленное из конгломерата различных, в основном восточных религий, и дополненное собственными вымыслами, это учение, проповедующее некое всечеловеческое братство и рекламирующее развитие сверхчувственных сил человека, даже у Соловьева, склонного к мистицизму, вызвало отрицательную оценку, и он назвал его «формальным шарлатанством».

С доктриной Блаватской, изложенной ею в книге «La Clef de la Théosophie», Скрябин познакомился в Париже весной 1905 года, о чем он сообщает в письмах Татьяне Федоровне. Эта доктрина увлекла его «грандиозной попыткой синтеза мира». Однако точных сведений, исходящих от

самого Скрябина, о том, что именно заимствовал он из «учения» Блаватской, мы не имеем. Вот почему все рассуждения на эту тему приблизительны и в итоге сводятся к более или менее формальному приписыванию композитору мыслей Блаватской, что, собственно, и проделывали в свое время Сабанеев и Шлецер, влагая в его концепцию не только идеи Блаватской, но и ряда других авторов. Это обстоятельство крайне важно для правильного понимания скрябинского мировоззрения и потому его необходимо проиллюстрировать наиболее характерными примерами.

«С самого первого раза я понял, — пишет Сабанеев, — что у этого человека есть сложившееся, прочное, постоянное мировоззрение, ставшее догмой. <...> Откровенно говоря, все это было даже для меня, вполне знакомого с „оккультными“ теориями, настолько странно, что я мало что понимал». Далее Сабанеев приводит высказывание Скрябина: «...Когда этот миг гармонии наступит, то в это самое время должна произойти дематериализация. Созерцание гармонии — вот условие дематериализации». Несколько ниже передаются скрябинские рассуждения о материализации: «Это — полная материализация <...> Тут полное впечатление творящего духа на материи» (128, с. 42, 58).

Тексты, которыми Сабанеев пугает читателя, повторяют общие места идеалистической философии. Возьмем, к примеру, классика русского идеализма В. С. Соловьева. В первой же своей работе «Мифологический процесс в древнем язычестве», написанной в 1873 году, он растолковывает, что в стародавние времена царь небесный, «как безусловно единое, чисто духовное божество», вынужден был искать формы своего обнаружения, проявления перед человеком, иначе последний вообще позабудет о его существовании, вычеркнет из сознания. Это проявление произошло через формы внешней природы, окружающей человека в повседневной жизни. Божество таким образом снизошло к человеку, унизило себя — это и есть падение духа в материю, или «отпечатлевание творящего духа на материи». Обратный процесс — дематериализация — есть приближение человека (как части природы) к духовному началу, отрыв от материальности земного мира.

Думается, что нет надобности комментировать эти фрагменты, их антинаучность очевидна. Нам важно отметить, что нельзя приписывать авторство этих постулатов идеализма Скрябину, как это пытается делать Сабанеев.

Еще одна из мыслей, которую старается усиленно

внедрить читателю Сабанеев,— мысль об эротизме скрябинского учения, а также его искусства. При этом он вынужден признать, что композитор был всегда безупречен в отношении к женщинам и предельно деликатен в «мужских разговорах». Тем не менее этот пресловутый друг композитора, не смущаясь фактами, пишет следующее: «Мне часто казалось, что какие-то странные и даже, быть может, страшные эротические грезы хранил про себя Скрябин в тайниках своего фантастического плана и боялся о них говорить, даже при лучших друзьях... даже при Т[атьяне] Ф[едоровне]... Однажды какая-то завеса приподнялась над этим краем его внутренней жизни: он заговорил о „новой полярности“, которая будет взамен прежней „полярности мужского и женского“ <...> Разговор его был неясен и сбивчив <...> „Полярность будет Единства по отношению к множеству“. „Единый овладеет всем женственным — всем миром. Нельзя описать этого“... Что ему рисовалось при этом — была ли это какая-то отвлеченная — „философская“ схема, вроде обычных его построений, как дух — творческое начало, символ мужественного, и мир, материя — символ женственного, и между этими отвлеченностями какая-то „полярность“ и „акт“ — или же он наделаял эти схемы каким-то реальным, конкретным, ему одному известным содержанием? Трудно сказать, но все-таки мне кажется, что последнее» (128, с. 107).

Мы уже определили, что символика духа и материи, эта беспомощность идеализма в объяснении природы и мира, не является скрябинским изобретением. Точно так же из арсенала философского идеализма заимствована идея о том, что, раздробленное во множественности форм органической природы божество, подпавшее под власть материи, стремится соединиться, стать вновь единым. Это и есть полярное соотношение единства и множества. Уже неоднократно упоминавшийся Вл. Соловьев пытался установить временные исторические рамки возникновения и развития такого процесса в мифологии древних и не стеснялся в философском обосновании культа разврата, связанного с отдельными древними богами, отводя их появлению специальный период наибольшего погружения божества в органическую земную жизнь (см.: 506, с. 25—26).

Извращение Сабанеевым мыслей Скрябина, приписывание ему чужих идей особенно наглядно раскрывается при знакомстве с записями композитора, о которых мы упоминали выше. Они дают возможность установить конкретное

содержание категорий и понятий, которыми пользуется Скрябин в своей философии и искусстве.

Человеческое существование композитор отождествлял с творчеством («все есть моя деятельность, которая в свою очередь есть только то, что она производит») и жажду творчества называл «трепетом жизни», «желанием», «томлением». «Все, что способствует жизни,— пишет композитор,— удовольствие и что мешает ей — страдание. Жизнь — деятельность, стремление, борьба» (103, с. 138). Вот с чем связаны в скрябинской музыке образы желания, томления, трепета. Не будь этих записей композитора, нам осталось бы довольствоваться измышлениями Сабанеева, пытавшегося вложить в мужественные, идеализированные образы художника домыслы испорченной институтки.

Скрябин был диалектиком. «Как прекрасны в своей жизненности Ваши стремления,— пишет он,— и как Вы неправы, (что) когда хотите уничтожить то противоположное, что рождает их» (103, с. 144). И сколько смелости и благородства вкладывает композитор в понятие смысла жизни, раскрывающейся в диалектике в постоянном контрасте со смертью и отрицанием, когда заносит в записную книжку следующие слова: «Не бойся жизни, не бойся страданий, ибо нет выше победы над отчаянием. Ты должен быть всегда лучезарен» (103, с. 157). Приведенная мысль — истинное философское кредо Скрябина, которое воплотилось в его творениях. Это и есть тот могущественный магнит, который властно притягивал и притягивает к его творчеству многих и многих людей. На заре искусства XX века оно было символом веры в жизнь, разум человека. «Будут побеждены ненависть и смерть,— писал композитор,— и будет общая радость безмерная. Сверкающий поток жизни» (103, с. 152).

Важным понятием скрябинской философии и характерным художественным образом его музыки является экстаз. Оно обобщает результат стремлений в их победном свершении. «Экстаз есть высший подъем деятельности, экстаз есть вершина»,— отмечает композитор (103, с. 162).

Скрябинские записи очень разнообразны по характеру. В них встречаются формулировки понятий, афоризмы, яркие художественно-философские наброски вроде следующего фрагмента: «Открылись бездны времени. Рассыпались звезды в бесконечном пространстве. Разлился огонь моих стремлений» (103, с. 151).

Часть текстов производит впечатление своеобразных умственно-логических упражнений, цель которых настроить сознание и заставить его работать в заданном направлении. Так решают задачу, чтобы освоить новый материал. Так подбирают пианистические приемы или скрипичные штрихи, чтобы отработать технически трудную пьесу. Так и Скрябин со всех сторон испытывает основополагающую формулу философского идеализма о сознании субъекта как источнике постижения мира и двигателе его преобразования. Отсюда многократное жонглирование с местоимением я. «Я миг, излучающий вечность. Я играющая свобода. Я играющая жизнь. Я чувств неизведанных играющий поток» и т. п. Сплошь и рядом подобные философствования перерастают в художественно-опоэтизированный монолог, в котором растворяются умозрительные очертания философских категорий и остается лишь напряженно пульсирующая мысль, страстно стремящаяся к познанию:

Призраки страшные
Истины каменной,
Вас победить
Жаждет мой дух.

Чрезвычайно важно, что записи Скрябина неоднократно фиксируют его сомнения в достоверности идеалистической концепции. Развивая ее идею о том, что «мир есть моя единая и абсолютная деятельность», композитор тут же замечает, что это «есть истина, которой я в себе не ощущаю». «С одной стороны, честно рассуждая,— записывает он позднее,— я должен отрицать все, что вне сферы моего сознания <...> С другой — во мне живет убеждение <...> что мое индивидуальное сознание — есть только капля в океане таких же замкнутых, друг от друга отдельных сфер <...> нет ли какого-нибудь серьезного основания для утверждения *внешнего мира*, — в нарушение всех догм идеалиста задает сакраментальный вопрос композитор, — и чем является для *индивидуального сознания* этот внешний мир» (103, с. 165).

Развивая художественно-философскую теорию о том, что мир является результатом творчества в сознании субъекта, что его творческий дух независим, свободен, а его деятельность подобна свободной игре, Скрябин пишет примечательные слова, свидетельствующие, что он отдавал себе ясный отчет в том, что эта теория не является законом в жизни и не имеет в ней практического применения: «Я играю. Какой ужас прийти к такому заключению! Я один! Я играю.

Но во всем этом был бы ужасный обман. Игра без партнеров. Сражение с манекеном с уверенностью в победе» (103, с. 166).

В этих словах нужно искать ключ к пониманию Мистерии, которую следует рассматривать как объемную художественно-философскую концепцию со всеми вытекающими из нее последствиями. Принимаем ведь мы дантовскую «Божественную комедию», вмещающую огромный мир событий, явлений и художественно-философских обобщений. Не вызывает особых эмоций и оперный театр в Байрейте, специально выстроенный для вагнеровских спектаклей и действовавший уже во времена Скрябина. Снисходительность к грандиозности его идей должна быть тем больше, чем пламеннее желал он человечеству через искусство влить смелость великих дерзновений и радость возвышенных свершений.

Однако и это еще не все. «И так выходит, что я не только не могу отрицать внешнего мира, но я не мог бы существовать без этого внешнего мира» (103, с. 166). Это уже материалистический взгляд на природу. И кто знает, не пересмотрел бы Скрябин в корне свое воззрение, если бы судьба на более длительный срок свела его с достойным оппонентом в области философии, таким, как, например, Г. В. Плеханов, с которым он коротко общался за границей в течение 1906—1907 годов. Ведь и освобождение от догм идеалистической философии — процесс не менее длительный и напряженный, чем свывание с ними.

Шлецер писал, что Скрябин, спокойно относившийся к любой критике в свой адрес, был абсолютно непримирим и даже резок с теми, кто возражал против его философской концепции. «Поэтому в интимном с ним общении, — утверждал он, — мог быть, в сущности, лишь тот, кто допускал, хотя бы чисто теоретически, возможность или идеальную приемлемость» его идеалистически-теософской концепции «или же, в крайнем случае, молчаливо отказывался от постановки этой проблемы» (345, с. 12).

Однако современники и близкие Скрябина свидетельствуют о том, что он всегда выражал глубокое уважение по отношению к Г. В. Плеханову. «Между тем, — писал Плеханов Богородскому, — наши воззрения были диаметрально противоположны: он упорно держался *идеализма*; я с таким же упорством отстаивал *материалистическую* точку зрения. Эта полная противоположность точек исхода естественно вызывала и разногласия по многим и многим дру-

гим вопросам...» (125, с. 759). Если верить Шлецеру, общение Скрябина с Плехановым было бы невозможно. На деле оказалось совсем иначе. «Мы действительно горячо заспорили почти тотчас же, после того, как были представлены друг другу в Больяско (близ Генуи) на вилле Кобылянских, — вспоминал Плеханов. — Это первое столкновение далеко не было последним. Мы спорили потом при каждой встрече. Но, к величайшему моему удовольствию, выходило так, что споры не только не отдаляли нас друг от друга, но даже много содействовали нашему взаимному сближению» (125, с. 760).

Остается только пожалеть, что это общение было очень недолгим.

Как уже отмечалось, идеализм, мистицизм, различные оккультные учения были широко распространены в среде тогдашней русской интеллигенции и в частности в тех кругах, которые были оппозиционно настроены против существующего общественного строя, но не видели реальной возможности его кардинального изменения. Андрей Белый приводит в мемуарах примечательные слова видного общественного деятеля В. И. Танеева: «Жизнь так подла, так пошла, что выдумывают всякую ерунду, чтобы не видеть действительности» (13, с. 269)⁴¹. Добавим, что предреволюционная российская жизнь была, как показала история, настолько пошла, что выдуманная ерунда воспринималась многими как нормальное явление. Встречались праздные умы, которые составляли себе некий престиж на мистике. Судя по всему, именно таковыми в окружении Скрябина являлись Сабанеев и Шлецер⁴².

И философствующий журналист, и литературствующий музыкант в годы общения со Скрябиным не считали увлечение мистицизмом каким-либо пороком. Напротив, как свидетельствуют их работы, оба видели в этом достоинство и всячески стремились подчеркнуть, а в целом ряде и пре-

⁴¹ Любопытно, что в одном из писем 1902 года Блок замечает, что жизнь его — «медленная», притом «ее мало, мало противовеса крайнему мистицизму» (21, с. 43).

⁴² О том, что в ближайшем окружении Скрябина мистика почиталась зачастую чем-то вроде хорошего светского тона, свидетельствуют споры в скрябинском Обществе. Уточняя характеристику искусства композитора, Шлецер в одном из выступлений обращает внимание на то, что понятия «белые силы», «черные силы», «элементалы», «сатана» и другие являются образными выражениями. Без этой оговорки, писал Шлецер, «произнося такие слова в 16-м году XX века, рискуешь вызвать улыбку у многих» (296, с. 25—26).

увеличить отношение композитора к мистике. Даже во втором, несколько подправленном издании монографии о Скрябине, вышедшем в 1923 году, Сабанеев не скрывает своего намерения уточнить и изменить существующую оценку своего героя *только* как великого музыканта. Рассуждая о смерти Скрябина «с мистической точки зрения», Сабанеев вещает тоном знатока, излагающего в этой области значительные истины и даже по отношению к композитору повествующего с интонациями превосходства, и даже по отношению к его Мистерии. «С мистической точки зрения только незначительная часть нашей личности присутствует с нами в плане нашего воплощения,— поучает Сабанеев,— Скрябин мог быть и прав, если смотреть на дело более глубоко. Голос интуиции, говоривший ему властно и убедительно, что *он* — обреченный свершить Мистерию, мог говорить ему истину, но говорить ее, не ограничиваясь его земным существованием <...> Мистерия могла наступить для него в иных состояниях сознания, и он мог быть в ней великим действующим лицом, не присутствуя на физическом плане. Я говорю это не как убеждение свое, а как мистическую возможность, хотя и оговариваюсь, что точка зрения *этой* мистики совсем не совпадает со скрябинской точкой зрения и до известной степени ей противопоставляется» (342, с. 49).

Не менее усердно (и тоже с видом солидного авторитета) доказывает значительность вклада композитора в область мистики Б. Шлецер: «Мечта о последней мистерии как акта воссоединения с Единым отпавшего от него и лежащего в множестве мира,— пишет он,— была Скрябиным пережита совершенно самостоятельно; самостоятельно же он нашел ту форму и те образы, которые наиболее точно, ярко и полно выражали эту мечту, и сумел ее логически обосновать. Однако сомнения нет, что стремление к последнему свершению жило в людях всегда, что во все времена отдельные личности и даже целые народы охвачены были стремлением этим, принимавшим чрезвычайно разнообразные формы <...> необходимо Мистерию Скрябина включить в ряд великих мистических созданий и рассматривать ее как один из моментов мистической жизни человека» (345, с. IX—X).

Буквально то же повторяет Сабанеев: «Идея Мистерии как мистическая доктрина, как чаяние Последнего великого чуда и Единения с творцом — органически вытекала из современного ему мистического сознания. <...> Апокалип-

гическая идея носится в воздухе и живет в глубинах подсознания многих миллионов мыслящих существ. Более того, — с многих точек зрения трудно возразить против скрябинской схемы мирового процесса, схемы опять-таки не вполне ему принадлежащей, а являющейся отражением космогонии оккультизма» (342, с. 47).

Приведенные цитаты явно свидетельствуют о том, что ближайшие единомышленники Скрябина не только мирились с его философскими идеями, но разделяли идеалистическое воззрение, мистику в целом. Если они и спорили с композитором, то только с позиций той же самой мистики и идеалистической философии, на которых крепко стояли. Это уже потом, спохватившись, что споры по поводу скрябинской мистики компрометирующим образом высвечивают его собственные идейные и мировоззренческие взгляды, Сабанеев пытается в «Воспоминаниях о Скрябине» предстать в качестве «неисправимого позитивиста», наблюдателя-аналитика, не желающего своими возражениями прерывать художественно-безумные фантазии композитора. Не случайны, видимо, по поводу Сабанеева злые слова Андрея Белого: «Рыжавенький, маленький-сладенький, кисленький-висленький; позже „доскрябил“ он Скрябина — в книге о Скрябине» (14, с. 240). Именно поэтому, чтобы выгородить себя, стремится Сабанеев собственные идеалистические воззрения прикрыть намеками на патологичность идей композитора, «списать» на него собственные заблуждения, приглушить свои идеологические взгляды позицией «стороннего наблюдателя».

Однако, видимо, было бы большим упрощением ограничиться только доказательствами передержек у Сабанеева, Шлецера и узостью их позиций в объяснении той путаницы, которую внесли оба автора в литературу о Скрябине, эксплуатируя свою дружескую близость с великим композитором. Есть еще одна более существенная причина, которая обусловила противоречивость их писаний и несостоятельность основных концепционных положений.

Мы воспринимаем ситуацию в искусстве той поры с точки зрения сегодняшней науки и мировоззрения современного образованного человека, который на основе иного исторических взглядах названных выше авторов. Во времена Скрябина многое в сознании рядового интеллигента выглядело иначе. Наука и философия не имели ясного соподчинения, последняя не была определена как наука в ряду об-

щественных дисциплин. В одном ряду с ними могли быть поставлены религия, мистика, искусство, которые вместе с философией попросту относились к духовной деятельности человека. Наука ограничивала лишь сферу точного знания и в мировоззренческих проблемах не имела того статуса, который был впоследствии определен марксистско-ленинской теорией. Возникала чрезвычайно запутанная картина, в которой могли противопоставляться научная точка зрения (то есть имеющая под собой материал конкретных опытов, например, в области физики) и мистическая, эмпирическая и религиозная и т. д. Можно лишь поражаться прозорливости ленинских работ, мощным светом гения раскрывших связи и закономерности между различными областями человеческой деятельности и знания.

Для Скрябина, разделявшего идеалистические воззрения на мир, как, впрочем, и Шлецера, Сабанеева, разграничения научности или лженаучности воззрений не существовало. Об этом, в частности, свидетельствует следующий пассаж из книги Шлецера: «Очевидно, что с точки зрения научного мышления Мистерияльный замысел Скрябина есть безумие, что для ортодоксального христианства он кощунственен, для китайца — наивно-догматичен. Окультист же, теософ признают в нем плод богато одаренного, могучего, но недисциплинированного, заблудившегося среди миражей духа» (345, с. 308).

В этом отрывке ясно обнаруживается, что мистика и наука находятся у автора в различных понятийных рядах и потому одно не опровергает существования другого. Как некую объективную и реально существующую закономерность рассматривают Шлецер и Сабанеев замысел скрябинской Мистерии именно в плане «мистической жизни человека». Закономерность в этом действительно есть и проявляется она в том, что подобный замысел логично вытекает из идеалистических воззрений, создающих благоприятную почву для фантазий, не имеющих основы в действительности.

Оба автора дружно утверждают необходимость считать замысел Мистерии в ряду великих свершений «мистической жизни человека». Шлецер популярно поясняет, в чем заключается эта жизнь — в общении человека с Абсолютом, Мировым духом (то же — Святой дух) и т. п. Далее следует почти детективный текст, на котором можно было бы и не останавливаться, если бы выводы из него не превратились в литературе о Скрябине в факты и свидетельства сов-

ременника, а сам детектив канул в лету. Исходя из этого мы и должны сообщить читателю, что Шлецер совершенно серьезно определяет место Скрябина в ряду великих свершений «мистической жизни человека». Композитор сопоставляется с некоей святой Терезой (испанская монахиня, канонизированная церковью в 1622 году), блаженной Анджелой из Фомињи и другими, не менее выразительными фигурами, среди которых горе-философ разграничивает два типа — пассивно-женственный, воспринимающий, и мужески-активный, волевой. Каким-то чудом композитор все-таки оказывается в числе последних. Однако за это ему приходится расплачиваться своей репутацией. Мистики, учит Шлецер, любившие открывшееся им созерцание, должны быть в своем чувстве воспринимающими, то есть обнаруживать женственно-пассивное начало или же просто волевое начало, которое, поясняет он, является бесполом. Скрябин, желавший не только созерцать, но и преобразовать мир, оказывается, по Шлецеру, олицетворением «мужески-активного начала». Из этого Шлецер определяет... эротический, сексуальный характер мистики композитора.

Никаких других фактов для обвинения Скрябина в мало симпатичных явлениях у Шлецера нет. Более того, он подчеркивает, что композитор был человеком весьма строгих взглядов, что «в жизнь, в ее радости влюбленный, плоть, однако, и материю ненавидел, как могли только ненавидеть их великие аскеты. <...> Плоть сама по себе представлялась ему чем-то низким и грубым» (345, с. 113). Однако, что бы ни писал далее Шлецер, легенда о пресловутом эротизме учения композитора легла тенью на его искусство. Что же касается писаний Сабанеева и ряда других работ, то в них шлецеровские экскурсы в мистику опускаются и попросту пишется о «бездне эротизма», заключающейся в неосуществленном замысле скрябинской Мистерии.

Таким образом, отсутствие научных критериев в философско-мировоззренческих проблемах, в системе гуманитарных и общественных знаний было самым серьезным изъяном в различных философско-художественных концепциях той поры, условием, которое приводило порой к заблуждениям в оценке явлений искусства и культуры. Система научных критериев стала ориентиром для нее только в марксистско-ленинской методологии. Однако применение этой методологии в области культуры и искусства оказалось возможным лишь на последующем историческом этапе. Предреволюционные годы в русском искусстве на

фоне сложнейших классово-общественных противоречий отмечены мучительными поисками, зигзагами, прорывами в этом направлении. Такая ситуация в искусстве той поры исторически закономерна, и сохранившиеся документы и свидетельства отражают напряженность поисков ориентиров в оценке эстетических явлений и художественного творчества.

Однако почему все же именно Мистерия привлекла внимание композитора в описываемую эпоху, когда диапазон жанровых исканий в искусстве был поистине безграничным?

Подобно Вагнеру, Скрябин хотел выразить в искусстве целое мирозерцание и искал художественную форму, которая в синтезе искусств отразила бы полноту и многообразие бытия. Вероятно, сходством творческих устремлений обусловлена заинтересованность вагнеровской музыкой, сохраняемая Скрябиным на протяжении всей жизни. Однако при этом он считал, что Вагнер, полагая создать синтез искусств на основе музыкальной драмы, заблуждался. Под влиянием Трубецкого и других авторов русский композитор придерживался мнения, что синкретизм искусств в древнегреческой драме уже распался, а существовал он лишь в более ранних по времени мистериях. Вот почему форму мистерии Скрябин воспринимал как более объемную и, следовательно, более впечатляющую по своему воздействию.

Надо сказать, что к концу XIX — началу XX столетия в отечественной и западноевропейской литературе существовала довольно солидная филологическая традиция изучения древних мистерий, особенно элевсинских таинств в Элладе. Интерес к ним усилился в 80—90-е годы XIX века, когда с 1882 года Афинское археологическое общество начало раскопки на территории бывшего храма Деметры и священной дороги в Элевсине. Результаты раскопок публиковались в ежегодных отчетах с планами, описаниями и т. д. Найденные произведения искусства, надписи воспроизводились в регулярных изданиях. Стараниями французского ученого, выдающегося эпиграфиста Поля Фукара, с 1860 года участвовавшего в раскопках памятников древнегреческой культуры, собравшего и расшифровавшего сотни надписей на камнях, был обследован весь известный материал об элевсинских мистериях. В трех больших работах, опубликованных в 1896, 1904 и 1906 годах, «Фукар исследовал вопросы о происхождении и характере элевсинских мисте-

рий, об элевсинском жреческом персонале и об элевсинских праздниках и церемониях, о культе Диониса в Аттике. В 1914 г[оду] появилось большое сочинение Фукара „Les mystères d'Eleusis“, подводящее итоги всем этим работам и значительно дополняющее их» (28, с. 1418). Крупнейшие русские ученые, занимавшиеся древнегреческой культурой, академики В. В. Латышев и А. В. Никитский в бытность Фукара директором Французской школы в Афинах изучали под его руководством греческие надписи и считали себя многим обязанными ему. Один из них, Василий Васильевич Латышев, был автором популярного пособия для гимназистов и начинающих филологов под названием «Очерк греческих древностей».

Из этого пособия каждый гимназист усваивал, что мистерии занимали большое место в общественной и культурной жизни Древней Греции и что нравственное воспитание представлялось их главной целью, ибо к участию в них допускались только те, кто не запятнал себя преступлением. Как формулу «дважды два — четыре», он, наш гимназист, заучивал, что Аристофан, Платон, Диоген Лаэртский, «самые выдающиеся умы древности видели в них могущественное средство к нравственному очищению общества» (504, с. 205), что, «по словам Цицерона, <...> Афины, создавшие много прекрасного и великого и внесшие это прекрасное в жизнь человеческую, не произвели ничего лучше <...> мистерий, благодаря которым люди из грубого состояния перешли к жизни достойной человека и улучшили свои нравы» (504, с. 220).

Известна в России была и книга греческого археолога Д. Филия «Элевсин и его таинства» (см.: 507). Раскопки и изыскания этого ученого позволили установить, что древний храм, где проходили знаменитые мистериальные таинства, был круглым. Символика этого храма могла быть воспринята Скрябиным.

Таким образом форма мистерии возникла у композитора под воздействием общественного интереса к культуре прошедшей эпохи и переосмысления ее в современных условиях. Кстати сказать, глубокое изучение Танеевым античности, рождение неоклассицистских тенденций в мировом искусстве к концу XIX века, которые автор оперы «Орестея» выразил одним из первых, — все это следствие того же общего внимания к духовной культуре и истории Древней Греции.

Немаловажное значение в увлечении Скрябина и его

современников мистерией имел тот факт, что она олицетворяла не только своеобразную художественно-философскую идею, форму, сюжет, но и являлась в древних цивилизациях частью быта и общественного сознания. Последнее обстоятельство было для композитора решающим, поскольку он жаждал, чтобы его искусство было источником радости и жизненных сил как можно большего числа людей. Мистерия представлялась ему тем каналом, который возвратил бы музыку в качестве неотъемлемой части в быт и сознание современного общества.

Понимание переломности эпохи, в которую он жил, и, кроме того, желание отразить целостную концепцию бытия, включающую извечный дуализм жизни и смерти, закономерный цикл развития и отрицания, служащего стимулом дальнейшей эволюции, также способствовало увлеченности Скрябина мистерией. Со слов его ближайшего окружения в литературу о композиторе вошло утверждение, что он собирался представить в мистерии картины минувшей истории человечества и привести действие к ее настоящему этапу. Композитор безусловно имел в виду художественно-философский замысел, идея которого должна была воплотиться средствами различных искусств и четко представлял материальные, конкретные возможности его осуществления. Записи в дневнике А. А. Гольденвейзер опровергают категорическое утверждение об одноразовости исполнения «Предварительного действия». Н. Н. Римская-Корсакова передала свой разговор со Скрябиным, который явно характеризовал Мистерию как художественное произведение. Практически к тому же выводу приходит и И. Мыльникова, автор статьи «О „Мистерии“ А. Скрябина», опубликованной в 1983 году.

В мистико-идеалистической оболочке скрябинского замысла Мистерии нашли интуитивно-художественное выражение и предвидение неотвратимости приближающихся преобразований в жизни человеческого общества. Строго говоря, идея грандиозного кризиса, грозящего неминуемым разрушением существующего быта и правопорядка, выражаясь фигурально, буквально носилась в ту пору в воздухе и не ощущать ее было просто невозможно. Не случайно в кругах художественной интеллигенции, стоящей в стороне от классовой борьбы, но чутко воспринимающей и понимающей неустроенность, разлаженность общественного организма в стране, в описываемое время стала популярна идея Апокалипсиса — кончины мира, как образной аллегории,

выросшей на основе религиозно-христианской легенды. Она существовала в различных вариантах, начиная от идеалистически-философского (В. С. Соловьев) до мистически-чувственного (В. В. Розанов). Этой идеей одно время увлекались Андрей Белый и Блок. Одно из отражений названной идеи в музыке — симфоническая картина «Из Апокалипсиса» А. К. Лядова.

Таким образом, когда Скрябин предполагал отразить апокалиптическую идею гибели изживающего себя мира в Мистерии, он опирался на существующий в практике художественно-философский круг ассоциаций и в иносказательной форме пытался воплотить чаяние современности о необходимости изменить существующие общественно-социальные порядки.

Мысль о создании мистерии на рубеже XIX—XX веков высказывалась не только одним Скрябиным. Известно, что о «всесветской мистерии» писали Соловьев, Андрей Белый. Сходную идею в публицистической форме излагает Ф. К. Сологуб в статье «Театр одной воли». Любопытно сопоставить его рассуждения со скрябинским замыслом, ибо в них наблюдается много совпадений.

«Театральное действие,— пишет Сологуб,— на которое приходят смотреть для забавы и для развлечения, недолго будет оставаться для нас только зрелищем. И уже скоро зритель, утомленный сменой чуждых ему зрелищ, захочет стать участником мистерии, как некогда был он участником игры (имеются в виду детские, непременно наивно-бесхитростные игры.— В. Р.) <...> ныне единственный путь воскресения для него — стать участником мистерии, в литургийном обряде соединить свою руку с рукою своего брата... В светлом и всенародном совершить храме то, что ныне совершается только в катакомбах» (46, с. 136—137). Сологуб обосновывает свои выводы о том, почему именно театр должен выполнить такую миссию. Он считает, что только театр может дать «пламенный восторг», «похищающий душу из тесных оков скучной и скудной жизни». После этого автор статьи переходит к описаниям, как следует реорганизовать театр в место мистерияльного действия: «Первая мысль, которая могла бы явиться вслед за признанием театра поприщем соборного действия, была бы, по-видимому, та, что надо уничтожить рампу, снять, может быть, занавес и сделать зрителя участником или даже и творцом представления» (46, с. 139).

Не вдаваясь в анализ приведенных текстов,— они не

выдерживают сколь-нибудь серьезной критики,— отметим общее со скрябинскими взглядами на театр. «Мне не надо представлений, мне надо *самое переживание*,— излагает Сабанеев слова Скрябина.— <...> Театр — рампа — это материализация искусства, это предельное выражение разделения единства на полярности. Слушатель и зритель разделены рампой, вместо того чтобы быть слитыми <...> Только в Мистерии сможет быть осуществленным настоящее отсутствие *рампы*. Но там у меня не будет ни слушателей, ни зрителей» (128, с. 159—160).

Сологуб предлагает, чтобы в новом представлении все — автор, исполнитель, зритель — сошлись в единстве. Он советует снять любые сюжетные разнообразия и характеры: «Никакого нет быта, и никаких нет нравов,— только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны,— и только вечная совершается литургия» (46, с. 140).

В дальнейшем изложении статьи выясняется, что такая мистерия не принесет никакой радости, поскольку подлинное в жизни и в искусстве для Сологуба олицетворяет трагедия, ведущая к смерти. Только в ней видит он разрешение противоречий жизни. Эстет и модник, он сладостно взывает: «Нет разных людей — есть только один человек, один только Я во всей вселенной, волящий, действующий, страдающий, горящий на неугасимом огне, и от неистовства ужасной и безобразной жизни спасающийся в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительницы — Смерти» (46, с. 141). Известно, что эта тема в разных вариантах проходит и в ряде других произведений Сологуба — стихах, рассказах, которые широко печатались и были популярны при его жизни. Здесь Скрябин полностью расходится во взглядах с автором романа «Тяжелые сны», так как для композитора смысл существования человека заключается в преодолении отчаяния и утверждении его воли к жизни.

Важную роль в мистерии, по мысли Сологуба, должен выполнять танец, который, как у Скрябина, призван способствовать духовному преображению зрителей и участников мистерии⁴³. Подобная роль танца не случайна и обуслов-

⁴³ Любопытно отметить, что в различных художественных концепциях той поры танец играл очень существенную роль. В 1900 году Андрей Белый закончил своеобразную поэму, которую назвал «Северной симфонией». В четвертой части сочинения поэт пытается нарисовать идеальное существование человека в потустороннем мире. Символом безмятежно-

лена она следованием исторической фактологии. Уже цитировавшееся учебное гимназическое пособие В. В. Латышева гласило: мистерии «сопровождались обыкновенно торжественными процессиями с музыкой, пением и плясками. По словам Лукиана, без плясок не обходились ни одни мистерии» (504, с. 207).

Безусловно, в концепциях, подобных сологубовской, сказалась деградация буржуазной идеологии и буржуазного сознания, ощутившего глубокий кризис веры в себя и духовную пустоту. Эта пустота заполнялась фетишами веры, фантастическими теориями, в которых, как в чеховском «Черном монахе», отразилась российская нездоровая действительность. Такие теории способствовали уходу от правды жизни, поддерживали иллюзию о некоем будущем перевоплощении и пересоздании мира, находиться в котором стало так неуютно. Вот почему подобная мечта о грядущем коллективном перевоплощении — празднике, коллективном соборном творчестве (Вяч. Иванов) — одна из навязчивых идей в художественных концепциях начала XX века.

Подтверждение тому, что скрябинский замысел Мистерии — грандиозная художественная концепция со сложными аллегорически-философскими мотивами, мы находим в стихотворном тексте «Предварительного действия». В его начальных стихах композитор точно указывает, что он хотел передать в своем произведении:

В этом взлете, в этом взрыве,
В этом молниинном порыве,
В огневом его дыханьи
Вся поэма мирозданья.

Судя по законченному литературному тексту, эта поэма представлялась автору полной динамизма и контрастов типичных для него образов-символов, с кульминационным светоносным финалом. Какова должна была быть музыка — сказать трудно. Сохранившиеся краткие нотные эскизы целого впечатления не дают. Кроме того, известно, что часть материалов из них была использована в последних опусах (ор. 66, 71, 74).

О стихотворном тексте и о эскизах к «Предварительному

восторженного состояния является своеобразная хореография: «Ах!.. Здесь позабыли о труде и неволе! Ни о чем не говорили. Позабыли все, и все знали! <...> Веселились. Не танцевали, а взлетывали в изящных междупланетных аккордах. Смеялись блаженным, водяным смехом. <...> А когда уставали — застывали. <...> Застывали в целомудренном экстазе, уходя в сонное счастье холодно-синих волн» (15, с. 105—106).

действию» неоднократно упоминалось в литературе о Скрябине. Что же касается Мистерии, то сложилось впечатление, что материалов, относящихся к ней, не существует. Это не совсем так.

В набросках, значащихся в Музее Скрябина как «Черновые записи текста „Предварительного Действа“ (1913—1915)», остались литературные эскизы Мистерии. Вероятно, заключительные строки текста, вошедшие также и в завершение белового варианта «Предварительного действия», навели тех, кто составлял опись скрябинского фонда, на мысль, что потрепанная ученическая тетрадь в клетку без обложки содержит заметки по «Предварительному действию». Однако это неверно. В нее занесены литературные наброски текста Мистерии, которые многое прояснили бы в литературе о композиторе, загляни в них кто-нибудь внимательнее ранее.

Черновые записи и беловой вариант «Предварительного действия» обнаруживают, что этот пролог к Мистерии задумывался Скрябиным как одночастное произведение, вероятно, по типу масштабной поэмы. Схема Мистерии предполагала деление на несколько частей соответственно тому, что ее действие должно происходить в течение семи дней. В этом плане Скрябин шел дальше Вагнера с его идеей четырехдневного исполнения «Кольца нибелунгов». В тетради со скрябинскими записями материалы озаглавлены: Второй день, День третий, Четвертый день, Пятый день, Шестой день, Седьмой день. Начальный раздел имеет пометку: «Схемы и мысли 1-й части», а Второй день — подзаголовок «Схемы 2-й части».

Беглые обрывочные записи Скрябина дают возможность представить в общих очертаниях замысел композитора. Они еще раз убеждают нас, что этот замысел прежде всего художественный. На начальных страницах встречается характерная строка: «Осн[овная] идея дать настроение...», а одна из первых записей гласит: «Его еще не было, но поэма его уже создавалась» (II, л. 2). Завороженный тайной бытия, композитор был одолим желанием создать еще одну всеобщую «поэму мироздания». В отличие от вагнеровской эпопеи, также обнимающей целостную философско-художественную концепцию бытия, но имеющей исходной точкой (к ней же возвращается действие и в конце тетралогии) некую конкретную модель мира, исходным мотивом скрябинской Мистерии является «томлением живущее мира начало». Воплощающее идею движения, развития,

оно материализуется в образе космической пыли, космического тумана (вспомним о «прометеевском созвучии»). Не случайно первая же ремарка текста Мистерии гласит: «Храм наполняется туманами рождающихся неопределенностей» (11, л. 2).

В конспективных записях не отражен полный сюжет предполагавшегося действия, однако его отдельные узловые моменты довольно отчетливо отмечены композитором. Многого можно представить, зная образную символику других сочинений Скрябина. Так, зарождающаяся жизнь обусловлена пробуждением любви. Здесь вновь вспоминается Трубецкой с его уже цитированным утверждением «Бог есть Любовь» как условием существования и развития жизни. Композитор не успел, подобно своему другу философу, найти лаконичной формы для выражения такой же идеи, однако сходная направленность мысли не вызывает никакого сомнения:

Великое свершается, пробуждается любовь!
Любовь, себя любящая, любовь любовью себя создающая!
О желанье, о жизнь,
Загорается твой божественный свет,
Возникает вселенная!

Среди характерных скрябинских образов, бегло намеченных в эскизах Мистерии, встречаются: мечта; мир белых лучей — смерть; всесоздающее отрицание — борьба; всепоглощающий танец. В сложных переплетениях и контрастах этих образов большое значение должны были иметь героические мотивы. Пятый день действия помечен композитором многозначительной ремаркой: «Рождается сознательный героизм» (11, л. 44). Сиянием его мощи должно было быть освещено действие Шестого дня. Однако и здесь Скрябин остается верен себе. Ослепительность света видится ему соединенной с нежнейшей лирикой. «Струны солнца — лира (Звуки солнца — лирны)», — записывает он в набросках Шестого дня. Кульминацией всего грандиозного действия предполагается Седьмой день, в записях к которому остались строки, поясняющие его идейный смысл:

О священная тайна исчезновенья,
Тайна зачатия новой вселенной.

Как в завершении вагнеровской тетралогии, возвращающем к ясному звучанию начального ми-бемоль-мажорного трезвучия, скрябинская Мистерия, обрисовывающая полный цикл всеобщего движения и развития, должна была симво-

лически сомкнуться с началом, выявляя тем самым процесс бесконечности в эволюции мироздания.

Скрябину не суждено было написать ни свою «поэму мироздания», ни пролога к ней. Однако все его творчество — вдохновенная поэма, растворившаяся в десятках различных по характеру и настроению сочинений. И каждое из них — целый мир, дышащий бесконечностью, отблеск, сияние ее животворящих лучей.

Как уже отмечалось, Скрябин был в свое время не единственным художником, который намеревался создать Мистерию и считал, что синтетическая область театра может послужить мощным стимулом в преобразовании человека и общества. Андрей Белый передает слова В. Ф. Комиссаржевской, которая накануне смерти, осенью 1909 года мечтала о коренной реформе театра, связывая ее с иными общественными условиями воспитания актеров и слушателей. «...Театр в условиях современной культуры — конец человеку; нужен не театр; нужна новая жизнь,— говорила она,— и новое действо возникнет из жизни: от новых людей; а этих людей — еще нет...» (14, с. 389). А. Я. Таиров, вспоминая о постановке драмы Калидасы «Сакундала» (на этом спектакле бывал Скрябин), писал еще более определенно: «Нас влекла мистерия <...> пленила возможность первыми прикоснуться к тайнам и образам индусского театра <...> В итоге репетиции нам удалось добиться совершенно исключительного, почти религиозного трепета мистерий» (47, с. 38). Одно время замысел написать оперу-мистерию под названием «Земля и Небо» возник у Н. А. Римского-Корсакова. К сожалению, композитор ограничился в «Летописи моей музыкальной жизни» сухим упоминанием в 1906 году этого факта и ничего не написал о том, каким именно представлялся ему замысел этого сочинения.

Совершенно очевидно, что в скрябинской концепции Мистерии отразилась идея синкретизма, или, говоря современным языком, идея синтеза искусств, столь характерная для того времени. Эта идея в различных вариантах обнаруживала себя и как объединение элементов нескольких видов искусств в одном произведении, и как проникновение отдельных выразительных или композиционных средств какого-либо одного жанра в другой вид и жанр искусства. Иногда такой синтез выполнял чисто условную функцию, поскольку в действительности это был понятийно-терминологический синтез. Он расширял не столько круг худо-

жественных средств, сколько ассоциативный ряд в восприятии произведения. Здесь можно вспомнить живописные полотна Чюрлёниса, названные художником сонатами («Соната весны», «Соната солнца»), которые остались произведениями изобразительного искусства. Не перерастают жанр литературы и симфонии Андрея Белого при всей необычности их композиций и идейно-художественной символике.

Последний вопрос, который необходимо уточнить в отношении Мистерии, — ее место и значение в творчестве Скрябина. Существующее в литературе положение о том, что «*все творчество Скрябина рождено от Мистерии*, кроме первых пробных этапов, когда он еще не был вполне сам собою» (342, с. 3), требует пересмотра и уточнения. Эта мысль была широко развита Сабанеевым, следом за ним повторялась другими авторами. При этом, поскольку Сабанеев был музыкантом, получившим прекрасную теоретическую выучку у Танеева, положения своей концепции он подкрепляет ссылками на музыкальные примеры из разных периодов творчества Скрябина. Эти примеры интересны, но, отмечая единство и преемственность в развитии его музыкального стиля, особенностей музыкального языка, гармонии, являются по существу натяжками в качестве иллюстраций и доказательств того, что они — следствие (или предвосхищение) основной философской идеи творчества композитора. А именно это и есть главная мысль Сабанеева, для подтверждения которой он порой сильно искажает факты биографии композитора.

Так, считая, что эволюция творчества развивалась в направлении созревания идеи Мистерии, что эта идея постепенно формировалась в трех симфониях Скрябина, достигнув апогея в последней, Сабанеев пишет: «С момента, когда идея Мистерии предстала перед его духовным взором, творчество его испытало страшный подъем, какой-то необычайный прилив энергии и образов. В течение одного лета он создает ряд своих лучших фортепианных произведений от ор. 30 до 42 — в общей сложности более сорока вещей, среди них немало крупных сонат и поэм, и почти все — относящиеся к лучшему в его вдохновении» (342, с. 12).

Как уже отмечалось, огромная творческая продуктивность в ту пору была обусловлена весьма прозаическими обстоятельствами, не имеющими никакого отношения ни к философии, ни к Мистерии: необходимостью вернуть долг Беляеву.

На основании сохранившихся материалов и документов можно констатировать, что замысел Мистерии возник у композитора во время пребывания за границей и сложился в 1907—1908 годы. Считать этот замысел идеей, стягивающей вокруг себя все творчество художника,— неверно. Скрябин раздумывал над ним только в последние годы жизни.

Что поделать, многие большие и малые художественные замыслы в истории культуры не нашли своего воплощения. Многие художественные грезы оказались миражами, которые развеяло время. Столкнувшись с жестокой реальностью русской действительности в грозный 1905 год, Сологуб забывает о своей истомленно-пессимистической позе и пишет не приветственный стих утешительнице-смерти, а резкую и злую эпиграмму:

Стоят три фонаря — для вешанья трех лиц:
Середний — для царя, а сбоку — для цариц.

Сбывались на практике предсказания В. И. Ленина, который писал в преддверии революции 1905 года: «Все растет и будет расти число людей, совершенно чуждых всяким „планам“ и всяким даже идеям революции, которые видят, чувствуют необходимость вооруженной борьбы при виде этих зверств полиции, казаков и черносотенных над безоружными гражданами» (2, с. 206).

Великая Октябрьская революция окончательно превращает художественное сознание Ф. К. Сологуба, рассеивает все мистические и мистериальные иллюзии. Он участвует в строительстве новой социалистической культуры, ведет активную деятельность на посту Председателя ленинградской писательской организации.

В нелегком прозрении перешагнул туманно-мистические идеалы своей юности Андрей Белый. Этот путь, названный им «прохождением сквозь омуты русской жизни», привел его в ряды писателей и поэтов, приветствовавших революцию 1917 года. В дальнейшем Белый связывает свою судьбу с победившей революцией и честно служит делу создания новой культуры.

Огромное значение для развития пролетарской социалистической литературы имела деятельность А. Блока и В. Брюсова, оставивших в предреволюционные годы глубокий след в истории символизма и декадентства. Вождь русских символистов, дикий анархист-индивидуалист в начале творческого пути, Валерий Брюсов в начале века чутко прислушивается к грозным приближающимся раскатам ре-

волюционных бурь в России и пишет открытые смелые строки:

О, как забилося сердце жадно,
Когда, за ужасом Цусим,
Промчался снова вихрь отрадный
И знамя красное за ним!

Дальнейший ход истории в России окончательно разорвал путы индивидуалистических заблуждений поэта. «...Великие события 10-х годов, европейская война и Октябрьская революция побудили меня в самой основе, в самом корне пересмотреть все свое мирозерцание», — писал позднее Брюсов (23, с. 25). В первые годы Советской власти он вместе с Блоком, другими литераторами и поэтами находится в гуще кипящей художественной жизни.

Нет сомнения, что в ряду таких писателей, художников, музыкантов, творчество которых было обращено к массам, человечеству, занял бы свое место и Скрябин, ибо его искусство сливалось со светлыми гуманистическими идеалами.

Глава четырнадцатая

«...Истекает солнце творящею силой»

Творчество Скрябина постпрометеевского периода в законченном виде представлено исключительно фортепианными произведениями. Оно значительно по объему, масштабно и многообразно. В эти годы написаны пять сонат — половина всех сочинений данного жанра в художественном наследии композитора. Столь же плодотворно его творчество в жанре фортепианной поэмы, в области которой также создается половина всех поэзных опусов. Отдельные пьесы, этюды, прелюдии довершают список сочинений этих лет.

Произведения названного периода раскрывают сложный и многогранный художественный мир, в котором нашли дальнейшее развитие ранее откристиализовавшиеся характерные скрябинские образы, зазвучали новые идейные мотивы и в целом возникло художественно-стилистическое единство, обозначаемое понятием «поздний стиль Скрябина». При этом даже на протяжении тех пяти лет, которые определяют его хронологические рамки, стиль продолжает эволюционировать, намечая несколько иные тенденции 70-х опусов в сравнении с 60-ми.

В литературе о Скрябине вокруг сочинений последних лет довольно долго велась полемика. Упорно внедрявшаяся Сабанеевым, Шлецером и повторяющаяся вслед за ними другими авторами мысль о полнейшей обусловленности идейно-художественных концепций поздних сочинений философским замыслом Мистерии породила многочисленные искаженные, вульгаризаторские оценки этих сочи-

нений. В ряде случаев их превратили в бессмысленные иллюстрации для подтверждения тезиса об идейных противоречиях и творческих заблуждениях художника, находящегося в плену буржуазной идеалистической философии. При этом композиционные, ладогармонические и другие особенности музыкального языка, стилистического мышления композитора сравнивались обычно нашими музыковедами с эталонными для 40—50-х годов принципами классического симфонизма (в отдельных случаях музыки романтиков) и всякое несовпадение с ними рассматривалось как доказательство творческой деградации художника. Даже такой видный ученый, как Альшванг, полагая, что «поздняя сонатная экспозиция Скрябина резко противопоставлена (...) сонате классиков и романтиков и представляет не что иное, как ряд отдельных эпизодов, порядок следования которых продиктован лежащей вне музыки философской концепцией „конца мира“», утверждал, что «Прометей» и последние сонаты «носят по существу характер разорванности, фрагментарности, большой произвольности строения» (408, с. 23, 13). Положение о том, что позднее творчество Скрябина — тупик, стало в эти годы почти обязательным припевом, повторявшимся в статьях и книгах, посвященных искусству композитора.

К середине 60-х годов наше музыковедение ощутило необходимость более объективной оценки «позднего Скрябина». Ряд авторов, выступавших с критическими работами о Скрябине в 40—50-е годы, вынуждены были признать, что композитор был очернен, что они заблуждались относительно его последних сочинений, находясь под влиянием «распространенного мнения». Во второй половине 60 — начале 70-х годов, как уже говорилось, выдвинулась плеяда исследователей, много сделавших в направлении объективного изучения феномена Скрябина в русской музыкальной культуре, — Дернова, Сахалтуева, Павчинский, Дельсон и другие.

Говоря о позднем периоде творчества Скрябина, необходимо прежде всего отметить преемственность и дальнейшее развитие основных образных линий предшествующих сочинений. Именно в этом отказывала композитору музыкальная критика 40—50-х годов. На самом деле типичнейшие скрябинские мотивы — волевые, активные импульсы и утонченно лирические откровения — находят яркое воплощение и в поздних опусах. Другое дело, что общий художественно-стилевой контекст становится более сложным и

многозначным. Вспышки эмоциональной активности сочетаются с текучестью настроений, быстрой сменой музыкальных образов. Однако данные черты выявляют характернейшие особенности русского искусства начала XX века. В эту пору «идея активности становится общим словом не только в реалистической литературе и демократической общественной мысли, но — так или иначе — в основных направлениях всей русской духовной жизни», — пишет литературовед В. А. Келдыш. И он же несколько ранее замечает: «Русский литератор не испытывал, пожалуй, никогда прежде ощущения столь текучего и зыбкого исторического времени» (55, с. 35, 12). В общем плане можно сказать, что в драматургии поздних скрябинских сочинений отразилась своеобразная «художественная модель» современной композитору общественной действительности, динамичной и противоречивой, накаленной различными социально-психологическими импульсами, требующими разрядки, томящими неизвестностью и ожиданием.

В поздних опусах сохраняются, с одной стороны, тенденция к многоплановости, масштабности изложения, длящего сложные напряженные состояния (сонаты, поэма «К пламени»), с другой — тяга к афористичным малым формам высказывания (пьесы, поэмы ор. 63, 69, 71). Несколько обособленное положение занимают этюды ор. 65. Они сравнительно протяженны, ибо не порывают связи с жанром в его изначальном инструктивном назначении, заключающемся в одолении определенного объема виртуозно-технических трудностей. В данных этюдах они сводятся в основном к развитию техники двойных нот, представленных необычными интервальными сочетаниями. По этому поводу в открытке, посланной 21 июня/3 августа 1912 года из Беатенберга, Скрябин шутливо писал Сабанееву: «Сообщаю Вам довольно приятную для меня, может быть, не безразличную для Вас и крайне тяжелую для некоторых поборников классицизма новость: известный Вам композитор написал 3 этюда! В квинтах (о ужас!), в нонах (какая развращенность!) и... в больших септимах (окончательное падение!?). Что скажет свет?...» (110, с. 594).

Бесконечная творческая фантазия композитора таким образом развивает заложенные в этюдах конструктивные идеи, столь прихотливо организует изложение музыкальной мысли, что свойственная жанру однотипность фактуры воспринимается как следствие художественного замысла сочинения. Характерное для Скрябина дифференцирован-

ное слышание различных пластов вертикали и фактурных образований раскрывается здесь в художественной оправданности интервальных параллелизмов, подчеркивающих в каждом конкретном случае их особую сонорность. Естественность звучания параллельных квинт, нон и септим обусловлена и особенностями гармонического языка композитора, где названные интервалы (особенно два последних) определяют специфическое звучание скрябинских аккордов. Наконец, многообразие ритмики и гармонических фигураций расчленяет музыкальную ткань сочинений, полностью подчиняя ее выявлению художественных импульсов. В этюде № 1 возникают призрачно-фантастические видения, среди которых во второй теме Д. Д. Благой (см.: 470) отмечает близость к Римскому-Корсакову. Септимовый этюд — один из ярких примеров утонченной и одухотворенной лирики композитора; этюд в квинтах, построенный на контрасте двух тем, — весь страстный порыв и движение.

Однако в широком плане не уход от строгой однотипности фактуры определяет у Скрябина художественную значимость произведения. Повторяемость ритмических и фактурных формул становится основным художественно-выразительным средством в двух прелюдиях ор. 67, где эта повторяемость является символической приметой жанра, передающей совершенно особый тип состояния и мысли. В прелюдии № 1 ощущение неопределенно тревожащего раздумья рождается блужданием верхнего голоса в ровном движении восьмыми, многократно возвращающегося к интонационному рисунку первого такта, поддержанного неустойчивыми гармониями. Беспокойный характер прелюдии № 2 отражен в постоянном мерцании фигурации нижнего голоса, создающей вместе с четким выровненным ритмом (довольно нетипичным для Скрябина) двух-трехзвучных комплексов в правой руке впечатление непрерывности движения.

Все же тип выразительности, воплощенный в прелюдиях ор. 67, встречается в поздних пьесах как исключение. Среди них наиболее ярко мир скрябинской музыки представляют поэмы. Первый постпрометеевский опус — Поэма-ноктюрн — довольно развернутое сочинение, отличающееся созерцательно-пантеистическим настроением. Произведение написано в полной сонатной форме с мягким контрастом близких тем-образов. Его колорит приглушен и прозрачен. Воздушные мелодические линии, короткие

всплески фигураций, нежные гаммообразные россыпи, выразительные красочные аккорды-пятна, мягкие зовы и восклицания в разработке — все это образует трепетную, переливающуюся полутонами и ласковым светом музыкальную ткань сочинения — одной из наиболее безмятежно-ясных страниц поздней скрябинской лирики.

Стилистика ор. 61 свойственна и другим поздним скрябинским пьесам — парным поэмам ор. 63, 69, 71, а также отчасти двум танцам ор. 73. Они ярко образны, некоторые из них имеют литературные заголовки («Маска», «Странность»), к поэмам ор. 71 даны определения характера («Fantastique» — фантастично; «En rêvant, avec une grande douceur» — мечтательно, с большой нежностью), поэмы ор. 69 помечены краткой ремаркой Allegretto. На всех них лежит печать капризной фантазии, легких и изящных движений, иногда рождаемых внутренней нежностью образа, иногда непредсказуемой импульсивностью и окрыленностью духа.

Почти все названные пьесы приближены к излюбленной Скрябиным форме сонаты без разработки (поэма ор. 63 № 1 написана в простой трехчастной, а ор. 69 № 1 содержит краткую разработку и зеркальную репризу). Однако варианты трактовки этой формы разнообразны как по общей композиции, так и по группировке тематического материала внутри разделов. В условиях нового ладогармонического языка видоизменяются звуковысотные связи разделов. В поэмах ор. 69 № 1, ор. 71 № 1, «Гирляндах» (ор. 73 № 1) реприза второго раздела (побочная партия) смещена на тритон, в ор. 71 № 2 — на малую терцию вверх, в ор. 73 № 2 — на большую терцию вниз. В поэме ор. 63 № 2, написанной в уменьшенном ладу, главная партия от побочной отличается сменой звуковысотного положения лада (условно от *си-бемоль*, с добавлением вспомогательного звука *ре-бекар* к основному *ре-бемоль* — звукоряд главной партии, от *си* и *до* — в разделе побочной); в репризе обе темы звучат на одном звуковысотном уровне (в звукоряде от *си-бемоль*). Одноплановость движения прерывает лишь секвенция в такте 21 по большим секундам, проходящая по всем трем уменьшенным звукорядам. Варьированные консеквентные перемещения, малотерцовые цепи — характерные средства развития тематического материала произведения, которому свойственна множественность интонационно-ритмических образований и прихотливость их комбинаций и смен.

В целом пьесы 60-хopusов — все с нечетными номе-

рами — воспринимаются как краткие интермеццо, помещенные между сочинениями крупной формы — сонатами ор. 62, 64, 66, 68, 70.

Последние пять фортепианных сонат созданы в течение трех лет. Они масштабны и многолики. Каждая заключает в себе целый мир и, хотя поэтика едина, мир каждой как целое не похож на другие миры. Шестая соната, соединяющая высокую лирику с трагедийными и иступленно-жесткими образами, контрастирует с мрачной величиестью Седьмой, с ее откровениями чистоты и нежности в лирических образах. Кажущаяся безостановочной череда образов Восьмой сонаты (последней по времени написания) вырастает до символики бесконечности движения во времени и пространстве нашего до конца непознаваемого мира, в который заключена беспокойная человеческая жизнь. Наконец, таинственные тревожные зовы, неясные томления и разгул темных сил Девятой рожают в динамизме общего развития столь же многоплановую фантазмагорию, как и ее противоположность — трепетно-светящиеся, порой нежные и радостно сверкающие, порой отрешенные и бесплотно прозрачные образы Десятой сонаты.

О последних сонатах, как и о позднем творчестве в целом, в разное время писали по-разному и о разном. Современники композитора, покоренные властной силой и необычной красотой скрябинской музыки, очарованные магией его исполнительского искусства, зафиксировали свои впечатления, рожденные первым знакомством с сочинениями, а также первоначальные аналитические наблюдения. Многие из них, принадлежащие Яворскому, Каратыгину, Асафьеву, Гунсту, Брюсовой, и сегодня могут быть приняты безоговорочно.

Несколько позже, как уже говорилось, музыкальное восприятие пишущих о Скрябине в течение довольно продолжительного периода отступило назад, за границы XX века. С мерками начала — середины XIX столетия, не переходящими рубежа листовской си-минорной сонаты, стали рассматривать последние скрябинские сонаты, игнорируя существование музыки Стравинского, Шостаковича, утвердивших новые принципы мелодико-тематического развития, отличающиеся от бетховенских мотивно-тематических разработок, не замечая сонат Прокофьева, своим происхождением обязанных сонатам Скрябина, и многое другое. С позиций XIX века в поздних сонатах Скрябина нашли субъективные, болезненно-утонченные ощущения,

дробность и рыхлость формы, фрагментарность мысли, абстрактность образов, ослабление жизненной силы и т. д. Удивительно, что все это писалось в то время, когда на концертной эстраде цвело искусство В. В. Софроницкого, С. Е. Фейнберга, А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза, постоянно и с большим успехом исполнявших скрябинские сочинения и, в частности, последние сонаты, вызывавшие неизменный интерес и внимание публики.

В 60-е годы к последним сонатам Скрябина обращаются в связи с осмыслением эволюции гармонии XX века. Несколько позже появляются исследования драматургии, формы этих произведений (С. Э. Павчинский, В. С. Добрынин, Э. П. Месхишвили), предметом целостного рассмотрения становятся отдельные сочинения. В общем контексте музыкального искусства XX века последние сонаты Скрябина предстают в новом освещении: глубоко выразительные по образному строю, дерзкие и новаторские по форме, классические в высокой обобщенности музыкальной мысли.

Последние пять сонат, как и предшествующая им Пятая, одночастны. После «Поэмы экстаза» и «Прометея» Скрябин закрепляет в крупной фортепианной форме развернутую одночастность, пронизанную многообразными импульсами и контрастными противопоставлениями, как принцип единого видения и охвата разноплановых аспектов бытия, смыкающегося в отдельных гранях со своей противоположностью — небытием. Это соединение полярностей в одной плоскости придает необычайный драматизм и напряженность внутреннему развитию скрябинских поздних сонат. Их одночастность вмещает не только контрасты ряда частей цикла, как то можно наблюдать у Листа, отчасти у самого Скрябина в Пятой сонате. Контрастность множится благодаря увеличивающемуся числу тем и объединению контрастных элементов внутри тем. Колебания в сгущениях и ослаблениях множества контрастных переплетений составляют сложную, но в каждом конкретном случае отчетливо выраженную логику музыкальной драматургии произведения, которая напряжена до предела. По этому поводу Яворский замечал: «Цикличность совершенно отброшена, уступив место исключительно непрерывности мышленного напряжения. Лист соединил цикличность с симметричностью сонатной формы, представив части этой симметрии (TDDT) в виде сопоставления подъема и оживления крайних частей, певучести и ритмичности средних; Скрябин все это смешал, соединил в один нервный узел» (397, с. 113).

Многосоставность образных контрастов, импульсивность их развития в драматургии последних сонат объединяется крупным ритмом композиции сонатного *allegro*, ряд основополагающих принципов которого сохраняется при всем своеобразии и неповторимости трактовки в каждом из скрябинских произведений названного жанра. Остается репризная симметричность общей композиции: экспозиция (в Восьмой и Десятой сонатах ее предваряет вступление), разработка, реприза с кодой. В условиях усложненного ладогармонического языка Скрябин находит новые средства, чтобы подчеркнуть репризность формы. Так, в Шестой сонате реприза сдвинута на полтона вниз, но сохраняет ладовые и образно-интонационные соотношения экспозиции. В крупном плане наличествует типовой контраст между активной сферой главной партии и образами лирики побочной. Даже тематическая многосоставность главной и побочной партий свидетельствует не столько о трансформации принципов сонатного *allegro*, свойственных классической и романтической музыке XIX века, сколько о преемственности с раннеклассическими формами, например, с фортепианными сонатами Моцарта.

Однако в отличие от Моцарта тематизм у Скрябина представлен не только мелодическими образованиями, но лейтгармониями, последованиями аккордов, приобретающими в музыкальной драматургии ярко выраженные тематические функции.

Контрастная многосоставность главной партии приводит часто к отсутствию связующей партии как самостоятельной темы (Шестая и Восьмая сонаты). Переход к побочной партии совершается в таких случаях через расширенное проведение главной партии. В то же время сфера лирики, отражаемая в побочных темах, в последних сонатах разрастается. Порой такие темы подчеркнута романтичны (в Шестой, Девятой сонатах). Тем самым драматические и волевые импульсы оказываются в более сложных и многообразных идейно-драматургических контекстах.

Богатство художественного материала последних сочинений обусловило разнообразие приемов и средств его развития. Сохраняются принципы мотивно-тематического развития, свойственные бетховенским сонатам и симфониям (наиболее яркое отражение эти принципы нашли в Девятой сонате). Используются приемы образной трансформации, идущие от традиций романтической музыки и в первую очередь Листа. Мотивно-вариантные тематические образо-

вания Десятой сонаты ведут к будущим стилевым особенностям музыкального искусства XX века с его интересом к мотивно-попевочным структурам фольклорного мелоса, породившим ряд течений в профессиональном творчестве нашего столетия. Развивается своеобразная полифония, в которой контрапунктические соединения, имитации мелодических голосов сочетаются с линейностью движения фоновых пластов и сонорно-гармонических элементов, образуя типично скрябинскую стереофонию звучания. При этом насыщенность фактуры и гармонической вертикали первых постпрометеевских сонат в Десятой сонате и последующих за нею опусах постепенно упрощается, сохраняя в то же время удивительную объемность и пространственность звучания.

Масштабность и многоликость образного мира последних сонат способствуют тому, что в ряде сочинений Скрябин отказывается от подчинения музыкальной драматургии единой итоговой кульминации. В произведении образуется несколько полюсов, соотношение которых составляет некий высший идейно-смысловой уровень его драматургии. Как принцип конфликтного сопоставления и противоборства, она раскрывается здесь в несколько ином качестве, чем в симфонизме XIX века с его бетховенскими традициями мотивно-тематических разработок и столкновений. На этом новом уровне противоречия не гасятся, но сохраняются. Все прошедшее хранит в себе будущее, и будущее не в состоянии заслонить прошлое. Это и создает чрезвычайную напряженность музыкального развития последних сонат при том, что тематические импульсы порой кратки, часто сменяют друг друга, перемежаясь с состояниями глубокого созерцания и отрешенности. Надо сказать, что в таком отчасти изменившемся мироощущении композитор стал зреее, мудрее и мужественнее. Несколько парадоксально и преувеличенно на эту тему, общую для искусства начала века, высказывался в 1912 году Вяч. Иванов: «Везде форсировка составных элементов при бессвязности и потому бессилии целого. Но бессвязность и есть руководящее начало современной негодующей души и ее непосредственных, произвольных признаний в искусстве» (29, с. 173). Одними из наиболее ярких сочинений, на которых лежат печать своеобразной раздвоенности мира, груз неразрешимых проблем бытия и в которых отражены бунтующие порывы «современной негодующей души», являются Шестая и Восьмая сонаты.

В Шестой сонате часто пытались найти однозначный ответ и, не найдя его, называли сонату загадочным сочинением. Ее образный мир соединяет в едином напряжении крайние полюсы — проникновенную лирику, трагедийный пафос и исступление злых сил. Характеристики этих образных сфер намечены в ремарках сонаты самим композитором: «таинственное дуновение» (*souffle mystérieux*); «ласкающая волна» (*onde caressante*), «мечта воплощается» (*le rêve prend forme*), «расцвет таинственных сил» (*épouissement de forces mystérieuses*) и т. д. Особенно примечательна ремарка, поясняющая развитие коды сонаты: «рождается ужас, он пронизывает исступленный танец» (*l'épouvante surgit, elle se mêle à la danse délirante*). Эти ремарки помогают понять замысел сонаты, являясь, как и названия отдельных пьес и поэм, следами косвенной программности сочинения.

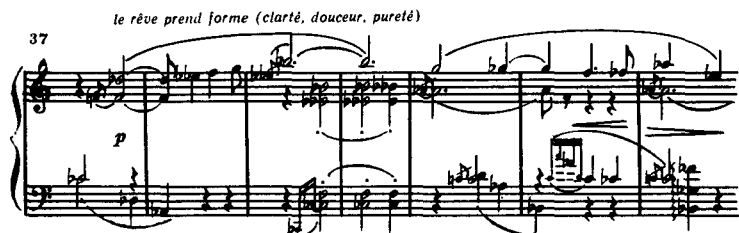
Контрастные образные сферы представлены уже в экспозиции сонаты. При этом главная партия сама заключает в себе два контрастных тематических образования. Первое — начальный восьмитакт — неторопливые и суровые вздрагивания аккордов, перемежающихся краткой выразительной фразой, воплощающей характерный образ окрыленности — взлет на большую нону, короткая пауза-задержка, быстрый, плавно-скользящий спуск. Вторую тему в развитии главной партии рождает наплыв лирических эмоций. С начальными тематическими аккордовыми импульсами тему связывают секундовые интонации, в аккордах отмечающие движение среднего голоса, а в лирическом развертывании темы составляющие основу поступенного движения мелодического голоса.

Особый вопрос — соотношение тем внутри экспозиции. При наличии контрастных, но кратких тематических образований Скрябин обычно объединяет их в более крупные построения, функциональное значение которых подобно традиционным структурам в композиции сонатной формы. Так, изложение и развитие обеих тем главной партии Шестой сонаты в пределах экспозиции образует период, второе предложение которого перерастает в связующую партию. Таким приемом Скрябин широко пользовался в ранних сонатах; как характерная особенность сохраняется этот прием и в поздних опусах, являясь одним из примеров связи скрябинской музыки с классическим наследием XIX века.

Обе темы главной партии играют большую роль в драма-

тургии сонаты, представляя в сочинении различные образно-эмоциональные сферы. В чередовании аккордов первой темы Павчинский подчеркивал тонико-субдоминантовый колорит, в котором тоника выступает в минорном наклоне, а субдоминанта в мажорном, и на этой основе связывал характер темы с прототипами эпических образов в русской музыке («Песня Варяжского гостя», «Шехеразада» Римского-Корсакова, конец рассказа Пимена в «Борисе Годунове» Мусоргского). Безусловно, такой колорит чувствуется в этой теме. Однако необходимо подчеркнуть, что голосоведение в созвучиях возникает в результате линейного движения голосов, а не на основе традиционных функциональных связей аккордов типа тоника — субдоминанта.

Вторая тема главной партии близка по характеру к ладовому языку побочной партии. Это — сфера лирики, которая затрагивается уже в пределах главной партии, но полное выражение находит все же в побочной теме, которая является, судя по ремарке композитора «*le rêve prend forme*», образом «воплощаемой мечты». Звучание ее кристально и нежно, фактура прозрачная с довольно редким для композитора вычленением ведущего мелодического голоса на фоне едва намечаемого аккомпанемента:

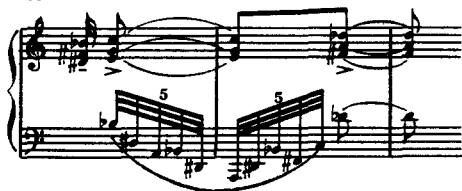


Несмотря на легкость и прозрачность звучания, теме свойственна внутренняя экспрессивность, заостренные романтические черты, которые обозначены здесь в легких, как бы пунктирных очертаниях. Характерность образа раскрывает ладовый облик темы. Как и в «Прометее», мелодика вырастает из гармонической вертикали, основу которой составляет доминантовый нонаккорд. Колебания внутри его структуры (появление секстового тона, переход его в квинтовый, альтерация последнего и т. д.) подчеркивают романтическую чувственность созвучий, длящихся по несколько тактов. Поскольку в изложении побочной темы, укладывающейся в сложный период повторного строения, энгармонизм альтерированных доминант образует цепь таких нон-

аккордов (они строятся соответственно от: *ре-бемоль, си-бемоль, ми-бемоль, ля*), романтическая семантика образа становится его определяющим качеством.

Надо сказать, что особенности тем-образов последних скрябинских сонат в первую очередь связаны с ладогармоническими красками. Миру красивой мечты побочной темы в Шестой сонате противопоставлена тревожно и жестко звучащая заключительная партия. Переход к ней совершается через преобразование начального мотива побочной темы, сжимающегося в пассажижные фигурации различной протяженности вплоть до вертикализации в легкие арпеджированные созвучия (эпизод «*aillé, tourbillonnant*» — окрыленно, кружась в вихре), а также учащение гармонического пульса, устанавливающего малотерцовую последовательность аккордов. В такте 106 в экспозицию вторгается новый музыкальный материал: восклицательный возглас, подчеркнутый параллельным движением трех верхних, тесно сомкнутых голосов, и стремительная басовая фигурация, резко низвергающаяся в глубины:

38



Повторяясь, секвенцируясь и разрастаясь в вертикальном отражении (появление удвоений в аккордах, обособление в них отдельных сонорных комплексов), мотив становится символом злых сил, помеченных композитором ремаркой: «*l'éprouvante surgit*» (рождается ужас). Павчинскому слышались здесь фанфары и звоны, рожденные минорностью «фанфарообразных трезвучий в партии правой руки, несмотря на гармоническую сложность и вопреки авторской орфографии» (447, с. 53). Однако ладовая природа заключительной партии иная. Все ее развитие, вырастающее из двух аккордов, которые Гунст отметил как типичную гармонию Шестой сонаты, и приводящее к мрачной колокольной кульминации в конце экспозиции, основано на уменьшенном ладу. Его звукоряд образует гамму тон-полутон от *си-бемоля* (если взять за точку отсчета начальный звук первого мотива) и выдерживается на всем протяжении названного раздела (такты 106—125). Жесткость гармо-

нических структур, некоторая угловатость мелодики обусловлены в данном контексте специфическим звучанием уменьшенного лада.

Отчетливо выраженный уменьшенный лад заключительной партии выявляет нити, тянущиеся к ней от второй темы главной партии (такты 11—12). Ее мелодика, плавно стелящаяся на доминантовой гармонии с основанием *ре-бемоль*, впрочем, как и сама гармония, вполне укладывается в звукоряд уменьшенного лада, образуя лишь в такте 12 внеладовые полутоновые задержания (*ми-бемоль*, *си-дубль-бемоль*), которые Скрябин иногда вводил в новые ладовые образования. Едва намечаемые ладово-интонационные связи между образными полюсами экспозиции — важная деталь драматургии, развиваемая в разработке. По сути вся она — поиски различных точек соприкосновения образно-тематических структур экспозиции, вся — движение, толчком которому становится примечательная ремарка: «avec trouble» (со смятением). В контрапунктах, ритмических сжатиях и расширениях, имитациях образуются сложные переплетения интонаций главной и побочной тем, в которых наконец начинает доминировать образный мир побочной партии. К концу разработки из него естественно рождается светлая кульминация, основанная на лирическом развороте второй темы главной партии. Ее звучание здесь (с такта 180) полностью укладывается в структуру уменьшенного лада. Однако возникающие вскоре таинственные зовы начала главной партии и уменьшенно-ладовые образования, вырастающие из заключительной партии, гасят светлые краски, а вновь появляющийся далее начальный мотив побочной партии оттеняется интонациями главной партии, после чего следует резкий аккордовый срыв, знаменующий поражение. Кульминационная точка слома — наложение окончания разработки на начало репризы. Таким образом разработка не имеет итоговой кульминации, а наиболее драматической вершиной развития становится поворот к репризе.

Реприза несколько сокращена и в побочной теме изменена по фактуре. Сложные полифонизированные фигуры, расцветивающие ее звучание, рожают впечатление особой нежности и одухотворенности. Это — «тихая» кульминация сонаты. Однако и она не является итоговой. В репризе заключительной партии, которая как весь репризный раздел звучит тоном ниже экспозиции, вновь рождаются мрачные восклицания и звоны. На их развитии строится

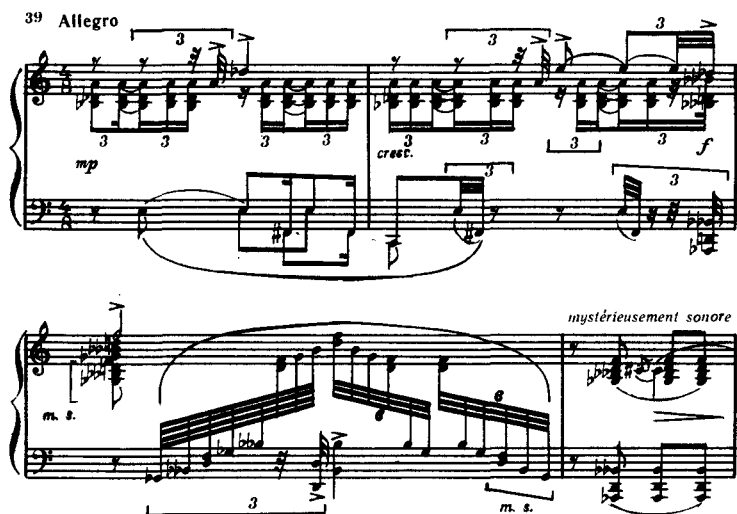
развернутая кода, заслоняя светлые очертания только что отзвучавшей побочной темы. Весь раздел заключительной партии и кода основываются на уменьшенном ладу. Интенсивность развития связана со сменами звуковысотного положения этого лада, которые учащаются (вплоть до однотоков) к концу коды, где происходит рассеивание динамики и движения.

Завершение сонаты — многозвучный комплекс — четко расчленяет вертикаль на два пласта, в котором нижний выделяет доминантовый септаккорд от *соль* с повышенной квинтой, а верхний (вернее, два верхних, тождественные друг другу в октавном удвоении) дополняет общее созвучие малой ноной и секстой. Это дало повод некоторым исследователям считать, что Шестая соната написана в тональности *Соль*. Однако заключительный комплекс полностью вписывается в звукоряд уменьшенного лада или же, точнее, — имея в виду, что до этого почти на протяжении ста тактов (из общего числа 388 тактов произведения) все музыкальное развитие связано исключительно с этим ладом, — из него вычленяется. Кроме того, возникающие перед завершающим аккордом реминисценции сжатого мотива побочной темы, а несколько ранее слегка видоизмененные начальные зовы главной партии также полностью укладываются как в структуру аккорда, так и в звукоряд уменьшенного лада. Таким образом в итоге развития сонаты выявляется ладово-интонационное единство различных тематических сфер произведения. Возникает своего рода инверсия листовского принципа монотематизма. Однако одним из ведущих средств трансформации у Скрябина становятся не жанровые модификации, как у Листа, Берлиоза, а своего рода ладовая переменность, объединяющая нетрадиционные ладовые формы. В этом плане Шестая соната представляет дальнейшее развитие гармонического мышления «Прометея», однопрофильного по своей ладовой форме.

Седьмая соната — одно из наиболее величественных и масштабных сочинений, созданных Скрябиным после «Прометея». Она пронизана колокольностью звучания, волевыми порывами, устремленными к грандиозным космическим высотам, и в то же время вбирает образы лирики и созерцания великого таинства бытия. Взрывчато-динамичное развитие сонаты нередко вызывало ассоциации с первобытной ритуальностью, свидетельствуя о близости к стихийно-мощным импульсам искусства XX века, которые напоили —

при всем различии стилей — творчество Стравинского, Прокофьева, Бартока.

Импульсивность Седьмой сонаты выявляет тематический материал произведения, а также особенности его развития, выливающегося в четкую сонатную форму с ярко динамизированной репризой и развернутой кодой. Волевое начало запечатлено в главной партии сочинения, в которой Алышванг отмечал родство с «темой самоутверждения» из «Поэмы экстаза», а Павчинский, развивая эту мысль, называл первый элемент главной партии одним из вариантов «темы самоутверждения», подчеркивая в ее героически-призывных фанфарах ярко проявляющуюся жанровость.



Как и в Шестой сонате, тематизм главной партии много-составен. Троекратный фанфарный клич мелодии сочетается с прерывистой аккордовой пульсацией, перерастающей в могучие колокольноподобные звоны в окончании третьего мотива, после которого, словно звуковая волна, стремительно проносится пассаж. Вслед за ним появляется новый образный элемент, производно связанный с предыдущим, — таинственные звоны аккордов. Сохраняющий гармонию окончания первого элемента главной партии, верхний септ-аккордовый пласт этих таинственных аккордов складывается в самостоятельное тематическое образование — цепи

созвучий и мелодические фигурации (в связующей партии).

Побочная партия в Седьмой сонате — нежная, интонационно проникновенная — типична для лирических тем поздних сонат. Она достаточно развернута, развивается в фигурациях и подголосках, перерастающих в сферу заключительной партии. Нормативная конструкция сонатного *allegro* с несколько традиционным типом тематических контрастов в экспозиции осложнена в сонате дополнительными темами, которые активно влияют на драматургию произведения. Речь идет о завершающих экспозицию двух тематических образованиях, которые Бобровский предлагал назвать «промежуточным эпизодом». В определенном отношении здесь продолжены композиционные приемы симфонических поэм Скрябина, где новый тематический материал возникал между гранями разделов, дополняя, а иногда и раскрывая наиболее важные стороны образного мира экспозиции. В Седьмой сонате одна из дополнительных тем — полетно-светящаяся, называемая иногда «искрометной темой»; вторая — с нисходящими пунктирными скачками и полутоновыми «вздохами» — ближе к танцевальной образности.

Развитие сложного образного мира сонаты создает переплетение нескольких драматургических линий. Наиболее драматичная, идущая от первой темы главной партии, выливается в мрачную и величественную кульминацию в начале репризы, где бурно бушующая главная партия, захватывая в своем изложении все регистры фортепиано, проносится на одном дыхании словно грандиозная лавина. Цепи таинственных аккордов, разрастаясь в динамике и движении, акцентируют предыкт к кульминации главной партии, опадание ее вершины, а также ряд экстатических подъемов в коде сонаты. Побочная тема, появляясь и в разработке, и в репризе, в коде «высветляется» в итоговом развитии, раскрывая нежность и трепетность своего облика. Светлые оазисы в драматургии сочинения образует и развитие «искрометной темы», которое приводит к кульминационному взрыву («avec une joie débordante» — с льющейся через край радостью), перерастающему в характерное для скрябинских код вихревое танцевальное движение, обрываемое «пятиэтажным» аккордовым комплексом. Последующее расценивание динамики приводит к пантеистическому растворению и просветленности.

В целом к Седьмой сонате довольно часто обращаются и исполнители, и исследователи. Гармонический язык ее

близок Шестой сонате⁴⁴. Обе они отличаются довольно плотной фактурой, многозвучной аккордикой.

Менее популярной оказалась Восьмая соната, последняя по времени написания. Исследовательский интерес она вызвала лишь в недавнее время, хотя с исключительной силой выразительности исполнялась Софроницким (сохранилась запись).

Недоумение и упреки вызывали драматургия и форма сочинения, в которых при определенности черт сонатного *allegro* Н. Р. Котлер, С. Э. Павчинский, Л. Е. Гаккель находили вялость и нерезультативность развития. Павчинский обосновал эти недостатки рядом причин: «В Восьмой сонате длительное пребывание в одной сфере преобладает над процессуальностью. Крупные формообразующие структуры в целом не слишком интенсивны; в отличие от них меньшие структуры, как обычно у Скрябина, построены весьма действительно, но и они недостаточно влияют на общую интенсивность развития. Буквальная (по структуре) реприза воспринимается как пройденный этап, а варьирование главной партии и имитационное развитие побочной не снимает вялости драматургии в целом» (467, с. 204—205).

В 1985 году в журнале «Советская музыка» № 2 появилась публикация статьи Мыльниковой «В работе над Восьмой сонатой», автор которой приходит к выводу об уникальности драматургического решения и новизне музыкального языка названной сонаты. Признание ее важным этапом творческой эволюции композитора обусловлено у Мыльниковой принципиально иным, чем у предшествующих исследователей, пониманием и объяснением драматургического замысла произведения. Автор статьи связывает его с преломлением своеобразной серийности в организации тематического материала и его развития, что и определяет «композицию сонаты как серию вариантов вступительного *Lento*», «систему модификаций одной темы», которая «как импульс всего сочинения оказывается, в сущности, единственным содержанием сонаты, изначальным тезисом и выводом, изложением и обсуждением, источником и целью развития» (481, с. 89). Не разделяя точку зрения Мыльниковой об определенности намерений Скрябина развить принципы серийной организации материала в данном сочи-

⁴⁴ Седьмая соната — одно из немногих сочинений последнего периода, где композитором определено звуковысотное положение лада — *Fis*. Оно зафиксировано в программе авторского концерта 10 декабря 1912 года.

нении, следует отметить, что использованная ею нетрадиционная система координат в анализе Восьмой сонаты позволила отойти от штампов в восприятии и оценке этого произведения.

Названная соната — один из ярких примеров того, как удивительная всеохватность музыкального мышления композитора в поздних сочинениях дает возможность их многообразных аналитических трактовок. При этом художественные прозрения в будущее искусство XX века не разрывают его генетических связей с прошлым. Так, вступление сонаты, предвосхищающее микроэлементы будущей главной партии (басовый сумрачный возглас, звучащий, как и в заключительной партии Шестой сонаты, в характерном единении с аккордовой вертикалью) и двух интонационных образований побочной (вопросающая тема с широко раскинутыми начальными интонационными ходами в среднем регистре и квартольный мотив, из которого в дальнейшем вырастает ниспадающая мелодическая фраза темы томления), с одной стороны, прочно связано с традициями музыкальной литературы XIX столетия. С другой стороны, ладовое своеобразие, характерное для скрябинского позднего стиля, позволяет рассмотреть весь тематический материал сонаты в аспекте единства (оно близко монотематическому и соприкасается с принципами серийной организации, если подразумевать под серией только избирательность звукового состава, лежащего в основе лада). Такое единство становится подчеркнуто организующим фактором драматургии произведения, компенсируя ослабление многих привычных драматургических связей сонатного *allegro*.

Непредвзятость в рассмотрении драматургии сонаты позволяет ощутить в ней желание композитора представить несколько иной художественно-динамический профиль, нежели волнообразные вершинно-итоговые линии *allegro* Седьмой, Девятой сонат. Восьмая внутренне сосредоточена и напряжена. Это проявляется в пространных развертываниях главной темы, насыщенной непрерывно излучаемыми импульсами в широких басовых фигурациях побочной темы, помеченной ремаркой «*tragique*», в многократных возвращениях экспонированных образов и состояний, без сколь-нибудь существенных модификаций. Возможно, связь с замыслом «Предварительного действия» (в эскизах его встречаются материалы Восьмой сонаты) повлияла на то, что процессуальность ее изложения не имеет четких границ. Напряженное медитативное состояние сохраняется на

всем протяжении произведения. Оно как бы не имеет начала, конца или перехода в результирующее качество и как процесс непрерывного движения мысли, богатой нюансами, оттенками, обладает самостоятельной художественной ценностью.

Интересно, что Скрябин, за исключением двух-трех случаев, не выставил в Восьмой сонате поясняющих ремарок и определений.

Девятую сонату принято считать наиболее драматичной из поздних сонат. Сохранились воспоминания Надежды Николаевны Римской-Корсаковой, тонкой ценительницы и почитательницы музыки Скрябина, в которых она описывает разговор с ним после концерта в Малом зале Петроградской консерватории 12 февраля 1915 года, где композитор исполнял Девятую сонату: «После концерта, под сильным впечатлением только что прослушанного, в разговоре с А [лександром] Н [иколаевичем] я высказала предположение, что соната эта имеет некоторую программу. Он не отрицал этого, поинтересовался узнать, что мне рисуется, и, выслушав меня, сказал: „Начало этой сонаты — темные силы, средняя часть — кошмар, конец — опять темные силы“. Это оказалось довольно близко к моему представлению, согласно которому начало — подкрадывающаяся смерть, середина — бред и борьба с нею, конец — смерть» (402, с. 69).

Сабанеев назвал сонату «черной мессой». Это определение часто встречается в литературе о Скрябине. Правда, Татьяна Федоровна Шлецер и ее брат, претендовавшие на достоверность знания оценок композитором своего творчества, выразили несогласие по поводу сабанеевской трактовки Девятой сонаты как «черной мессы» (см.: 285, с. 5, 26—29).

Тем не менее эффектное название сохранилось. Однако, думается, было бы неверным придавать этому определению некий глубинный смысл, как иногда делают, ибо надеть некие сюжетные «прорези» на музыку любой из последних скрябинских сонат значит обеднить их содержание, которое богаче, многозначительнее и обладает той необходимой для истинного творения искусства степенью неуловимости в словесном описании, которая позволяет каждому новому поколению воспринимающих (слушателей, зрителей, читателей) открывать в нем новые грани, незамеченные или неслышанные ранее.

Драматизм сонаты связан в драматургии сочинения со столкновением мира трепетной нежности и красоты с мрач-

ными силами, прогрессирующими в росте и активности к концу произведения. Строго говоря, это — одна из вечных тем в искусстве, конкретное наполнение которой в каждом отдельном случае обусловлено многими факторами, в совокупности создающими неповторимость художественного решения.

Лирический мир сонаты по традиции сконцентрирован в побочной партии. В экспозиции она звучит в контрастном сопоставлении с тематическим комплексом главной партии. В разработке сложные интонационные преобразования подчиняют лирическую тему общему тону развития главной партии и приводят в репризе к трансформации в жесткий марш, до неузнаваемости искажающей ее первоначально нежные черты.

В побочной теме Скрябин использует ряд типичных средств в обрисовке лирически утонченных романтических образов: малосекундовые интонации томления с ниспадающими окончаниями, составляющие ядро темы, прозрачную фактуру, избегание опорных тонов в мелодии, паузы и задержания на опорных долях такта. Тема ладово неустойчива. Она основана на последовательности явно выраженных доминантовых гармоний, смена которых образует малотерцовую цепь. Акварельность образа связана с мягкой игрой красок внутри гармонических структур, которая создается колебаниями между септаккордовым и нонаккордовым составом вертикали, сменой большой и малой сексты в аккорде, переходящей в его квинтовый тон и др. Обособленность образа в общем контексте экспозиции подчеркивает трехчастность строения побочной партии, что используется композитором всегда в исключительных случаях развития сонатного *allegro*.

Иные образно-интонационные сферы представляет главная партия Девятой сонаты. Она многосоставна и контрастна. Ее первый элемент — эпически бесстрастный, размеренный — основан на последовании интервалов большой терции и большой сексты, в верхнем голосе образующем полутонно нисходящий мотив. Он развивается в повторениях, имитационных переключках и смещениях. В такте 5 в среднем голосе вплетается поступенный восходящий пунктирный мотив, прорисовывающий гамму тон-полутон. Это горизонтальное движение, подобно темной тени, перерезающей движущийся луч, обрывает широко звучащий аккорд — ми-бемоль-минорное трезвучие со сложным тритоновым басом. Вслед за ним таинственно и сумрачно звучит закли-

нательный второй мотив главной партии, играющий огромную роль в драматургии сонаты.

В литературе о Скрябине отмечалось образно-интонационное родство мотива с начальной темой листовской сонаты — репетиции в мелодике, скользящее малосекундное нисходящее окончание. Такое сходство, вероятно, и явилось причиной того, что Девятую сонату порой называли «сатанинской», и ее определение как «черной мессы» возникло по той же причине. И все же генезис образа связан не только с листовской сонатой. Выразительность тревожно «стучащих» мотивов напоминает о знаменитых ударах судьбы Пятой симфонии Бетховена, хотя и тема и ее развитие впечатляют особой, присущей только Скрябину характерностью. В общем ладогармоническом строе сонаты тема определена печатью сгущенного минорного колорита. Много писалось о том, что еще в среднем периоде творчества композитор всецело перешел в сферу мажорного лада. В последних опусах часто отмечают появление минорных интонаций и гармоний. Это положение требует уточнения.

Ладовая основа поздних сочинений Скрябина иная, чем усложненный мажоро-минор. Она истекает из тех принципов, которые заложены в эволюции дважды-ладов. Поэтому образующиеся созвучия можно рассматривать как звуко-комплексы, лишь энгармонически равные мажоро-минорным образованиям. Только с такой поправкой можно говорить о возникновении в последних опусах минорных красок, тем более что в чистом традиционном виде они нигде не звучат⁴⁵. Так, темный колорит второго элемента главной партии создается смещением фонических красок ми-бемоль-минорного созвучия со сложным тритоновым басом (ля — ми-бемоль), выступающим в роли самостоятельного слоя вертикали, но в совокупности с верхним ее пластом образующим особое настороженно-мрачное звучание. В экспозиции и развитии музыкального материала сонаты басовое тритоновое созвучие функционирует как относительно самостоятельный выразительный слой фактуры. Неравномерно пульсирующий, он служит одним из источников нагнетания беспокойства и напряжения.

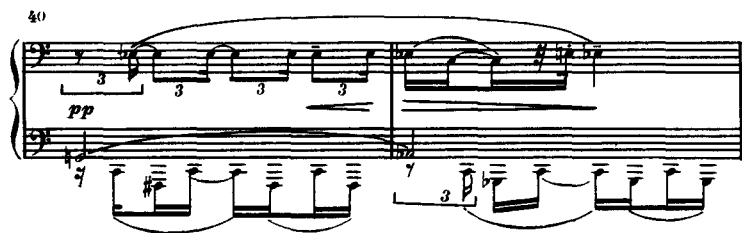
В экспозиции Девятой сонаты проведение главной партии, излагаемой в текуче-разработочном плане, и побочной партии прослаивается связующим материалом, который вы-

⁴⁵ Дернова считает появление минорной терции в созвучиях последних сочинений результатом энгармонизма доминанты с секстой.

растает частично из главной партии (тритоновые басы, интонации пунктирного мотива), а также на новом материале — короткие стремительные восходящие и нисходящие мотивы, окруженные трелями. Надо отметить, что в завершении побочной партии эти интонации возвращаются, составляя раздел заключительной партии, в котором, в отличие от связующей, общее движение направлено не вверх, а вниз. Так связующая и заключительная партии образуют довольно редкий случай симметричного обрамления побочной партии в экспозиции. Это оттеняет исключительность мира лирической темы, его контрастность по сравнению с главной.

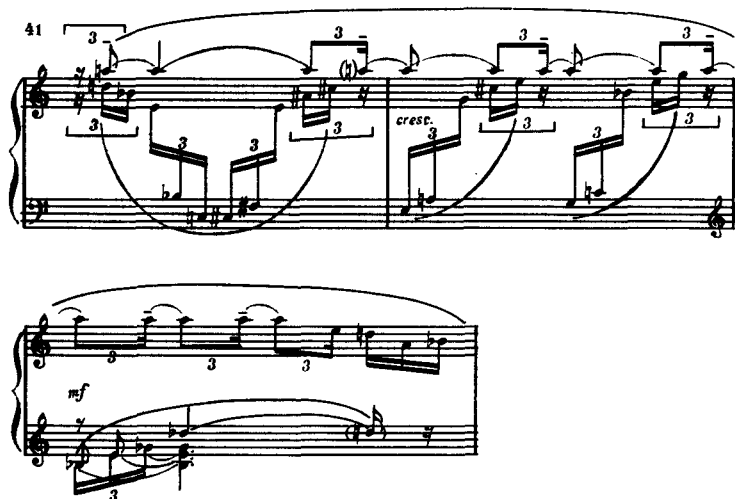
Разработка сонаты изумляет мастерством образно-тематического развития материала. Ее начальная стадия — сопоставление главной и побочной партий, которое Павчинский называет «новой экспозицией обеих тем, но в более сжатом виде — без связующей партии и при открытой форме темы побочной партии» (467, с. 210). Однако называть этот раздел новой экспозицией или «квазирепризой» неверно. По существу он является первым этапом сближения двух контрастных интонационных сфер, которое ведет к прорастанию связующих элементов между ними, а далее к многоступенчатому наступлению сферы главной партии и полной деформации лирически проникновенного мира побочной темы.

Начальное сближение интонационных сфер главной и побочной партий происходит на основе ритма: в середине экспозиционного изложения побочной партии в качестве контрапунктирующих соединений возникают мимолетные очертания синкопированного триольно-пунктирного ритма (такты 42, 46, 48, 50), вздрагивающая пульсация которого подменяет в разработке четко прорисованные контуры тревожных репетиций второго мотива главной партии:



В этом слегка измененном ритмическом варианте мотив вторгается в последующее проведение побочной партии

(такт 25 разработки), результатом чего является сочленение триольных пульсаций с характерными интонационными оборотами побочной темы:



С этого едва уловимого момента ритмико-интонационной подчиненности сферы побочной партии образному строю главной партии начинается ее «наступление» на мир трепетного откровения лирической темы. Ее интонации, на которых теперь лежит печать общности с тематизмом главной партии, возникают в сопоставлениях и контрапунктических переплетениях, как со вторым, так и с первым мотивами главной партии, разрастающимися в самостоятельных имитациях, вариантах, уплотнениях фактуры, ускорении движения и увеличении динамики. Второй мотив главной партии приобретает все более ожесточенный, зловещий характер.

Реприза сильно трансформирована, динамизирована, грань между нею и разработкой сглажена. О наступлении репризы возвещает лишь возвращение экспозиционного звуковысотного уровня главной партии (это по-прежнему является у композитора важным ориентиром в установлении грани формы).

Репризу сонаты начинает первый мотив главной партии, но он образует здесь учащенный сплошной поток фигураций, на фоне которого звучит зловещий второй мотив. И ускорение движения, и нагнетательность в повторении одних и тех же мотивов — все это подводит к кульминации

сонаты — трансформации в листовских традициях побочной партии, которая предстает в облике зловещего маршасшествия. Очертания мелодии становятся неузнаваемо жесткими. В ней выделяется скандированная квартовая интонация, звучащая как многократно повторяемые мрачно-фантастические возгласы. Изменился гармонический фон. Тема излагается на фоне одной гармонии. Терцовая последовательность аккордов возникает лишь в середине темы, фактура которой несколько приближена к экспозиционному варианту. Однако вторжение первого мотива главной партии в конце среднего раздела темы вновь подготавливает появление в ее репризе жестко трансформированного звучания побочной темы.

По существу это есть итог и мрачная вершина развития музыкальной драматургии сонаты. Краткая стремительная кода, рассеивающая динамику и движение, ничего не прибавляет к случившемуся. Заключительное проведение начального мотива главной партии в ее точном экспозиционном изложении, словно возвращение к бесконечному движению по заданному кругу, усиливает впечатление неотвратимости и неизбежности свершившегося. В жанровом отношении это проведение в завершении сонаты начального четырехтакта вызывает аналогии с балладой, бесстрастность окаймления которой (типа былинного запева «Дела давно минувших дней...») контрастирует с основным драматическим повествованием.

Велика роль симметричного обрамления сонаты в композиционном плане. В условиях усложнившегося ладогармонического языка соотношение звуковысотности в проведении тематического материала приобретает особую значимость в определении граней формы. Точное воспроизведение звуковысотного уровня главной партии в экспозиции, репризе и завершении способствует выявлению крупного ритма сонатной формы. Его подчеркивает также соотношение главной и побочной партий в экспозиции и репризе. Проведение тем в репризе при отсутствии привычных тональных связей объединяет общая гармония в нижнем слое фактуры (*фа — си — соль*), а также характерная синкопированная пара двузвучий в среднем слове (*фа — ре* и *до-диез — фа*). Звучание двух тем на фоне одной гармонии подобно проведению в одной тональности, которая в обычном традиционном понимании в сонате не представлена⁴⁶.

⁴⁶ По поводу тональности Девятой сонаты в музыковедческой литературе существуют различные точки зрения. С. С. Скребков в работе «Гар-

Совершенно иной мир раскрывает Десятая соната. Вместе с Позмой-ноктюрном ор. 61 ее часто называют в качестве примеров отражения в позднем творчестве Скрябина образов природы. Павчинский пишет, что такое настроение, общее для всего сочинения, создают темы вступления, «ассоциируясь с образами необыкновенно лучезарной, фантастической природы. Если в первом разделе (...) слышны отголоски пения птиц, отзвуки свирели, а в медлительных хроматизмах середины (...) чувствуется томление пробуждающейся и расцветающей таинственной лесной стихии, то трели перехода (...) — вызывают ассоциации со взлетами каких-то необычайных существ» (467, с. 215). О картинах леса, запечатленных, со слов Скрябина, в Десятой сонате, писал в воспоминаниях о композиторе Сабанеев.

Менее всего соната звукоизобразительна. Ее пронзительно светлый пантеизм, выделяющий произведение в ряду поздних опусов композитора, рождается не столько созерцанием картин природы, сколько глубоким душевным переживанием, вбирающим в себя внутреннее движение и импульсы окружающего мира. Богатство, тонкость и стихийная мощь этого переживания оказываются соизмеримыми с цельностью и бесконечной многогранностью жизни природы.

Одухотворенность, трепетность, соединенная с изменчивостью красок, составляют отличительные черты Десятой сонаты. Эти черты в первую очередь связаны с особенностями тематизма сочинения и его развития. Композиция произведения имеет четко выраженные контуры сонатного *allegro*, содержащего вступление, экспозицию, построенную на главной и двух побочных темах, разработку, репризу и коду. Динамизм разработки уравнивается довольно развернутой кодой, симметрию формы подчеркивает и репризность ее строения. Несмотря на концентрированность формы, тематизм сонаты содержит свыше десятка микроинтонаций. Их вариантные переплетения, образуя подвижную трепетную ткань произведения, составляют более крупные структурные объединения как экспозиционного, так и разработочного типа. Удивительная естественность, которой

мония в современной музыке» определяет основную тональность как *Соль*. Ю. Н. Холопов в статье, помещенной в сборнике «Теоретические проблемы музыки XX века», считает «центральным элементом тональной системы» произведения септаккорд (*ми-бемоль — до-диез — фа — соль — си*). С. Э. Павчинский, подчеркивая главенствующее положение аккорда *до-диез — фа — соль — си* в ладу сонаты, склоняется к тому, что основная тональность в обычном понимании в произведении не выявлена.

отмечено развитие музыкальной мысли сонаты, исключает, казалось бы, вероятность холодного расчета во всех этих виртуознейших сочленениях отдельных элементов фактуры. В то же время именно эта естественность и совершенство выражения свидетельствуют о том, что вдохновенная творческая фантазия здесь неразрывно слита с высочайшим композиторским мастерством. Обратимся, например, к вступлению сонаты, где экспонируется основная часть тематического материала.

Вступление трехчленно по построению и функционально подобно репризной трехчастной форме, незамкнутой в своем завершении. В первом разделе представлено несколько микротематических образований. Первое из них — сцепление двух нисходящих терций (большой и малой), которое функционирует в произведении как в своем целостном виде, так и в усеченном варианте — нисходящие большие терции образуют контрапункт в фактуре главной партии сонаты. Контрапункт этот звучит и в разработке, причем не только в соединении с главной партией, но и также с тематическим образованием, из которого он вырос в самостоятельный элемент. Колебания большой и малой терций (характерные не только для мелодики, но и гармонического языка сонаты) подчеркивают красочную и нежную переливчатость звучания. Говоря в одной из своих работ здесь о пении кукушки, Павчинский также имеет в виду это тематическое образование. Вероятно, возможно и такое слышание, хотя названные ассоциации не столь ярки, чтобы принять их безоговорочно.

Первый тематический элемент сцеплен со вторым (начало такта 3), представляющим характерный сжатый мотив чисто инструментального («наигрышного») происхождения. Он тоже многообразно развит в сонате, разрастаясь в вариантных повторениях в самостоятельные мелодические линии и подголоски. Два следующих тематических микроэлемента — краткий двузвучный мотив с легким арпеджированным всплеском, поддерживающим окончание (конец такта 3), и трехзвучный мотив с нисходящим квинтовым окончанием (конец такта 7 — начало такта 8) — не имеют большого значения в драматургии, хотя в двукратных переключках возникают в одном из ярких эпизодов разработки (такты 39—42).

Середина вступления содержит новое важное тематическое образование, в основе которого — восходящий хроматический мотив с малосекундовым окончанием. Мотив

легко секвенцируется, рождая в предкульминационных зонах разработки и коды нагнетания, родственные музыке Чайковского. Хроматический подголосок срединной темы вступления также образует самостоятельный элемент в тематизме сонаты, вплетаясь, в частности, в изложение второй побочной темы (эпизод «avec ravissement et tendresse» — с восхищением и нежностью). Кроме того, во вступлении при переходе к главной партии необходимо отметить выразительные интонационные образования: короткий, быстро взлетающий мотив, завершаемый трелью, звучание которой совпадает с терпким септаккордовым созвучием (от ля), а также сложным квартовым басом (до — фа).

Если к описанному комплексу тематических элементов вступления прибавить тему главной партии, двух побочных, излагаемых в контрапункте с экспонированным во вступлении материалом, то мы получим основной тематико-интонационный фонд сонаты. Эта многосоставность тематического материала в сочетании с краткостью многих интонационных элементов дала формальный повод некоторым исследователям (Альшванг, Данилевич) упрекать композитора в измельчании и фрагментарности тематизма последних сочинений. Такие упреки могли возникнуть только в том случае, если полагать высшим и единственным критерием принципы классической и романтической музыки XIX века с их тенденциями к достаточно протяженным тематическим структурам. Беспокойный мир скрябинской музыки разрывает эти тяжелые, непластичные для него формы, дробится во множестве кратко пульсирующих, интонационно-концентрированных тематических образований. Обилие тематического материала, естественно вписанного в структурные очертания сонатного *allegro*, и создает тот особый характер трепетности, подвижности, изменчивости музыкальной ткани, которые столь присущи Десятой сонате.

Мелодический рисунок и структурные образования ведущих тем сонатного *allegro* крупнее, чем во вступлении, что и определяет драматургическую логику формы и ее равновесие.

Этот фактор тем более важен, что между темами нет глубокого контраста и противопоставления. Как в ясный день, освещенный солнцем, все краски окружающего и пребывающего в гармонии мира могут сверкать и переливаться своими оттенками, отражая, однако, сияние солнечного света, так и в Десятой сонате различные тематические образования дополняют друг друга. В целом все они воплощают

общее состояние светлого душевного озарения, эмоциональной приподнятости.

Главная партия порывиста, в ней нет типичных для Скрябина героических, волевых импульсов. Скребков слышал в нисходящих хроматизмах этой темы трансформированные в экстатическом переполнении чувств интонации плача. Павчинский акцентирует в образе значение полетной фигурации в левой руке, мелодическое ниспадание интонаций томления в очень быстром темпе, пульсацию «мотива кукушки» в среднем голосе, что в целом рождает ассоциации с весенним ветром, томлением, плачем, выражающим «экзальтированный порыв, полный жажды жизни». Выразительны мелодические очертания первой побочной партии (роль связующей в соответствии с классическими традициями выполняет разросшееся второе предложение главной партии, в которое вплетены стремительные краткие интонации, завершаемые трельными окончаниями, появляющимися в конце вступления). Эмоциональный подъем отпечатлелся в экспрессивном рисунке мелодии с восходящим движением на уменьшенную нону с последующим малосекундовым спадом. Вторая побочная тема более статична, воплощая состояние сладостной истомы. Обе темы ладово неустойчивы.

Весь многообразный мир, представленный во вступлении и экспозиции, находит развитие в разработке сонаты. В ней нет борьбы и схваток. Есть удивительная безбрежность пространств и движений, дающая свободу и рост тем импульсам, которые заложены в изначально экспонированном материале. Вариантные преобразования, прихотливые полифонические сплетения тем и микроинтонаций — все это символ бесконечного мира красочных стройных живых форм, способных вместить в себя все вновь возникающие формы. Внутренний кинетизм жизнетворящей радости находит итоговое воплощение в экстатическом и могущественном звучании первой побочной темы, венчающей кульминацию разработки Десятой сонаты. В коде, образующей с разработкой симметрию формы, это экстатическое звучание перерастает в характерное для Скрябина финальное скерцозно-танцевальное кружение, растворение в радостной полетности, как это было, например, в «Прометее». Однако, в отличие от «Поэмы огня», соната завершается угасанием звучности, возвращением изначальности, той прозрачной тишины, в которой, кажется, в любое мгновение готов вспыхнуть и вновь заискриться живой мир.

Финальные многоточия — отличительная черта драматургии скрябинских постпрометеевских сонат. В них особая выразительность формы и совершенно новый аспект раскрытия музыкального содержания. Экстаз как предельная точка напряжения творческой мысли, как итоговая вершина перестает доминировать в драматургии финалов. Ускоряющееся и рассеивающееся в динамике движение в окончаниях Шестой, Восьмой сонат, а затем возвращение к начальному материалу в завершениях Девятой и Десятой сонат свидетельствуют, как это ни парадоксально, не столько о разомкнутости формы этих сочинений, сколько о сосредоточенности и углубленности высказывания художника в последний период творчества. Движимый стремлением постичь бесконечное, его внутренний взор как бы вновь возвращается к истокам мысли на фоне контекста, слагаемого ее развитием. И оттого мысль подвижна и не скована раз и навсегда выраженными формами. В ней жажда развития. Она — процесс. Достижение и вновь стремление. Экстаз, спад, тишина и вновь подъем. И так без конца. Никакими описаниями не передать эту удивительную особенность поздних скрябинских опусов. Наше знание того, что эти сочинения — последние, лишь усиливает щемящее желание продлить их восприятие, раздвинуть границы времени и пространства, не видеть конца... И все-таки Десятой сонате суждено было обозначить его в эволюции сонатного жанра у композитора, хотя, по мнению многих исследователей, в творчестве Скрябина начиная с этой сонаты и — особенно — после нее намечается новый поворот, о возможных перспективах которого можно размышлять с большей или меньшей степенью вероятности.

Все произведения после Десятой сонаты написаны в течение 1914 года. В их число входят две поэмы ор. 71, «К пламени» ор. 72, два танца ор. 73 («Гирлянды», «Темное пламя») и пять прелюдий ор. 74: Образно-эмоциональный мир этих сочинений в сравнении с предшествующими стал более строгим, что проявляется в большей длительности развертываемых в пьесе эмоциональных состояний, меньшей изменчивости контрастов. На всем лежит печать некоей самоуглубленности, раскрывающей, особенно в пяти прелюдиях ор. 74, новые грани философского осмысления бытия, его прикосновения к «смерти белому звучанию». Трудно сказать с достоверностью, что приблизило Скрябина к этому образу — работа ли над текстом «Предварительного действия», где образ смерти является частью художественно-

философской концепции произведения, определенный ли жизненный рубеж подвел композитора к мудрому созерцанию вечных проблем человеческого бытия или же неожиданным предчувствием прозвучала внезапная болезнь в Лондоне, возвращение которой через год стало роковым. В сопоставлении с этими событиями появление трагических мотивов в последних опусах представляется почти символичным.

Нельзя утверждать, что самоуглубленность в поздних сочинениях стала следствием вдруг открывшихся художнику «безысходных путей и неисследимых тайников душевного лабиринта» (Вяч. Иванов). Духовный мир композитора остался цельным, художественно ярким и устремленным в пафосе достижения лучезарных высот. Так, в откровении поэмы «К пламени» вновь раскрывается характерное для Скрябина могучее волеизъявление художника-творца. Интонационный строй произведения определяют волевые импульсы, героически призывные интонации, выросшие из преображенной фанфары и приобретающие значение магического заклинания. Особая выразительность поэмы — в расслоении фактуры, постепенном разрастании ее вибрации, представляющем даже в условиях скрябинского стереофонического звучания нечто исключительное. Поражает продуманность средств, используемых композитором, их экономность и в то же время огромный эффект, ими достигаемый.

Написанная в сонатной форме с двумя темами и разработкой, поэма «К пламени» занимает промежуточное положение между последними сонатами и камерными поэмами 60—70-х опусов. Начиная поэму главная тема в строгом компактном четырехголосии почти хорального склада отчетливо расчленяется на два линейно движущихся гармонических пласта: верхний — видоизмененная фанфара, нижний — приглушенно звучащие тритоновые комплексы. Цепная последовательность, лежащая в основе темы (*ми — соль — си-бемоль*), мелодическим движением голосов приводит к устою *си* — сначала минорному трезвучию, а затем большому минорному септаккорду, на фоне которого вступает побочная тема. Тонико-доминантовое сопряжение двух тем создает ощущение прочного цементирующего каркаса формы, цель которой воплотить изменчивый образ.

Со вступлением побочной партии и в дальнейшем развитии количество пластов увеличивается до четырех, а интенсивность их пульсации в различных вариантах неуклонно растет к концу произведения. Расслоение фактуры на лине-

арно движущиеся пласты расчленяет гармоническую вертикаль на отдельные звукокомплексы, обладающие относительно самостоятельной выразительностью. Таково сопоставление повторяющихся квартовых и тритоновых «заклинаний» на протяжении первого раздела разработки (такт 23 начиная с ремарки «avec une emotion naissante» — с рождающимся волнением). Такова особая выразительность кварт-аккорда в верхнем пласте сопровождения главной темы в репризе. Безусловна яркая краска ми-мажорного трезвучия в нижнем «этаже» завершения поэмы. Сочетание в одновременности подобных относительно самостоятельных пластов образует новое качество при сохранении особой «объемности» впечатления.

В связи с расслоением сложной гармонической вертикали на отдельные звукокомплексы, выявляющие более элементарные и в ряде случаев традиционные семантические значения музыкальных средств, поэму «К пламени» приводят обычно как пример движения к большей простоте в позднем творчестве Скрябина. В этом положении необходимо переместить акценты, ибо в таком виде оно косвенно отрицает полноценность художественных исканий предшествующего периода, отмеченного обилием сложных и нерасчленимых явлений гармонического языка. Процесс обособления отдельных звуко сочетаний внутри сложного сонорного комплекса, создающий впечатление простоты, свидетельствует не о возврате к утраченному, а о достижении качественно нового уровня музыкального мышления, связанного с предыдущими поисками. В развитом Скрябиным в последние годы принципе многомерности фактуры, стереофоничности ее звучания нашли естественное продолжение стилевые особенности, свойственные ему еще в ранних сочинениях, которые теперь приобрели новое качество. Если, скажем, в первых опусах педализируемые звуки в музыкальной ткани сочинения усиливали ее красочность, многосоставность образа, то, например, в пьесе «Темное пламя» ор. 73 № 2 отдельно вычлененные звуки приобретают тематическое значение (вторая тема, обозначенная пометкой «très dansant», и ее развитие — варианты в разделах «lumultueux» и Prestissimo), являясь материалом и источником темы. В каждой из прелюдий № 1, 3, 5 опуса 74 обособленный педализируемый звук — самостоятельный тематический образ, выразительный и афористичный, как все, что заключено в этом глубоком и поэтичном цикле.

Такую же самостоятельную семантическую нагрузку не-

сет каждый из пластов прелюдии ор. 74 № 2, которую Яворский определил как сочинение in Fis, несмотря на то, что в мелодии звучит *ля-бекар*. В медленном темпе, как бы в глубинах сосредоточенного созерцания движутся несколько образов-символов. Вначале на фоне басовой квинты (*фа-диез — до-диез*) всплывает выразительная мелодическая фраза. Это основная тема прелюдии, истекающая из минорной терции, захватывающая полуторатоновый ход вверх, а затем спускающаяся все более укорачивающимися интервалами (увеличенная секунда, большая секунда, малая секунда). Далее из басовой квинты вычленяется нижнее основание, звучащее медленным *ostinato* на протяжении всей пьесы. На уровне верхнего тона квинты устанавливается безостановочно-мерное колебание нового пласта фактуры, с несколько терпковатым гармоническим ощущением в смене квинтового тона тритоновым. Почти сплошь полутоновое движение среднего, наиболее подвижного голоса фактуры, уступами спускающегося вниз, ровностью интервалов своей мелодической линии подчеркивает некую неотвратимую безучастность происходящего. Еще один из средних голосов фактуры, движущийся в медленном ритме с басовым *ostinato*, создает с ним попеременное ощущение мажорной терции, вступающей в постоянное противоречие с минорной терцией в мелодии верхнего голоса. Этот верхний голос, выразительный в интонационных очертаниях, независим в линейном мелодическом развитии. Вместе с тем многомерность символически прочерченных пластов музыкальной фактуры совершенно по-особому высвечивает характер мелодии. Раскованность ее движения безостановочна. Общий процесс, заложенный в логике музыкального развертывания, неотвратимо устремлен вперед. Интересно, что, по свидетельству Сабанеева, композитор считал, что эта прелюдия длится вечность и любил проигрывать ее подряд по несколько раз.

Нужно отметить, что последним сочинениям, особенно прелюдиям ор. 74, свойственно более широкое мелодическое дыхание. Мелодизация пронизывает все голоса фактуры, рождая явление, близкое полифоническому стилю, но не тождественное ему, хотя и значение чисто полифонических приемов (например, имитации) в поздних опусах возрастает.

Последние пять прелюдий ор. 74 часто называют циклом. Именно так рассматривает и анализирует эти сочинения Дернова (см.: 477), отмечая и находя в них интона-

ционно-тематические связи, цельность гармонического языка, наличие дополняющих контрастов, объединяющих названные прелюдии в единый цикл.

Не будем преувеличивать роль цикличности в последнем опусе Скрябина, ибо это повлечет за собой необходимость уточнения самого понятия цикличности в музыковедческой литературе, бытующего в ней как в определении нерасторжимого единства шумановской «Крейслерианы», так и в приложении к самым различным произведениям, отдельные номера которых могут исполняться самостоятельно. В частности, скрябинские прелюдии опуса 74 исполняют именно так, и сам автор на своем последнем концерте в Петербурге 2/15 апреля 1915 года сыграл из названного опуса прелюдии № 4, 1 и 2.

Возможно, что печать внутренней цельности пьесам последнего цикла придает предназначенность в качестве музыкального материала к Мистерии, как об этом свидетельствует Сабанеев. Во всяком случае среди ее набросков запись мелодии прелюдии № 2 встречается. Безусловно стилевую общность цикла выявляет гармонический язык сочинений, основу которого составляют малотерцовые цепные последовательности, а также вычленение, подчеркивание в гармонической вертикали интервала малой терции. Ее минорная окраска, неоднократно проступающая в ряде прелюдий последнего опуса, и привносит драматично-трагедийные черты.

В целом пьесам последнего опуса композитора присуще поэтико-стилистическое единство и соразмерность масштабов и контрастов. Горестному звучанию прелюдии № 1 противопоставляется сосредоточенность созерцания следующей пьесы; драматический взрыв прелюдии № 3 «снимается» вязкой расплывчатостью, неопределенностью приглушенных красок предпоследней пьесы (знаменательно заключение прелюдии аккордом с одновременным звучанием мажорной и минорной терций). На ее фоне рельефно прорисовываются активные, волевые импульсы завершающей прелюдии, горделивый пафос которой, как последнее произнесенное слово, приобрел символическое звучание в контексте всего скрябинского творчества...

Скрябин ушел из жизни внезапно, неожиданно. До последней ноты его музыка полна всем тем, чем кипит жизнь — радостью и протестом, мечтой и трепетом, движением и растворением. Известные слова Яворского о прелюдии ор. 74 № 5 — «лебединая песнь души, последний

вздых, тот влажный след, который оставила на песке изнемогшая, исчезающая, умершая волна» (347, с. 113) — изумительны в своей поэтичности и проникновенной скорби. Невозможно не вспомнить их, закрывая последнюю страницу скрябинской музыки. Однако, разделяя скорбь, сосредоточенную в словах Яворского, надо бы уточнить, что их не следует относить к творчеству и сочинениям Скрябина последних лет в целом. Несмотря на появление минорных красок, они неизбывны по силе, импульсивности. Грандиозные художественные планы, во власти которых находился композитор, требовали гигантской творческой энергии. Только ощущая ее в себе, можно было так красиво и сильно мечтать о будущем.

Е. Ф. Гнесина вспоминает, как Скрябин говорил ей о том, что музыка Мистерии у него вся в голове, «осталась только неприятная работа — записать ее» (139, с. 49). Другим современникам посчастливилось слышать отрывки из этой музыки. Известно, что композитор обычно заносил на нотную бумагу уже готовое сочинение и далеко не всегда сразу после того, как оно закончено. Зная это, мы можем быть уверены в том, что к роковому сроку Скрябин был в интенсивнейшем творческом состоянии, огромный объем музыкального материала прорабатывался, отшлифовывался, додумывался и ждал форм своего воплощения. Все созданные в последние годы сочинения — отдельные блики того священного пожара, который, не угасая, пламенел в творческом воображении художника. Скрябинская мысль до роковой черты постоянно рвалась вперед и каждый миг ее отражал то состояние, о котором образно и афористично сказано Вяч. Ивановым: «Истекает солнце творящею силой».

Заключение

Творческий путь Александра Николаевича Скрябина был сравнительно недолгим, но чрезвычайно ярким, оставившим глубокий след в отечественном и мировом искусстве конца XIX — начала XX века. По смелости художественных дерзаний, своеобразию и самобытности художественного мира, по интенсивности творческой эволюции великий русский композитор занимает совершенно исключительное место в истории музыки.

Стремительность творческой эволюции автора «Поэмы экстаза» была настолько велика, что иногда ставила слушателей и исследователей в тупик: восторженно принимая «раннего Скрябина», допуская «среднего», они порой отвергали «позднего Скрябина», как если бы автор 60—70-хopusов был другим композитором, нежели тот, который сочинял прелюдии op. 11, мазурки op. 3, этюды op. 8. Прошло время. Оно определило место поздних сочинений композитора в контексте его творчества, раскрыло их устремленность в будущее. Неоднократно писалось, что нечто подобное — отставание музыкального восприятия современников от творческой эволюции художника — в истории наблюдалось не однажды. Так было с Бетховеном, так было в XX веке со многими музыкантами, живописцами... В сравнении с ними Скрябина отличает необычайная интенсивность эволюции, напряженность и безостановочность творческого горения, позволившего в короткий срок свершить то, что у других длилось десятилетиями.

Возможно, что творческое горение, которое освещало и

заполняло жизнь композитора, было причиной счастливого обстоятельства: его судьба в искусстве была на редкость удачной — ему не суждено было испытать разочарования в себе, упадка творческих сил. В жизни Скрябин испытал трудности, но не пережил отчаяния и срыва. Весь путь художника подобен стремительному и яркому взлету кометы, оставившей сверкающий след на фоне глубокого звездного неба...

Эта исключительность творческой эволюции Скрябина долгое время была основным объектом в изучении его наследия и заслоняла вопросы естественности и логичности эволюции, преемственности, связи с прошлым и настоящим музыкальной культуры. Только в 1941 году Альшванг в статье «Место Скрябина в истории русской музыки», отметив, что существующие «музыковедческие работы посвящены исключительно раскрытию *своеобразия* Скрябина», сформулировал необходимость определить место его музыки в «потоке художественно-исторических явлений прошлого и настоящего»: «Нас интересует *собственно историческая* оценка музыкального наследия великого русского композитора. Мы хотим установить направление, к которому примыкает его творчество и перспективы воздействия его искусства на следующие поколения» (370, с. 77).

Альшванг ограничивается в статье в основном постановкой проблемы, отмечает отдельные связи искусства Скрябина с предшествующей и современной композитору музыкальной культурой и менее всего раскрывает «перспективы воздействия его искусства на следующие поколения». Между тем воздействие это было очень значительным и, пожалуй, только на склоне нашего века музыковедение смогло приблизиться к осознанию его истинной меры и роли.

Искусство Скрябина было объектом чрезвычайного интереса еще при жизни композитора. Увлечение его музыкой особенно нарастало в 10—20-е годы XX столетия. В это время Скрябин — один из наиболее исполняемых композиторов. Л. В. Данилевич приводит факт, когда Персимфанс однажды распространил среди слушателей анкету, в которой был вопрос: «Какие симфонические произведения Вы хотели бы услышать?» Наибольшее число заявок получили скрябинские «Поэма экстаза» и «Прометей» (см.: 325, с. 85—86).

Это же время отмечено увлечением стилистикой Скрябина в творчестве многих композиторов, особенно его гармонией. Сочинять в стиле Скрябина, как свидетельствовали очевидцы, было чем-то вроде хорошего тона в музыкальной

ПРОГРАММА.

В Среду, 6-го Ноября,
артистами ГОСУДАРСТВЕННЫХ театров
исполняемо будет:

I.

ИНТЕРНАЦИОНАЛ.

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

II.

ПРОМЕТЕЙ.

поэма оперы А. М. Скрибина.

Хор и оркестр под управлением Эмиля Купера.
Партия фортепиано исполнит А. В. Гольдштейн.
Демонстрация часть художника А. В. Лентулова.

III.

ВЕЧЕ.

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

Участвующие: Туча—В. М. Балахов, Ки. Токмаков—
В. Р. Петров, Болерин Матута—А. М. Успенский,
Гоним-Юшко—Л. Ф. Савранский.

Постановка режиссера Художест. театра А. А. Савкина.

Капельмейстер Вячеслав Сук.
Декорации художника А. А. Арапова.

Программа концерта в Большом зале Московской консерватории
6 ноября 1918 г.

практике тех лет. Широкая подражательская волна, еще при жизни композитора подняв на короткое мгновение многочисленные эпигонские сочинения, довольно быстро схлынула, унеся их в забвение. 2 марта 1914 года в Малом зале Московской консерватории состоялся концерт, программу которого составили сочинения наиболее ярких последователей скрябинского искусства: А. В. Станчинского, Е. О. Гунста, А. А. Крейна, Г. А. Крейна, Л. Л. Сабанеева.

Безвременно скончавшийся двадцатилетний Алексей Владимирович Станчинский, находившийся под сильным обаянием музыки Скрябина, был наиболее талантливым из названных авторов. Творческий путь молодого композитора, судя по его ранним опусам, обещал быть сильным, ярким и можно предположить, что при благоприятных обстоятельствах из него сформировалась бы самобытная художественная индивидуальность.

Евгений Оттович Гунст, автор одной из лучших первых работ о Скрябине, был безусловно одаренным композитором. Однако он принадлежал к тому типу музыкантов, которым суждено заниматься композиторством наряду с другими формами музыкальной деятельности, превалирующими в итоге над результатами композиторского труда. Он писал статьи, дирижировал в московском Камерном театре, был председателем Московского общества распространения камерной музыки, в Париже — организатором «Русской нормальной консерватории», зарабатывал сочинительством педагогических пьес, чтением корректур, выполнением гармонизаций, аранжировок и даже простой перепиской нот и расписыванием оркестровых партий. Последние произведения Гунста (симфония, романсы) создавались за рубежом и не оставили заметного следа в истории музыки.

Александр Абрамович и Григорий Абрамович Крейны в будущем увлеклись иными жанрами (балеты А. Крейна) и интонационными формами и потому постепенно отошли от влияния скрябинского стиля, хотя оно и заметно в ряде их последующих сочинений. Что же касается Сабанеева, особенно усердно разрабатывавшего жанр фортепианной миниатюры (в подражание Скрябину он объединял пьесы — прелюдии, поэмы, «листки из альбомов» — в небольшие циклы), то музыкальная культура ничего не потеряла бы, будь эти опусы вообще не написаны. Ряд лет спустя Н. П. Малков, подчеркивая огромное влияние искусства Скрябина на современников, писал, что никто из последователей его «не оказался в силах, идя по его пути, выявить свое индивиду-

альное творческое лицо, создавать новые мелодии на новой гармонической основе» (479, с. 53).

О всеобщем подражании скрябинской музыке свидетельствует и тот факт, что Прокофьев, консультируя одного из молодых композиторов, советовал ему не злоупотреблять нонаккордами, являющимися одним из характерных выразительных средств художественного стиля «Прометея». При этом сам Прокофьев отдал глубокую дань восхищения искусством великого русского композитора как в посвящении ему своей симфонической картины «Сны» (ор. 6, 1910), исполненной на одном из ученических концертов в Петербургской консерватории, так и в переложении для фортепиано партитуры «Божественной поэмы» Скрябина.

Оставляя в стороне эпигонские опусы, в целом надо отметить, что стилистика скрябинского музыкального языка стала одной из характерных черт в творчестве советских композиторов 10—20-х годов. Данилевич, например (см.: 325), находил воздействие стиля Скрябина в ряде сочинений Н. Я. Мясковского, А. А. Крейна (фортепианная соната, Первая симфония, Траурная ода памяти Ленина, опера «Загмук»), Б. С. Шехтера (монолог «Когда умирает вождь»), С. Е. Фейнберга (фортепианные сонаты 20-х годов, Первый фортепианный концерт), в ранних произведениях В. Н. Крюкова, З. А. Левиной, А. Н. Александрова, Д. Б. Кабалевского, в медленной части и финале Первой симфонии Шостаковича. В этом ряду необходимо упомянуть и Первую симфонию Б. Н. Лятошинского. Альшванг писал, что только после Скрябина могли возникнуть Шестая симфония Мясковского, диатонически светлая мелодика молодого Ю. А. Шапорина и «даже совершенно далекий от мира образов Скрябина Д. Шостакович был фактически раскрепощен с самых первых шагов переворотом» (370, с. 84), который был совершен автором «Поэмы экстаза», освободившим искусство от многих условностей. Обстоятельно анализируется стилевое воздействие музыки Скрябина на творчество советских композиторов в монографии Дельсона.

Вместе с тем проблема «Скрябин и музыка XX века» не исчерпывается только использованием стилистических примет и особенностей музыкального языка. Различная степень художественной ценности сочинений, в которых такие приметы могут быть заимствованы вне зависимости от эстетического значения наследия самого Скрябина, может оказывать решающей в определении весомости его влияния на

музыку других авторов. Иными словами, использование стилизованных особенностей музыкального языка Скрябина, как, впрочем, и других композиторов, само по себе еще не гарантирует притягательности и художественного совершенства произведения. Даже при самом добросовестном копировании этих особенностей можно сочинить вовсе неинтересную и невдохновенную музыку. Следовательно, ограничиться только изысканием стилизованных подобию значит сузить поле обозрения и тем самым исказить историческую панораму. Между тем оценка значения творческого наследия Скрябина и его роли в музыке XX века требует, как ни у какого другого художника, широкой исторической перспективы. Глубоко был прав Асафьев, когда заметил: «Создав „Прометей“ и с ним новый мир звучаний, Скрябин перешел в сферу безграничных возможностей. И сколько музыки появится в будущем на этой основе!» (317, с. 47).

В произведениях великого русского композитора впервые в истории музыки предстала воплощенная в художественно совершенных творениях новая система музыкального мышления и в пределах данного конкретного стиля свершился плавный переход к ней. Ю. Н. Холопов назвал эту систему в выступлении на одной из научных конференций (Музей Скрябина, 21 февраля 1988 года) «системой музыкального мышления XX века в чистом виде». Ее характерные признаки обнаруживают точки соприкосновения скрябинского творчества буквально со всеми крупнейшими явлениями искусства текущего столетия.

В гармоническом языке Скрябина, как известно, отчетливо определилось новое соотношение между консонантностью и диссонантностью. Необходимость разрешения многозвучных диссонирующих аккордов перестает быть безусловной. «Септ-, нон-, ундецим- и терцдецимаккорды,— пишет Н. С. Гуляницкая, обобщая наблюдения над развитием гармонии XX века,— не стесненные приготовлением и разрешением, применяются в гармонических последованиях, то подчеркнуто выявляя присущий им фони́зм, то нарочито сглаживая его в общем гармоническом потоке. Новые смысловые и эмоциональные возможности такого рода аккордов открыл в начале века Скрябин, особенно в сочинениях среднего периода (ор. 45, 48, 49, 51, 53), наделив их и „дерзновенной“ экспрессией, и „скрытыми стремлениями“» (79, с. 42).

Процесс обособления диссонанса, освобождения его от необходимости разрешения привел, как известно, к появле-

нию диссонантной тоники. Нормативность такой тоники утвердилась именно в творчестве Скрябина начиная с ор. 57 № 1.

Органично и естественно совершился в музыке Скрябина и переход к двенадцатитоновости.

Следуя принципам ладового мышления русских композиторов XIX века (Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков), а также Шопена, Листа, внедрявшими в профессиональную музыку ладовую переменность фольклорного мышления, расшатывающую господство двудовости мажоро-минора, Скрябин делает в этом направлении важные шаги вперед. В его музыке утверждаются ладовое многообразие, в различных вариантах охватывающее полную двенадцатитоновость, и — что очень существенно — принцип конструирования лада в зависимости от индивидуального художественного замысла сочинения. Ладообразование становится активным процессом, протекающим в пределах конкретного музыкального произведения и ярко усиливающим динамичность развития музыкальной формы, движение и раскрытие музыкальной мысли во времени.

В этих новых ладовых принципах Скрябина сфокусированы все важнейшие линии в развитии музыкального мышления XX века. В яркой и многокрасочной переменности ладовых устоев автору «Поэмы экстаза» оказываются близкими такие композиторы, как Стравинский, Барток, Шимановский, обогатившие свой ладово-интонационный язык структурами ладов народной музыки. Нетрадиционность ладовых структур, создание новых, сочетание их с общепринятыми — целое русло исканий «техник музыкального языка» в искусстве XX столетия (например, ладовые модусы Мессиана, смешивающиеся с другими системами, в частности с мажоро-минором), у истоков которого стоял Скрябин.

Создание многообразных ладовых структур естественно привело Скрябина к расширению тональности, охватывающей в качестве диатонического материала все двенадцать ступеней. При этом у него сохраняются как традиционные контексты, в которых используется выразительность хроматизма как контрастной краски по отношению к диатонике, так и полные двенадцатитоновые структуры, в которых, говоря словами Яворского, «внеладовый хроматизм был упразднен, хроматизм превратился в диатонизм, в диатонизм многозвучных, многообразных ладов» (347, с. 111). Как известно, и в русской, советской музыке (Рахманинов, Прокофьев, Мясковский, Шостакович и другие), и в зарубежной

(Барток, Шимановский⁴⁷, Хиндемит, Онеггер, Бриттен, другие) принцип расширенной диссонантной тональности получил широкое развитие в тех или иных характерных вариантах, став приметой индивидуального стиля композитора.

В движении к двенадцатитоновости у Скрябина в зависимости от замысла сочинения сохраняются как традиционные функциональные связи между аккордами, так и возникают новые, продиктованные совершенно иной музыкальной логикой, допускающей свободу организации этих связей. Процессуальность становления конкретной музыкальной композиции, направленность к опорному центру, созвучию (роль его в функциональной системе выполняет тоника) может стать самостоятельной линией в развертывании идейного замысла. Отказ от одного объединяющего ладового центра порождает новое качество музыкальной драматургии, образование иной системы «координат», цементирующей композицию. Одной из таких систем стала, как известно, серийность. Во многих явлениях позднее творчество Скрябина близко соприкасается с нею. Не случайно зарубежные исследователи, проявляющие очень большой интерес к творчеству нашего великого соотечественника, рассматривают его (начиная с выхода в 1935 году работы З. Лиссы «*Geschichte Vorformen der Zwölftontechnik*» и кончая новейшим трудом о музыке в основном позднего Скрябина Джеймса Бейкера «*The Music of Alexander Scriabin*», выпущенным в 1986 году Иельским университетом) как предвосхищение, предтечу додекафонии и многое в их расчетах формально подводит к этому выводу. Да и среди публикаций советских авторов есть изыскания на эту тему. И все же искусство творца «Прометея» не укладывается в прокрустово ложе предформы додекафонии. Русло скрябинских исканий шире, глубже, в частности в тех намерениях, которые не успели осуществиться и таят в себе заманчивую неизвестность...

Среди материалов Скрябина, находящихся в музее ком-

⁴⁷ В творчестве Шимановского заметны также стилистические влияния скрябинского музыкального языка. Польский композитор был в юности горячим поклонником автора «Поэмы экстаза», о чем свидетельствует Оссовский. Ю. Хоминьский пишет, что Шимановского сближает со Скрябиным общность взглядов, «трактовка искусства как созидательной и обновляющей силы» (404, с. 378), стремление постигнуть тайны бытия и природы, импульсивность ритма, гармонического языка и смены музыкальных образов. Следы воздействия скрябинского стиля польский исследователь находит в Первом струнном квартете, этюдах ор. 4, Второй, Третьей симфониях и других сочинениях Шимаиовского.

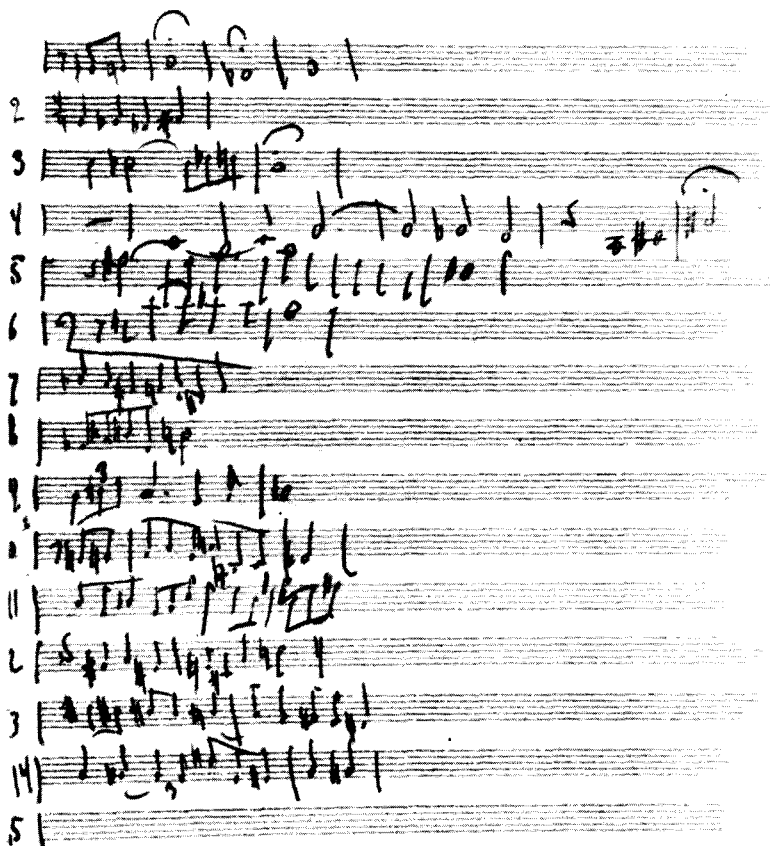
позитора, хранится нотный лист с краткими музыкальными записями. Он обозначен в фонде как «Музыкальные наброски-исследования в области новых ладовых образований» (см. с. 405). Четырнадцать коротких мелодических эскизов, выписанных на отдельных строчках партитурной бумаги (пятнадцатая строка пронумерована, но осталась незаполненной), представляют, вероятнее всего, тематический материал к «Предварительному действию». Во всяком случае одиннадцатая тема встречается в его черновых набросках, где она изложена в гармоническом одеянии в качестве дирекциона на трех строчках (см.: 12).

Названные мелодические построения различны по объему. Одни более выпуклы и представляют собой законченные темы, другие могут быть скорее отнесены к области микротематизма. Однако во всех вариантах обращает на себя внимание интонационная яркость материала. Экспрессивность интервальных сопряжений в мелодике исключительно высока, а анализ ее интонационного строения показывает, что она далека от додекафонии. Кстати, сама додекафония обнаружила художественно-конструктивную ценность только в тех элементах, которые могли быть «прочитаны» в иных контекстах, раскрывающих общие закономерности в эволюции музыкального мышления XX века.

Среди таких закономерностей выделяется, как известно, фактор полифонии. Усиление ее роли заметно в самых различных музыкально-художественных направлениях XX века, не говоря уже о возрождении конструктивно-полифонических форм в творчестве целого ряда композиторов (Регер, Танеев, Хиндемит, Шостакович). Значение конструктивно-полифонических принципов мышления возрастает у Скрябина к поздним опусам (имитации в малую терцию, в большую терцию в ор. 74) и обнаруживает себя в самых различных формах мелодизации фигураций, тематизации всех элементов музыкальной ткани.

Надо сказать, что и процесс развития гармонии смыкается у Скрябина с полифонией. Это нашло отражение в объединении вертикали и горизонтали, которое сам композитор характеризовал как «гармониемелодию» или «мелодиегармонию». Подобные принципы развиваются затем в музыке многих других композиторов («синтетаккордах» Н. А. Рославца, симметричных аккордах Бартока, аккордах-модусах Мессиаана).

Аккорд-лад, который представляет качественно иной уровень единства, чем просто созвучие или звукорядно-ла-



Музыкальные эскизы последних лет

довое образование, раскрывает новые возможности в выявлении процессуальности музыкального развития — в многообразии вертикального движения гармонического комплекса (его расслоениях, противопоставлениях элементов, постепенной концентрации всего звукового состава и проч.), а также в многозначных горизонтальных перемещениях и вариантных прорастаниях. Если вспомнить, что фактура скрябинских сочинений часто включает несколько тематических образований, то становится очевидным, что музыкальное пространство у композитора раскрывается как многомерное явление, а движение в нем имеет множественность

вариантов. Не случайно поэтому, что многие из этих новых вариантов не могут быть строго отнесены ни к гармонии, ни к полифонии, ибо, обладая рядом и тех, и иных признаков, представляют качественно иной уровень организации музыкального мышления и координации музыкального пространства. Движение в этом пространстве — яркое воплощение в музыке Скрябина общей для всего искусства XX века тенденции раскрепощения фактуры, освобождения ее от стереотипов, выявления живой пульсации в гармонической вертикали, излучения мысли в тематизированной горизонтали. Здесь вслед за Скрябиным можно назвать буквально всех крупнейших художников отечественного и зарубежного музыкального искусства, по-разному отразивших открытую Скрябиным особенность «стиля века».

Поздний период творчества Скрябина не только новая, отличная от прежнего стилистическая эпоха, но и — как отмечают исследователи — возрождение традиционных элементов музыкального языка прошлого. Не в таком ли качестве предстала перед нами эволюция музыкального мышления к 70-м годам XX века, когда в новых контекстах зазвучало то, что, казалось бы, давно утратило остроту и привлекательность? В этом плане глубоко симптоматично завершение скрябинского «Прометея» фадиез-мажорным трезвучием, представляющим в общем контексте значение символа гармонии, разума, красоты и упорядоченности созданного мира. Небезынтересно сопоставить смысл этого завершения «Поэмы огня» с тем, что пишет о развитии современной гармонии Гуляницкая: «Трезвучие приобрело в ряде музыкальных произведений значение символа, порождающего цепь ассоциаций с жизненно положительным идеалом (в противоположность „дикости“, „жестокости“, „грубости“ нетерцовых образований); терцовые и нетерцовые аккорды — носители противоположных драматургических сил, определяющих интонационную фабулу произведения; терцовость как атрибут классической тональной системы (или модальной) — средство содержательного плана произведения, использующего полистилистические приемы» (79, с. 43—44).

Таким образом мы можем сказать, что Скрябин открыл не только закономерности усложнения музыкального языка как обострения его выразительности, но и проявление в нем синтеза простоты с новой экспрессией. Перспектива этого синтеза в музыке XX века — внедрение в «профессиональный» музыкальный язык новых бытовых интонаций, рожде-

ние смешанных жанров и совмещение серьезного с банальным, что в истории музыки не однажды питало почву ее дальнейшего развития.

Необходимо особо отметить, что смелость и новизна скрябинских дерзаний в области музыкального языка и мышления были всегда сопряжены с художественными задачами и не выливались в сферу чистого технического экспериментирования, занявшего в истории музыкальной культуры нашего столетия значительное место. Этот факт следует проакцентировать не для того, чтобы отделить имя Скрябина от «нечистых» и причислить к сонму «чистых». Поиски в области технологии своего искусства, «апробация» его материала и обновление языка никак не могут служить негативным критерием в оценке творчества художника. Важно осознать, что замыкание в этой сфере — в итоге — явление социально-психологическое, социально-историческое и как таковое требует внимательного анализа причин, его порождающих. Небесполезно напомнить слова Б. М. Эйхенбаума, который однажды пронизательно заметил: «Упорство в области формальных достижений — обескрыленность и тоска духа» (64, с. 322).

Музыка Скрябина зазвучала на фоне сложного мирового художественно-исторического многоголосия, в котором отчетливо складывались мотивы «томления» и даже «разрушения бытия». В противовес этому творчество Скрябина поражает мощной окрыленностью и светлой духовной озаренностью. Искусство композитора не знало тоски. В его душе горел пламень великой веры в разум человека и благородство его деяний. Нетленной гуманистической силы таких идеалов не могут скрыть те идеалистические покровы, в которые порой они облекались. Эти покровы не мешают нам ценить свойственные мировоззрению Скрябина стремление к синтезу, философскому осмыслению общих основ жизни, служение добру и свету — все то, что составляет сердцевину деятельности великого художника и мыслителя.

Композитор верил, что бесконечен мир души человека, бесконечны его красоты и духовные силы. Бесконечен и мир вокруг человека, с которым ему надлежит слиться в единстве и гармонии. Перефразируя поэтические слова Андрея Белого, сказанные по поводу творчества Бальмонта, завершим наше повествование о великом русском композиторе: Скрябин увидел пространства души. Скрябин увидел пространства звезд. И сказал, что пространства души и суть звездные пространства.

Источники

Приведенные в указателе источники делятся на две группы, печатные и рукописные, каждая из которых имеет свою нумерацию. Рукописные даны курсивом и распределены по архивам. Печатные организованы в несколько разделов. Они содержат различные труды и материалы, на которые даны ссылки в тексте книги, а также цитируемую и нецитируемую литературу о Скрябине. В последнем случае наличие материалов о композиторе — при отсутствии точного ориентира по названию работы или тематического раздела — отражает краткая аннотация. Указания страниц в ней, как правило, исключают отдельные упоминания о Скрябине, а свидетельствуют о посвященных ему более крупных фрагментах исследовательского или мемуарного характера, имеющих в тексте приведенного источника.

Внутри тематических разделов источники расположены в алфавитном порядке, за исключением специально оговоренных случаев, когда дается хронология публикаций или хронология написания.

П Е Ч А Т Н Ы Е

Эпоха в оценке Ф. Энгельса и В. И. Ленина, в освещении русских деятелей культуры и искусства и в исследовательских трудах

*в оценке Ф. Энгельса и В. И. Ленина**

1. Э н г е л ь с Ф. Письмо Г. В. Плеханову от 8 февр. 1895 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 39.
2. Л е н и н В. И. Лев Толстой, как зеркало русской революции // Полн. собр. соч. Т. 17 (статья 1908 г.).
3. Л е н и н В. И. Мирная демонстрация английских и немецких рабочих // Полн. собр. соч. Т. 17 (статья 1908 г.).
4. Л е н и н В. И. О «Вехах» // Полн. собр. соч. Т. 19 (статья 1909 г.).
5. Л е н и н В. И. Л. Н. Толстой // Полн. собр. соч. Т. 20 (статья 1910 г.).

* Хронология создания работ.

6. Ленин В. И. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение // Полн. собр. соч. Т. 20 (статья 1910 г.).
7. Ленин В. И. Толстой и пролетарская борьба // Полн. собр. соч. Т. 20 (статья 1910 г.).
8. Ленин В. И. Л. Н. Толстой и его эпоха // Полн. собр. соч. Т. 20 (статья 1911 г.).
9. Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати в России // Полн. собр. соч. Т. 25 (статья 1914 г.).
10. Ленин В. И. Задачи революционной социал-демократии в европейской войне // Полн. собр. соч. Т. 26 (статья 1914 г.).
11. Ленин В. И. Война и российская социал-демократия // Полн. собр. соч. Т. 26 (статья 1914 г.).

в освещении русских деятелей культуры и искусства

12. Андрей Белый. На рубеже двух столетий. М.; Л., 1930.
13. Андрей Белый. Начало века. М.; Л., 1933.
14. Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934.
15. Андрей Белый. Северная симфония (1-я героическая) // Собр. соч. Т. 4. М., 1917.
16. Андрей Белый. Символизм: Книга статей. М., 1910.
17. Андрей Белый. Симфония (2-я, драматическая) // Собр. соч. Т. 4. М., 1917.
18. Блок А. Письмо Андрею Белому от 29 сент. 1904 г. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Письма. М., 1963.
19. Блок А. Письмо Андрею Белому от 15 сент. 1905 г. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Письма. М., 1963.
20. Блок А. Письмо Андрею Белому от 15—17 авг. 1907 г. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Письма. М., 1963.
21. Блок А. Письмо З. Н. Гиппиус от 16 авг. 1902 г. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Письма. М., 1963.
22. Блок А. Письмо Е. П. Чулкову от 15 июля 1904 г. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Письма. М., 1963.
23. Брюсов В. Избр. соч.: В 2 т. /Ред. текста и примеч. И. М. Брюсовой. Т. 1. М., 1955.
24. Горький М. Мой спутник // Собр. соч.: В 30 т. Т. 1. М., 1949.
25. Горький М. Мой спутник: Варианты // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1: Варианты к томам 1—5. 1885—1907. М., 1974.
26. Горький М. Об одном поэте // Собр. соч.: В 30 т. Т. 1: Повести, рассказы, стихи. М., 1949.
27. Добролюбов Н. А. Стихотворения Ивана Никитина // Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М., 1963.
28. Жебелев С. А. Поль Фукар: Некролог (читан академиком С. А. Жебелевым в заседании Отделения гуманитарных наук 14 окт. 1927 г.) // Известия Академии наук СССР. Л., 1927.
29. Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916.
30. Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы; Опыты философские, эстетические и критические. Спб., 1909.
31. Куприн А. И. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1980.
32. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
33. Мережковский Д. С. Автобиографическая заметка // Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 24. М., 1914.

34. Мережковский Д. С. В обезьяньих лапах // Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 16. М., 1914.
35. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 18. М., 1914.
36. Мережковский Д. С. Сердце человеческое и сердце звериное // Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 15. М., 1914.
37. Минский Н. М. При свете совести: Мысли и мечты о цели жизни. Спб., 1890.
38. Русские символисты. Вып. 1. М., 1894.
39. Русские символисты. Вып. 2. М., 1894.
40. Русские символисты. Вып. 3. М., 1895.
41. Соловьев В. С. Кризис западной философии // Собр. соч.: В 10 т./ Под ред. и с примеч. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. Т. 1. Спб., 1911.
42. Соловьев В. С. Русские символисты // Собр. соч.: В 10 т. // Под ред. и с примеч. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. Т. 7. Спб., 1911.
43. Соловьев В. С. Стихотворения. М., 1915.
44. Соловьев В. С. Три силы // Собр. соч.: В 10 т./ Под ред. и с примеч. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. Т. 1. Спб., 1911.
45. Соловьев В. С. Философские начала цельного знания // Собр. соч.: В 10 т./ Под ред. и с примеч. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. Т. 1. Спб., 1911.
46. Сологуб Ф. К. Театр одной воли // Собр. соч.: В 12 т. Т. 10: Сказочки. Сны. Статьи. Спб., 1914.
47. Таиров А. Записки режиссера. М., 1921.
48. Трубецкой С. Н. Лишние люди и герои нашего времени // Собр. соч. Т. 1: Публицистические статьи. М., 1907.
49. Трубецкой С. Н. Основания идеализма // Собр. соч. Т. 2: Философские статьи. М., 1908.
50. Чехов А. П. Письмо А. С. Суворину от 1 марта 1892 г. // Собр. соч. Т. 15. Письма. III: 1890—1892. М., 1949.

в исследовательских трудах

51. Бестужев И. В. Россия на рубеже двух веков // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. Кн. 1. М., 1968.
52. Благый Д. Афанасий Фет — поэт и человек // Фет А. Воспоминания. М., 1983.
53. Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. Л., 1968.
54. Иоффе И. Культура и стиль: Система и принципы социологии искусств. Л., 1927.
Гл. III, раздел 3 — о Скрыбине (с. 173—176).
55. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.
56. Луначарский А. В. Максим Горький (Предисловие ко 2-му изд. Собр. соч. М. Горького) // Горький М. Собр. соч. Т. 1. М.; Л., 1933.
57. Михайлов О. А. И. Куприн // Куприн А. И. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1980.
58. Орлов В. История одной «дружбы-вражды» // Блок А., Белый А. Переписка. М., 1940.
59. Русская литература конца XIX — начала XX века: Т. 1—3. Т. 1. Десяностые годы. М., 1968.
60. Русская художественная культура конца XIX — начала XX века: Кн. 1—4. Кн. 1: 1895—1907. Зрелищные искусства. Музыка. М., 1968.

61. Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы. Спб., 1897.
62. Сквозников В. Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
63. Строева М. Н. Московский художественный театр: 1898—1905 гг. // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. Кн. 1. М., 1968.
64. Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987.

Музыкально-исторические, теоретические и монографические исследования*

музыкально-исторические

65. Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1979.
66. Друскин М. С. Русская музыка. Л., 1928.
67. Келдыш Ю. В. История русской музыки. М., 1954.
Глава 10: А. Н. Скрябин (с. 408—452).
68. Келдыш Ю. В. На рубеже XX века // Сов. музыка. 1967. № 2.
69. Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966.
70. Austin W. Music in the 20th Century. New York, 1966.

теоретические

71. Авраамов А. М. Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // Муз. современник. 1911. № 6 (февр.); 1912. № 2 (окт.).
72. Авраамов А. М. Пути и средства творчества // Музыка. 1916. № 172.
73. Авраамов А. М. 7—11—13 // Музыка. 1915. № 232.
74. Авраамов А. М. «Ультрахроматизм» или «омнитональность» // Муз. современник. 1916. № 4—5 (дек.-январь).
75. Асафьев Б. В. Процесс оформления звучащего вещества // De Musica. Пр., 1923. Подп.: Игорь Глебов.
76. Берков В. О. Гармония и музыкальная форма. М., 1962.
О Скрябине: глава 3, раздел 4, раздел 3.
77. Берков В. О. К изучению современной гармонии // Сов. музыка, 1962, № 4.
О Скрябине — с. 41.
78. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
79. Гуляницкая Н. С. Современная гармония: Теория и практика. М., 1986. Дисс. ...докт. искусствоведения.
80. Луначарский А. В. Выступление на Всесоюзной конференции по теории ладового ритма // Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971.
81. Мазель Л. А. О путях развития современной музыки // Сов. музыка. 1965. № 6.
82. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
83. Оголев А. С. Введение в современное музыкальное мышление. М.; Л., 1946.

* Исследования, посвященные Скрябину, объединены в следующие далее отдельные разделы.

84. Оголевец А. С. Основы гармонического языка. М., 1940.
85. Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи. Ч. 2 / Под ред. Б. Л. Яворского. М., 1930.
86. Сабанеев Л. Л. Новое в нашей музыке. М., 1922.
87. Сабанеев Л. Л. Современные течения в музыкальном искусстве // Музыка. 1910. № 2; № 4—5.
88. Саминский Л. С. О гармонических корнях и руслах современной музыки // Музыка. 1915. № 218.
89. Скребков С. С. Гармония в современной музыке. М., 1965.
90. Скребков С. С. О современной гармонии // Сов. музыка. 1967. № 5.
91. Холопов Ю. Н. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
92. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
93. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974.
О Скрябине — с. 138, 152, 178—188 (о прелюдии ор. 74 № 4).
94. Eberle B. Zwischen Tonalität und Atonalität. München; Salzburg, 1978.
95. Hindemith P. Unterweisung in Tonsatz. Mainz, 1937.

монографические

96. Арзаманов Ф. Г. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. М., 1984.
97. Корабельникова Л. З. Творчество С. Танеева. М., 1986.
98. Михайлов М. К. А. К. Лядов: Очерк жизни и творчества. Л., 1985.

Литературное наследие Скрябина*

99. Скрябин А. Н. Искусство и политика. Письмо Брянчанинову // Музыка. 1915. № 204.
100. Скрябин А. Н. Автобиографическая записка // РМГ. 1915. № 17/18.
101. Скрябин А. Н. Валерию Яковлевичу Брюсову (стихотворение) // Музыка. 1915. № 229. Перепеч.: РМГ. 1915. № 17/18.
102. Из писем А. Н. Скрябина к проф. М. Л. Пресману/Публикация Н. Ф. Финдейзена // РМГ. 1917. № 17.
103. Записи А. Н. Скрябина // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6/ Подготовлены М. О. Гершензоном. М., 1916.
104. Скрябин А. Н. Письма [к А. К. Лядову] / Вступит. статья А. В. Оссовского // Орфей. Пг., 1922.
105. Переписка А. Н. Скрябина и М. П. Беляева: 1894—1903 / С введ. и примеч. В. М. Беляева. Пг.: Гос. академическая филармония, 1922.
106. Письма А. Н. Скрябина / Под ред. Л. Л. Сабанеева. М., 1923.
107. Скрябин А. Н. Письма [к Н. В. Секериной] / Под ред. Л. Сабанеева. М., 1923.
108. Два неизданных письма А. Н. Скрябина // Сов. музыка. 1940. № 4.
109. Письма В. И. Скрябиной и А. Н. Скрябина к В. Ю. Виллуану // Сов. музыка. 1946. № 12.
110. Скрябин А. Н. Письма / Сост. и ред. А. В. Кашперова. Вступит. статья В. Асмуса. М., 1965.

* Хронология публикаций.

**Дневники и воспоминания
современников Скрябина
(о композиторе и среди других материалов)**

о композиторе

111. Александров А. Н. Об А. Н. Скрябине // Александров А. Н. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1979.
112. Бекман-Щербина Е. А. Воспоминания // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
113. Гунст Е. О. Воспоминания о последних днях А. Н. Скрябина // Музыка. 1915. № 220.
114. Дроздов А. Воспоминания о А. Н. Скрябине // Сов. музыка. 1946. № 12.
115. Кашкин Н. Д. Из воспоминаний о А. Н. Скрябине // Муз. современник. 1916. № 4—5 (дек.—январь).
116. Коган Г. М. Из воспоминаний. I. На концерте Скрябина // Сов. музыка. 1977. № 2.
117. Лимонтов Л. А. Воспоминания // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
118. Монигетти О. И. Воспоминания // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
119. Морозова М. К. Из воспоминаний о Скрябине // Сов. музыка. 1972. № 1.
120. Неменова-Лунц М. С. А. Н. Скрябин-педагог: Из воспоминаний ученицы // Сов. музыка. 1948. № 5.
121. Неменова-Лунц М. С. Из воспоминаний об А. Н. Скрябине // Искусство трудящихся. 1925. № 22.
122. Неменова-Лунц М. С. Отрывки из воспоминаний о А. Н. Скрябине // Муз. современник. 1916. № 4—5 (дек.—январь).
123. Неменова-Лунц М. С. Памятные встречи со Скрябиным // Муз. жизнь. 1965. № 10.
124. Оссовский А. В. Юный Скрябин // Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования. Л., 1968.
125. Плеханов Г. В. Из воспоминаний об А. Н. Скрябине: Письмо к другу В. В. Богородскому. Сан-Ремо, 9 мая 1916 г. // Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1949.
126. Плеханова Р. М. Воспоминания // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
127. Пресман М. Воспоминания // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
128. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
129. Секерина О. В. Воспоминания // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
130. Скрябин А. Воспоминания // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
131. Скрябина Л. А. Воспоминания // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.

среди других материалов

132. Александров А. Н. Из воспоминаний о С. И. Танееве // Сов. музыка. 1963. № 8.
О Скрябине — с. 52—53
133. Асафьев Б. В. Из устных преданий и личных встреч-бесед // Сов. музыка: Сборник статей 1. М., 1943.

- О Скрябине — с. 23.
134. Бальмонт К. Избранное. М., 1980.
О Скрябине — с. 625—628.
 135. Бекман-Щербина Е. А. Мои воспоминания М., 1982.
О Скрябине — с. 96—105.
 136. Блок А. А. Записные книжки: 1901—1920. М., 1965.
О Скрябине — с. 202, 260, 263.
 137. Брюсов В. Дневники: 1891—1910 / Приготовила к печати И. М. Брюсова, примеч. Н. С. Ашукина. М., 1927.
О Скрябине — с. 111.
 138. Василенко С. Н. Воспоминания / Ред. Т. Н. Ливанова. М., 1979.
О Скрябине — с. 63, 271.
 139. Гнесина Е. Ф. Из моих воспоминаний // Сов. музыка. 1964. № 5.
О Скрябине — с. 44—49.
 140. Гольденвейзер А. Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. Т. 1. М., 1988.
О Скрябине — с. 408—409.
 141. Гольденвейзер А. Из моих воспоминаний // С. И. Танеев: Материалы и документы. Т. 1. М., 1952.
О Скрябине — с. 306, 312.
 142. Гольденвейзер А. Б. Статьи. Материалы. Воспоминания. М., 1969.
О Скрябине — с. 161, 175.
 143. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934.
Глава IX: А. Н. Скрябин, с. 114—116.
 144. Коолен А. Г. Страницы жизни. М., 1975.
О Скрябине — с. 121—129.
 145. Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. Т. 1. М., 1988.
О Скрябине — с. 362—364, 371—372, 373—374.
 146. Пастернак Б. Л. Люди и положения: Автобиографический очерк // Новый мир, 1967. № 1.
Глава: Скрябин, с. 207—212.
 147. Пастернак Б. Л. О Скрябине и Шопене / Публикация В. Дельсона // Сов. музыка. 1967. № 1.
 148. Пастернак Б. Л. Охранная грамота. Л., 1931.
О Скрябине — с. 8—15.
 149. Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов: Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева // Воспоминания о Рахманинове. Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. Т. 1. М., 1988.
О Скрябине — с. 166—168, 170—172.
 150. Сабанеев Л. Л. Мои воспоминания о С. И. Танееве // Сергей Иванович Танеев: Личность. Творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня смерти: 1915—1925. М.; Л., 1925.
О Скрябине — с. 107—108.
 151. Танеев С. И. Дневники / Текстол. ред., вступит. статья и коммент. Л. З. Корабельниковой. Кн. 1: 1894—1898. М., 1981.
 152. Танеев С. И. Дневники / Текстол. ред., вступит. статья и коммент. Л. З. Корабельниковой. Кн. 2: 1899—1902. М., 1982.
 153. Танеев С. И. Дневники / Текстол. ред., вступит. статья и коммент. Л. З. Корабельниковой. Кн. 3: 1903—1909. М., 1985.
 154. Ульянов Н. П. Мои встречи: Воспоминания. М., 1959.
Глава: А. Н. Скрябин, с. 121—130.
 155. Яворский Б. Л. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве // Яворский Б. Л. Избр. труды. Т. 2. Ч. 1. М., 1987.
 156. Ястребцов В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспо-

минания / Под ред. А. В. Оссовского, вступит. статья М. О. Янковского, коммент. К. А. Верткова, Э. Э. Язовицкой, М. П. Блиновой и П. В. Грачева. Т. 1: 1886—1897. Л., 1959; Т. 2: 1898—1908. Л., 1960.

Высказывания Н. А. Римского-Корсакова о Скрябине — Т. 1, С. 226, 269; Т. 2. С. 309, 328, 365.

**Прижизненное освещение в газетной и журнальной прессе
творческой и исполнительской деятельности Скрябина***

157. К а ш к и н Н. Д. Театральные и музыкальные известия // Моск. ведомости. 1888. 24 ноября.
О выступлении Скрябина в концерте учащихся консерватории 21 ноября.
158. Об участии Скрябина в благотворительном концерте // Моск. ведомости. 1890. 28 февр. Без подписи, без названия.
159. К р у г л и к о в С. Н. Ученический концерт Московской консерватории // Новости дня. 1891. 26 февр.
160. Об участии Скрябина в концерте учащихся консерватории в пользу недостаточных товарищей // Рус. ведомости. 1892. 21 марта. Без подписи, без названия.
161. Ф р о л о в В. К. Концерт пианиста и композитора г-на Скрябина // Русь. 1894. 13 февр. Подп.: В.
О концерте Скрябина 11 февраля в зале Петербургской консерватории.
162. О концерте Скрябина 11 февраля в зале Петербургской консерватории // Биржевые ведомости. 1894. 14 февр. Без подписи, без названия.
163. 6-е собрание Общества камерной музыки // Петербургский листок. 1895. 4 марта. Без подписи.
Об участии Скрябина в концерте 2 марта.
164. О концерте Скрябина 7 марта в Петербурге // Петербургский листок. 1895. 9 марта. Без подписи, без названия.
165. Концерт г-л. Скрябина и Голлидей // Биржевые ведомости. 1895. 10 марта.
166. К а ш к и н Н. Д. Рецензия на концерт 11 марта // Рус. ведомости. 1895. 13 марта. Без названия.
О выступлении Скрябина в концерте с участием К. Шейдемантеля, Ю. Э. Колюса.
167. К о р е щ е н к о А. Н. Рецензия на концерт 11 марта // Моск. ведомости. 1895. 13 марта. Без названия.
168. К р у г л и к о в С. Н. Концерт г. Авьерино // Новости дня. 1895. 10 дек.
Об участии Скрябина в концерте 8 декабря.
169. Об исполнении Скрябиным фортепианного концерта (ор. 20) // Одесский листок. 1897. 12 окт. Без подписи, без названия.
170. У х т о м с к и й Э. Э. Второе симфоническое собрание // Новороссийский телеграф. 1897. 13 окт. Подп.: Э. Ю.
Об исполнении Скрябиным фортепианного концерта ор. 20.
171. Второе симфоническое собрание // Одесский листок. 1897. 13 окт. Подп.: *Диссонанс*.
172. В а с ъ к о в с к и й Е. В. Симфонический концерт // Одесские новости. 1897. 13 окт. Подп.: *Maestro*.

* Материал расположен хронологически. Приведены наиболее важные публикации в основном отечественной прессы. Журнальные статьи исследовательского характера включены в следующий далее раздел «Проблемы творчества Скрябина».

173. Корещенко А. Н. Концерт П. А. Пабста // Моск. ведомости. 1897. 25 ноября.
О выступлении Скрябина со своими сочинениями в концерте 23 ноября.
174. Баскин В. С. Третье симфоническое собрание // Петербургская газета. 1898. 29 ноября. Подп.: В. Б.
Об исполнении Скрябиным фортепианного концерта ор. 20 в Петербурге.
175. Соловьев Н. Ф. Симфоническое собрание // Биржевые ведомости. 1898. 30 ноября.
176. Миронович А. П. Симфоническое собрание // Спб. ведомости. 1898. 30 ноября. Подп.: М.
177. Рецензия на концерт 23 ноября // Новое время. 1898. 30 ноября. Без подписи, без названия.
178. Баскин В. С. Рецензия на концерт 5 декабря // Петербургская газета. 1898. 8 дек. Без названия. Подп.: В. Б.
179. Финдейзен Н. Ф. О выступлении Скрябина в концерте 28 ноября // РМГ. 1899. № 1. Без названия.
180. Восьмое симфоническое собрание // Рус. слово. 1899. 13 марта. Без подписи.
Об исполнении в Москве оркестровой прелюдии «Мечты».
181. Симфоническое собрание // Моск. ведомости. 1899. 14 марта. Без подписи.
182. Коренев А. Музыкальные наброски // Рус. слово. 1899. 14 марта.
Об исполнении оркестровой прелюдии «Мечты».
183. Энгель Ю. Д. Рецензия на концерт Восьмого симфонического собрания // Рус. ведомости. 1899. 15 марта. Подп.: Ю. Э.
184. Розенов Э. К. Рецензия на концерт Восьмого симфонического собрания // Новости дня. 1899. 16 марта. Подп.: Э. Р.
185. Энгель Ю. Д. 8-е симфоническое собрание Русского музыкального общества // Курьер. 1899. 17 марта. Подп.: Giusto.
186. Трубецкой С. Н. К девятому симфоническому собранию // Курьер. 1899. 18 марта. Перепеч.: Трубецкой С. Собр. соч. Т. 1. М., 1907.
187. Энгель Ю. Д. 9-е симфоническое собрание русского музыкального общества // Курьер. 1899. 20 марта. Подп.: Giusto.
Об исполнении Скрябиным фортепианного концерта ор. 20 в Москве.
188. Симфоническое собрание // Моск. ведомости. 1899. 20 марта. Без подписи.
189. Энгель Ю. Д. Рецензия на концерт Девятого симфонического собрания // Рус. ведомости. 1899. 21 марта.
190. Розенов Э. К. В концертах // Новости дня. 1899. 23 марта. Подп.: Э. Р.
Об исполнении Скрябиным фортепианного концерта ор. 20.
191. Баскин В. С. Второй русский симфонический концерт // Петербургская газета. 1900. 12 ноября. Подп.: В. В.
О петербургской премьере Первой симфонии Скрябина.
192. Ларош Г. А. По музыкальной части // Россия. 1900. 17 ноября.
О петербургской премьере Первой симфонии Скрябина.
193. Рецензия на исполнение Первой симфонии // РМГ. 1900. № 47. Без подписи, без названия.
194. Энгель Ю. Д. Рецензия на концерт В. Буюкли, исполнившего Третью сонату Скрябина // Рус. ведомости. 1900. 26 ноября. Без названия.
195. Липаев И. В. Рецензия на концерт В. Буюкли // РМГ. 1900. № 49.
196. Кашкин Н. Д. К премьере Первой симфонии Скрябина в Москве // Моск. ведомости. 1901. 16 марта. Без названия.
197. Кашкин Н. Д. О премьере Первой симфонии Скрябина в Москве // Моск. ведомости. 1901. 18 марта. Без названия.

198. Энгель Ю. Д. Восьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества // Рус. ведомости. 1901. 19 марта. О премьере Первой симфонии.
199. Липаев И. В. Симфония г. Скрябина в симфоническом Русском музыкальном обществе // РМГ. 1901. № 12.
200. Курдюмов Ю. В. Рецензия на премьеру Второй симфонии Скрябина // Петербургский листок. 1902. 12 янв. Без названия. Подп.: Ю. К.
201. Баскин В. С. Вчерашний русский симфонический концерт // Петербургская газета. 1902. 13 янв. Подп.: В. Б.
202. Рецензия на премьеру Второй симфонии // Новости и Биржевая газета. 1902. 14 янв. Без названия. Подп.: Орфей.
203. Русский симфонический концерт // Спб. ведомости. 1902. 14 янв. Подп.: А. К.
204. Трубецкой С. Н. По поводу концерта А. Скрябина // Курьер. 1902. 5 марта. Перепеч.: Трубецкой С. Собр. соч. Т. 1. М., 1907.
205. Энгель Ю. Д. Концерт г. Скрябина // Рус. ведомости. 1902. 7 марта.
206. Кашкин Н. Д. Композиторский концерт // Моск. ведомости. 1902. 7 марта.
207. Кочетов Н. Д. Концерт А. Н. Скрябина // Моск. ведомости. 1902. 9 марта.
208. Энгель Ю. Д. 10-е симфоническое собрание русского музыкального общества // Рус. ведомости. 1903. 23 марта.
209. Максимов Л. А. 10-е симфоническое собрание императорского русского музыкального общества // Рус. слово. 1903. 24 марта. Подп.: Диноэль.
210. Кругликов С. Н. В концертах // Новости дня. 1903. 24 марта. О московской премьере Второй симфонии.
211. Липаев И. В. Московские письма // РМГ. 1903. № 14—15.
212. Музыка за границей // РМГ. 1903. № 23—24. Без подписи. Сообщение о первом исполнении Третьей симфонии Скрябина в Парнже под управлением А. Никиша.
213. Чернов К. И. А. Н. Скрябин: Сочинения для ф[орте]п[иано] изд. М. Беляевым // РМГ. 1904. № 45. Подп.: К. Ч-в.
214. Первый симфонический концерт // Речь. 1906. 25 февр. Подп.: А. Ш. Об исполнении в Петербурге Третьей симфонии.
215. Кочетов Н. Р. Об исполнении Третьей симфонии // Новое время. 1906. 26 февр. Подп.: Н.
216. Первый русский симфонический концерт // Наша жизнь. 1906. 28 февр. Подп.: М. Н. Об исполнении в Петербурге Третьей симфонии.
217. Жиляев Н. С. А. Н. Скрябин и его творчество // Руль. 1909: 1 февр. Подп.: Peer Gunt. Перепеч.: Жиляев Н. С. Литературно-музыкальное наследие. М., 1984.
218. Кашкин Н. Д. Рецензия на концерт из сочинений Скрябина в Петербурге 31 янв. // Рус. слово. 1909. 1 февр. Без названия.
219. Кашкин Н. Д. Рецензия на концерт из сочинений Скрябина в Москве // Рус. слово. 1909. 21 февр. Без названия.
220. Крейн А. А. Вечер Скрябина // Голос Москвы. 1909. 21 февр. О концерте из сочинений Скрябина в Москве 21 февр.
221. Сабанеев Л. Л. Симфоническое собрание РМО // Голос Москвы. 1909. 22 февр.
222. Энгель Ю. Д. Рецензия на концерт 21 февраля // Рус. ведомости. 1909. 22 февр. Перепеч.: Энгель Ю. Д. Глазами современника: Избр. статьи о русской музыке. М., 1971.

223. Энгель Ю. Д. Музыка Скрябина // Рус. ведомости. 1909. 24 и 25 февр. Перепеч.: Энгель Ю. Д. Глазами современника: Избр. статьи о русской музыке. М., 1971.
224. Кругликов С. Н. В мире звуков // Голос Москвы. 1909. 26 февр.
225. Энгель Ю. Д. Рецензия на концерт Скрябина в 4-м камерном собрании Моск. отделения РМО.— Рус. ведомости. 1909. 27 февр. Перепеч.: Энгель Ю. Д. Глазами современника: Избр. статьи о русской музыке. М., 1971.
226. Кругликов С. Н. Рецензия на концерт из сочинений Скрябина в Москве 8 марта // Голос Москвы. 1909. 11 марта. Без названия.
227. Каратыгин В. Г. Концерт в редакции журнала // Аполлон. 1910. № 6.
О выступлении Скрябина в редакции журнала.
228. Держановский В. В. Музыкальная неделя // Утро России. 1910. 23 февр. Подп.: *Флорестан*.
Об исполнении сочинений Скрябина в Петербурге.
229. Кашкин Н. Д. Московская школа в музыке // Новое слово. 1910. № 6.
230. Коптяев А. П. Певец экстаза // Современный мир. 1910. окт. Перепеч.: Коптяев А. П. К музыкальному идеалу. Пг., 1916.
231. Концерт Скрябина // Музыка. 1910. № 4—5.
232. Каратыгин В. Г. Молодые русские композиторы // Аполлон. 1910. № 11.
233. Энгель Ю. Д. Концерт Кусевицкого // Рус. ведомости. 1911. 3 и 4 марта. Перепеч.: Энгель Ю. Д. Глазами современника: Избр. статьи о русской музыке. М., 1971.
234. Конюс Г. Э. На концерте Кусевицкого // Утро России. 1911. 4 марта.
235. Гольденвейзер А. Б. «Прометей» Скрябина // Новости сезона. 1911. 4 марта.
236. Держановский В. В. После «Прометея» // Музыка. 1911. № 14.
237. Сабанеев Л. Л. Концерты Кусевицкого // Голос Москвы. 1911. 12 марта.
238. Каратыгин В. Г. Рецензия на премьеру «Прометея» // Речь. 1911. 12 марта.
239. Витол Я. Я. О первом исполнении «Прометея» // St. Petersburg-
ger Zeitung. 1911. 13 Marz.
240. Каратыгин В. Г. О музыкальной критике вообще, о критиках Скрябина в частности и о его «Прометее» в особенности // Театр и искусство. 1911. № 12. Перепеч.: Музыка, 1911.
241. Каратыгин В. Г. 3-й внеабонементный концерт Зилоти Скрябина // Речь. 1912. 12 дек. Подп.: *Кар-гин*.
242. Держановский В. В. Обзор концертов с 15 по 22 декабря // Музыка. 1913. № 111. Подп.: *Вотан*. Без названия.
243. Мясковский Н. Я. Петербургские письма // Музыка. 1913. № 118. Перепеч.: Мясковский Н. Я. Собр. материалов: В 2 т. Т. 2. М., 1960.
244. Метнер Э. К. Концерт А. Н. Скрябина 16 февраля // Музыка. 1913. № 119. Подп.: Э.
245. Гунст Е. О. Исторические параллели (к вопросу о восприятии творчества Скрябина) // Маски. 1913. № 4.
246. Коломийцев В. П. Концерты Зилоти. Скрябин // День. 1913. 11 ноября.

247. Klavierabend A. H. Скрябина 19 января // Музыка. 1914. № 166. Без подписи.
248. Б р я н ч а н и н о в А. Н. Скрябин в Лондоне // Новое звено. 1914. № 12. Перепеч.: Музыка. 1914. № 176.
249. Скрябин в Лондоне // Музыка. 1914. № 175. Без подписи.
250. New march R. Prometheus: The Poem of Fire // The Musical Times. 1914. April.
251. Музыкальный мир // Музыка. 1914. № 194. Подп.: *Зритель*.
Об отказе Музыкального общества исполнить «Прометея».
252. Концерт Скрябина 22 сентября // Музыка. 1914. № 199. Без подписи.
253. Концерт Скрябина 27 января // Музыка. 1915. № 209. Без подписи.
254. Каратыгин В. Г. Рецензия на концерт Скрябина 12 февраля // Речь. 1915. 14 февр.
255. Каратыгин В. Г. Второй концерт Скрябина // Речь. 1915. 18 февр.
256. Концерты Скрябина 12 и 16 февраля // Музыка. 1915. № 212. Без подписи.
257. Риттер П. Г. Концерт Скрябина // Утро. 1915. 3 марта. Подп.: *Риголетто*.
О концерте Скрябина 1 марта 1915 г.
258. П о л у я н о в П. Некоторые мотивы творчества Скрябина // Музыка. 1915. № 214.
259. К о л о м и й ц е в В. П. Концерт Скрябина // День. 1915. 4 апр. Перепеч.: Коломийцев В. Статьи и письма. Л., 1971.

В память Скрябина
(некрологи и стихотворения, Скрябинское общество,
вопросы издания сочинений, Музей имени композитора,
памятные сборники)
некрологи и стихотворения

260. А с а ф ъ е в Б. В. Великая жертва // Музыка. 1915. № 220.
261. А с а ф ъ е в Б. В. Три смерти // Музыка. 1915. № 221. Подп.: *И. Глебов*.
262. Б а л т р у ш а й т и с Ю. Памяти А. Н. Скрябина (стихотворение 1916 г.) // Балтрушайтис Ю. Дерево в огне. Вильнюс, 1983.
263. Богословский Е. В. Памяти того, кем мы были живы // Рус. ведомости. 1915. 22 апр. То же.: Музыка. 1915. № 220.
264. Б р а у д о Е. М. Памяти Скрябина // Аполлон. 1915. № 4—5.
265. Б р а у д о Е. Последний концерт Скрябина // Аполлон. 1915. № 4—5.
266. Б р а у д о Е. Скрябинские дни // Аполлон. 1915. № 8—9.
267. Б р ю с о в В. На смерть Скрябина: Стихотворение // Рус. ведомости. 1915. 22 апр. То же: Музыка. 1915. № 220.
268. В а л ь т е р В. Г. А. Н. Скрябин // Вестник Европы. 1915. № 5.
269. Вечер памяти Скрябина // РМГ. 1915. № 25—26.
270. И в а н о в Вяч. Воспоминание о Скрябине (стихотворение 1915 г.) // Иванов Вяч. Свет вечерний. Оксфорд, 1962.
271. И в а н о в Вяч. Ко дню открытия памятной доски на доме Скрябина (14-го апреля 1916 г.) // Музыка. 1916. № 254.
272. И в а н о в Вяч. На смерть Скрябина: Стихотворение // Музыка. 1915. № 229.
273. И в а н о в Вяч. Памяти Скрябина: Стихотворение // Рус. слово. 1915. 26 апр. То же: Музыка. 1915. № 220.
274. И в а н о в Вяч. Посещение могилы в Новодевичьем монастыре (сти-

хотворение 1915 г.) // Утро России. 1916. 19 апр. То же: Музыка. 1916. № 254*.

275. Каратыгин В. Г. Концерт «Музыкального современника» // Речь. 1917. 16 апр.
276. Каратыгин В. Г. Памяти Скрябина // Речь. 1915. 15 апр. Перепеч.: Каратыгин В. Г. Избр. статьи. Л., 1915.
277. Малков Н. П. Памяти А. Н. Скрябина // РМГ. 1915. № 17—18. 1915. № 17—18.
278. Подгаецкий А. Начало литературы о Скрябине // Музыка. 1915. № 227.
О цикле концертов памяти Скрябина в Москве и других городах.
279. Полуянов П. Агнец // Музыка. 1915. № 214.
280. Римский-Корсаков А. Н. Памяти ушедших // Муз. современник. 1915. № 1 (сент.).
281. Сабанеев Л. Л. Концерт из произведений Скрябина // РМГ. 1915. № 49.
282. Сабанеев Л. Л. Памяти А. Н. Скрябина // Музыка. 1915. № 220.
283. Шпаро Б. На смерть Скрябина: Стихотворение // Музыка. 1916. № 254.

Скрябинское общество

284. Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 1. Пг., 1916.
285. Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 2. Пг., 1917.
286. Скрябинское общество: Отчет // Аполлон. 1916. № 4—5.
287. Устав Общества имени А. Н. Скрябина. М., 1916.
288. Богородский В. В. Отзыв члена Совета МСО «Нечто о книге Сабанеева» // Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 2. Пг., 1917.
289. Браудо Е. М. Скрябинский год // Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 1. Пг., 1916.
290. Брянчанинов А. Н. Несколько слов о заседаниях скрябинских обществ // Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 1. Пг., 1916.
291. Брянчанинов А. Н. Ответ А. Н. Брянчанинова Вяч. И. Иванову на его письмо по поводу книги Л. Л. Сабанеева «Скрябин» // Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 2. Пг., 1917.
292. Иванов Вяч. Письмо члена Совета МСО Вяч. Иванова председателю Петроградского общества по поводу книги Л. Л. Сабанеева «Скрябин» // Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 2. Пг., 1917.
293. Иванов Вяч. Скрябин и дух революции: Речь на собрании Московского скрябинского общества 24 окт. 1917 // Родное и вселенское. М., 1917.
294. Лермонтова В. Н. Письмо члена Совета МСО В. Н. Лермонтовой и приписка к нему председательницы МСО кн. М. Н. Гагариной // Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 2. Пг., 1917.
О книге Л. Л. Сабанеева «Скрябин».
295. Носенков В. Л. Отзыв члена Совета МСО Влад. Л. Носенкова // Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 2. Пг., 1917.
О книге Л. Л. Сабанеева «Скрябин».

* В журнале «Дружба народов», 1987, № 7 опубликован вариант стихотворения, заимствованный из публикации: Иванов Вяч. Свет вечерний. Оксфорд, 1962 (сборник готовился при жизни поэта, вышел посмертно).

296. Ш л е ц е р Б. Ф. Речь, произнесенная членом Совета МСО Б. Ф. Шлецером на собрании МСО, посвященном разбору книги Л. Л. Сабанеева «Скрябин» // Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 2. Пг., 1917.
297. Ш л е ц е р Т. Ф. Отзыв члена Совета и почетного члена МСО Т. Ф. Шлецер-Скрябиной о книге Л. Л. Сабанеева «Скрябин». Известия Петроградского скрябинского общества. Вып. 2. Пг., 1917.

издания сочинений

298. Б р а у д о Е. М. Неизданные произведения Скрябина // Аполлон. 1916. № 4—5.
299. Ж и л я е в Н. С. К вопросу о подлинном тексте произведений Скрябина // Муз. новь. 1923. № 1. Перепеч.: Жилиев Н. С. Литературно-музыкальное наследие. М., 1984.
300. О подготовке к печати Полного собрания фортепианных сочинений А. Н. Скрябина // Сов. музыка. 1934. № 2. (отд. «Концерты. Библиография. Нотография»). Без подп.

Музей имени композитора

301. Александр Николаевич Скрябин и его музей: Сборник статей под общ. ред. Д. Г. Першина. М., 1930.
302. Ш а б о р к и н а Т. Г. Ценный подарок // Сов. музыка. 1972. № 1. О передаче рукописей Скрябина его Музею М. Лалиберте.

памятные сборники

303. Музыка: Еженедельный журнал / Редактор и издатель В. В. Держановский. 1916. № 220 (посвящен Скрябину).
304. Музыкальный современник: Журнал музыкального искусства / Под редакцией А. Н. Римского-Корсакова и при ближайшем участии: Ю. Вейсберг, В. Г. Каратыгина, проф. И. И. Лапшина, А. В. Оссовского, П. П. Сувчинского и Ю. Д. Энгеля. 1916. № 4—5, дек.-январь. (посвящен Скрябину).
305. Русская музыкальная газета: Музыкальный журнал / Издатель и редактор Н. Ф. Финдейзен. 1915. № 17/18 (посвящен Скрябину).
306. Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6 / Подготовлены М. О. Гершензоном. М., 1919.
307. А. Н. Скрябин: 1915—1940. Сборник к 25-летию со дня смерти / Редактор и организатор сборника Ст. Маркус. М.; Л., 1940.
308. А. Н. Скрябин: Сборник статей: К столетию со дня рождения (1872—1972) / Ред. и сост. С. Павчинского. Общ. ред. В. Цуккермана. М., 1973.
309. Советская музыка. 1940. № 4 (посвящен Скрябину).
310. Советская музыка. 1972. № 1 (посвящен Скрябину).

Монографические работы о Скрябине

311. Александр Николаевич Скрябин: Альбом / Сост. Е. Н. Рудаковой, вступит. статья А. И. Кандинского. М., 1979.
312. А л ь ш в а н г А. А. Александр Николаевич Скрябин // Сов. музыка. 1940. № 4.
313. А л ь ш в а н г А. А. Александр Николаевич Скрябин: К 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
314. А л ь ш в а н г А. А. А. Н. Скрябин. М.; Л., 1945. Перепеч.: Альшванг. А. Избр. статьи. Т. 1., М., 1964; А. Н. Скрябин: Сборник статей. К столетию со дня рождения. М., 1973.

315. Асафьев Б. В. А. Н. Скрябин: Приложение к программам концертов 26, 28 и 31 июля 1921 г. Пг.: Госфилармония, 1921. Перепеч. с сокращ.: Асафьев Б. О музыке XX века. Л., 1982.
316. Асафьев Б. В. Скрябин: Опыт характеристики. Пг., 1921. На титуле: *Игорь Глебов*.
317. Асафьев Б. В. Скрябин: 1871—1915. Пг., 1921. На титуле: *Игорь Глебов*.
318. Асафьев Б. В. Таинство пленения мечты // Дом искусств. 1921. № 1. Подп.: *Игорь Глебов*.
319. Барутчева Э. С. А. Н. Скрябин // Очерки по истории музыки конца XIX — начала XX века. М.; Л., 1965.
320. Бэлза И. Ф. Александр Николаевич Скрябин. М., 1982.
321. Бэлза И. Ф. Великий новатор // Сов. искусство. 1947. № 2.
322. Гунст Е. О. А. Н. Скрябин. М., 1915.
323. Данилевич Л. В. А. Н. Скрябин. М., 1953.
324. Данилевич Л. В. Великий романтик // Сов. музыка. 1972. № 1.
325. Данилевич Л. В. Спустя полвека // Сов. музыка. 1965. № 4.
326. Дельсон В. Ю. Скрябин: Очерки жизни и творчества / Под ред. В. Аксюка. М., 1971.
327. Жилев Н. С. Краткая биография [А. Н. Скрябин] // Александр Николаевич Скрябин и его музей. М., 1930. Перепеч.: Жилев Н. С. Литературно-музыкальное наследие. М., 1984.
328. Житомирский Д. В. Скрябин // Музыка XX века: Очерки в двух частях. 1890—1945. Ч. 1. Кн. 2. М., 1977.
329. Каратыгин В. Г. Скрябин. Пг., 1915.
330. Коптяев А. П. А. Н. Скрябин. Пг., 1916.
331. Коптяев А. П. Музыкальные портреты: А. Скрябин // Мир искусства. 1899. № 7—8.
332. Кочетов Н. Р. А. Н. Скрябин. М., 1920.
333. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / Сост. М. Пряшникова и О. Томпакова. М., 1985.
334. Липаев И. В. А. Н. Скрябин: Биографический набросок. Характеристика музыкальных произведений. Эстетические проблемы. Список сочинений. Саратов, 1913.
335. Малков Н. П. А. Н. Скрябин // РМГ. 1914. № 47.
336. Мейчик М. Н. Скрябин: Очерк жизни и творчества. М., 1935*.
337. Михайлов М. К. Александр Николаевич Скрябин (1872—1915): Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1966; 2-е изд.: 1971.
338. Орлова Е. М. А. Н. Скрябин // Орлова Е. М. Очерки о русских композиторах XIX — начала XX века. М., 1982.
339. Панкратов С. П. А. Н. Скрябин: К 100-летию со дня рождения. М., 1971.
340. Сабанеев Л. Л. А. Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Муз. современник. 1916. № 4—5 (дек.-январь).
341. Сабанеев Л. Л. А. Н. Скрябин. М., 1916.
342. Сабанеев Л. Л. А. Н. Скрябин. М., 1923.
343. Сабанеев Л. Л. А. Н. Скрябин. М., 1922.
344. Черкас Н. Н. Скрябин как пианист и фортепианный композитор: Критический очерк (по личным наблюдениям). Пг., 1916**.

* Рецензия: Сов. музыка, 1935, № 9 (отдел «Критика и библиография»).

** Рецензия: Муз. современник. 1916. № 1 (сент.), Подп.: Л. С.

345. Шлецер Б. Ф. А. Скрябин. Берлин, 1923.
346. Энгель Ю. Д. А. Н. Скрябин: Биографический очерк. Пр., 1916.
347. Яворский Б. Л. А. Н. Скрябин // Сов. музыка. 1972. № 1.
348. Яковлев В. В. А. Н. Скрябин. М.; Л., 1925. Перепеч.: Яковлев В. В. Избр. труды о музыке. Т. 2. М., 1971.
349. Baker J. M. The Music of Alexander Scriabin. New Haven; London, 1986.
350. Belza I. Alexander Scriabin // Soviet Literature. 1947. № 2.
351. Bowers F. Scriabin: A Biography of the Russian Composer: 1871—1915. Tokyo — Palo Alto, 1969.
352. Bowers F. The New Scriabin: Enigma and Answers. In 2 vol. New York, 1973.
353. Brent-Smith A. Some reflections on the work of Scriabin // The Musical Times. 1926. July — August.
354. Calvocoressi M. D., Abraham J. Scriabin. London, 1936 (Masters of Russian Music).
355. Cousins M. E. Scriabin: A bridge-builder between East and West.
356. Dikman R. A. N. Skriabin: Beschluß und Vollendung // Revue Musicale Suisse. 1969. Sept.
357. Eberle G. Alexander Skriabin: Wandlungen in der Bewertung des musikalischen Werks // Neue Zeitschrift für Musik. 1972. № 1.
358. Evrard W. Scriabine: Essai. Paris, 1972.
359. Hofmann M. Scriabin: l'homme et ses extases: La vie des grands Musiciens Russes. Paris, 1965.
360. Hull A. E. Scriabin. London, 1927. (A Great Russian Tone-Poet).
361. Hull R. Scriabin: A comment // The Musical Times. 1926. November.
362. Keikel M. Alexandre Scriabine: Sa vie. L'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre. Paris, 1984.
363. Macdonald H. Skryabin. London, 1978.
364. Newmarch R. Alexander Scriabin // The Musical Times. 1915. Mai.
365. Randlett S. The Nature and Development of Scriabin's Pianistic Vocabulary. Evanston (Illinois), 1966.
366. Sabaneyeff L. A. Scriabin // Modern russian composers. New York, 1927.
367. Sabaneyeff L. Scriabin // The Musical Times, 1940.
368. Scriabine M., Fremiot M. A. N. Scriabine // L'Encyclopedie de la Musique. Paris, 1961.
369. Swan A. J. Scriabin. Paris, 1923.

Проблемы творчества Скрябина
 (музыкально-исторические, философско-эстетические и теоретические
 аспекты, анализ отдельных сочинений и исполнительского искусства
 композитора)

музыкально-исторические

370. Альшванг А. А. Место Скрябина в истории русской музыки // Сов. музыка. 1961. № 1.
371. Асафьев Б. В. // Музыка. 1915. № 207 (рубрика «Петербургские куранты»). Подп.: И. Глебов.
372. Асафьев Б. В. Пути в будущее // Мелос. Кн. 2. Спб., 1918. Подп.: Игорь Глебов.
373. Асафьев Б. В. Соблазны и преодоления // Мелос. Кн. 1. Спб., 1917.
374. Барсова И. А. А. Скрябин и русский симфонизм // Сов. музыка. 1958. № 5.

375. Беляев В. М. Скрябин и будущее русской музыки // К новым берегам. 1923. № 2.
376. Брюсова Н. Я. По ту сторону Скрябина // К новым берегам. 1923. № 2.
377. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства // А. Н. Скрябин: Сборник статей. К 100-летию со дня рождения. (1872—1972). М., 1973.
378. Гольденвейзер А. Б. Заметки о Скрябине: К 20-летию со дня смерти композитора // Сов. музыка. 1935. № 6.
379. Данилевич Л. В. Скрябин и его время // Сов. музыка. 1940. № 4.
380. Иванов-Борецкий М. В. Пути музыки и революции // Муз. новь. 1923. № 1.
381. Каратыгин В. Г. Молодые русские композиторы // Аполлон. 1910. № 11—12.
382. Каратыгин В. Г. Новейшие течения в русской музыке // Северные записки. 1915. февр. Перепеч.: Каратыгин В. Г. Избр. статьи. М., 1965.
383. Каратыгин В. Г. Скрябин и молодые московские композиторы // Аполлон. 1912. № 5.
384. Кашкин Н. Д. Московская школа в музыке // Новое слово. 1910—№ 6.
385. Корчмарев К. А. Скрябин в наши дни // Муз. новь. 1924. № 6/7.
386. Корчмарев К. А. Современная музыка // Муз. новь. 1924. № 8.
387. Кремлев Ю. А. Новое и старое // Сов. музыка. 1946. № 11.
388. Луначарский А. В. Значение Скрябина для нашего времени // Скрябин и его музей: Сборник статей. М., 1930. Перепеч.: Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971.
389. Луначарский А. В. О Скрябине // Культура театра. 1921. № 6. Перепеч.: Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971.
390. Лурье А. Скрябин и русская музыка. Пг., 1921.
391. Мартынов И. И. О раннем творчестве Скрябина // Сов. музыка. 1940. № 4.
392. Михайлов М. К. О национальных истоках раннего творчества Скрябина // Русская музыка на рубеже XX века: Статьи. Сообщения. Публикации. М.; Л., 1966.
393. Нейгауз Г. Г. Заметки о Скрябине: К 40-летию со дня смерти // Сов. музыка. 1955. № 4. Перепеч.: Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избр. статьи. Письма к родителям / Сост., вступит. статья и комментарии Я. И. Мильштейна. М., 1983.
394. Нестьев И. В. Скрябин и его русские «антиподы» // Музыка и современность. Вып. 10. М., 1976.
395. Сабанеев Л. Л. Современные течения в музыкальном искусстве // Музыка. 1910, № 2.
396. Фишман Н. Л. Скрябин о себе // Сов. музыка. 1966. № 1. Рецензия на книгу: Скрябин А. Письма. М., 1965.
397. Яворский Б. Л. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825—1915) // Яворский Б. Л. Избр. труды. Т. 2. Ч. 1. М., 1987.
398. Лисса З. Шопен и Скрябин // Русско-польские музыкальные связи: Статьи и материалы / Под ред. И. Бэлзы. М., 1963.
399. Луначарский А. В. Танеев и Скрябин // Новый мир. 1925. № 6. Перепеч.: Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971.
400. Мартынов И. И. Скрябин и Чайковский // Советская музыка:

Сборник статей 3. М., 1935. Перепеч.: А. Н. Скрябин: Сборник статей. К 100-летию со дня рождения. 1872—1972. М., 1973.

401. Полуянов П. Бах и Скрябин // Музыка. 1915. № 238.
402. Римская-Корсакова Н. Н. Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин // Сов. музыка. 1950. № 5.
403. Сабанеев Л. Л. Скрябин и Рахманинов // Музыка. 1912. № 75.
404. Хоминьский Ю. Шимановский и Скрябин // Русско-польские музыкальные связи: Статьи и материалы / Под ред. И. Бэлзы. М., 1963.
405. Brook D. Six russian composers. London, 1946.
406. Cooper M. Aleksandr Skryabin and the Russian Renaissance // Studi musicali 1, No. 2.

философско-эстетические

407. Альшванг А. А. О философской системе Скрябина // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
408. Альшванг А. А. Философские мотивы в творчестве Скрябина // Сов. музыка. 1935. № 7; 1936. № 1.
409. Брюсова Н. Я. Два пути музыкальной мысли // Мелос. Кн. 1. Спб., 1917.
410. Брюсова Н. Я. Реализм Скрябина // Рус. ведомости. 1915. 25 апр. Перепеч.: Музыка. 1915. № 221.
411. Бэлза И. Ф. Образ Прометея в творчестве Скрябина // Античная культура и современная наука. М., 1985.
412. Вольтер Н. Символика «Прометея» // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
413. Келдыш Ю. В. Идеиные противоречия в творчестве А. Н. Скрябина // Сов. музыка. 1950. № 1.
414. Кржимовская Е. Л. Скрябин и русский символизм // Сов. музыка. 1985. № 2.
415. Кузнецов К. А. Скрябин и философия искусства // Рус. мысль. 1916. № 5.
416. Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина. Пг., 1922.
417. Маркус С. А. Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
418. Сабанеев Л. Л. Принципы творчества Скрябина // Музыка. 1914—1916. № 194, 197, 202, 203, 209, 210.
419. Шлецер Б. Ф. Об экстазе и действенном искусстве // Муз. современник. 1916. № 4—5 (дек.-январь).
420. Brown M. Skriabin and Russian «Mystic» Symbolism // Nineteenth Century Music. 3. 1979.

*теоретические**

421. Бальмонт К. Д. Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М., 1917.
422. Ванечкина И. Л. О свето-музыкальных замыслах А. Н. Скрябина // Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания. Сб. 2. Казань, 1972.
423. Ванечкина И. Л. О цветном слухе А. Н. Скрябина // Материалы III конференции «Свет и музыка». Казань, 1975.

* Теоретические работы сгруппированы по разделам, освещающим соответственно проблемы светомызыки, гармонии, драматургии (формы и стиля), оркестра.

424. Ванечкина И. Л. Партия «Лусе» как ключ к поздней гармонии Скрябина // Сов. музыка. 1977. № 4.
425. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. «Поэма огня»: Концепция светомызыкального синтеза А. Н. Скрябина. Казань, 1981.
426. Галеев Б. М. Скрябин и развитие идей видимой музыки // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969.
427. Леонтьев К. Музыка и цвет. М., 1961.
428. Леонтьев К. Цвет «Прометея». М., 1965.
429. Римский-Корсаков Г. М. Расшифровка световой строчки скрябинского «Прометея» // De Musica. Вып. 2. Л., 1926.
430. Сабанеев Л. Л. О цвето-звуковом соответствии // Музыка. 1911. № 9.
431. Сабанеев Л. Л. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей» // Муз. современник. 1916. № 4—5 (дек.-январь).
432. Берков В. О. Некоторые вопросы гармонии Скрябина // Сов. музыка. 1959. № 6. Перепеч.: Берков В. Избр. статьи и исследования. М., 1977.
433. Берков В. О. О гармонии «Божественной поэмы» // А. Н. Скрябин. Сборник статей. К столетию со дня рождения (1872—1972). М., 1973.
434. Берков В. О. Об относительной ладотональной неопределенности // Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967.
Анализ «Прометея», прелюдия ор. 37 № 3.
435. Быков А. Исследуя музыкальные автографы композитора // Сов. музыка. 1972. № 1.
436. Быков А. Легенда нового времени // Сов. музыка. 1967. № 8. О «Поэме экстаза».
437. Глинский М. Хроматические знаки в музыке будущего // РМГ. 1915. № 49.
438. Дернова В. П. Гармония Скрябина. Л., 1968.
439. Дернова В. П. Гармония Скрябина // А. Н. Скрябин: Сборник статей. К столетию со дня рождения (1872—1972). М., 1973.
440. Дернова В. П. Некоторые закономерности гармонии Скрябина // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
441. Добрынин В. Еще раз о стиле «позднего» Скрябина // А. Н. Скрябин: Сборник статей. К столетию со дня рождения (1872—1972). М., 1973.
442. Евдокимова Ю. К. В поисках нового языка // Сов. музыка. 1965. № 4.
443. Житомирский Д. В. О гармонии Скрябина // А. Н. Скрябин: Сборник статей. К столетию со дня рождения (1872—1972). М., 1973.
444. Карасев П. А. К вопросу об акустических основах гармонии Скрябина // Музыка. 1911. № 6.
445. Карасев П. По поводу ответа мне г. Сабанеева // Музыка. 1911. № 20.
446. Месхишвили Э. П. Гармония поздних сонат Скрябина // Проблемы музыкальной науки. М., 1972.
447. Павчинский С. Э. Произведения Скрябина позднего периода: Мелодическое и ладогармоническое развитие. М., 1969.
448. Сабанеев Л. Л. Ответ Карасеву по поводу акустических основ гармонии Скрябина // Музыка. 1911. № 16, 20.
449. Сабанеев Л. Л. Письма о музыке. I. Ультрахроматическая полемика // Муз. современник. 1916. № 6 (февр.).

450. Сабанеев Л. Л. Эволюция гармонического созерцания // Муз. современник. 1915. № 2 (окт.).
451. Самойлов А. Натуральные числа в музыке: По поводу акустических особенностей гармонии А. Н. Скрябина // Мелос. Кн. 2. Спб., 1918.
452. Сахалтуева О. Е. О гармонии Скрябина. М., 1965.
453. Beer J. L'évolution du style harmonique dans l'oeuvre de Scriabine. Paris, 1966.
454. Boegner H. Die Harmonik der späten Klavierwerke Alexander Scriabins. München, 1955.
455. Clutsam J. H. The Harmonies of Scriabin // The Musical Times. 1913. March, July.
456. Dickenmann P. Die Entwicklung der Harmonik bei A. Scriabin. Bern; Leipzig, 1935.
457. Lissa Z. O harmonice Aleksandra Scriabina // Kwartalnik Muzyczny. 1930. № 8.
458. Hull A. E. Scriabins Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods // Proceedings of the Musical Association. XLIII. 1916.
459. Westphal K. Die Harmonik Scriabins: Ein Versuch über ihr System und ihre Entwicklung in der Klavierwerken // Musikblätter des Ausbruch. 1929. № 11.
460. Бобровский В. П. О драматургии скрябинских сочинений // Сов. музыка. 1972. № 1.
461. Брюсова Н. Я. О ритмических формах у Скрябина // Труды и дни. 1913. Тетр. 1—2.
462. Каратыгин В. Г. Элемент формы у Скрябина // Муз. современник. 1916. № 4—5 (дек.-январь.).
463. Котлер Н. Р. Стилиевые особенности творчества Скрябина на основе анализа его IV сонаты // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
464. Котлер Н. Р. Эволюция образов в сонатах Скрябина // Сов. музыка. 1940. № 4.
465. Месхишвили Э. П. О драматургии сонат Скрябина // А. Н. Скрябин: Сборник статей: К столетию со дня рождения (1872—1972). М., 1973.
466. Павчинский С. Э. О крупных фортепианных произведениях Скрябина позднего периода // А. Н. Скрябин: Сборник статей: К столетию со дня рождения (1872—1972). М., 1973.
467. Павчинский С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина. М., 1979.
468. Банщиков Г. И. Оркестр в «Поэме экстаза» А. Скрябина // Оркестровые стили в русской музыке. Л., 1987.
469. Саминский Л. С. Оркестровый язык произведений Скрябина // Музыка. 1916. № 239, 240.

анализ отдельных сочинений

470. Благый Д. Д. Этюды Скрябина. М., 1963.
471. Бэлза И. Ф. Пятая соната Скрябина // Радияньска музыка. 1940. № 4 (на укр. яз.).
472. Данилевич Л. В. «Поэма экстаза» // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
473. Данилевич Л. В. Скрябин — 3-я симфония — «Прометей» // Сов. музыка. 1946. № 12.

474. Дельсон В. Ю. Вступительная статья // Скрябин А. Прометей: Партитура. М., 1963.
475. Дельсон В. Ю. Вступительная статья // Скрябин А. Третья симфония: Партитура. М., 1961.
476. Дельсон В. Ю. Фортепианные сонаты Скрябина. М., 1961.
477. Дернова В. П. Последние прелюдии Скрябина. М., 1988.
478. Кремлев Ю. А. Третья симфония («Божественная поэма») А. Н. Скрябина. Л., 1941.
479. Малков Н. П. Две симфонии Скрябина. Л., 1940.
480. Мартынов И. И. А. Н. Скрябин. Концерт для фортепиано с оркестром. Вторая симфония. «Поэма экстаза». М., 1955.
481. Мыльникова И. В работе над Восьмой сонатой // Сов. музыка. 1985. № 2.
482. Мыльникова И. О «Мистерии» А. Скрябина // Музыкальная классика и современность. Л., 1983.
483. Сабанеев Л. Л. А. Скрябин. Сочинения для фортепиано, ор. 59, 61, 62 и 63 // Музыка. 1913. № 111. Подп.: Л. С.
484. Сабанеев Л. Л. А. Скрябин. Две прелюдии ор. 67 и две поэмы ор. 69 // Музыка. 1913. № 156. Подп.: Л. С.
485. Сабанеев Л. Л. А. Скрябин. 10 пьес для фортепиано, ор. 71—74 // Музыка. 1914. № 196.
486. Сабанеев Л. Л. 2-я симфония Скрябина // Музыка. 1912. № 81.
487. Сабанеев Л. Л. Музыкальные беседы // Музыка. 1912. № 94; 98; 101; 107. 1913. № 112; 114; 117; 121; 122.
Свободные очерки, содержащие наблюдения и заметки о сочинениях и музыке Скрябина
488. Сабанеев Л. Л. 7-я соната Скрябина // Музыка. 1912. № 64.
489. Сабанеев Л. Л. Три последние сонаты А. Скрябина // Музыка. 1913. № 151—153.
490. Сабанеев Л. Л. Три этюда ор. 65 А. Скрябина // Музыка. 1912. № 106.
491. Сабанеев Л. Л. 4-я соната Скрябина // Музыка. 1910. № 3.
492. Тараканов М. А. Н. Скрябин. Третья симфония и «Поэма экстаза». М., 1956.
493. Шлецер Б. Ф. Записка о «Предварительном действии» // Русские пропилеи. Т. 6. М., 1919.
494. Auber A. Le poème d'Extase // Skrjabin A. Poème d'Extase: Partiture. Leipzig; Wien, 1924.
495. Gleich C. Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin. Utrecht, 1963.
496. Hull A. E. The pianoforte sonatas of Scriabin // The Musical Times. 1916. November.
497. Keikel M. Les esquisses musicales de l'Acte Préalable de Scriabine // Revue de Musicologie. T. 17. Paris, 1971. № 1.
498. Lissa Z. Zur Genesis des «Prometheischen Akkords» bei A. N. Skrjabin // Musik des Ostens. 1963. № 2.
499. Montagu-Nathan M. Handbook of the Pianoworks of A. Scriabin. London, 1916.

исполнительское искусство композитора

500. Скребков С. С. Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
501. Шаборкина Т. Г. Заметки о Скрябине-исполнителе // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.

502. Б р я н ц е в а В. Н. Творческое своеобразие художника // Сов. музыка. 1965. № 1.
503. Д е р ж а н о в с к и й В. В. В бурю, во грозу // Музыка. 1914. № 192.
504. Л а т ы ш е в В. В. Очерк греческих древностей: Пособие для гимназистов старших классов и для начинающих филологов. Ч. 2: Богослужбные и сценические древности. Спб., 1889.
505. Л и с т Ф. Ф. Шопен. М., 1956.
506. С о л о в ь е в В. С. Мифологический процесс в древнем язычестве // Собр. соч.: В 10 т./Под ред. и с примеч. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. Т. 1. Спб., 1911.
507. Ф и л и й Д м и т р и й. Елевсин и его таинства / Сокращ. пер. с греч. С. Олсуфьевой. Спб., 1911.
508. Ч е х о в А. П. Черный монах // Собр. соч. Т. 7. М., 1956.
509. Ш а м у р и н Ю. Святая война // Музыка. 1914. № 193.
510. Ш е л л и П. Б. Освобожденный Прометей: Лирическая драма / Пер. К. Д. Бальмонта. Спб., 1904.
511. Ю р м а н Н. А. Скрябин: Опыт патографии // Клинический архив гениальности и одаренности. Т. 1. Вып. 3. Свердловск, 1925.

РУКОПИСНЫЕ

Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
Отдел рукописей.

Фонд 700, Скрябин А. Н.

1. Партитура концерта для фортепиано с оркестром ор. 20; ед. хр. 1.
Фонд 816, Финдейзен Н. Ф.
2. Дневник [9 января 1893—25 октября 1897 г.]; оп. 1, ед. хр. 370.

Государственный музей А. Н. Скрябина

Нотные автографы Скрябина

3. Тетрадь черновых набросков 1885—1889 гг.; оф 26098, № 180.
4. Вариации на тему Егоровой; оф 26098, № 187.
5. Соната до-диез минор; оф 26098, № 196.
6. Скерцо ми-бемоль мажор; оф 26098, № 197.
7. Скерцо ля-бемоль мажор; оф 26098, № 198.
8. Баллада си-бемоль минор; оф 26098, № 216.
9. Фантазия для фортепиано с оркестром ля минор (переложение для двух фортепиано); оф 26098, № 224.
10. Музыкальный набросок. Исследования новых ладовых образований; оф 26098, № 239.

Записи Скрябина

11. Записная книжка [1913—1915 гг.]; оф 26098, № 3.
12. Предварительное действо. Черновые наброски; оф 26098, № 233.

Письма Скрябину

13. Письмо С. А. Кусевицкого от 10 августа 1911 г.; оф 26099, № 239.
14. Письмо А. К. Лядова от 13 мая 1911 г.; оф 26099, № 259.

*Государственный центральный музей музыкальной культуры
им. М. И. Глинки*

Фонд № 1, Сафонов В. И.

15. *Письмо В. И. Сафонова Ц. А. Кюи от 12 августа 1898 г.; ед. хр. 181.*
Фонд 31, Скрябин А. Н.
16. *Письмо П. П. Щетинина А. Н. Скрябину от 24 ноября 1910 г.; ед. хр. 772.*
17. *Поэма экстаза (эскизы); ед. хр. 23.*
18. *Телеграмма А. И. Зилоги Т. Ф. Шлецер от 3 апреля 1915 г.; ед. хр. 583.*
Фонд 80. Русское музыкальное общество
19. *Письмо Ц. А. Кюи В. И. Сафонову от 9 июня 1898 г.; ед. хр. 735.*
20. *Письмо В. И. Сафонова Ц. А. Кюи от 12 июня 1898 г.; ед. хр. 3253.*
Фонд 94, Юргенсон П. И., Б. И. и Г. П.
21. *Акт о передаче П. И. Юргенсону права на издание оп. 1, 3, 5 Скрябина; ед. хр. 955.*

Ленинградский государственный исторический архив

Фонд 361, Петербургская консерватория.

22. *Дела учениц Петербургской консерватории; оп. 2, ед. хр. 7802.*

Центральный государственный исторический архив СССР

Фонд 503. Управление императорскими фарфоровым и стеклянным заводами.

23. *Формулярные списки служивших на имп. фарфоровом заводе за 1863—1866 гг.; оп. 4, ед. хр. 8.*
24. *Формулярные списки штатных служащих имп. фарфорового завода за 1881 г.; оп. 4, ед. хр. 11.*
25. *Паспорта на рабочих, мастеров и служащих имп. фарфорового завода. 1860 г.; оп. 5, ед. хр. 3.*

Фонд 1409, Переписка г. главноуправляющего Собственной Е. И. В. канцеляриею, статс-секретаря А. С. Танеева

26. *Телеграмма В. И. Скрябиной А. С. Танееву 5 мая 1915 г.; оп. 4, ед. хр. 14869.*

Центральный государственный архив литературы и искусства СССР

Фонд 2954. Гнесины.

27. *Гнесин М. Ф. Воспоминания о Скрябине; оп. 1, ед. хр. 204.*

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ А. Н. СКРЯБИНА

Список разделен на два раздела. В первом приводятся сочинения, изданные при жизни автора. Названия сочинений даются здесь в том порядке, который определен их публикацией по печатным опусам. Указываются даты создания и первого издания сочинений.

Во втором разделе приводятся сочинения без опусов, опубликованные посмертно, а также те, что остались в рукописях, набросках и упоминаются в тексте книги. Названия сочинений в этом разделе даются в алфавитном порядке с указанием дат написания и первой публикации. Дополнением к данному разделу могут служить авторские списки детских и юношеских произведений, которые приведены в тексте книги на с. 39—40, 42.

Исполнительский состав указывается после названия сочинения, за исключением фортепианных опусов, принадлежность которых фортепианному жанру литературы специально не оговаривается.

Сочинения, изданные при жизни автора

- Ор. 1. Вальс f-moll. Соч.: 1888. Изд.: П. И. Юргенсон, 1892.
- Ор. 2. № 1. Этюд cis-moll. Соч.: 4 апреля 1887. Изд.: П. И. Юргенсон, 1893; № 2. Прелюдия H-dur. Соч.: 1889. Изд.: П. И. Юргенсон, 1895; № 3. Экспромт в форме мазурки C-dur. Соч.: 27—28 февраля 1889. Изд.: П. И. Юргенсон, 1895.
- Ор. 3. Десять мазурок. Соч.: 1888—1890. Изд.: П. И. Юргенсон, 1893. № 1. Мазурка h-moll; № 2. Мазурка fis-moll; № 3. Мазурка g-moll; № 4. Мазурка E-dur; № 5. Мазурка dis-moll; № 6. Мазурка cis-moll; № 7. Мазурка e-moll; № 8. Мазурка b-moll; № 9. Мазурка gis-moll; № 10. Мазурка es-moll.
- Ор. 4. Аллерго аппассионато (Allegro appassionato) es-moll. Соч.: 1887—1893. Изд.: М. П. Беляев, 1894.
- Ор. 5. Два ноктюна. Соч.: 1890. Изд.: П. И. Юргенсон, 1893. № 1. Ноктюн fis-moll; № 2. Ноктюн A-dur.
- Ор. 6. Первая соната f-moll. Соч.: 1893. Изд.: М. П. Беляев, 1895.
- Ор. 7. Два экспромта в форме мазурки. Соч.: 1891. Изд.: П. И. Юргенсон, 1895. № 1. Экспромт gis-moll; № 2. Экспромт fis-dur.
- Ор. 8. Двенадцать этюдов. Соч.: 1894—1895. Изд.: М. П. Беляев, 1895. № 1. Этюд Cis-dur; № 2. Этюд fis-moll; № 3. Этюд h-moll; № 4. Этюд H-dur; № 5. Этюд E-dur; № 6. Этюд A-dur; № 7. Этюд b-moll; № 8. Этюд As-dur; № 9. Этюд gis-moll; № 10. Этюд Des-dur; № 11. Этюд b-moll; № 12. Этюд dis-moll.

- Ор. 9. Две пьесы для левой руки. *Соч.*: 1894. *Изд.*: М. П. Беляев, 1895.
№ 1. Прелюдия *cis-moll*; № 2. Ноктюрн *Des-dur*.
- Ор. 10. Два экспромта. *Соч.*: 1894. *Изд.*: М. П. Беляев, 1895.
№ 1. Экспромт *fis-moll*; № 2. Экспромт *A-dur*.
- Ор. 11. 24 прелюдии. *Соч.*: 1888—1896. *Изд.*: М. П. Беляев, 1897.
№ 1. Прелюдия *C-dur*. *Соч.*: Москва, ноябрь 1895; № 2. Прелюдия *a-moll*. *Соч.*: Москва, ноябрь 1895; № 3. Прелюдия *G-dur*. *Соч.*: Гейдельберг, май 1895; № 4. Прелюдия *e-moll*. *Соч.*: Москва, Лефортово, 1888; № 5. Прелюдия *D-dur*. *Соч.*: Амстердам, 1896; № 6. Прелюдия *h-moll*. *Соч.*: Киев, 1889; № 7. Прелюдия *A-dur*. *Соч.*: Москва, 1895; № 8. Прелюдия *fis-moll*. *Соч.*: Париж, 1896; № 9. Прелюдия *E-dur*. *Соч.*: Москва, ноябрь 1895; № 10. Прелюдия *cis-moll*. *Соч.*: Москва, 1894; № 11. Прелюдия *H-dur*. *Соч.*: Москва, ноябрь 1895; № 12. Прелюдия *gis-moll*. *Соч.*: Вицнау, июнь 1895; № 13. Прелюдия *Ges-dur*. *Соч.*: [Москва, 1895]; № 14. Прелюдия *es-moll*. *Соч.*: [Дрезден, 1895]; № 15. Прелюдия *Des-dur*. *Соч.*: [Москва, 1895]; № 16. Прелюдия *b-moll*. *Соч.*: Вицнау, июнь 1895; № 17. Прелюдия *As-dur*. *Соч.*: Москва, ноябрь 1895; № 18. Прелюдия *f-moll*. *Соч.*: Вицнау, июнь 1895; № 19. Прелюдия *Es-dur*. *Соч.*: Москва, 1895; № 20. Прелюдия *c-moll*. *Соч.*: Москва, 1895; № 21. Прелюдия *B-dur*. *Соч.*: Москва, 1895; № 22. Прелюдия *g-moll*. *Соч.*: [Париж, 1896]; № 23. Прелюдия *F-dur*. *Соч.*: Вицнау, 1895; № 24. Прелюдия *d-moll*. *Соч.*: [Гейдельберг, 1895].
- Ор. 12. Два экспромта. *Соч.*: 1895. *Изд.*: М. П. Беляев, 1897.
№ 1. Экспромт *Fis-dur*. *Соч.*: Вицнау, июнь 1895; № 2. Экспромт *b-moll*. *Соч.*: Гейдельберг, май 1895.
- Ор. 13. Шесть прелюдий. *Соч.*: 1895. *Изд.*: М. П. Беляев, 1897.
№ 1. Прелюдия *C-dur*; № 2. Прелюдия *a-moll*. *Соч.*: Москва, 1895; № 3. Прелюдия *G-dur*. *Соч.*: Москва, ноябрь 1895; № 4. Прелюдия *e-moll*. *Соч.*: Москва, ноябрь 1895; № 5. Прелюдия *D-dur*; № 6. Прелюдия *h-moll*.
- Ор. 14. Два экспромта. *Соч.*: 1895. *Изд.*: М. П. Беляев, 1897.
№ 1. Экспромт *H-dur*. *Соч.*: Вицнау, июнь 1895; № 2. Экспромт *fis-moll*. *Соч.*: Вицнау, июнь 1895.
- Ор. 15. Пять прелюдий. *Соч.*: 1895—1896. *Изд.*: М. П. Беляев, 1897.
№ 1. Прелюдия *A-dur*. *Соч.*: Москва, 1895; № 2. Прелюдия *fis-moll*; № 3. Прелюдия *E-dur*; № 4. Прелюдия *E-dur*. *Соч.*: Париж, 1896; № 5. Прелюдия *cis-moll*. *Соч.*: Гейдельберг, май 1895.
- Ор. 16. Пять прелюдий. *Соч.*: 1894—1895. *Изд.*: М. П. Беляев, 1897.
№ 1. Прелюдия *H-dur*. *Соч.*: Москва, январь 1894; № 2. Прелюдия *gis-moll*. *Соч.*: Вицнау, июнь 1895; № 3. Прелюдия *Ges-dur*. *Соч.*: Москва, 1894; № 4. Прелюдия *es-moll*. *Соч.*: Петербург, 1895; № 5. Прелюдия *Fis-dur*. *Соч.*: Москва, 1895.
- Ор. 17. Семь прелюдий. *Соч.*: 1895—1896. *Изд.*: М. П. Беляев, 1897.
№ 1. Прелюдия *d-moll*. *Соч.*: Париж, 1896; № 2. Прелюдия *Es-dur*. *Соч.*: Париж, 1896; № 3. Прелюдия *Des-dur*. *Соч.*: Париж, февраль 1896; № 4. Прелюдия *b-moll*. *Соч.*: Москва, ноябрь 1895; № 5. Прелюдия *f-moll*. *Соч.*: Гейдельберг, май 1895; № 6. Прелюдия *B-dur*. *Соч.*: Москва, 1895; № 7. Прелюдия *g-moll*. *Соч.*: Петербург, апрель 1895.
- Ор. 18. Концертное аллегро (*Allegro di concert*) *b-moll*. *Соч.*: 1895?—1897. *Изд.*: М. П. Беляев, 1897.
- Ор. 19. Вторая соната (*Sonate-fantaisie*) *gis-moll*. *Соч.*: 1892—1897. *Изд.*: М. П. Беляев, 1898.

- Ор. 20. Концерт для фортепиано с оркестром *fis-moll*. Соч.: 1896—1897. Изд.: М. П. Беляев, 1898.
- Ор. 21. Полонез *b-moll*. Соч.: 1897—1898. Изд.: М. П. Беляев, 1898.
- Ор. 22. Четыре прелюдии. Соч.: 1897—1898. Изд.: М. П. Беляев, 1898.
№ 1. Прелюдия *gis-moll*; № 2. Прелюдия *cis-moll*; № 3. Прелюдия *H-dur*; № 4. Прелюдия *h-moll*.
- Ор. 23. Третья соната *fis-moll*. Соч.: 1897—1898. Изд.: М. П. Беляев, 1898.
- Ор. 24. Мечты (*Rêverie*). Прелюдия для большого оркестра *e-moll*. Соч.: 1898. Изд.: М. П. Беляев, 1899.
- Ор. 25. Девять мазурок. Соч.: 1899. Изд.: М. П. Беляев, 1899.
№ 1. Мазурка *F-dur*; № 2. Мазурка *C-dur*; № 3. Мазурка *e-moll*; № 4. Мазурка *E-dur*; № 5. Мазурка *cis-moll*; № 6. Мазурка *Fis-dur*; № 7. Мазурка *fis-moll*; № 8. Мазурка *H-dur*; № 9. Мазурка *es-moll*.
- Ор. 26. Первая симфония *E-dur*. Для большого оркестра. Соч.: 1899—1900. Изд.: М. П. Беляев, 1900.
- Ор. 27. Две прелюдии. Соч.: 1900. Изд.: М. П. Беляев, 1901.
№ 1. Прелюдия *g-moll*; № 2. Прелюдия *H-dur*.
- Ор. 28. Фантазия *h-moll*. Соч.: 1900—1901. Изд.: М. П. Беляев, 1901.
- Ор. 29. Вторая симфония *c-moll*. Для большого оркестра. Соч.: 1901. Изд.: М. П. Беляев, 1903.
- Ор. 30. Четвертая соната *Fis-dur*. Соч.: 1901—1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
- Ор. 31. Четыре прелюдии. Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
№ 1. Прелюдия *Des-dur*; № 2. Прелюдия *fis-moll*; № 3. Прелюдия *es-moll*; № 4. Прелюдия *C-dur*.
- Ор. 32. Две поэмы. Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
№ 1. Поэма *Fis-dur*; № 2. Поэма *D-dur*.
- Ор. 33. Четыре прелюдии (*Quatre préludes*). Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
№ 1. Прелюдия *E-dur*; № 2. Прелюдия *Fis-dur*; № 3. Прелюдия *C-dur*; № 4. Прелюдия *As-dur*.
- Ор. 34. Трагическая поэма (*Poème tragique*). Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
- Ор. 35. Три прелюдии. Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
№ 1. Прелюдия *Des-dur*; № 2. Прелюдия *B-dur*; № 3. Прелюдия *C-dur*.
- Ор. 36. Сатаническая поэма (*Poème satanique*). Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
- Ор. 37. Четыре прелюдии. Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
№ 1. Прелюдия *b-moll*; № 2. Прелюдия *Fis-dur*; № 3. Прелюдия *H-dur*; № 4. Прелюдия *g-moll*.
- Ор. 38. Вальс *As-dur*. Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
- Ор. 39. Четыре прелюдии. Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
№ 1. Прелюдия *Fis-dur*; № 2. Прелюдия *D-dur*; № 3. Прелюдия *G-dur*; № 4. Прелюдия *As-dur*.
- Ор. 40. Две мазурки. Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
№ 1. Мазурка *Des-dur*; № 2. Мазурка *Fis-dur*.
- Ор. 41. Поэма. Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
- Ор. 42. Восемь этюдов. Соч.: 1903. Изд.: М. П. Беляев, 1904.
№ 1. Этюд *Des-dur*; № 2. Этюд *fis-moll*; № 3. Этюд *Fis-dur*; № 4. Этюд *Fis-dur*; № 5. Этюд *cis-moll*; № 6. Этюд *Des-dur*; № 7. Этюд *f-moll*; № 8. Этюд *Es-dur*.
- Ор. 43. Третья симфония. «Божественная поэма» («*Poème Divin*») *C-dur*. Соч.: 1903—1904. Изд.: М. П. Беляев, 1905.

- Ор. 44. Две поэмы. *Соч.*: 1905. *Изд.*: М. П. Беляев, 1905.
№ 1. Поэма C-dur; № 2. Поэма C-dur.
- Ор. 45. Три пьесы. *Соч.*: 1905. *Изд.*: М. П. Беляев, 1905.
№ 1. Листок из альбома (Feuillette d'album); № 2. Причудливая поэма (Poème fantasque); № 3. Прелюдия.
- Ор. 46. Скерцо C-dur. *Соч.*: 1905. *Изд.*: М. П. Беляев, 1905.
- Ор. 47. Вроде вальса (Quasi valse). *Соч.*: 1905. *Изд.*: М. П. Беляев, 1905.
- Ор. 48. Четыре прелюдии. *Соч.*: 1905. *Изд.*: М. П. Беляев, 1906.
№ 1. Прелюдия Fis-dur; № 2. Прелюдия C-dur; № 3. Прелюдия Des-dur; № 4. Прелюдия C-dur.
- Ор. 49. Три пьесы. *Соч.*: 1905. *Изд.*: М. П. Беляев, 1906.
№ 1. Этюд; № 2. Прелюдия; № 3. Мечты (Rêverie).
- Ор. 51. Четыре пьесы. *Соч.*: 1906. *Изд.*: М. П. Беляев, 1907.
№ 1. Хрупкость (Fragilité); № 2. Прелюдия; № 3. Окрыленная поэма (Poème ailé); № 4. Танец томления (Danse languide).
- Ор. 52. Три пьесы. *Соч.*: 1905—1907.
№ 1. Поэма. *Соч.*: 1907. *Изд. автора*, 1907; № 2. Загадка (Enigme). *Соч.*: 1907. *Изд. автора*, 1907; № 3. Поэма томления (Poème languide). *Соч.*: 26 мая/8 июня 1905. *Изд.*: муз. приложение к журналу «Illustration», июль 1905.
- Ор. 53. Пятая соната. *Соч.*: до 1/14 декабря 1907. *Изд. автора*, 1908.
- Ор. 54. Поэма экстаза (Poème d'Extase). Для большого оркестра. *Соч.*: 1905—1907. *Изд.*: М. П. Беляев, 1908.
- Ор. 56. Четыре пьесы. *Соч.*: 1908. *Изд.*: М. П. Беляев, 1908.
№ 1. Прелюдия; № 2. Ирония (Ironies); № 3. Нюансы (Nuances); № 4. Этюд.
- Ор. 57. Две пьесы. *Соч.*: 1908. *Изд.*: М. П. Беляев, 1908.
№ 1. Желание (Desir); № 2. Танец ласки (Caresse dansée);
- Ор. 58. Листок из альбома (Feuillette d'album). *Соч.*: 1911 (?).
Изд.: Российское муз. издательство, 1911.
- Ор. 59. Две пьесы. *Соч.*: 1910—1911. *Изд.*: Российское муз. издательство, 1912.
№ 1. Поэма; № 2. Прелюдия.
- Ор. 60. Прометей. Поэма огня (Prométhée, le poème du Feu). Для большого оркестра, фортепиано, хора и органа. *Соч.*: 1909—1910. *Изд.*: Российское муз. издательство, 1911.
- Ор. 61. Поэма-ноктюрн. *Соч.*: 1911—1912. *Изд.*: Российское муз. издательство, 1912.
- Ор. 62. Шестая соната. *Соч.*: 1911—1912. *Изд.*: Российское муз. издательство, 1912.
- Ор. 63. Две поэмы. *Соч.*: 1912. *Изд.*: Российское муз. издательство, 1912.
№ 1. Маска (Masque); № 2. Странность (Etrangeté).
- Ор. 64. Седьмая соната. *Соч.*: 1911—1912. *Изд.*: Российское муз. издательство, 1913.
- Ор. 65. Три этюда. *Соч.*: Беатенберг, до 21 июля / 3 августа 1912. *Изд.*: П. И. Юргенсон, 1912.
- Ор. 66. Восьмая соната. *Соч.*: до 7/20 июня 1913. *Изд.*: Российское муз. издательство, 1913.
- Ор. 67. Две прелюдии. *Соч.*: 1912—1913. *Изд.*: П. И. Юргенсон, 1913.
- Ор. 68. Девятая соната. *Соч.*: до 7/20 июня 1913. *Изд.*: П. И. Юргенсон, 1913.
- Ор. 69. Две поэмы (Deux poèmes). *Соч.*: 1913. *Изд.*: П. И. Юргенсон, 1913.
- Ор. 70. Десятая соната. *Соч.*: до 7/20 июня 1913. *Изд.*: П. И. Юргенсон, 1913.
- Ор. 71. Две поэмы. *Соч.*: 1913. *Изд.*: П. И. Юргенсон, 1913.

- Ор. 72. «К пламени» («Vers la flamme»). Поэма. Соч.: 1914. Изд.: П. И. Юргенсон, 1914.
- Ор. 73. Два танца (Deux danses). Соч.: 1914. Изд.: П. И. Юргенсон, 1914. № 1. Гирлянды (Guirlandes); № 2. Темное пламя (Flammes sombres).
- Ор. 74. Пять прелюдий (Cinq préludes). Соч.: 1914. Изд.: П. И. Юргенсон, 1914.



Сочинения, неопубликованные при жизни автора или оставшиеся в рукописи и упоминаемые в книге

- Аллегро (Allegro). Увертюра d-moll. Для симф. оркестра. Соч.: 1896—1899. Не заверш. *Опубл.*: М., 1949.
- Андаите (Andante). A-dur. Для струнного оркестра. Соч.: 1899. *Опубл.*: Сборник пьес для струнного оркестра. М., 1964.
- Баллада b-moll. Соч.: ноябрь 1887. Рукопись (не заверш.). ГМС.
- Вальс gis-moll. Соч.: август 1886. *Опубл.*: С к р я б и н А. Н. Полн. собр. соч. для ф-но. Т. 1. М.; Л., 1947.
- Вальс Des-dur. Соч.: 31 декабря 1886. *Опубл.*: С к р я б и н А. Н. Полн. собр. соч. для ф-но. Т. 1. М.; Л., 1947.
- Вальс-экспромт Es-dur. Соч.: ноябрь 1887. Рукопись. ГМС.
- Вариации на тему Егоровой f-moll. Соч.: 7 июня 1887. *Опубл.*: С к р я б и н А. Н. Полн. собр. соч. для ф-но. Т. 1. М.; Л., 1947.
- Вариации на русскую тему «Надоели ночи, надоскучили». Для струнного квартета. Соч.: 18—23 ноября 1898. Изд.: М. П. Беляев, 1899.
- Канон d-moll. Соч.: 1883. *Опубл.*: Музсектор Госиздата, 1928.
- Листок из альбома As-dur. Соч.: 11 апреля 1889. *Опубл.*: С к р я б и н А. Н. Полн. собр. соч. для ф-но. Т. 1. М.; Л., 1947.
- Листок из альбома Fis-dur. Соч.: 1900. Изд.: Сб. Произведения современных русских композиторов. 1910.
- Мазурка F-dur. Соч.: 1889. *Опубл.*: С к р я б и н А. Н. Полн. собр. соч. для ф-но. Т. 1. М.; Л., 1947.
- Мазурка h-moll. Соч.: 1889. *Опубл.*: С к р я б и н А. Н. Полн. собр. соч. для ф-но. Т. 1. М.; Л., 1947.
- Ноктюрн As-dur. Соч.: (1884—1886. *Опубл.*: «Музыка», 1911, № 13.
- Ноктюрн Des-dur. Соч.: январь 1888. Рукопись (не заверш.). ГМС.
- Ноктюрн g-moll. Соч.: 1889. Рукопись (не заверш.). ГМС.
- Ромаис для валторны и ф-но (Romance pour cors a pistons in fa). Соч.: 1894. *Опубл.*: Музсектор Госиздата, 1927.
- Романс для голоса и ф-но «Хотел бы я мечтой прекрасной». Сл. автора. Соч.: 1891. Изд.: Бессель, 1927.
- Скерцо Es-dur. Соч.: май 1886. Рукопись. ГМС.
- Скерцо As-dur. Соч.: 1886. Рукопись. ГМС.
- Скерцо F-dur. Для струнного оркестра. Соч.: 1889? *Опубл.*: Сборник пьес русских и советских композиторов для струнного квартета. М., 1956.
- Соната cis-moll. Соч.: сентябрь 1887. Рукопись (не заверш.). ГМС.
- Соната es-moll. Соч.: 1887—1889. III часть *опубл.*: С к р я б и н А. Н. Полн. собр. соч. для ф-но. Т. 1. М.; Л., 1947.
- Соната-фантазия gis-moll. Соч.: 4 августа 1886. *Опубл.*: «Советская музыка», 1940, № 4.
- Фантазия для фортепиано с оркестром a-moll. Соч.: 1889. Переложение для двух ф-но. Рукопись. ГМС.
- Фуга e-moll. Соч.: 1891. *Опубл.*: С к р я б и н А. Н. Полн. собр. соч. для ф-но. М.; Л., 1947.
- Этюд Des-dur. Соч.: 8 апреля 1887. Рукопись (не заверш.). ГМС.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аберт Г. 33
Авраамов А. М. 302, 305, 307, 412
Авьерино Н. К. 416
Акименко Ф. С. 272
Аксаков И. С. 286
Аксаков К. С. 286
Александр II 74
Александров А. А. 44, 293
Александров А. Н. 400, 414
Альбедиль А. Ф. 30
Альтшулер М. И. 236, 238
Альшванг А. А. 57, 65, 172, 223, 294, 363, 376, 388, 397, 400, 422, 424, 426
Анаксагор 297
Анна Петровна см. Щетинина А. П.
Анненков П. В. 180
Апетян З. А. 415
Аренский А. С. 33, 37, 38, 46, 59, 64—66, 135
Арзаманов Ф. Г. 34, 413
Ариадна см. Скрыбина А. А.
Аристотель 335
Аристофан 351
Артёмьев С. А. 18
Асафьев Б. В. 65, 167, 322, 367, 412, 414, 420, 423, 424
Асмус В. 413
Ахматова А. А. 179
Ашукин Н. С. 415

Байрон Дж. 295, 296
Балакирев М. А. 35, 47, 48, 53, 54, 55, 64—66, 110, 111
Баласанян К. С. 10
Балтрушайтис Ю. 200, 271, 273, 289, 292, 420
Бальмонт К. Д. 133, 143, 144, 179, 182, 192, 197, 268, 271, 273, 291, 297, 332, 408, 415, 426, 430
Банщиков Г. И. 428
Баратынский Е. А. 50
Барток Б. 322, 376, 402—404
Барсова И. А. 65, 152, 256, 424

Барутчева Э. С. 423
 Баскин В. С. 417, 418
 Бах И. С. 30, 38, 208, 309
 Бейкер Дж. 403
 Беклемишев Г. Н. 273
 Бекман-Щербина Е. А. 242, 273, 291, 414, 415
 Белинский В. Г. 335
 Белый Андрей (наст. имя и фам. Б. Н. Бугаев) 107, 137, 178, 179, 185, 193, 194, 196, 201, 202, 269, 332, 334, 338, 345, 347, 353, 354, 358—360, 408, 410, 411
 Беляев В. М. 293, 413, 425
 Беляев М. П. 81—92, 94—96, 98, 99, 124, 127, 129, 133—136, 140, 145—147, 198, 204, 233, 235, 275, 279, 413
 Берков В. О. 174, 244, 412, 427
 Берлиоз Г. 139, 375
 Бестужев И. В. 411
 Бетховен Л. ван 23, 38, 69, 70, 80, 84, 110, 111, 114, 115, 153, 208, 253, 260, 294, 312, 396
 Бехштейн К. 282
 Блаватская Е. П. 281, 339, 340
 Благый Д. Д. 178, 365, 411, 428
 Блинова М. П. 416
 Блок А. А. 5, 8, 178, 179, 182, 186, 189, 193, 194, 332, 345, 353, 360, 361, 410, 411, 415
 Blumenfeld Ф. М. 84, 235, 242
 Бобровский В. П. 245, 247, 252, 303, 377, 412, 428
 Богородский В. В. 272, 292, 293, 327, 344, 421
 Богословский Е. В. 291, 420
 Бодлер Ш. 178, 183, 184
 Боклер 178
 Борисов-Мусатов В. Э. 321
 Боровский А. К. 291
 Бородин А. П. 54, 105, 307, 400
 Ботт М. А. 241
 Брандуков А. А. 79, 135
 Браудо Е. М. 420—422
 Бриттен Б. 322, 403
 Брюсов В. Я. 13, 76, 137, 143, 144, 178, 179, 181, 182, 184, 185, 189—194, 196, 200, 218, 222, 291, 296, 332, 360, 361, 410, 413, 415, 420
 Брюсова И. М. 410, 415
 Брюсова Н. Я. 200, 291, 367, 425, 426, 428
 Брянцева В. Н. 298, 430
 Брянчанинов А. Н. 272, 281, 282, 285, 286, 413, 420, 421
 Бунин И. А. 178
 Буюкли В. И. 130, 131, 151
 Быков А. В. 157, 251, 427
 Бэлза И. Ф. 8, 11, 44, 57, 68, 329, 336, 415, 423, 426, 428
 Вагнер Р. 135, 139, 156, 171, 175, 207, 228, 300, 350, 356
 Вальтер В. Г. 420
 Ванечкина И. Л. 300, 426, 427
 Варехова С. И. 11
 Варлих Г. И. 291
 Василенко С. Н. 150, 286, 415
 Василий Ильич, см. Сафонов В. И.

Васьковский Е. В. 416
 Вахтангов Е. Б. 293
 Вебер К. М. 228
 Вейнгартнер Ф. 96
 Вейсберг Ю. Л. 422
 Велде Х. ван де 107
 Вера см. Щетинина В. П.
 Вера Ивановна см. Скрыбина В. И.
 Верлен П. 178, 328
 Верстовский А. Н. 49
 Вертков К. А. 416
 Вид 281
 Виеру Н. 425
 Викинг 178
 Вилье де Лиль-Адан Ф. 107
 Виллуан В. Ю. 413
 Винклер А. А. 129
 Витол Я. Я. 419
 Вольтер (наст. имя и фам. Ф. М. Аруэ) 295
 Вольтер Н. Н. 310, 313, 426
 Вольф Г. 296
 Врубель М. А. 8
 Вуд Г. 7, 281
 Вульф Ю. В. 132
 Вяземский А. А. 14

 Гагарина М. Н. 292, 421
 Гаккель Л. Е. 378
 Галеев Б. М. 427
 Гартман Э. 188, 332
 Гаршин В. М. 328
 Гегель Г. 186, 187, 335, 338
 Гедике А. Ф. 135
 Гесиод 296
 Гейне Г. 338
 Гейнце М. 338
 Гензельт А. Л. 21
 Гершензон М. О. 413, 422
 Гете И. В. 49, 295, 296
 Гилельс Э. Г. 7
 Гиппиус З. Н. 137, 410
 Гириш 130
 Глазунов А. К. 33, 81, 83, 135, 147, 150, 237, 239, 292
 Глинка М. И. 10, 49, 50, 53, 54, 64, 65, 104, 286, 402
 Глинский М. (наст. фам. Герценштейн) 427
 Глиэр Р. М. 150, 291
 Гнесин М. Ф. 269, 296, 431
 Гнесина Е. Ф. 395, 415
 Гоголь Н. В. 29, 183, 286
 Годовский Л. 7
 Гольденвейзер А. А. 352

 Гольденвейзер А. Б. 44, 130, 135, 242, 273, 291, 293, 352, 368, 415, 419, 425
 Голлидей Е. Г. 416
 Голованов Н. С. 7

Гомель 21
Гончаров И. А. 182
Горбунов И. Ф. 30
Гордеева Е. М. 11
Горовиц В. 7
Горький М. (наст. имя и фам. А. М. Пешков) 71—73, 133, 178, 179, 182, 236,
271, 328, 410, 411
Горчаков А. М. 23
Гофман И. 7, 238
Грачев П. С. 416
Гречанинов А. Т. 145, 150
Громов П. П. 192, 411
Грушка А. А. 293
Грязнова Н. Э. 10
Гуляницкая Н. С. 406, 412
Гумилев Н. С. 179
Гунст Е. О. 176, 257, 259, 273, 367, 373, 399, 414, 419, 423
Гура Л. Д. 11
Гурьев Д. А. 15

Данилевич Л. В. 170, 295, 313, 388, 397, 400, 423, 425, 428
Данте А. 167
Даргомыжский А. С. 49
Дебюсси К. 103, 107, 108, 150, 245, 292, 300
Дельсон В. Ю. 8, 363, 400, 415, 423, 429
Демьян Бедный (наст. имя и фам. Е. А. Придворов) 178
Державин Г. Р. 14
Держановский В. В. 242, 285, 291, 419, 422, 430
Дернова В. П. 244, 304, 305—307, 363, 382, 393, 427, 429
Дидерихс А. А. 280
Диоген Лаэртский 351
Дмитриев Н. Д. 47
Добролюбов Н. А. 180, 410
Добрыин В. С. 257, 368, 427
Додонов 30
Достоевский Ф. М. 71, 183, 328
Дроздов А. Н. 150, 273, 291, 414
Друбе 12
Друскин М. С. 412
Дягилев С. П. 238

Евдокимова Ю. К. 427
Егорова 65, 66, 430
Елена Павловна 20
Ермолова М. Н. 79
Ефремеиков А. А. 44

Жебелев С. А. 410
Жиляев Н. С. 44, 272, 287, 314, 418, 422, 423
Житомирский Д. В. 423, 427

Зверев Н. С. 31, 32, 70, 144
Зилоти А. И. 32, 273, 278, 279, 280, 283, 290, 291, 419, 431
Зорина А. П. 11

Ибервег Ф. 338
 Иванов В. И. 152, 153, 176, 193, 200, 269, 271, 273, 289, 291—293, 296, 322,
 332, 355, 370, 391, 395, 410, 420, 421
 Иванов-Борецкий М. В. 425
 Игумнов К. Н. 7, 32, 87, 130, 291, 293
 Ипполитов-Иванов М. М. 150, 415
 Иоффе И. 411
 Исакович В. И. см. Скрыбина В. И.
 Кабалевский Д. Б. 400
 Калидаса 358
 Кальдерон де ла Барка П. 295
 Калининков В. С. 66, 150
 Кандинский А. И. 8, 422
 Кант И. 186, 335, 338
 Каратыгин В. Г. 152, 172, 249, 290, 291, 324, 367, 419—423, 425, 428
 Карасев П. А. 427
 Катуар Г. Л. 135
 Кашкин Н. Д. 20, 85, 414, 416—419, 425
 Кашперов А. В. 13, 134, 145, 329, 413
 Кейль Ф. Б. 280
 Келдыш В. А. 364, 411
 Келдыш Ю. В. 412, 426
 Келькель М. 8, 41
 Кенеман Ф. Ф. 31, 87, 110, 130
 Кириевские И. В. и П. В. 286
 Клайберн В. 7
 Кобылянские 345
 Коган Г. М. 414
 Коломийцев В. П. 420
 Комиссаржевская В. Ф. 358
 Кон П. Л. 127
 Конюс Г. Э. 30—33, 135, 419
 Конюс Л. Э. 273
 Конюс Ю. Э. 135
 Коонен А. Г. 415
 Коптяев А. П. 419
 Корабельникова Л. З. 413, 415
 Корещенко А. Н. 416, 417
 Коренев А. 417
 Короленко В. Г. 73
 Корчмарев К. А. 425
 Котлер Н. Р. 207, 378, 428
 Кочетов Н. Р. 418, 423
 Кошиц А. А. 291
 Красин Л. Б. 293
 Кржимовская Е. Л. 176, 177, 200, 426
 Крейн А. А. 79, 287, 293, 399, 400, 418
 Крейн Г. А. 399
 Кремлев Ю. А. 425, 429
 Кругликов С. Н. 416, 418, 419
 Крутикова 30
 Крюков В. Н. 400
 Кузнецов К. А. 426
 Кузнецов П. В. 108, 321

Купер Э. А. 242, 273, 291
 Курприн А. И. 28—30, 178, 410, 411
 Курдюмов Ю. В. 418
 Кусевицкий С. А. 7, 239—241, 272, 273, 275—279, 291, 430
 Кюи Ц. А. 48, 84, 85, 92, 96, 150, 431

 Лавров Н. С. 84, 147
 Ламм П. А. 293
 Лапшин И. И. 329, 422, 426
 Ларош Г. А. 20, 417
 Латышев В. В. 351, 355, 430
 Левая Т. Н. 176
 Левин И. А. 35, 87
 Левина З. А. 400
 Ленин В. И. 6, 74, 76, 194, 271, 285, 360, 409, 410
 Леонтьев К. 427
 Лермонтов М. Ю. 29, 183
 Лермонтова В. Н. 292, 293, 421
 Лешетицкий Т. (Ф. О.) 20
 Ливанова Т. Н. 415
 Лимонтов Л. А. 27, 28, 30, 414
 Липаев И. В. 144, 176, 275, 324, 417, 418, 423
 Лисса З. 54, 403, 425
 Лист Ф. 21, 35, 38, 53, 56, 69, 85, 107, 121, 154, 174, 202, 207, 208, 217, 218, 223, 224, 368, 369, 375, 400, 430
 Ломброзо Ч. 332
 Лопатин Л. М. 137
 Лосев А. Ф. 410
 Лукиан 355
 Луначарский А. В. 73, 203, 411, 412, 425
 Лурье А. С. 425
 Любовь Александровна *см.* Скрябина Л. А.
 Любовь, Любовь Петровна *см.* Скрябина Л. П.
 Лядов А. К. 47, 53, 55, 56, 60, 61, 64, 81, 83, 84, 99, 130, 134, 135, 150, 235, 269, 279, 413, 430
 Ляпунов С. М. 38
 Лятошинский Б. Н. 400

 Мазель Л. А. 412
 Максимов Л. А. 31, 144, 418
 Малер Г. 150, 151
 Малков Н. П. 399, 420, 423, 429
 Малько Н. А. 291
 Мандельштам О. Э. 179
 Мария *см.* Скрябина М. А.
 Маркс А. Б. 34
 Маркс К. 180, 233, 409
 Маркус С. А. 422, 426
 Мартынов И. И. 41, 53, 65, 66, 172, 425, 429
 Массне Ж. 50
 Медведева И. А. 10
 Мейков К. И. 25
 Мейчик М. Н. 242, 273, 423
 Менгельберг В. 280
 Мендельсон-Бартольди Ф. 30

Мережковский Д. С. 71, 72, 76, 137, 138, 182—184, 192, 195, 196, 271, 339, 410
 Мессиян О. 322, 402, 404
 Месхишвили Э. П. 368, 427, 428
 Метнер Н. К. 110, 150
 Метнер Э. К. 419
 Метцль В. Л. 237
 Мёрике Э. 296, 297
 Минский Н. М. (наст. фам. Виленкин) 75, 183, 411
 Миронович А. П. 417
 Миропольский А. Л. 184
 Митрофан, Митрофан Петрович см. Беляев М. П.
 Митя см. Скрябин Д. А.
 Михайлов М. К. 47, 59, 64, 65, 413, 423, 425
 Михайлов О. 411
 Мицкевич А. 49
 М. К. Ф. 89
 Могилевский А. Я. 242
 Мозер А. Э. 273
 Монигетти З. И. 145, 146
 Монигетти О. И. 239, 414
 Морозова М. К. 88, 148, 225, 227—229, 231, 235, 236, 238, 239, 242, 269, 277, 414
 Морозов Н. С. 140
 Моцарт В. А. 33, 35, 43, 208
 Моцарт Л. 33
 Мравинский Е. А. 7
 Мусоргский М. П. 49, 54, 92, 105, 372, 400
 Мыльникова И. 352, 429
 Мясковский Н. Я. 44, 293, 299, 400, 402, 419

 Надежда см. Щетинина Н. П.
 Надсон С. Я. 73—75
 Наполеон I 54
 Нейгауз Г. Г. 7, 368, 425
 Некрасов Н. А. 75, 143
 Неменеова-Лунц М. С. 232, 233, 242, 273, 291, 414
 Нестьев И. В. 425
 Никита см. Морозов Н. С.
 Никитин И. С. 410
 Никитский А. В. 351
 Никиш А. 7, 147, 228, 229
 Николай см. Щетинин Н. П.
 Николай Александрович см. Скрябин Н. А.
 Нордау М. 332
 Носенков В. Л. 421

 Огдон Дж. 7
 Огинский М. К. 57
 Оголевец А. С. 412
 Олсуфьева С. 430
 Ольбрих Й. 107
 Оиетгер А. 403
 Орлов В. Л. 411
 Орлова Е. М. 423

Оссовский А. В. 38, 83, 413—416, 422

Островский А. Н. 13

Павел см. Щетиини П. П.

Павчинский С. Э. 120, 121, 157—159, 165, 171, 172, 175, 206, 209, 210, 247, 249, 251, 257, 258, 304, 305, 309, 312—314, 363, 368, 372, 373, 376, 378, 383, 386, 387, 389, 422, 427, 428

Паикратов С. П. 423

Пастернак Б. Л. 14, 415

Пастернак Л. О. 14

Петри Э. 7

Пешков А. М. см. Горький М.

Платон 335, 351

Плеханов Г. В. 7, 74, 233, 234, 331, 344, 345, 409, 414

Плеханова Р. М. 414

По Э. 183

Подгаецкий А. А. 275, 292, 421

Полонский Я. П. 70, 296

Полуянов П. 420, 421, 426

Померанцев Ю. Н. 97

Поспелова Н. И. 176, 200

Пресмаи М. Л. 31, 32, 35, 273, 275, 278, 413—415

Прокофьев С. С. 110, 131, 325, 376, 400, 402

Протопопов С. В. 412

Пряшникова М. П. 13, 423

Пушкин А. С. 23, 29, 71, 75, 181, 183, 286

Равель М. 245

Радлов Э. Л. 411

Рахмаинов С. В. 7, 31, 32, 38, 46, 52, 107—109, 121, 135, 145, 150, 280, 290, 313, 402, 415

Ребигов В. И. 150, 300

Ремезов С. М. 135

Риземаи О. 273

Римма, Риммочка см. Скрыбина Р. А.

Римский-Корсаков А. Н. 43, 421, 422

Римский Корсаков Г. П. 427

Римский-Корсаков Н. А. 49, 53, 55, 81, 83, 84, 92, 94, 124, 125, 126, 134, 135, 147, 150, 238, 258, 269, 299, 305, 319, 358, 365, 372, 400, 416

Римская-Корсакова Н. Н. 83, 238, 352, 380, 426

Риттер П. Г. 420

Рихтер С. Т. 7

Розанов В. В. 353

Розенов Э. К. 417

Романовский Г. И. 291

Рославец Н. А. 404

Рубинштейн А. Г. 21, 27, 87

Рубинштейн Н. Г. 32

Рубцова Р. В. 11

Рудакова Е. Н. 422

Рыбакова Т. В. 10

Рябинин И. Т. 66

Сабанеев Л. Л. 41, 44, 207, 246, 272, 276, 292—295, 299, 301, 302, 323, 325—327, 329, 332, 340—342, 345—349, 354, 359, 362, 364, 380, 386, 393, 394, 399, 413—415, 418, 419, 421—423, 425—427, 429

Сабашниковы 79
 Савенко С. И. 321
 Салин Т. П. 11
 Салтыков Д. 47
 Самарины И. В. и Ю. Ф. 286
 Саминский Л. С. 413, 428
 Самойлов А. 428
 Самуэльсон С. В. 31
 Сараджев К. С. 242
 Сафонов В. И. 7, 35, 36, 82, 83, 85, 87, 88, 92, 94—96, 124, 125, 127, 133, 134, 138, 143, 144, 227, 236, 431
 Сахалтуева О. Е. 244, 304, 363, 428
 Сахновский Ю. С. 287
 Светланов Е. Ф. 7
 Сегалин Г. В. 327
 Секерина Н. В. 21, 76, 78, 79, 80, 86, 87, 198, 413
 Секерина О. В. 414
 Семенов А. А. 77
 Серафимович А. Ф. (наст. имя и фам. А. С. Попов) 178, 179
 Серов А. Н. 14
 Серов В. А. 14
 Сибелиус Я. 157
 Скабичевский А. М. 75, 412
 Сквозников В. Д. 412
 Скребков С. С. 244, 257, 385, 389, 413, 429
 Скрябин А. И. 13
 Скрябин В. А. 28, 29, 77
 Скрябин Д. А. 27
 Скрябин Н. А. 13, 21, 23, 24
 Скрябин Ю. А. 273
 Скрябина А. А. 233, 236
 Скрябина В. И. (урожд. Исакович) 87, 90—92, 124, 129, 131, 134, 136, 137, 141, 142, 147, 225—227, 229—231, 233, 235, 242, 270, 272, 290, 291, 413
 Скрябина Л. А. 21, 23, 25—27, 30, 32, 43, 77, 79, 87, 88, 90, 91, 144, 198, 293, 335, 414
 Скрябина Л. П. (урожд. Щетинина) 13, 14, 19—22
 Скрябина М. А. 134
 Скрябина Р. А. 231
 Случевский К. К. 76, 183
 Соловьев В. С. 186—192, 333, 335, 336, 339, 340, 341, 353, 411, 430
 Соловьев Н. Ф. 417
 Соловьев С. М. 193, 338, 411
 Сологуб Ф. К. (наст. фам. Тетерников) 74, 192, 196, 197, 353, 354, 360, 411
 Соня, София, Софья Петровна см. Щетинина С. П.
 Софроницкий В. В. 7, 368, 378
 Станчинский А. В. 399
 Стасов В. В. 83—85, 94, 235
 Столыпин П. А. 270
 Стравинский И. Ф. 258, 261, 269, 321, 322, 325, 376, 402
 Строева М. Н. 412
 Суворин А. С. 73, 183, 411
 Сувчинский П. П. 422
 Таиров А. Я. 271, 358, 411
 Танеев А. С. 47, 48, 238, 431

Танеев В. И. 77, 345
 Танеев С. И. 31—37, 49, 68, 69, 85—87, 97, 110—113, 120, 135, 139, 153,
 170, 296, 319, 336, 337, 351, 359, 404, 413, 416
 Танюша, Татьяна Федоровна см. Шлецер Т. Ф.
 Тараканов М. Е. 429
 Тидебель Е. М. 273
 Толбич 30
 Толстой Л. Н. 6, 71, 73, 133, 137, 138, 178, 181, 183, 271, 409, 410
 Томпакова О. М. 10, 13, 423
 Троицкий М. М. 338
 Трубецкая П. В. 140
 Трубецкой С. Н. 87, 132, 137, 138, 292, 335—338, 350, 357, 411, 417, 418
 Тургенев И. С. 29, 183, 328
 Тьер А. 12
 Тютчев Ф. И. 184

 Ульянов Н. П. 415
 Ухтомский Э. Э. 416

 Федосеев В. И. 7, 8
 Фейнберг С. Е. 7, 293, 368, 400
 Фернандец О. И. 30
 Фет А. А. 184, 411
 Филий Д. 351, 430
 Финдейзен Н. Ф. 54, 84, 125, 413, 417, 422
 Фихте И. 186, 335, 338
 Фишер К. 146, 338
 Фишман Н. Л. 425
 Фофанов К. М. 76, 183
 Фрид О. 7
 Фролов В. К. 416
 Фукар П. 350, 351, 410
 Фулье А. 338

 Хатчесон Ф. 320
 Хвостова А. А. 20
 Хессин А. Б. 44, 242, 275
 Хиндемит П. 404
 Ходасевич В. Ф. 297
 Холопов Ю. Н. 300, 386, 413
 Хоминьский Ю. 103, 403, 426
 Хомяков А. С. 286
 Хохлов П. А. 30

 Цицерон 351
 Цуккерман В. А. 422
 Цуханов 29, 30

 Чайковский П. И. 20, 32, 44, 46—48, 52, 53, 55, 58, 59, 61—66, 70, 104, 105,
 110, 111, 114, 121, 130, 144, 152, 153, 156, 157, 159—161, 168, 170, 172,
 207, 219, 220, 260, 313, 388
 Черепнин Н. Н. 150
 Черкас Н. Н. 291, 292, 423
 Чернов К. И. 418
 Черняев К. М. 31

Чехов А. П. 71, 73, 114, 178, 181—183, 336, 411, 430

Чулков Е. П. 410

Чюрлеиис М. 321, 359

Шаборкина Т. Г. 422, 429

Шайкевич М. А. 328

Шамурин Ю. 430

Шапорин Ю. А. 400

Шевильяр К. 94

Шейдемантель К. 85, 86

Шекспир В. 335

Шелли П. Б. 295, 296, 320, 430

Шеллинг Ф. 186, 335, 338

Шенберг А. 245

Шервут Б. В. 76, 77

Шервут (Шервуд) В. О. 76

Шехтель Ф. О. 107

Шехтер Б. С. 400

Шиллер Ф. 49, 153

Шиловский 30

Шимановский К. 322, 402, 403

Шлецер Б. Ф. 140, 145, 146, 246, 275, 292, 293, 323, 329, 334, 335, 338, 340, 344, 345—349, 362, 422, 424, 426, 429

Шлецер И. Ю. 90

Шлецер П. Ю. 87, 90—92, 94, 142

Шлецер (Шлецер-Скрябина) Т. Ф. 140—142, 225—227, 229—233, 235—242, 270, 272, 275—277, 280—282, 290, 292, 293, 327, 334, 338, 341, 380, 422, 430

Шопен Ф. 21, 38, 43, 48, 49, 52—61, 64, 65, 69, 70, 84, 99, 107, 114, 121, 208, 400, 415

Шопеиғауэр А. 188, 332, 335

Шостакович Д. Д. 172, 261, 322, 400, 402, 404

Шоссои Э. 218

Шпаро Б. 421

Шперлинг Н. В. 272, 287

Штейнберг М. О. 269

Штерль О. 276

Штраус Р. 134, 150, 242, 245, 292

Шуберт Ф. 158, 180, 206

Шуман Р. 21, 70

Щедри Р. К. 322

Щетиин Е. Н. 15, 18

Щетини Н. Н. 18

Щетинин Н. П. 18, 19, 21

Щетини П. Н. 13—18

Щетинин П. П. 19, 431

Щетини А. П. 18

Щетиин В. П. 18

Щетиин Н. П. 18

Щетинина Л. П. см. Скрябина Л. П.

Щетини С. П. 18—20

Эйхенбаум Б. М. 407, 412

Эллис (наст. имя и фам. Л. Л. Кобылинский) 193

Энгель Ю. Д. 13, 19, 23, 30, 31, 37, 41, 44, 80, 89, 110, 126, 136, 138, 142, 144,
417—419, 422, 424

Энгельс Ф. 331, 409

Энди В. де 245

Эрар П. 89, 226, 228

Эрб В. 86

Эсхил 295, 337

Юлиан см. Скрыбин Ю. А.

Юргенсон Б. П. 233, 273, 279, 287, 292, 431

Юргенсон Г. П. 273, 431

Юргенсон П. И. 43, 77, 80, 431

Юрман Н. А. 328, 430

Юсупов Н. Б. 14

Яворский Б. Л. 57, 65, 68, 113, 255, 272, 291, 303—306, 319, 322, 337, 367,
368, 393—395, 402, 412, 416, 424, 425

Язовицкая Э. Э. 416

Яковлев В. В. 424

Янковский М. О. 416

Ястребцев В. В. 84, 416

Auber A. 429

Austin W. 412

Baker J. M. 424

Beer J. 428

Belza I. 424

Boegner H. 428

Bowers F. 424

Brent-Smith A. 424

Brook D. 426

Calvocoressi M. D. 424

Clutsam J. H. 428

Cooper M. 426

Cousins M. E. 424

Dickenmann P. 428

Dikman R. 424

Eberle B. 413, 424

Evrard W. 424

Gleicht C. 429

Hindemith P. 413

Hofmann M. 424

Hull A. E. 424, 428, 429

Hull R. 424

Kelkel M. 424, 429

Lissa Z. 428, 429

Macdonald H. 424

Montagu-Nathan M. 429

Newmarch R. 420, 424

Randlett S. 424

Sabaneyeff L. 424

Scriabine M. 424

Swan H. J. 424

Westphal K. 428

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Глава первая. <i>Страницы биографии. Детство. Годы учения</i> (1871—1892)	12
Глава вторая. Первые опысы. Национально-русские истоки музыки Скрябина	39
Глава третья. <i>Страницы биографии. Свободный художник</i> (1892—1898)	71
Глава четвертая. Начало самостоятельного пути	97
Глава пятая. <i>Страницы биографии. На пороге зрелости</i> (1898—1903)	124
Глава шестая. «Иду сказать, что они сильны и могучи...»	149
Глава седьмая. Параллели с символизмом	176
Глава восьмая. «Далекая звезда»	204
Глава девятая. <i>Страницы биографии. За рубежом</i> (1904— 1909)	225
Глава десятая. «...К радостному Свету, к Огню, к победи- тельному Солнцу»	243
Глава одиннадцатая. <i>Страницы биографии. Возвращение</i> на родину. Жизнь артиста (1910—1915)	269
Глава двенадцатая. «Прометей. Поэма огня»	294
Глава тринадцатая. Мистерия. Легенда и реальность	323
Глава четырнадцатая. «...Истекает солнце творящею силой»	362
Заключение	396
Источники	408
Список произведений	431
Указатель имен	436

Монография

Валентина Васильевна Рубцова
АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН

Редактор В. Мудьюгина.
Художник Ю. Зеленков.
Худож. редактор А. Зазыкин.
Техн. редактор С. Буданова.
Корректор Г. Федяева.

ИБ № 3843

Подписано в набор 28.02.89. Подписано в печать 02.10.89. Формат
84х108 1/32. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная.
Печать офсет. Объем печ. л. 14,0625. Усл. п. л. 23,625. Усл. кр.-отт.
47,5. Уч.-изд. л. 25,70. Тираж 50000 экз., 1000 экз. в суперобложке
(1-ый завод 1 — 30000 экз.) Изд. № 14344. Зак. 1482. Цена 2 р. 20 к.
в суперобложке, 2 р. 10 к. без суперобложки.

Издательство „Музыка“, 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.