

Лобанов

Матрица

Письмена
времени

Теософ
Теург
Мистик
Маг:

Александр
Скрябин
и его время



Время – движущееся подобие
вечности



Платон



Марина
Лобанова

**Теософ
Теург
Мистик
Маг:**

**Александр
Скрябин
и его время**

Москва
«Петроглиф»
2012

УДК 70
ББК 71
Л 68

Серия основана в 2004 г.

В подготовке серии принимали участие ведущие специалисты ИНИОН РАН

Главный редактор и автор проекта «Письмена времени» С. Я. Левит

Составители серии: С. Я. Левит, И. А. Осиновская

Редакционная коллегия серии:

Л. В. Скворцов (председатель), В. В. Бычков, Г. Э. Великовская, И. Л. Галинская, В. Д. Губин, П. С. Гуревич, А. Л. Доброхотов, В. К. Кантор, Ю. С. Пивоваров, Г. С. Померанц, М. М. Скибицкий, А. К. Сорокин, П. В. Соснов

Научный редактор: И. И. Ремезова

Серийное оформление: П. П. Ефремов

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012-2018 годы)»

Лобанова М. Н.

Л 68 **Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время.** — СПб.: Петроглиф, 2012., — 368 с., илл. — (серия «Письмена времени»).

В книге осуществлена попытка воссоздать уникальный духовный мир композитора, систематизировать и обосновать круг философско-эстетических воздействий, впитанных Скрябиным, а также определить его место в отечественной и мировой культуре. Особое внимание автор уделяет связям Скрябина с кругом символистов — теургов — последователей Вл. Соловьева, развивших концепцию «позитивного единства» и «соборности» как духовной общности всего человечества. Исследуется другой духовный источник «теургов» — Ф. Ницше, чьи представления о «дионисийском экстазе» сформировали одну из центральных тем русского «культурного Ренессанса» начала XX века, а также взгляды Вяч. Иванова, достигшего своеобразного синтеза между традицией «соборности» и дионисийской концепцией, теософия Елены Блаватской, продолжившей в своем «синкретическом учении» традиции гнозиса, суфизма. В книге анализируются связи Скрябина с современным ему искусством, а также уникальный творческий метод композитора, особенности синтеза искусств и светозвуковые представления Скрябина, ключевые проблемы современного музыкального искусства.

ISBN 978-5-98712-100-9

© Левит С. Я., Осиновская И. А.,
составление серии, 2012

© Лобанова М. Н., 2012

© Петроглиф, 2012

Памяти Арианны Фиксман — Ариадны Скрябиной

Предисловие

«Кем был Александр Скрябин?» — этот вопрос задала младшая дочь композитора, Марина Александровна Скрябина (1911–1998), в одноименной статье¹. Вопрос не утратил актуальности по сей день: до сих пор наследие Скрябина, бесспорно, одного из величайших классиков Новой музыки, зачастую либо рассматривается с традиционных позиций, либо оценивается как нечто странное, экзотическое. В обоих случаях теряются многие особенности творчества и духовной миссии Скрябина. И хотя в последние десятилетия положение значительно улучшилось, все еще далеко до подлинного понимания роли этого композитора в историко-стилистической эволюции и его неповторимости как творца, мыслителя и музыканта. При чтении многих исследований о Скрябине неминуемо возникает впечатление, что облик этого художника, так или иначе, подвергается правке или стилизации: в одних случаях Скрябин изображается как эксцентрический индивидуалист или эстет, в других — лишается какой-либо индивидуальности и характеризуется как довольно посредственный эклектический философ-любитель, мистик-дилетант, следующий моде на эзотерику и оккультизм, восторженный и бездумный поклонник Елены Петровны Блаватской.

Парадокс состоит в том, что оба этих истолкования достаточно легко обосновать: составные мировоззренческой системы Скрябина, рассматриваемые изолированно, не являются сами по себе особенно оригинальными — многие из них восходят к разным философским, мистическим, эзотерическим и прочим источникам, что также не свидетельствует о самостоятельности Скрябина-мыслителя и целостности его системы. Тем не менее, предполагаемые «изъяны» и «слабости» не помешали тому, что музыкальное воплощение системы Скрябина, равно как смысл его послания и сила воздействия на современников оказались совершенно уникальными. Пусть

Скрябин и не исполнил свои главные замыслы — не создал «Мистерию» и даже «Предварительное действо», его миссия была воспринята интеллектуальными кругами России как символический акт, выразивший важнейшее и необходимейшее в «духе времени». Сама преждевременная смерть композитора была истолкована в мистико-символическом ключе: для таких поэтов и мыслителей, как Александр Блок, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, она ознаменовала тайную и роковую границу, отделившую их страну от ее прошлого. Скрябин и его «мистерия» превратились в важнейшие символы дореволюционной России, в первую очередь, олицетворяя ту трагическую ситуацию, которую Вячеслав Иванов, определил как «время смещения всех осей». Катастрофичность этой пограничной ситуации историко-культурного слома была воспринята практически всеми крупными философами, учеными, писателями, поэтами, художниками, театральными режиссерами России. В этом смысле обращение к мистерии было естественным и необходимым: круг символистов, к которому принадлежал Скрябин, исповедовал убеждение в том, что лишь искусство в состоянии преобразовать реальность. На этой почве произросли теории «храмового действа», «театрального действия для всего народа», «театрализации жизни», «театрализации театра», «театра как такового» и т. п., определившие радикальные театральные реформы Всеволода Мейерхольда, Александра Таирова и др. Не случайно именно Скрябин и его творчество стали связующим звеном между разными, нередко противоположными художественными направлениями.

За предчувствиями и ожиданиями Апокалипсиса скрывалось нечто гораздо более значимое, нежели социальные страхи и опасения. Многие творцы той эпохи ощущали, что ими достигнуты последние границы, что они подошли к экзистенциальному порогу, отделяющему нормальное бытие от иных реальностей, других миров. Многие ждали бы переступить этот порог, но одновременно испытывали страх. Осознать и определить смысл послания Скрябина столь сложно сегодня прежде всего потому, что речь идет об огромном духовном опыте, который должен быть усвоен изнутри, для чего необходимо не столько владение конкретными знаниями, приемами и техниками, сколько готовность и способность подвергнуться испытанию, посвящению, преображению, озарению и просветлению. Как и многие другие символисты, Скрябин считал себя избранным и посвященным — это передал Вячеслав Иванов в своих работах о композиторе, в которых писал прежде

всего не о творческих периодах в наследии композитора, но об этапах инициации, стадиях мистического посвящения адепта. В последние годы жизни Скрябин постоянно повторял, что не желает больше сочинять «просто музыку» и «только музыку». Творчество этого композитора являет сложный, рационально непостижимый магический процесс внутреннего созревания, подобный алхимической трансмутации. Все художники и мыслители, близкие Скрябину, прибегали к различным оккультным понятиям вовсе не с целью доказать свою ученость — они верили в подобный опыт и прошли через него. Насколько эта вера укоренилась в обыденной жизни, позволяет понять, к примеру, предисловие Марины Александровны Скрябиной к книге о Скрябине, написанной ее дядей, Борисом Федоровичем Шлёцером, — в ней помещен гороскоп композитора, составленный и прокомментированный его младшей дочерью².

Предсказание Скрябина сбылось: катастрофа Первой мировой войны и установление коммунистической диктатуры привели к духовной деградации. Упорные попытки умолчать, оспорить или осмеять мистическую сущность творчества Скрябина были в первую очередь обусловлены победой «грубейшего материализма», которую также предвидел композитор. Изменившиеся эстетические установки, вкусы, новые стилевые ориентации, проявившиеся, в числе прочего, в так называемой «дескрябинизации советской музыки», сигнализировали о радикальном изменении системы ценностей, сопровождавшей слом целой культурной парадигмы, об отказе от прежнего образа мышления. В советской реальности не было места для духовного наследия Скрябина: многие десятилетия делались упорные попытки «очистить» творчество композитора от «мистики» и «обскурантизма». Забавно, что советские музыковеды и критики в своем материалистическом рвении не замечали своего невольного сходства со средневековыми экзорцистами: в самом деле, постоянные, при всяком удобном случае торжественно повторяемые утверждения: музыка Скрябина не имеет ничего общего с мистикой, а все уверения в противном — не более, чем измышление «злых гениев» композитора — Леонида Сабанеева, Бориса Шлёцера и проч., поразительно похожи на ритуальные заклинания, призванные изгнать сатану, бесов и злых духов. В то время как советские музыканты усердно упражнялись в марксистском экзорцизме, в западной истории культуры и музыкознании надолго установилось скептически-ироническое отношение к мистической проблематике в творчестве Скрябина. Положение изменилось, как

уже говорилось, лишь в последние годы — в первую очередь, благодаря исследованиям, в которых рассматривались не только отдельные конкретные проблемы культуры, искусства, литературы, музыки, философии «русского культурного Ренессанса», но и важнейшие аспекты внутреннего, в том числе — мистического опыта, о котором говорилось выше³. И хотя к нашему времени безвозвратно утрачено знание и понимание многих реалий, постепенно перед исследователями проступают контуры восхитительной картины, рисующей сложнейшую утонченную эпоху со всеми присущими ей неповторимыми свойствами, представлениями, ценностями и одновременно — искусствами, прельщениями и опасностями.

В центре предлагаемой книги — философско-символическая система Скрябина. Чтобы осознать суть духовного послания композитора, необходимо исследовать важнейшие импульсы, почерпнутые Скрябиным из разных, нередко противоречивых и даже взаимоисключающих источников. При этом неизбежно приходится расшифровывать конкретные значения и взаимосвязи разных явлений и понятий, то есть решать задачу, осложненную многими обстоятельствами. В этом смысле весьма затруднено понимание различных преломлений «соборной идеи» — исследователи сталкиваются не только с неточностями в передаче, порой — с неясностью в изложении, трудностями в интерпретации разных смыслов и оттенков. Сама эта судьбоносная концепция, столь значимая для круга русских символистов-теургов, к которому принадлежал Скрябин, претерпела сильные изменения — достаточно упомянуть наследие славянофилов А. С. Хомякова и И. В. Киреевского, творчество Ф. М. Достоевского и В. С. Соловьева, философские системы современников Скрябина — Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, поэзию и культурфилософию В. И. Иванова. В первую очередь, в их столь разных и неповторимых манерах артикуляции этой знаменосной идеи необходимо уловить, выделить и передать конкретные оттенки и смыслы, обладавшие особой значимостью для Скрябина. Сходным образом следовало отнестись и к другим понятийным системам, восходящим, как уже упоминалось, к многочисленным источникам — от философии И. Г. Фихте и Ф. Ницше до теософии Е. П. Блаватской, суфизма, гностицизма, своеобразно преломившимся в духовном мире Скрябина. Подобная экзегетика сопровождалась непрерывным уточнением и воссозданием конкретных связей и контактов композитора с важнейшими художественными течениями и стилевыми направлениями его времени.

Лишь детальный анализ многообразных источников — от философских и эстетических работ, художественных манифестов и критических статей до свидетельств очевидцев и различных записей, воспоминаний и писем позволяет определить место композитора в контексте одной из интереснейших и плодотворнейших эпох русской истории. При этом творчество Скрябина должно быть осознано и охарактеризовано как уникальный синтез сформулированных в слове идей и конкретного музыкального материала, различных композиционных средств, музыкально-драматических, мотивно-тематических, гармонических и прочих приемов и структур, а также программных идей и символических и синэстетических представлений. Особое значение в этой связи приобретают эскизы Скрябина к различным произведениям, хранящиеся в его архиве, — эти материалы проливают новый свет на композиционный процесс и само музыкальное мышление Скрябина. Разумеется, основательному изучению должно было подвергнуться и теоретическое отражение, а порой — удвоение творчества Скрябина, позволяющее, в числе прочего, утверждать, что на основе творческого метода этого композитора выросла совершенно поразительная теоретическая система, долгое время пребывавшая в неизвестности: фрагментарно намеченная и высказанная самим Скрябиным, в общих чертах сформулированная Леонидом Сабанеевым, она послужила толчком для создания теории Николая Рославца и получила последовательное развитие в его творчестве.

В предлагаемой книге изложены результаты исследовательской работы, осуществленной в 2000—2002 гг. в качестве проекта DFG (Die Deutsche Forschungsgemeinschaft). Немецкий манускрипт книги «Mystiker • Magier • Theosoph • Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit» увидел свет в Гамбурге в 2004 г. Текст книги был переведен автором с немецкого на русский язык в 2011 г.

Автор считает своим приятным долгом выразить признательность DFG, особенно — д-ру Гвидо Ламмерсу, курировавшему проект, поблагодарить рецензентов проекта — Почетного президента Высшей школы музыки и театра Гамбурга проф. д-ра Германа Рауэ и проф. д-ра Манфреда Штанке, проф. Дьердя Лигети, проф. Хидайята Инайят Хана, благосклонно отнесшихся к публикациям автора, зам. директора ГЦММК им. Глинки И. А. Медведеву и работников музея — Е. В. Востокову, О. И. Захарову, В. В. Николаеву и др., содействовавших в ознакомлении с его фондами, Н. Н. Оленеву (Научная библиотека им. С. И. Танеева Московской государ-

ственной консерватории), сотрудников Национальной библиотеки Франции, предоставивших различные материалы, внучку композитора — Татьяну Марию Корнман (Мириам Деган), подарившую автору рукопись своей книги, переведенной на немецкий язык, а также своих коллег — д-ра Луиз Дюшено (Гамбург), И. В. Карпинского (Москва), д-ра Готфрида Эберле (Берлин) и первого издателя книги — д-ра Рольфа фон Боккеля (Ноймюнстер). Особая признательность автора принадлежит главному редактору серии «Российские Пропилеи» Светлане Яковлевне Левит и всем сотрудникам издательства, подготовившим книгу к печати.

Примечания

¹ Scriabine M. Wer war Alexander Skrjabin? // Alexander Skrjabin (= Studien zur Wertungsforschung 13). Hrsg. von O. Kolleritsch. Graz, 1980. S. 9–21.

² См.: Schloezer B. de. Scriabin. Artist and Mystic. Transl. from the Russian by Nicolas Slonimsky, with Introductory Essays by Marina Scriabine. Oxford Univ. Press, 1987.

³ См. исследования Н. А. Богомолова, в том числе — его книгу «Русская литература начала XX века и оккультизм» (М., 2000).

Основные сокращения

ГЦММК — Государственный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки
ЦГАЛИ, РГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства
СССР, Российский государственный архив литературы и искусства

оп. — опись

л. — лист

ф. — фонд

ед. хр. — единица хранения

Часть 1
Мистико-философские элементы
в творчестве Скрябина

1.1. Между соборностью и теософией

1.1.2. Мистическое наследие Скрябина и его историческое восприятие

Даже самый беглый обзор оценок и взглядов, определивших восприятие творчества Скрябина, менявшееся на протяжении истории, выявляет две крайние позиции. Первая представляет собой огромную палитру разнообразных, субъективно-эмоциональных и при этом идеологически мотивированных высказываний, мнений и предубеждений, суть которых сводится к «охоте на ведьм». Долгое время советские критики и музыковеды следовали правилам сталинской инквизиции, ожесточенно оспаривая или категорически отрицая саму возможность каких-либо мистических влияний на композитора и наклеивая на инакомыслящих идеологические ярлыки; основная версия гласила: Скрябин был незапятнанным мистиком-агнцем — это Л. Л. Сабанеев, Б. Ф. Шлёцер и им подобные «осквернили» и «извратили» суть его творчества. Предельно агрессивно эту позицию выразил Г. Г. Нейгауз: «Чрезвычайно вредили Скрябину мистики и мракобесы вроде Л. Сабанеева и Б. Шлёцера»¹.

Отметим, что это высказывание не было случайным: нелишне напомнить, что его автор прославился с начала 1930-х годов не только как пианист, но как и один из ведущих официальных советских музыкальных критиков, специалистов по разоблачению «музыкальной порнографии», «цыганщины и фокстротчины», «цинизма» в «Леди Макбет» Шостаковича и мистики². С Г. Г. Нейгаузом солидаризировался один из признанных советских исследователей Скрябина, И. Ф. Бэлза, обрушившийся на нелепость «бредней Сабанеева» и вынесший приговор: «Цель этих небылиц достаточно ясна: создать сенсацию и нажиться на ней»³.

Многие другие советские музыковеды, последовательно претворявшие в жизнь партийную идеологию, считали своим долгом продемонстрировать последовательную материалистическую позицию, выражая ее в сходной манере, отчетливо напоминавшей выступления А. Вышинского или А. Жданова. К примеру, в популярной монографии В. В. Рубцовой в очередной раз изобличалось «извращение Сабанеевым мыслей Скрябина» заодно с «беспомощностью идеализма в объяснении природы и мира», «антинаучностью [...] постулатов идеализма», которые «нельзя приписывать [...] Скрябину, как это пытается делать Сабанеев»⁴. Эта тенденция была доведена до логически абсурдного конца критиками, последовательно проводившими политику выжженной земли в культуре, истреблявшими все «чуждое», «вредное», «наносное»: они требовали игнорировать мистические взгляды Скрябина как «реакционные» и, следовательно, все его позднее творчество, трактуемое как «искусство для искусства», обреченное на забвение. Выработанная и фанатично претворяемая в жизнь еще «пролетарскими музыкантами», подобная стратегия была доведена до совершенства их последователями⁵. Последовательное выражение она нашла в выступлениях таких критиков, как И. В. Нестьев, на печально известном Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) 1948 г.: «[...] многие произведения, которые сорок-пятьдесят лет тому назад объявлялись “искусством будущего”, оказываются и поныне музыкой для узкого круга гурманов. Примером этому может служить хотя бы позднее творчество Скрябина, особенно фортепианное, которое как было зашифровано от широкой аудитории, так и осталось по сей день. Забыты, и, по-видимому, навсегда, заумные литературные выкрутасы Андрея Белого, Хлебникова и других; никого больше не интересуют, кажутся смешным архаизмом крикливые картины “левых” живописцев — всякого рода экспрессионистов, кубистов и других»⁶.

Борьба с «реакционным творчеством» Скрябина в СССР во времена «холодной войны» привела, в числе прочего, к тому, что в 1948 г. была запрещена публикация уже подготовленного к печати сборника, посвященного творчеству композитора. К счастью, хотя набор его был рассыпан, сохранились корректурные листы, что позволило позднее опубликовать некоторые материалы, в том числе — ценнейшие страницы из воспоминаний Надежды Николаевны Римской-Корсаковой⁷.

Обвиняя «реакционных» биографов и критиков Скрябина в фальсификации, не в последнюю очередь, якобы, продиктован-

ной корыстными соображениями, официальные советские идеологи и музыковеды опустили до примитивизации творчества композитора, совершенно искажая его смысл. Подлинные сведения, содержащиеся не только в свидетельствах Вяч. Иванова, Л. Сабанеева, Б. Фохта, Б. Шлёцера и многих других современников Скрябина, но и в письмах, записях, литературных работах самого композитора, как и в архивных материалах, подтверждают его глубокие связи с различными мистическими учениями.

В противовес антимистическому направлению, после распада СССР постепенно утвердилась прямо противоположная тенденция в восприятии и интерпретации скрябинского наследия: в ряде исследований позднее творчество Скрябина предстало как своего рода хрестоматия иллюстраций к учению Блаватской, а в произведениях, созданных композитором до его знакомства с теософией, усматривались созвучия с «Тайной доктриной», чудесным образом уловленные Скрябиным. Особенно сильно эта тенденция сказалась в российском музыковедении 1990–2000-х годов. К сожалению, многие подобные штудии отмечены в лучшем случае – поверхностным знакомством с мистическими учениями, в том числе и Блаватской, а в худшем – полной некомпетентностью в этой области знания, а также – отсутствием музыкального профессионализма. Психологически легко объяснить, по каким причинам именно российские исследования последних двух десятилетий проникнуты ревностным желанием срочно заполнить пробелы в освещении духовного наследия, многие десятилетия стоявшего под запретом либо искаженно освещавшегося в СССР. Сделанные впопыхах, без должного знания и понимания, под прямым влиянием «окультистского бума», захлестнувшего читателя всевозможными публикациями – от классических работ до случайных изданий и простой макулатуры, да еще нередко в отвратительных переводах, – подобные безответственные «интерпретации» Скрябина грозят причинить не меньше вреда, чем советские публикации, «очищавшие» композитора от мистики.

Попытки взвешенного изучения и истолкования связей Скрябина с философскими, мистическими и эзотерическими учениями сопряжены со многими сложностями объективного характера⁸. В первую очередь это связано с тем, что композитора вдохновляли многочисленные разнообразные, нередко несовместимые источники. Однако было бы ошибкой некритично повторять вслед за многими исследователями, что композитор якобы не был спо-

собен к систематическому изучению философии, он даже не читал, а лишь пролистывал философские книги, легко поддавался разным влияниям и часто менял свои взгляды. Вопреки этому, профессиональные философы — Г. В. Плеханов, Б. А. Фохт и другие, были убеждены в том, что Скрябин не только сильно интересовался философией, но и обладал подлинным философским даром⁹. Многочисленные материалы и источники свидетельствуют о том, что Скрябин усердно изучал разнообразные труды. При этом существуют доказательства того, что Скрябину была присуща совершенно невероятная восприимчивость, позволявшая ему, помимо книжного знания, улавливать и впитывать идеи, разлитые в окружающей среде, — современные эзотерики называют это свойство способностью к «осмотическому обучению». Хотя композитор никогда не претендовал на признание в качестве профессионального философа, в последние годы своей жизни он постоянно повторял, что создает «не только музыку», и считал немзыкальные идеи, концепции, категории, равно как и примечания, комментарии к своим произведениям, а также внесенные в них ремарки органической частью своих замыслов. Стоит же обратиться к конкретным философским и мистическим идеям, воздействовавшим на мировоззренческую, эстетическую и художественную систему Скрябина, как обнаруживается, что многие из них подверглись сильным изменениям внутри этой системы, или же речь идет о таком взаимодействии и переплетении разных идей, которое зачастую не позволяет установить точный источник влияния. Реконструкция скрябинского послания оказывается во многом подобной работе реставратора, осторожно раскрывающего слой за слоем и постоянно взвешивающего риски, сопряженные с открытием и необходимой сдержанностью, предотвращающей возможные утраты.

«Религиозный Ренессанс» в России

Скрябинское миросозерцание формировалось в эпоху русской истории, отмеченную глубоким надломом и двойственностью. В сфере философии это выражалось в дихотомии спиритуализма и материализма — «противоположных онтологических интуиций», определивших напряженное развитие мысли от второй половины XIX до второй половины XX века¹⁰.

На рубеже веков повсеместно возникла реакция на позитивизм, царивший на протяжении многих десятилетий. В России,

под воздействием идей Владимира Соловьева и отчасти — Василия Розанова, сформировалось религиозно-философское движение. В 1901 г. в С.-Петербурге по инициативе группы литераторов во главе с Дмитрием Мережковским начались открытые беседы на религиозно-философские темы, протоколы которых публиковались в журнале «Новый Путь». Вскоре в Москве и Киеве были также созданы религиозно-философские общества. В 1902 г. вышел в свет сборник «Проблемы идеализма», содержащий публикации ведущих русских философов того времени, — в нем о. Сергей Булгаков провозгласил необходимость «возвратить человечеству утраченного им живого Бога». В 1909 г. увидел свет другой этапный сборник, «Вехи» (1909), «сурово обличавший русский нигилизм, духовную расплывчатость и беспочвенность секулярной идеологии»¹¹.

Во многих случаях речь шла о возвращении к религии мыслителей, ранее исповедовавших либеральные или социалистические взгляды. Основателем этой традиции можно считать того же Владимира Соловьева: проявивший себя в юности как последовательный и убежденный социалист, этот философ занимался затем каббалой и спиритизмом и, в конечном счете, обрел глубокие мистические убеждения¹². Сложный путь от социал-демократии к религиозным взглядам, как известно, проделали о. Сергей Булгаков и Николай Бердяев, принадлежавшие в последние годы жизни Скрябина к его кругу. Сам же Скрябин проделал значительную эволюцию от интереса и достаточно сильной симпатии к социалистическим идеям до полного их отрицания¹³. Важнейшую роль в культурной жизни России сыграло распространение теософских и антропософских идей, повлиявших на представителей всех лагерей современного русского искусства, от декадентов и символистов до акмеистов и футуристов.

Сильная реакция на позитивизм и натурализм возникла еще раньше, в 1880-х годах, на Западе, где подобная тенденция проявилась, в числе прочего, в сильном внимании к оккультному, эзотерике и магии, а также в «болезни к смерти», к переплетению эротики и мистики и в стремлении, ставшем одним из ключевых требований символизма, передать нечто, лежащее по ту сторону воспринимаемого и представимого¹⁴. Дух времени выразили романы «À rebours» («Наоборот») и «Là-bas» («Там, внизу») Жориса Карла Гюисманса (1848–1907) — последний в сильнейшей мере повлиял на позднее творчество Скрябина.

1.1.3. Александр Скрябин и Елена Блаватская

Знакомство Скрябина с теософским учением

22 апреля 1905 г. Скрябин пишет Татьяне Федоровне Шлёцер: «Читаю интересную книгу: “La clef de la Theosophie” Блаватской». Тремя днями позже он продолжает: «“La clef de la Theosophie” замечательная книга. Ты будешь удивлена, до какой степени близко ко мне»¹⁵. С этого времени теософское учение Елены Петровны Блаватской (1831—1891) стало играть решающую роль в мировоззрении композитора. Вплоть до своей смерти Скрябин глубоко почитал Блаватскую. Неизвестно, был ли Скрябин знаком с ее книгой «Разоблаченная Изида» (1877). Что же касается «Тайной доктрины» (1884—1891), то ее упоминают такие свидетели, как Леонид Сабанеев, Борис Шлёцер и др. (впрочем, по сей день остается неясным, когда Скрябин впервые узнал об этой книге). В личной библиотеке композитора находилось пятитомное издание этого труда:

Helena Petrovna Blavatsky. La doctrine secrète. Vol. 1: Cosmogénèse. P. 1. Paris, 1906;

Ее же. La doctrine secrète. Vol. 2: Cosmogenèse. P. 2, 3. Paris, 1907;

Ее же. La doctrine secrète. Vol. 3: Anthropogenèse. Paris, 1904;

Ее же. La doctrine secrète. Vol. 4: Le symbolisme archaïque des religions. Appendice. Paris, 1907;

Ее же. La doctrine secrète. Vol. 5: Miscellanées. Paris, 1909.

С некоторыми пробелами эти книги сохранились в Государственном мемориальном музее А. Н. Скрябина: в третьем томе отсутствует вторая часть, в четвертом утрачены с. 81—112¹⁶. Известно также, что, живя в Швейцарии и Бельгии, Скрябин выписывал теософский журнал «Le Lotus bleu» («Голубой Лотос»), а в России получал «Вестник теософии»¹⁷. Однако, не все теософские контакты Скрябина оказались плодотворными: так, Скрябина глубоко задело отсутствие понимания искусства и, особенно — музыки, недооценка их духовной роли, да и просто — невежество, косность и отсталость, с которыми он столкнулся в этой среде, как на Западе, так и в России. Совершенно шокировали Скрябина музыкальные вкусы московских и петербургских теософов: «Представьте себе, — восклицал он возмущенно, — они боготворят Массне!» Скрябин не раз отвергал различные попытки интерпретировать его произведения в теософских категориях и использовать его творчество

в пропагандистских целях¹⁸. Критическую оценку Скрябина позже разделял Андрей Белый, сатирически изобразивший в своих воспоминаниях теософские дискуссии, в ходе которых «вся культура оказывалась в своем движении вперед... перемещением пищи в кишечнике... Будды [...]»¹⁹.

Утверждение Л. Л. Сабанеева и Б. Ф. Шлёцера: Скрябин не изучал по-настоящему учение Блаватский, как и другие философские, религиозные и эстетические труды, используя их, в лучшем случае, как необходимое подспорье для своих идей и ограничиваясь поверхностными ссылками и произвольными истолкованиями, опровергают факты: все пять томов «Тайной доктрины» содержат многочисленные собственноручные пометки Скрябина, — в т. 1 их 172, в т. 2—90, в т. 3—171, в т. 4—50, в т. 5—23²⁰. А главное, идеи Скрябина во многом согласуются с фундаментальными основами учения Блаватской, а его замыслы перекликаются даже в деталях с «Тайной доктриной». В учении Блаватской «особенно восхищали его, — отмечал Б. Шлёцер, — смелость в достижении грандиозного синтеза, а также широта и глубина ее концепций, которые он постоянно сравнивал с величием музыкальных драм Вагнера»²¹.

К тому же выводу пришел и музыкальный критик Юлий Энгель: «И так как грандиозный синтетический размах теософии был во многом родствен мистическим тяготениям Скрябина, он горячо увлекся новым учением»²².

В учении Блаватской Скрябина должны были привлекать в первую очередь его универсальный характер, стремление объединить науку, религию и философию, а также такие свойства, как «грандиозный размах достигнутого синтеза», его «широта и глубина»²³. Разумеется, ни в коей мере композитор не мог ожидать подлинной оригинальности и независимости от столь привлекавшего его учения. Давно известно, насколько сильно на Блаватскую повлияли самые разные источники. Среди ее предшественников прежде всего называют Элифаса Леви (собств.: Альфонс-Луи Констан, 1810—1875), причем наиболее недоброжелательные критики без церемоний обвиняют Блаватскую в плагиате его трудов. Знаменитая работа Элифаса Леви о трансцендентальной магии была хорошо знакома Скрябину и его друзьям²⁴. Явная эклектичность мировоззрения Блаватской, включающего многообразные разноречивые, порой — несовместимые элементы — от мифокосмологических представлений разных народов, неоплатонизма, христианского гностицизма до каббалы, западного и восточного оккультизма раз-

ных эпох, а также индуизма — вряд ли сколько-нибудь беспокоили композитора, в чьем собственном мирозерцании были представлены компоненты самых разных философских и религиозных систем. В любом случае, Скрябин, в отличие от исследователей конца XX века, никогда не воспринимал учение Блаватской как «мифологическое попури [...], пронизанное духом салонного спиритизма рубежа веков»²⁵, но ценил его за плодотворный синкретизм.

Однако многие другие современники и критики оценивали приятие и усвоение Скрябиным теософских идей как помеху его творчеству. Известны негативные высказывания Игоря Стравинского о воздействиях теософии на творчество Скрябина, равно как и оскорбительные отзывы «музыкального Протея» о «нашем местном гении, Александре Скрябине» и о «тяжелых случаях музыкальной эмфиземы» — «Божественной поэме», «Прометее» и «Поэме экстаза»²⁶. Известный советский критик, И. И. Соллертинский (1902—1944), оказавший первостепенное влияние на формирование вкусов молодого Шостаковича, описывал творчество создателя «Прометея» прямо-таки в фельетонном духе как «смесь теософии и парфюмерии»²⁷. Эти и другие, подобные им оценки были вызваны не только эстетическими установками, несовместимыми с художественной системой Скрябина, но и глубоким неприятием мировоззрения и стиля мышления, восходящего к гностицизму, поскольку именно для этого учения, в первую очередь повлиявшего на теософию Блаватской, «вера в чудо и стремление создать систему» не противоречили друг другу, но «порождали сложнейшие синтезы»²⁸.

«Путь откровения»

Скрябин осознавал музыку как «путь откровения», «могущественный метод познания»²⁹. Его творческая концепция претерпела сильную трансформацию: в последние годы жизни композитор испытывал растущее отторжение от индивидуалистического произвола и при каждом подходящем случае подчеркивал объективный характер художественного объекта и своего творчества в целом. В Блаватской Скрябин нашел родственную душу, веря в то, что и ее учение явилось результатом откровения. Подтверждением тому служат воспоминания Сабанеева: «Ведь вы знаете, — таинственно добавлял он, — что она писала его в экстазе, собственно ей диктовали его, и она даже многого не понимала из того, что написала»³⁰.

Чрезвычайно красноречиво также свидетельство Вячеслава Иванова о процессе возникновения Десятой сонаты: «Скрябин, по собственным признаниям, нехотя писал свою умиленную глубоким приникновением к Мировой Душе десятую сонату, как бы повинувшись чьему-то извне приходящему внушению и принуждению; окончив сонату, он не сразу мог ее полюбить, а потом полюбил чрезвычайно»³¹.

«Великие посвященные», «избранные», «охранители»

Скрябин воспринимал себя как избранника, которому открыты глубочайшие тайны Вселенной. Убеждение в принадлежности к кругу «великих посвященных» разделяли многие современники, в том числе — друзья и знакомые, входившие в ближний круг Скрябина. Достаточно известен путь Андрея Белого к антропософии, отчасти описанный в романе «Серебряный голубь» (1909), в котором главный герой, Дарьяльский, обладающий отчетливым автобиографическим сходством с автором романа, вспоминает о том времени, когда другой персонаж, Шмидт, «его судьбой руководил, открывая ему ослепительный путь тайного знания; он было уже чуть не уехал с ним за границу — к ним, к братьям, издали влияющим на судьбу [...]»³².

Значительно менее известны другие попытки найти и принять посвящение, в том числе — Вячеслава Иванова, Эмилия Метнера и др. И все же, благодаря вышеупомянутым исследованиям Н. А. Богомолова и др., становится все более ясным, что речь шла о чрезвычайно важной, а для символистов — решающей, тенденции в духовной жизни России. К программным работам, в которых черпалась вера в «великих посвященных», принадлежала «Тайная доктрина» Блаватской, в которой описывался трудный путь «охранителей» — «наставников и руководителей человечества» в проходимых им эволюционных циклах: «Таким образом, Охранители [...] спускаются на сияющую Землю и главенствуют над людьми, “будучи ими самими”». Цари, царствующие, закончили свой цикл на Земле и в других Мирах в предыдущих Кругах. В будущих Манвантарах они подымутся на более высокие системы, нежели наш планетный Мир; и избранные из нашего человечества, пионеры на трудном и тягостном пути к продвижению займут место своих Предшественников. Будущая великая Манвантара явится свидетелем, как люди нашего Жизненного Цикла станут наставниками и руководителями человечества, монады которого могут, сейчас, еще быть заключенными — в полусознательности — в наиболее разумных членах животного царства, в то время,

как их низшие принципы могут одухотворять, может быть, высшие виды растительного царства. Так проходят циклы семеричной эволюции в Семеричной Природе; природе духовной или божественной; психической или полу-божественной; рассудочной, страстной, инстинктивной или познавательной, полуматериальной; и чисто материальной или физической природы. Все они развиваются и прогрессируют циклами, переходя из одного в другой, следуя двоякому процессу, центробежному и центростремительному, единые в своей ультимативной сущности, семеричные в своих аспектах»³³.

Вера в «великих посвященных» произросла на хорошо подготовленной почве: так, западноевропейские символисты и «декаденты» издавна осознавали себя как избранных, принадлежащих к неформальному духовному братству, и сознательно отгораживались от «нормального» буржуазного социума в качестве маргинального сообщества, своего рода «тайного ордена»: «Выделилось некое общество внутри общества, обособленный узкий круг со своим образом жизни, несколько вызывающим, [...] и чрезвычайно высоким представлением о том, что такое искусство и поэзия, независимые от существующего буржуазного уклада, с его обеспеченностью, порядком, индустриально-финансовой мощью и полной удовлетворенностью художественной продукцией неизменно академического толка, предлагаемой патентованными именитыми поставщиками. Итак, приходится признать, что обществу с его прочной структурой как бы противостоит другое, малое общество, — и оно, дискредитируемое меньшинство, представляет творческую реальность, известную в истории под именем символизма. [...] это небольшое сообщество состоит из своеобразных личностей, которые в своей оригинальности способны дойти до крайности, а иногда вызвать скандал. [...] Эпоха символизма декларирует разрыв с историей [...]. Бодлер, Рембо, Гоген, Ван Гог, Тулуз-Лотрек должны предстать перед нами скорее не как персонажи истории, целиком вписанные в исторический процесс с его логикой, но как личности, воплотившие разрыв, причем разрыв абсолютно непредсказуемый, абсурдный и резкий»³⁴.

Эта социально-культурная позиция проявлялась в огромной палитре с многочисленными оттенками — от «проклятых художников» до «дэнди», от эстетов — до снобов.

Согласно «Тайной доктрине» Блаватской, «посвященные» подчинялись строгой иерархии. Сходных убеждений придерживался и Скрябин: участникам «Мистерии» и «Предварительного действия»

были отведены разные роли, в зависимости от места в иерархии и степени посвящения. Своими планами композитор поделился с Сабанеевым:

«— Мне *пора готовиться*. Я не знаю, где застанет меня посвящение, но мне надо ехать в Индию. Не знаете ли, Леонид Леонидович, — и он как-то беспомощно обратился ко мне, — как мне быть? Надо ведь, пора приготавливать тех, кто в этой лестнице иерархической должны будут стоять у центра, кто ближе всех прозрел... Мне нужны близкие адепты, и вот мне кажется, они тут, из нашей среды, из нашего круга должны выйти. [...]

— Я хочу, знаете, чтобы это было исполнение *строго эзотерического*, чтобы *никого* не было посторонних, никаких слушателей. [...] Только одни участники разных порядков, разных планов, от самых центральных, самых посвященных и до периферии, будут такие *иерархические слои* вплоть до центра»³⁵.

При этом Скрябин неукоснительно соблюдал правила эзотерического посвящения, предписывавшие, в числе прочего, строжайшее соблюдение молчания. Как гласили заповеди эзотерического катехизиса: «Сомни уста твои из опасения произнести это (Тайну); и сердце твое из опасения громкой думы; а если сердце твое вырвалось из контроля, верни его на место, ибо такова цель нашего союза». [...] «Это есть тайна, дающая смерть. Сомни уста твои из опасения, чтобы не выдать ее невежде; сожми мозг твой из опасения, чтобы что-либо не вырвалось из него и не проникло наружу»³⁶.

Скрябин верил в то, что его идеи были открыты ему высшей силой. В последние годы жизни он постоянно утверждал, что является орудием космической справедливости и его «Мистерия» приведет мир через последний экстаз к дематериализации. Это засвидетельствовал Сабанеев:

«— Я теперь должен так много писать, — жаловался он мне, — вы знаете, что у меня такое чувство, что я *не имею права отдохнуть*... Кто-то стоит надо мною и твердит, что ты должен работать!.. Иначе я не успею. Так много, так страшно много надо сделать!.. А время идет! [...] Я думаю, — сказал он серьезно и тихо, — что зачем же мне была открыта эта идея, раз не мне ее осуществить? И я чувствую в себе силы для этого. Каждому открывается та именно идея, какая ему предназначена: Бетховену была открыта идея Девятой симфонии, Вагнеру — идея “Нибелунгов”. А мне — это. У меня есть ряд веских данных так думать, но я не все могу и не все *имею право* говорить. [...]

— Вы не знаете, — сказал он, — что у меня бывают приступы отчаяния, когда мне кажется, что я не напишу Мистерии, — это самые ужасные минуты моей жизни. Это — минуты малодушия, но это-то и доказывает мне, что я прав. [...]

— Я не переживу того дня, когда осознаю, что *не могу написать* Мистерию. — И слова его звучали тогда вызовом... [...]

— Мистерия сама должна созреть... [...] Ведь не я делаю Мистерию, я только знаю, что Мистерия должна быть, что она будет, я *сообщаю* о ней и содействую ей... “Предварительное действие” есть одна из форм этого содействия, так же, как и мои музыкальные сочинения, ими пробивается что-то в мире, производится какое-то ускорение процесса, все это приближает Мистерию. Уже “Прометей” или Седьмая соната приближают Мистерию, а “Предварительное действие” очень сильно ее приблизит...”³⁷

«Доктрина семи рас»

Учение Блаватской определило главный замысел Скрябина: его «Мистерии» предстояло завершить историю мироздания, человеческих рас и индивидуального духа в процессе эволюции (восхождения) и инволюции (погружения в хаос). Важнейшую роль при этом играла перенятая Скрябиным у Блаватской «доктрина семи рас». В замысле композитора «каждая раса отражала определенную фазу в эволюции духовной жизни человечества, в результате чего история рас становилась историей человеческой души, усваивавшей воплощенные чувства и желания с целью постепенного освобождения, для чего она должна освободиться от зависимостей и вернуться к простоте пренатальной нераздельности. Приняв это положение, Скрябин выстроил заново всю историю человечества в соответствии с выработанной им категориальной системой, включавшей в себя его собственную психическую жизнь в качестве особого компонента. Это дало ему ключ к пониманию мировой истории. Зимой 1907—1908 гг. он определил содержание и концепцию своей “Мистерии”, понимаемой им как история человеческих рас и индивидуального сознания, а точнее — как эволюционную психологию человеческих рас. Этой стадией в своем духовном развитии Скрябин был во многом обязан теософии, снабдившей его необходимыми формулами и схемами, особенно касательно Семи Рас, воплощающих постепенное нисхождение души в материю в пространстве и времени»³⁸.

«Доктрине семи рас» предстояло предопределить всю концепцию «Предварительного действия». Впервые в сжатом виде она воплотилась в «Прометее» (подробнее об этом см. в главе «Звук-цвет-свет в “Прометее”»).

В определенном смысле Скрябин оказался гораздо радикальнее Блаватской, придя к выводу, что не все стадии развития обязательны и исторический процесс может быть ускорен. Эти убеждения разделялись окружением композитора. Предельно ясно это выразила дочь Скрябина, Ариадна, будучи совсем еще юной девушкой: «“Человек приближается к совершенству через творчество. Всякое творчество сопряжено со страданием. Человечество идет к совершенству слишком медленно. Зачем идти к совершенству мелкими шагами? Надо слить религию, философию и искусство со страданием в своего рода квинтэссенцию. Такое соединение произойдет в Великой Мистерии, которая будет заключаться не то в богослужении, не то в театральном действии. [...] В апофеозе произойдет обожествление, экстаз”. Эта религия, по мнению Ариадны, вспыхнет как огонь, сожжет всю Россию, как страну, наиболее способную к восприятию идеи страдания и жертвенности. Вслед за Россией сгорит и весь мир. Так говорила Ариадна»³⁹.

Свою страсть к совершенству и страданию и готовность к самопожертвованию и героизму Ариадна Александровна Скрябина (1905–1944) доказала собственной жизнью: борясь в рядах французского Сопротивления, она помогла переправить за границу многих евреев, была предана и убита незадолго до освобождения Франции⁴⁰.

1.1.4. Предчувствия апокалипсиса

Скрябинский замысел «Мистерии» возник в духовной атмосфере, исполненной предчувствиями катастроф и предвидениями Апокалипсиса. С убеждающей силой это выразил Николай Бердяев: «Русский культурный ренессанс начала века был одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры. Это была эпоха творческого подъема поэзии и философии после периода упадка. Это была вместе с тем эпоха появления новых душ, новой чувствительности. Души раскрывались для всякого рода мистических веяний, и положительных и отрицательных. Никогда еще не были так сильны у нас всякого рода прельщения и смешения. Вместе с тем

русскими душами овладевали предчувствия надвигающихся катастроф. Поэты видели не только грядущие зори, но что-то страшное, надвигающееся на Россию и мир (А. Блок, А. Белый). Религиозные философы проникались апокалиптическими настроениями. [...] Наш культурный ренессанс произошел в предреволюционную эпоху, в атмосфере надвигающейся огромной войны и огромной революции. Ничего устойчивого более не было. Не только Россия, но и весь мир переходил в жидкое состояние»⁴¹.

Скрябин относился к тому особенному типу людей, в которых его современники видели «персонификацию катастрофы»⁴². Сходные чувства вызывали также Александр Блок, художнический и личностный склад которого и побудил одного из его друзей-соперников к подобной характеристике, Андрей Белый и многие другие представители их круга. Скрябин воспринимался современниками как медиум коллективной души — все существо композитора отвечало миссии избранника, способного выразить экстатичный дух своего времени. То, что все творчество Скрябина, включая ранние сочинения, воспринималось как предвестие грядущего катаклизма, доказывала уже оценка его Первой симфонии Андреем Белым: «Это апокалиптическая музыка — не разбудит ли нас к окончательному постижению явлений мира!»⁴³.

Несколько позже ту же мысль непреклонно выразил Николай Бердяев: «Я не знаю в новейшем искусстве никого, в ком был бы такой иступленный творческий порыв, разрушающий старый мир и созидаящий мир новый. Музыкальная гениальность Скрябина так велика, что в музыке ему удалось адекватно выразить свое новое, катастрофическое мироощущение, извлечь из темной глубины бытия звуки, которые старая музыка отметала. Но он не довольствовался музыкой и хотел выйти за ее пределы. Он хотел сотворить мистирию, в которой синтезировались бы все искусства. Мистирию он мыслил эсхатологически. Она должна быть концом этого мира [...]. Творческая мечта Скрябина неслыханна по своему дерзновению и вряд ли в силах был он ее осуществить. Но сам он был изумительное явление творческого пути человечества. Этот творческий путь человечества сметает искусство в старом смысле слова, казавшемся вечным. Синтетические искания ведут к Мистерии и этим выводят не только за границы отдельных искусств, но искусства вообще».

«Скрябин в иступленно-творческом порыве искал не нового искусства, не новой культуры, а новой земли и нового неба. У него

было чувство конца всего старого мира, и он хотел сотворить новый космос»⁴⁴.

Космогоническая образность и грандиозное послание Скрябина превосходили все мыслимые масштабы. Для их характеристики было недостаточно философского красноречия, поэтому Николай Бердяев прибег к эсхатологической образности, уподобив дерзновенный замысел Скрябина поискам «новой земли и нового неба» (Откровение 21, 1).

Ощущение заката, окрасившее всю эпоху «русского культурного Ренессанса», сказалось на Западе уже на рубеже веков: «Речь идет о том, что рубеж веков повсеместно воспринимался как время конца: многие страшились или желали возможного превращения “конца века” в “конец мира”». “Есть все основания ожидать, — утверждал повествователь в романе Гауптмана «Эмануэль Квинт, дурак во Христе» насильственного всеобщего общественного переворота, который должен наступить не позднее 1900 года и обновить мир”. Если бедные сельские ремесленники, следовавшие юродивому, чаяли тысячелетнего царства и нового Сиона, то и круги социалистов и близкие им по настроениям молодые интеллигенты испытывали совершенно сходные желания, касавшиеся воплощения социалистического, социального и следовательно — идеального государства будущего. [...] Одержимый порывом искупления, “конец века” [...] нередко проявлял себя в неврозах»⁴⁵.

Симптоматично, что к этому времени литературу всех европейских стран заполнили образы мессий и видения Христа⁴⁶. Эти тенденции, типичные для «декадентов», нашли последовательное воплощение в творчестве русских символистов, стремившихся передать новое жизненное содержание и предчувствие конца⁴⁷. Эсхатологические темы господствовали в поздних работах Владимира Соловьева, вдохновившего большинство русских символистов: к примеру, ощущение того, что «вся история подходит к концу», предельно точно, парадоксально и пластично выражена в его «Краткой повести об Антихристе», включенной в «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1900)⁴⁸. Жажда искупления, неустанный поиск божественной справедливости и смысла истории человечества под знаком неминуемой катастрофы пронизывали религиозно-историческое творчество Дмитрия Мережковского (1865–1940), в том числе — его романную трилогию «Христос и Антихрист» (1896–1905) и такие сборники как «Грядущий Хам» (1906) и «Не мир, но меч» (1908).

Одной из вершин русского религиозного Ренессанса стало «апокалиптическое христианство» Николая Бердяева, предельно отчетливо выразившего духовный опыт и мироощущение своих единомышленников. Этот философ, связанный глубокой симпатией со Скрябиным и принадлежавший к дружескому кругу композитора в последние годы его жизни, придавал особое значение творческому, художественному акту, истолковываемому им эсхатологически. В своей последней книге Бердяев утверждал, что «всякий творческий акт, моральный акт есть по существу конец этого мира, основанного на поругании добра», доводя этот вывод до логического, в высшей степени безрадостного конца: если «всякий творческий акт (моральный, художественный и т. д.) есть акт наступления конца мира, взлет в иной, новый план существования, то результаты подобных актов ввергают в падший мир»⁴⁹.

«Безвременье» и «перепутье», «итоги», «кануны» и «предчувствия» — эти мотивы господствовали в современной Скрябину эпохе. Как писал в эти годы Андрей Белый, «где теперь цельность жизни? В чем она? [...] Мы переживаем кризис. Никогда еще основные противоречия человеческого сознания не сталкивались в душе с такой остротой; никогда еще дуализм между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен»⁵⁰.

Кроме символистов, дань этим настроениям заплатили также представители других художественных течений: так, Василий Кандинский назвал в трактате «О духовном в искусстве» Метерлинка, Дебюсси и Шёнберга «визионерами упадка». В 1914 г. Вячеслав Иванов определил свою эпоху как «время смещения всех осей»⁵¹. Всеохватное культурное отчуждение выразилось, по формулировке П. А. Флоренского, в «коренном “не-так” всей жизни»⁵². Двойственность мироощущения выразилась в гротескных образах романа «Петербург» Андрея Белого (1916), с которым перекликались произведения других художников — «Метель» Г. И. Чулкова (1879–1939) с ее «сатанинским маскарадом» и др. Катастрофичность сознания в преддверии Первой мировой войны очень долго отзывалась в русской культуре — назовем «Поэму без героя» А. Ахматовой, воссоздающую «адскую арлекиниаду» Петербурга 1913 г. В 1906 г. у Н. А. Римского-Корсакова возник план написания оперы-мистерии «Небо и земля», а в 1912 г. была создана одноименная мистерия Н. А. Рославца, выразившая апокалиптический строй эпохи⁵³. Среди наиболее популярных мотивов, с предельной

силой выразивших идею заката и гибели культуры, — тема скифов. Истолкованная в большинстве случаев в мистическом и оккультном ключе, она нашла отражение в творчестве Александра Блока, Валерия Брюсова, Осипа Мандельштама, Николая Рериха, Всеволода Мейерхольда, Сергея Прокофьева, Игоря Стравинского и др. Под прямым воздействием Скрябина сходные мотивы воплотил один из крупнейших русских художников XX века, Борис Григорьев (1886–1939), с 1913 г. находившийся в непосредственном контакте с композитором и его ближним кругом (в числе прочего, Григорьев работал в 1916 г. над портретом шурина композитора, Б. Ф. Шлёцера) и пытавшийся найти за всеми роковыми социально-историческими катастрофами непреходящие, вечные праэлементы не только национальной, но всечеловеческой сущности и самосознания. В предисловии к книге «Расея» Григорьев писал:

«Время, переживаемое нами, так неестественно перегружено роковыми для человека событиями, так ожесточенно бурно. Никто не может быть уверен в том, что смерч времени не вырвет и его с корнем у любимой земли и не развеет жадный мозг и вечную душу человека волею стихийной, все более стремительной инерцией, жестоко расшатывающей устои человеческой культуры... Исполинский сгусток как всечеловеческий призрак разрушения, перекачиваясь по цивилизовавшейся веками земле, оставляет нам, еще живым, лишь мертвые ухабы первобытности»⁵⁴.

1.1.5. Неклассическая научная парадигма и «принцип единства»

Скрябина отличала неколебимая вера во всеохватный «принцип единства»: композитор постоянно говорил о «материально-сверхъестественном», «материалистическом оккультизме» и т.п. Открытия новейшего естествознания Скрябин воспринимал как подтверждения собственных мистических идей: «Новейшие открытия радиоактивности, научные феномены гипноза и подобные вещи радовали его до чрезвычайности, и постоянно нам приходилось от него слышать утверждения, что все это показывает, “что наука идет к *тому же*”. В это же время появилась теория относительности Эйнштейна [...]. Ему ясно было одно, что ему было нужно и приятно «крушение материалистической науки» [...]»⁵⁵.

Реакция Скрябина поистине удивительна, если учесть, что перечисленные выше открытия, знаменовавшие возникновение новой

научной парадигмы, призванной объяснить радикальные изменения в картине мира, стали для большинства его современников настоящим шоком: «С тех пор, как в начале этого столетия, благодаря теории относительности и квантовой механике, возникла новая физика, стало популярным говорить об обрушении физической картины мира. Проводились параллели с сильными потрясениями истории духа и науки, связанными с именами Коперника и Галилея, Кеплера и Ньютона. Казалось, что квантовая механика в понимании Бора, Гейзенберга и др. и впрямь поставила в сомнение вековую веру в детерминистский мир. После Первой мировой войны многие современники восприняли квантовую механику как символ вышедшего из строя мира, по отношению к которому они испытывали, в зависимости от мировоззрения, симпатию или враждебность»⁵⁶.

Скрябина радовали новые научные достижения, подтверждавшие его убеждения. Так, он считал, что открытие радиоактивности подтверждает возможность полной дематериализации: «Атомы сведены на нечто нематериальное... А отсюда один шаг к признанию возможности дематериализации. Есть состояния вещества более тонкие, чем самое тонкое газообразное, а дальше уже идет полная духовность»⁵⁷.

Отнюдь не случайно в дружеском кругу композитора высоко ценился классический труд по вопросам современной науки и оккультизма — опубликованная в 1911 г. книга Петра Демьяновича Успенского «*Tertium organum*. Ключ к загадкам мира»⁵⁸. Автор этого трактата, ставшего Библией многих русских художников — современников Скрябина, — в первую очередь, футуристов, предпринял дерзкую попытку осуществить синтез новейшего естествознания, психологии, математики и физики с опытом различных мистических течений. Помимо стремления соединить новейшие достижения естествознания и мистику, Успенский утверждал, что мистический опыт, ранее зачисляемый психологией в разряд аномалий, согласуется с открытиями современной ему науки. Его вывод гласил: «Все это реальные ощущаемые факты в мистическом опыте. И эти факты теоретически правильны. Они таковы, какими должны быть на основании заключений математики бесконечного и психологии сверхличного»⁵⁹.

Существуют многочисленные доказательства того, что Скрябин отвергал механистическую картину мира; в первую очередь, ему было глубоко чуждо, как в психологическом, так и в композиционно-музыкальном смысле, представление о целом как сумме составных

частей. В своей вере в принцип единства Скрябин заходил настолько далеко, что, в сущности, предвосхитил и отстаивал идеи, которые утвердились значительно позже благодаря идеологии New-Age, новейшей эзотерике и холизму. Это подтверждают разнообразные свидетельства и записи, сделанные самим композитором: «Вселенная есть единство, связь сосуществующих в ней процессов. [...] Она существует в себе и чрез себя. Она есть (имеет в себе) возможность всего и все»⁶⁰.

Этот скрябинский тезис полностью согласуется с постулатами холизма — к примеру, с убеждением в том, что «[...] в мире все связано со всем; Вселенная в целом воздействует на каждое событие. Каждая часть Вселенной есть целое, а это целое одновременно является частью: все сущее пронизано самим собой»⁶¹.

В наши дни Скрябин, безусловно, подвергся бы тем же нападкам со стороны современных естествоиспытателей и упрекам в «мировоззренческих манипуляциях физикой», «завышенных мировоззренческих претензиях» к науке и т.п., которые предъявлялись Фритьюфу Капре и другим представителям холизма⁶². С культурно-исторической точки зрения, чрезвычайно интересен уже сам факт, что именно те мистические традиции, с которыми был связан Скрябин, пережили Ренессанс внутри значительных мировоззренческих направлений второй половины XX века.

1.1.6. «Как сверху, так и внизу»: закон аналогии

Скрябин разделял веру Блаватской во всеохватное единство, описанное ею как «неизменный закон аналогии». Сформулированный в начале знаменитой «Изумрудной скрижали» («*Tabula Smaragdina*») — одного из трактатов, присываемых легендарному Гермесу Трисмегисту, — этот тезис остается и по сей день заповедью всех оккультистов:

«1. Истинно — без всякой лжи, достоверно и в высшей степени истинно.

2. То, что находится внизу, соответствует тому, что пребывает сверху; и то, что пребывает сверху, соответствует тому, что находится внизу, чтобы осуществить чуда единой вещи.

3. И так все вещи произошли от Одного посредством Единого: так все вещи произошли от этой одной сущности через приспособление»⁶³.

«Закон аналогии» передавал основополагающий принцип мироздания — его гомогенность, выражающуюся в тождественности «верхнего» и «нижнего», макрокосма и микрокосма, психического и физического и т.д. Согласно Блаватской, «все во Вселенной следует аналогии. “Как вверху, так и внизу”; человек микрокосм Вселенной. То, что происходит на духовном плане, повторяется на космическом плане. Конкретность следует линиям абстракции; низший должен соответствовать высшему, материальный духовному. [...]»

Оккультная философия учила этому со времени появления человеческой речи и языка, добавляя, однако, согласно принципу непреложного закона аналогии, “как вверху, так и внизу”, другую из своих аксиом, что, в действительности, не существует ни Духа, ни Материи, но лишь бесчисленные аспекты Единого вечно-сокрытого Есть или Сат. Однородный, первичный Элемент прост и един лишь на земном плане сознания и чувствования, ибо Материя, в конце концов, не более, нежели последовательность наших собственных состояний сознания, а Дух — представление психической интуиции.

[...] От Богов до людей, от Миров до атомов, от Звезд до мимолетного света, от Солнца до жизненного тепла малейшего органического существа — мир Формы и Бытия есть необъятная цепь, звенья которой все связаны между собою. Закон Аналогии есть первый ключ к проблеме мира, и эти звенья должны быть изучаемы в их оккультном взаимоотношении. [...]

Эволюция человека-микрокосма аналогична эволюции вселенной, Макрокосму. Его эволюция стоит между эволюцией последнего и эволюцией животного, для которого человек, в свою очередь, является макрокосмом. [...]

Так сказал Гермес, Трижды Великий Посвященный, “Мошь Божественной Мысли”. Св. Павел, также Посвященный, назвал наш Мир “загадочным зеркалом чистой истины”, а Св. Григорий Назианский подтвердил сказанное Гермесом, заявив, что:

“Видимые вещи есть лишь тень и очертания вещей, которых мы не можем видеть”.

Это есть постоянное сочетание, и образы повторяются от высшей ступени лестницы Бытия до самой низшей. “Падение Ангелов” и “Война в Небесах” повторяются на каждом плане, причем низшее “зеркало” искажает отображение высшего “зеркала”, и каждый повторяет это по-своему»⁶⁴.

В своих воспоминаниях Сабанеев подтверждает, что Скрябин рассматривал единство как универсальный принцип: «Его творчество представлялось ему точным подобием мирового процесса [...]. Микрокосм человека отражал в своем творчестве макрокосм мира — и законы были одни и те же. В этом и был “принцип единства”, который он так любил и в который верил так догматически. Творчество человека как “разбрызги творчества мира” — это был его излюбленный образ».

Именно в этом ключе Скрябин истолковывал и разразившуюся мировую войну, и собственный замысел «Мистерии». Композитор утверждал: «Весь мир — в нас, ведь мы сотворили Солнце и солнечную систему, и продолжаем их творить. В тот миг и час мы все просто перестанем их творить — и их не станет. Все физическое ведь есть только отблеск духовного и происходящего в иных планах. Нам кажется, что произошла война, а на деле это есть результат событий, происшедших в духовной плоскости. И всякое такое событие в духовной плоскости выражается в физическом плане некоторым катаклизмом. Потому, наверное, и при Мистерии это событие отразится в физическом плане чем-то вроде катастрофы, огромного землетрясения, например...»⁶⁵.

Закономерно, что и трагическая смерть композитора была истолкована его мистически настроенными друзьями как отражение исключительно важных событий, совершившихся в астрале. Они говорили: «Да, это великое событие... Страшное событие. Это больше, чем война, чем все победы и поражения. В астральных планах была буря, и она унесла Скрябина туда, где он собственно и должен был быть, потому что он был нездешний... [...] Сейчас произошли огромные сдвиги *в тех планах*. Это все должны чувствовать»⁶⁶.

1.1.7. Оккультный смысл мировых войн и «Мистерия» Скрябина

Как и следовало ожидать, Скрябин приветствовал разразившуюся катастрофу Первой мировой войны. То, насколько его реакция отвечала всему духу оккультизма, видевшего в войнах «будильники мировой истории»⁶⁷, подтвердил один из ближайших друзей композитора, доктор Владимир Васильевич Богородский, сопровождавший Скрябина вплоть до его смерти: «Война не была для него

явлением случайным, имеющим исключительно экономический или политический характер. Война эта, по его упованиям, должна была принести конец тысячелетней замкнутости народов Востока и Запада и, объединив их, положить начало новой синтетической культуре, в которой будут условия для воплощения его мечты о *Мистерии*. Война вырастала для него до значения борьбы двух принципов — духа и материи. Вот почему война, служа — по его мнению — началом преображения мира и перехода его к высшей жизни, делала его радостным, окрыляла его, заставляя работать с двойной энергией, почти лихорадочно»⁶⁸.

Свои размышления о смысле войны Скрябин выразил в письме другому своему другу, публицисту, издателю, общественному деятелю Александру Николаевичу Брянчанинову (1874–1918?), опубликованном незадолго до смерти композитора:

«Дорогой друг Александр Николаевич!

Не могу не выразить тебе моего сочувствия по поводу высказанной тобою в последнем № “Нового Звена” мысли о воспитательном значении войны.

Ты выразил давно созерцаемую мной идею необходимости в известные сроки потрясений для масс, утончающих организацию человека и делающих его способным к восприятию более тонких вибраций, чем те, на которые он до той поры отвечал.

Как глубоко ошибаются видящие в войнах только зло и результаты случайно возникающих раздоров между народами.

История рас есть выражение на периферии развития центральной идеи, данной в созерцании пророкам, ощущаемой творцами-художниками в минуты вдохновения, но совершенно скрытой от масс.

Развитие этой идеи подчинено ритму частных достижений, а периодическое накопление творческих энергий, действуя на периферию, производит сдвиги, которыми свершается эволюционное движение рас. Эти сдвиги (катаклизмы, катастрофы, войны, революции и т. п.), потрясая души людей, раскрывают их восприятию скрытой за внешними событиями идеи.

Замыкается круг, и этап завершен. Еще одно достижение, еще одно запечатление творческой идеи на материи. Мы переживаем теперь момент именно такого сдвига, и это в моих глазах признак созревшего и жаждущего воплотиться настроения.

И в такое 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 созданию 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. Мне лично ясно почувствовалось это при прекрасном исполнении Прометея в Квинсхолле в Лондоне. Восторги публики, тогда так меня растрогавшие, я теперь, вдумываясь в смысл войны, склонен приписать не столько музыкальной стороне этого произведения, сколько сочетанию в нем музыки с мистикой»⁶⁹.

В начавшейся войне Скрябин узрел толчок, ускорявший события, должны неминуемо привести к дематериализации. Композитор предсказывал: «Теперь [...] мы молниеносно пройдем все стадии инволюционного развития и сразу вступим в эволюцию...

Но только *будут большие испытания*, будут страшные минуты... [...] Потому что нам придется пройти *полную материализацию*: наступит эра, когда все духовные интересы угаснут, когда вся мистика улетучится, кроме как в небольшом очаге. Наступит время страшной прозы, полного погружения в материальный план, полной утраты всякой духовности. Это будет век машин, электричества, которые заполонят все, век меркантильных интересов, и это же совпадет с *торжеством социализма*. [...]

А затем уже начнется *эволюция*... Вот как раз к этому времени Мистерия подоспеет. [...]

Войной это дело не ограничится. После войны пойдут огромные перевороты, перевороты социального характера... Затем начнется выступление оставшихся рас и народов, восстанет Китай, Индия, проснется Африка... Все эти события ведь не сами по себе. Ведь это поверхностное мнение, что война начинается от каких-то внешних причин. На самом деле всякая война начинается в астральном плане. Если у нас война, то это значит, что какие-то огромные события произошли в астральном плане, какие-то большие сдвиги... И они отражаются в физическом плане в качестве разных катаклизмов, будь это война, или землетрясение, или мор... Очевидно, сейчас, ввиду того, что война такая грандиозная, что весь мир воюет, —

в астральном плане случилась целая катастрофа. И я *знаю*, что это за катастрофа. Это вот тот самый *перелом*, о котором я говорю. В ближайшие годы мы проживем тысячи лет...»⁷⁰.

Предсказания Скрябина во многом согласовывались с идеями Рудольфа Штайнера, уже в 1904 г. предвидевшего грядущую войну и обосновывавшего ее необходимость отсутствием духовности: «Закат нашей современной коренной расы будет обусловлен отсутствием моральных устоев. Лемурийская раса была уничтожена огнем, атлантическая — водой; наша будет уничтожена войной всех против всех, злом, борьбой людей друг против друга»⁷¹.

Необходимо оговориться, что вопрос о возможных духовных соприкосновениях Скрябина и Рудольфа Штайнера до сих пор остается непроясненным. С одной стороны, Л. Л. Сабанеев упоминал в своих воспоминаниях, что Скрябин был знаком с работами Штайнера; с другой, в июне 2001 г. тогдашний директор Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина, Т. В. Рыбакова, в разговоре с автором категорически отрицала как возможность каких-либо воздействий Штайнера на Скрябина, так и то, что композитор когда-либо владел книгами этого мистика. Последнее утверждение, возможно, следовало бы подвергнуть перепроверке, поскольку после смерти вдовы композитора, Т. Ф. Шлёцер-Скрябиной (1883–1922) пропали многие книги из частной библиотеки композитора, — этот факт подтвердила в свое время младшая дочь композитора, Марина Александровна Скрябина⁷². В свою очередь, то обстоятельство, что одна из дочерей композитора от первого брака, Мария Александровна Скрябина (1901–1989), как известно, принадлежала к антропософам, никак не могло быть объяснено влиянием ее отца: достаточно напомнить о том, что первая жена Скрябина, Вера Ивановна, препятствовала любым контактам композитора с их общими дочерьми в последние годы жизни Скрябина, на что он не раз горько сетовал⁷³. Да и сама Мария Александровна Скрябина в пору зрелости предельно негативно отзывалась о позднем творчестве и взглядах своего отца⁷⁴.

1.1.8. Александр Скрябин и Вячеслав Иванов

В речи «Скрябин и дух революции», произнесенной 24 октября 1917 г. на заседании Скрябинского общества, один из вождей рус-

ского символизма, прозванный Андреем Белым «Фаустом наших дней», — Вячеслав Иванович Иванов (1866—1949) сформулировал ряд глубоких идей, касающихся мистической, демонически-революционной сути творчества Скрябина. Творчество композитора рассматривалось им как прорыв от «глубочайшей инволюции» к началу «разрушительной и возродительной катастрофы мира»:

«Так, если душа революции — порыв к инобытию, демон Скрябина был, конечно, одним из тех огнеликих духов, чей астральный вихрь мимолетом рушит вековые устои, — и недаром знаменовался мятежным знамением древнего Огненосца. Прибавим еще показательную черту: не одних скитальцев, взыскующих лучшей родины, бездомников своеначального почина, отщепенцев от старого духовного уклада, “отшельников и горных путников духа”, звал за собою этот демон, но подымал своими заклинаниями всю громаду человечества, как возмущает ангел великого восстания народное море, взрывая вверх все, что улеглось и отстоялось на дне, и в мрачную муть дикого волнения обращая спокойную прозрачность глубин. В торжественных утверждениях своего порыва — или прорыва — в запредельное Скрябин говорил не языком индивидуальной воли, но хоровым звучанием воздымаемого им из глубы соборного множества. Дивиться ли тому, что столь многих смущает и безумит внятно звучащая в его музыке страшная песня древнего, родимого хаоса?»

Таков был демон Скрябина. Бессознательно ли для человека действовал он в нем, или же человек отвечал ему ясным сознанием и согласием? Скрябин — один из сознательнейших художников, всецело берущих на себя ответственность за дело своего демона. Он не только упреждал в духе некий всеобщий сдвиг, но и учил, что всемирное развитие движется в катастрофических ритмах. Разрушительные силы в их ужасающем разнуждании знаменовали для него тот момент глубочайшей “инволюции” (погружения в хаос), который служит, по непреложному первозданному закону, началом “эволюции” (восхождения к единству): такова основная схема космических эпох, из коих наша стремительно приближается к своему концу, к своему эволюционному завершению. Мистерия есть космический зов. “Свершилось”. Ее создание было целью жизни Скрябина: характер, полярно противоположный органически не приемлющему революции Гёте, — он сгорал от нетерпеливого ожидания предвестий конца, за которым уже светало перед его взором новое начало, торопил Рок и ежечасно умышлял освободительное действие.

О, это действие было несоизмеримо с действием тех, что толпятся на подмостках мировой драмы, облеченные достоинством ее действующих лиц и украшенные титулом исторических деятелей. Для них Скрябин был только созерцателем, они для него — только носителями типических масок, исполнителями предписанных им и дословно подсказываемых ролей. Скрябин думал, что немногие избранные принимают решения за все человечество втайне и что внешние потрясения происходят в мире их сокровенной творческой воли.

Этот мистик глубоко верил в изначальность духа и подчиненность ему вещества, как и в иерархию духов, и в зависимость движений человеческого множества от мировой мысли его духовных руководителей. Свой дух он сознавал пребывающим в действенном средоточии зачинательных сил и тут как бы подавал свой голос за ускорение разрушительной и возродительной катастрофы мира. Он радовался тому, что вспыхнула мировая война, видя в ней преддверие новой эпохи. Он приветствовал стоящее у дверей коренное изменение всего общественного строя: эти стадии внешнего обновления жизни ему были желанны, как необходимые предварительные метаморфозы перед окончательным и уже чисто духовным событием — вольным переходом человечества на иную ступень бытия.

Так творил и мыслил русский национальный композитор, представивший просторолубивую стихию родной музыки в ее новом виде динамического перестроения и претворения в образы космической беспредельности, — аполитический художник в жизни, мирный анархист по своим безотчетным влечениям и по вражде к принудительному порядку, суду и насилию; демократ не только по целостной и чистосердечной проникнутости чувством всеобщего братства и трудового товарищества, но и по глубочайшему и постоянному алканию соборности; аристократ по изяществу природы и привычек, как и по своему сочувствию всем формам, на которых отпечателась непринудительная иерархичность творческих правд; истый всечеловек, каким является, по Достоевскому, прямой русский, — и вместе пламенный патриот по живому чувствуванию своих духовных корней, по органической любви и преданию русской жизни, по вере в наше национальное предназначение, наконец, по своему глубочайшему самосознанию, — самосознанию одного из творцов русской идеи...

Если переживаемая революция есть воистину великая русская революция, — многострадальные и болезненные роды “самостоя-

тельной русской идеи”, — будущий историк узнает в Скрябине одного из ее духовных виновников, а в ней самой, быть может, — первые такты его ненаписанной Мистерии. Но это — лишь в том случае, если, озирая все переживаемое нами из дали времен, он будет вправе сказать не только: “земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною”, но и прибавить: “и Дух Божий носился над водами” — о том, что глядит на нас, современников, мутным взором безвидного хаоса»⁷⁵.

Первая встреча Александра Скрябина и Вячеслава Иванова состоялась 31 января (13 февраля) 1910 г. в Санкт-Петербурге, на вечере, устроенном в честь Скрябина редакцией журнала «Аполлон». 1 (14) апреля 1912 г. поэт подарил Скрябину свою книгу «Sorgardens», хранящуюся ныне в Государственном мемориальном музее А. Н. Скрябина. Близкие контакты между художниками установились после зарубежной поездки, осуществленной Ивановым в 1912–1913 гг., и его переезда в Москву: поэт стал не только постоянным посетителем дома Скрябина, но и его советчиком и доверенным лицом. В свою очередь, Скрябин был частым гостем в доме своего друга, о чем живо вспоминал редактор-основатель журнала «Аполлон» С. К. Маковский: «Никогда не забуду вечеров, которые я проводил у него в обществе А. Н. Скрябина (в предсмертные годы композитора). Каким знатоком гармонии выказывал себя Вячеслав Иванов — эзотерист в этих беседах со Скрябиным — оккультистом, мечтавшим о музыкальном храме на необитаемом острове Индийского океана!»⁷⁶.

Для Скрябина поэзия Вячеслава Иванова стала тем образцом, которому он хотел следовать в собственном литературно-поэтическом творчестве. Композитор постоянно подчеркивал свою духовную близость Иванову и глубокое взаимопонимание, связывавшее его с поэтом⁷⁷. Иванов стоял у смертного одра Скрябина и занимался наследием композитора после его смерти. Поэт задумал издать книгу о Скрябине, составив ее из трех своих чтений, проведенных в 1915, 1916 и 1917 гг. Скрябинским обществом, — «Взгляд Скрябина на искусство», «Национальное и вселенское в творчестве Скрябина (Скрябин как национальный композитор)», «Скрябин и дух революции», предпослав им сонет «Могила Скрябина»⁷⁸. Свою книгу Иванов посвятил безвременно умершему сыну композитора: «Памяти взятого Днепром отрока Юлиана Скрябина». Готовя книгу к изданию, поэт основательно отредактировал текст. В числе прочего, он изменил заглавие второго чтения, зачеркнув формулировку «Скрябин как на-

циональный композитор», что означало существенное смещение акцентов в содержании⁷⁹. Книга, уже подготовленная к печати, планировалась петроградским издательством «Алконост» к публикации в 1919 г. Переезд «Алконоста» в Берлин в 1922 г. и его последующее закрытие в 1923 г. поставило крест на этом издании. Материалы книги Иванова о Скрябине, хранившиеся в РГАЛИ (ф. 225, оп. 1, ед. хр. 38), были впервые воспроизведены в 1996 г. (см. илл. 1)⁸⁰.



Иллюстрация 1. Вячеслав Иванов. «Скрябин» (титульный лист книги)

1.1.9. «Мировая душа», «всединство», «соборность», «теургия»

Русский символизм, традиции славянофилов и Владимира Соловьева

Мысли Скрябина о мировых катастрофах Вячеслав Иванов истолковал в теургическом смысле. Эсхатологическое мироощущение продиктовало убеждение русских мыслителей и художников той эпохи: в грядущем перевороте, который радикально изменит ре-

альность, искусство должно сыграть определяющую роль. По мысли Н.А. Бердяева, пришло время «теургического искусства, преобразующего бытие»⁸¹. Теургическая роль искусства с особенной силой провозглашалась «младшими символистами», чьим вождем был Вячеслав Иванов. Именно поэту и его единомышленников называли «теургами». В своей книге о Скрябине Иванов назвал важнейший источник воздействий на русский символизм: «Новейший русский символизм, в лице тех его представителей, которые, идя за Достоевским и Соловьевым, искали обосновать его на почве мистического реализма, снова и со всею остротой постиг и пережил теургическую тоску земного плена небесной Музы. Он постиг, что, как бы ни были пророчественны вдохновенные символы, — эти подобию и знамения высших реальностей, образующие живую ткань всякого истинного художества, — они все же только иконы, — о, если бы чудотворные! — а не сами животворящие силы. Паломники знали, что только в конце неопределенно далекого пути, за каким-то всемирным перевалом, впервые сверкнут снеговые вершины теургии. Первым у нас возвестил это обетование Вл. Соловьев, который писал в 1890 году: “Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?” И еще в ранних речах своих о Достоевском он определял грядущих пресуществителей жизни через искусство как “теургов”, устанавливая то различие между религиозными художниками прошлого и ими: что первыми религиозная идея владела, вторые же будут сами ею владеть и сознательно управлять ее земными воплощениями. А еще раньше тот, из чьего творчества растет все лучшее в духе, — Достоевский, — пророчески восклицал: “Красота спасет мир”, все замыкая в едином вещем слове»⁸².

«Младшие символисты», «теурги» часто назывались последователями, продолжателями, наследниками великого религиозного философа Владимира Сергеевича Соловьева (1853—1900), под воздействием которого сформировались их взгляды. Главные эстетические установки Соловьева были в своей сущности теургическими. Сам великолепный поэт, этот философ объединил художество с мистикой — его целью было «общение с внешним миром путем внутренней творческой деятельности»⁸³. От Соловьева «теурги» унаследовали понимание искусства как «реальной силы, просветляю-

щей и перерождающей весь человеческий мир»⁸⁴. В своей эстетической утопии Соловьев продолжил традиции немецких романтиков и Достоевского, провозгласившего спасительную силу искусства⁸⁵.

Позицию Вячеслава Иванова, говорившего о творчестве Соловьева как о главном источнике, вдохновившем русских символистов, разделяли Андрей Белый и Александр Блок⁸⁶. Основопологающим для этого круга было учение Соловьева о «положительном всеединстве». Сходные мысли были высказаны также другими русскими религиозными философами (упомянем понимание мира как «органического единства» Н. Лосским, учение о Софии С. Булгакова). Те же идеи вдохновляли и Скрябина. Среди главных понятий в работах Вяч. Иванова о Скрябина особенно выделяются «всеединство» и «соборность». Поскольку за ними и связанными с ними другими категориями стоит долгая традиция русской философской мысли, а также самостоятельная история ложных или неточных терминологических истолкований и заблуждений, необходимо подвергнуть их подробному рассмотрению.

Философское понятие «соборность» восходило к славянофилам. Идея соборности и ее осуществления разрабатывалась Алексеем Степановичем Хомяковым (1804—1860). У Хомякова «соборность» выступала в роли метафизического принципа мироздания. В этом смысле Церковь понималась им как «духовный организм» — «единство благодати, живущей во множестве разумных творений, покоряющихся благодати»⁸⁷. Согласно Хомякову, «церковь есть первореальность — и в приобщении к ней впервые и отдельная личность открывается самой себе — и не в случайных эмпирических проявлениях, а в подлинном и глубоком начале»⁸⁸.

Из этого учения о Церкви философ выводит понимание личности, исключающее индивидуализм: «Отдельная личность, — пишет Хомяков, — есть совершенное бессилие и внутренний непримиримый разлад. Лишь в живой и морально здоровой связи с социальным целым личность обретает свою силу [...]. Лишь в Церкви, т. е. в свободном, проникнутом братской любовью к другим людям единении во имя Христа — только здесь личность обретает все свои дары, всю полноту ее личного богатства»⁸⁹.

В своей теории познания, во многом сформированной на основе религиозной критики западной традиции христианской мысли и рационализма, Хомяков приходит к противопоставлению «рассудочного познания» целостному духу и выводу, что истинное знание приобретается лишь благодаря «соборованию многих».

«Истина, недоступная для отдельного мышления, — пишет Хомяков, — доступна только совокупности мышлений, связанных любовью»⁹⁰. Многие постулаты Хомякова предвосхищают идеи, разработанные в начале XX века в софиологической метафизике С. Булгакова, П. Флоренского и др. Хомяков явился одним из первых мыслителей нового времени, опровергших механистическое понимание целого как конгломерата различных частей: в его учении «всё» не есть сумма, не есть итог явлений. По мысли Хомякова, что «частное не итожится в бесконечное “всё”, — и, наоборот, начало всякого явления заключается именно в этом “всё”. Таким образом, “всё” (как целое), первичнее частных явлений, оно является корнем всего отдельного, ибо всякое явление есть нечто “выхваченное из общего”»⁹¹.

Тем самым, целое, в сущности, определялось как сложная структура, обладающая внутренними законами и структурно определяющая свои составные части. Подобное понимание предвосхитило упоминавшуюся выше новую мировоззренческую парадигму, установившуюся в начале XX века.

Идеи Хомякова были развиты другими славянофилами. Важнейшими частями концепции соборности стали понятия «общее дело» и «хоровая жизнь», в свою очередь, выдвигавшие на первый план религиозные, этические и общечеловеческие ценности. Осознанием глубокой духовной связанности людских сообществ проникнуты труды И. В. Киреевского (1806—1856). В дальнейшем понятие «хоровая жизнь» стало напрямую связываться с общиной. По словам К. С. Аксакова (1817—1860), «личность в русской общине не подавлена, но только лишена своего буйства, исключительности, эгоизма... Личность поглощена в общине только своей эгоистической стороной, но *свободна в ней, как в хоре*»⁹².

Ту же категорию «соборный хор» использует в своих работах о Скрыбине Вячеслав Иванов.

Идея «положительного всеединства» находится в центре философской системы Владимира Соловьева. В своих трудах, испытавших воздействие со стороны разнообразных источников — от Спинозы, Канта, Гегеля, Шопенгауэра, Фихте, О. Конта до славянофилов, Николая Федорова и мистических учений, включая Каббалу, — Соловьев пошел на открытый разрыв с позитивизмом, отвергнув «философию в смысле отвлеченного, исключительно теоретического познания» и провозгласив необходимость «универсального синтеза науки, философии и религии» ради «восстановления со-

вершенного внутреннего единства умственного мира». («Кризис западной философии (против позитивистов)», 1874)⁹³. В учении Соловьева обнаруживаются «мотивы имперсонализма — разрушения учения о личности как замкнутом бытии, утверждение сверхличной сферы, которой питается отдельный человек», понимания человечества как некоего метаэмпирического или метафизического единства»⁹⁴. В «Философских началах цельного знания» (1877) Соловьев рассматривал в качестве «субъекта развития» человечество как «единое существо», «действительный, хотя и собирательный организм»⁹⁵. В цикле статей «Смысл любви» (1892—1893) философ определил «истинную индивидуальность» как «некоторый определенный образ всеединства, некоторый определенный способ восприятия и усвоения себе всего другого»⁹⁶. Рассматривая существование в трансцендентной сфере, Соловьев пришел к следующему выводу: «[...] если в нашем мире раздельное и изолированное существование есть факт и актуальность, а единство — только понятие и идея, то там, наоборот, действительность принадлежит единству или, точнее, всеединству, а раздельность и обособленность существуют только потенциально и субъективно.

А отсюда следует, что бытие этого лица в трансцендентной сфере не есть индивидуальное в смысле здешнего реального бытия. Там, т. е. в истине, индивидуальное лицо есть только луч, живой и действительный, но нераздельный луч одного идеального светила — всеединой сущности. Это идеальное лицо, или олицетворенная идея, есть только индивидуализация всеединства, которое неделимо присутствует в каждой из этих своих индивидуализаций»⁹⁷.

В своем учении Соловьев разделял взгляд одного из предтеч холизма — Огюста Конта — на соотношение части и целого. Поскольку «целое первее своих частей и предполагается ими, то первичная реальность есть человечество, а не отдельное лицо; человечество есть существо, становящееся абсолютным через всеобщий прогресс». «Великое Существо» — «le Grand Être» — О. Конта истолковано Соловьевым как «совершенно действительное, — если не совсем личное, в смысле эмпирической человеческой особи, то еще менее безличное. [...] это существо сверхличное»⁹⁸. Тем самым, разрушается представление о личности как замкнутом, изолированном существовании, и ее место занимает сверхличностное начало, питающее индивидуумы. Благодаря синтезу науки, философии и богословия становится возможным «цельное знание» — эту концепцию Соловьев унаследовал от славянофилов, прежде всего — от И. В. Киреев-

ского. «Цельное знание» образует вместе с «цельным творчеством» в «цельном обществе» «цельную жизнь», понятую Соловьевым как «окончательный фазис исторического развития»⁹⁹.

В своей метафизике «положительного всеединства» Соловьев оказывается наследником Спинозы и Шеллинга, снимая противоположность Абсолюта и мира. Протипы учения о всеединстве обнаруживаются и в других источниках — прежде всего следует назвать Плотина, Прокла, Иоанна Скота Эриугену и Николая Кузанского. Последний, к примеру, демонстрирует взаимодействие «одного» и «другого» при помощи «парадигматической фигуры» («*figura paradigmatica*») («О предположениях» («*De coniecturis*»), 1440), изображающей Вселенную в виде взаимопроникновения двух пирамид, основания которых обозначены как «одно/единство» («*unitas*») и «другое/инаковость» («*alteritas*»). В изображении объединены все противоположности: Бог превращается в ничто, свет — в тень и т. д.¹⁰⁰ Здесь же можно было вспомнить мистическое учение Якоба Бёме, представляющего человека в непосредственной корреляции с Богом¹⁰¹. Названные источники влияния не являются гипотетическими: известно, что Соловьев усердно изучал многочисленные мистические традиции. Что же касается учения Якоба Бёме, то, как в свое время доказал уже Николай Бердяев, оно с давних пор глубоко укоренилось в низших слоях русского общества, в том числе — в крестьянских сектах¹⁰².

Очевидно также, что и Скрыбину было хорошо известно это мистическое наследие: в своем трактате «Мир как воля и представление» (т. 1, кн. 2), тщательно изученном Скрыбиным, Артур Шопенгауэр нашел подспорье в знаменитых строках Ангелуса Силезиуса:

«Господь, я знаю, без меня не может жить и мига:

Умру — Свой дух отдаст и Он тотчас от скорби ига»¹⁰³.

В системе Соловьева единство природного мира воплощается благодаря «душе мира». Это понятие, введенное Платоном и перенятое у Шеллинга, Соловьев подвергает значительному развитию: «Душа мира, — пишет он в “Чтениях о Богочеловечестве”, — есть и единое и все — она занимает посредствующее место между множественностью живых существ и безусловным единством Божества». Соловьев понимает “душу мира” как “живое средоточие всех тварей — сущий субъект тварного бытия” и одновременно — как су-

щество двойственное: она заключает в себе и божественное начало, и тварное бытие, но, не определяясь ни тем, ни другим, пребывает свободной. [...] Свободным актом мировой души объединяемый ею мир отпал от Божества и распался на множество враждующих элементов»¹⁰⁴.

Далее «мировая душа раскрывается, как “идеальное человечество”, и поэтому над космическим процессом, шедшим в мире до этого, возвышается ныне исторический процесс, движимый все той же мировой душой (ныне уже именуемой Софией). Мировая душа, по природе своей причастная Божеству, ищущая через космогонический процесс преодоления дуализма, [...] воссоединяется с Божеством, — точнее говоря, с Логосом. Это воссоединение осуществляется в сознании и достигает своего завершения во Христе — “центрального и совершенного личного проявлении Софии”»¹⁰⁵.

Впоследствии Соловьев отказывается от отождествления Софии с «душой мира»: в книге «Россия и Вселенская Церковь» («La Russie et l'Eglise Universelle», 1889) «душа мира» предстает как носительница хаотической силы и «антитип божественной Премудрости», в то время как София является «универсальной субстанцией», «субстанцией Божественной Троицы», и одновременно — «истинной причиной творения и его целью», «принципом (“началом”», в котором Бог создал небо и землю». При этом хаос рассматривается Соловьевым как в высшей степени продуктивное начало: «Возможность хаотического существования, от века содержащаяся в Боге, вечно подавляется Его могуществом, осуждается Его истиной, уничтожается Его благодатью. Но Бог любит Хаос в его небытии, и Он хочет, чтобы сей последний существовал... Поэтому Он дает свободу хаосу... и тем выводит мир из его небытия»¹⁰⁶.

С. Н. Трубецкой и его «гипотеза универсального сознания»

Долгое время Скрябин относился весьма отрицательно к учению Владимира Соловьева; дружба с Вячеславом Ивановым изменила его оценку. Но еще до знакомства с поэтом соборные идеи могли быть поведаны Скрябину его старшим другом, знаменитым философом кн. Сергеем Николаевичем Трубецким (1862–1905). Хотя свидетельства контактов между ним и Скрябиным достаточно фрагментарны, очевидно, что именно кн. С. Н. Трубецкой, названный его учеником, Б. А. Фохтом, «пламенно живым челове-

ком»¹⁰⁷, сыграл решающую роль в формировании мировоззрения композитора.

Кн. С. Н. Трубецкой был одним из первых интеллектуалов, признавших гениальность Скрябина. Любимая тетушка композитора, Любовь Александровна Скрябина, оставила воспоминания о том, что Трубецкой часто, навещая юного Скрябина, часами слушал его игру и вел с ним долгие разговоры¹⁰⁸. В 1901 г., после своего первого визита Трубецким, Валерий Брюсов занес в дневник: « [...] очень они славили Скрябина, как первого композитора нашего времени»¹⁰⁹.

Уже в рецензии 1899 г. философ назвал Скрябина «истинным мастером фортепианного стиля, какого еще не знала русская музыка» и подчеркнул его самобытность. Три года спустя С. Н. Трубецкой развил эти мысли: «Оригинальность г. Скрябина неподдельная: у него своя художественная физиономия, своя манера, свой стиль [...]»¹¹⁰.

Именно С. Н. Трубецкой ввел композитора в Московское философское общество, членом которого Скрябин стал в 1902 г. Безвременную смерть философа композитор воспринял как огромную потерю¹¹¹. Автору настоящего исследования представляется весьма вероятным, что именно С. Н. Трубецкой рекомендовал Скрябину изучить исследование Куно Фишера, посвященное истории философии, — этот труд, как и следовало ожидать, был высоко оценен композитором. Основанием подобному предположению служит тот факт, что труды К. Фишера оказали решающее воздействие на эволюцию философских взглядов самого Трубецкого, повлияв на его поворот от позитивизма к идеализму и религиозной метафизике¹¹².

С. Н. Трубецкой вошел в историю русской философии как последователь Владимира Соловьева и самобытный мыслитель. Философ создал учение о «соборной природе сознания», обнаруживающее преемственные связи с идеями Хомякова и Киреевского. Прославленная формулировка Трубецкого гласит: «мы во всех актах (теоретического и морального характера) держим внутри себя сбор со всеми». Отвергая имперсонализм, Трубецкой утверждает, что «сознание не может быть ни личным, ни безличным, ни единоличным, ибо оно более, чем лично — оно соборно»¹¹³. Далее философ приходит к выводу о том, что существует « [...] некая универсальная, мирообъемлющая чувственность [...]. Если субъектом ее не может быть ни ограниченное индивидуальное существо, ни Су-

щество Абсолютное, то остается допустить, что ее субъектом может быть только такое психофизическое существо, которое столь же универсально, как пространство и время, но вместе с тем [...] не обладает признаками абсолютного бытия: это — космическое Существо или мир в своей психической основе, — то, что Платон назвал Мировой Душой.

В духе Владимира Соловьева С. Н. Трубецкой истолковывает «Софию Вселенскую» как «совокупность творческих первообразов или идей»¹¹⁴.

«Метафизика всеединства» С. Н. Булгакова

Идеи «метафизики всеединства» были развиты такими философами, как Лев Карсавин, Семен Франк, Павел Флоренский, Сергей Булгаков и др. Очевидно сходство между ее постулатами и взглядами Скрябина. Поскольку точно известно, что именно «Булгаков был мил Скрябину» своими мечтаниями о «соборности» и оказал непосредственное влияние на композитора¹¹⁵, необходимо выделить в учении этого философа идеи, совпадающие с концепцией Скрябина.

С. Н. Булгаков (1871–1944) выработал понимание человечества как целого, утверждая, что каждый индивид «в одно и то же время и личен и всечеловечен» — подобную всечеловечность индивидуального он назовет в своей поздней работе «антропологической аксиомой»¹¹⁶. В своем понимании соборности Булгаков приближается к учению С. Н. Трубецкого о «соборной природе человеческого сознания». Согласно Булгакову, подлинным субъектом творческой деятельности «является не человек, но человечество»; при этом человек воспринимается им как «око Мировой души»¹¹⁷. Воспринимая космос как живое, одушевленное целое, философ осознает мировую душу как центр, объединяющий мироздание: «Мировая душа, как сила единая, связующая и организующая мир, проявляет свое действие всякий раз, когда ощущается именно связанность мира, как бы она ни осуществлялась феноменально, она многолика, пребывая субстанциально единой»¹¹⁸.

В учении Булгакова Скрябина могла особенно привлекать мысль о том, что достижение всеединства возможно благодаря преодолению индивидуального. Позже философ сформулировал этот постулат в последней части трилогии «О Богочеловечестве»: «Диалектика тварной свободы [...] должна в конце пути свободы слиться

с океаном софийного бытия через способность на путях свободы преодолеть индивидуальность ради высшей и последней свободы — с принятием софийной детерминации, как цели»¹¹⁹.

В той же книге Булгаков выразил эсхатологические мысли, поразительно совпадавшие с предсказаниями Скрябина, вплоть до разработанной композитором огненной символики. Булгаков утверждал, что «история не кончается в имманентности своей, но катастрофически обрывается» — все придет ко «всемирно-исторической катастрофе и мировому пожару»¹²⁰.

«Мистерия» Скрябина как синтез теософии и «соборной идеи»

Сабанеев и другие свидетели утверждали, что Скрябин понимал «Мистерию» как соборное действо, в котором возникнет единое сознание. Композитор говорил: «[...] в Мистерии не будет речи о личности. Это будет соборное творчество и соборный акт. Тут будет единая соборная, *многогранная* личность, как солнце, отраженное в миллионах разбрызгов. [...] Я раньше думал, когда был *вроде ницшеанца*, таким сверхчеловеком, что я один все сделаю, что это моя личность все свершит. Но ведь моя личность отражена в миллионах иных личностей, как солнце в брызгах воды... Их надо соединить, эти брызги, надо собрать личность воедино — в этом и задача, в этом и назначение искусства. Получится *единая соборная* личность. Сколько времени для этого потребуется, трудно сказать»¹²¹.

Высказывания композитора подтверждают, что Скрябин хотел достичь синтеза теософии и соборности: соборный дух должен был родиться в процессе воспоминания всех участников «Мистерии». Скрябин истолковывал в теософском ключе восхищавший его лейтмотив напитка забвения из вагнеровской тетралогии. Композитор говорил Сабанееву: «Но какой чудный *символ инволюции* — этот напиток забвения! Человечество забывает все то, что оно знало в эпоху прежних рас: его память засыпает... Это дивное изображение материализационного процесса...».

Подобное утверждение вызывает неожиданные параллели с идеями К. Г. Юнга, который отмечал: «Когда я советую своим пациентам: “Относитесь внимательно к вашим снам”, я имею в виду: “Вернитесь к самому субъективному в себе, к источнику своего существования, к тому пункту, где вы, не осознавая того, творите мировую историю”»¹²².

Скрябинская «Мистерия» должна была пробудить прапамять: в процессе коллективного воспоминания ее участники должны были вспомнить все, что они пережили, а затем забыли на протяжении «истории рас». Об этом композитор поведал Сабанееву: «— Ведь Мистерия, — таинственно начал он, — есть *воспоминание*. Всякий участник должен вспомнить, что он пережил с момента сотворения мира. Это в каждом из нас есть, надо только вызвать это переживание — оно же и воспоминание. Я пробовал это. Пережить первичную нераздельность, потом это чувство сопротивления, эту инертность — она и есть *материя*, то есть женственное начало. Из него-то все и строится, на нем отпечатлевается творческий дух. Потом пережить это впечатление духа на материи, пережить всю историю рас...

Он воодушевился, и его глаза блестели.

— Мы ведь это вполне можем, только это очень трудно сначала, — говорил он. — И вот тут, в этом совместном переживании может родиться соборный дух — это уже Мистерия...»¹²³.

1.1.10. Великий Атман как всепроникающая духовность

Скрябинское понимание соборной личности, подобной «солнцу, отраженному в миллионах разбрызгов», было связано не только с идеями, разделяемыми последователями славянофилов и Владимира Соловьева, но и с представлениями о вечном, бессмертном «я», которые композитор открыл для себя в учении о Великом Атмане (Хираньягарбха). В первую очередь на Скрябина повлияли убеждения в возможности трансментального познания всепроникающей духовности, атмана, «обитающего во всем» и подобного солнцу, а также в тождественности Атмана и Брахмана как высшей объективной реальности, познающей себя и становящейся благодаря этому Атманом. Проявляясь как «пуруша», «мировая душа», «дыхание мира», Брахман является бессмертным. Если человеку удастся при жизни воплотить Брахмана, это будет означать его освобождение.

В личной библиотеке композитора сохранилась книга «Победа над смертью (Катха Упанишад)»¹²⁴. Особое внимание Скрябина привлекли следующие ее разделы:

«Первая книга. II.

8. Трудно людям бывает познать в себе истинную сущность. Высшее Начало жизни, — в особенности, если об этом болтают люди низменные. Это Высшее Начало так незаметно скрыто в нас, что если его не откроет нам другой, то трудно постигнуть его.

9. Разум не может представить никаких доказательств существования в нас Высшего Начала, но когда говорит о нем другой человек, сознающий Его в себе, тогда человек легко это поймет. Я вижу, что ты понял это, ты человек твердый. Если бы было побольше таких искренно ищущих смысла жизни людей, как ты.

18. Познание нашей Сущности не рождается и не умирает, — оно возникает из ничего и ничто возникает из него. Этот Предвечный вечен, он не рожден, всегда живет. Тело наше может погибнуть, но он не погибает.

23. Сущность эта, как высшее начало жизни, не может быть постигнута ни посредством наших священных книг Вед, ни разумом, ни наукой.

24. Но не может человек постигнуть этой Сущности, как бы он ни был предан учению, если он не переменит свою жизнь. Он должен сначала отказаться от своих слабостей, должен быть вполне спокойным, ум его не должен разбрасываться, он должен владеть собою, своими чувствами, страстями.

III.

10. Предметы находятся вне наших чувств, вне предметов находится ум, вне ума — наше разумение, а вне разумения — Высшая Сущность.

11. Вне высшей Сущности находится Нераскрытое, а за Нераскрытым — Истинная Личность. За Истинной Личностью нет ничего, Она наша высшая цель, к Ней мы должны идти.

Вторая книга. IV.

3. Есть в нас, посредством чего мы узнаем формы, вкус, запах, звук, любовное прикосновение, — тем же самым познаем и то, что находится за этим. Это наш высший руководитель.

4. У мудрого прекращается печаль с тех пор, он познает, что в нем живет великая, вездесущая Сущность, которая и познает для него предметы и наяву и во сне.

8. Люди чтут жертвенный огонь. Когда пробудится человек к истинной жизни, больше всего будет чтить он божественный огонь, заложенный в его душу, живой огонь, — будет любить его, как мать любит уже зародыш в чреве своем.

10. Та самая высшая духовная жизнь, какая находится здесь в мире, находится и вне мира, она — в Боге. Тот, кто не сознает этого, кто видит какую-нибудь разницу между той и этой жизнью, тот всегда мертв, всегда во власти смерти.

V.

8. В нас находится бессмертное начало, Высшая Личность, которая принимает только разные формы при своем проявлении. Только это Начало в нас и может быть названо бессмертным. В нем заключаются все миры, за Ним ничего.

11. Это Высшее начало подобно Солнцу, глазу всего мира. Точно так же, как Солнце не заражается внешней нечистотой, видимой нашими глазами, так же и Высшее Начало не заражается бедствиями мира, будучи вне его!

VI.

4. И если человек не познает этого Начала до тех пор, пока прекратится существование его тела, то он снова должен возродиться в новых телах.

7. За нашими чувствами есть разумение, за разумением есть Сущность, выше этой Сущности есть Великое Начало, вне же Его есть Непроявленный.

12. Нельзя привести себя в единение с Высшей Сущностью нашей ни словами, ни зрением, ни умом. Единение достигается только тем, что человек вполне сознает истинность того, что Он есть, и сосредоточивает все свои помыслы на этом.

17. ...Но так же, как человек извлекает из дерева невидимый сначала для него сок, так пусть он с таким же старанием, так же твердо извлекает из себя это»¹²⁵.

На скрябинское понимание сознания как «единого», безусловно, могла также повлиять «Тайная Доктрина» Блаватской: к примеру, при толковании понятия «Алая» в ней подчеркивается возможность рассматривать Высшее «я» индивидуума как воплощение Мировой Души: «В системе Иогачарья, созерцательной школы

Махаяны, Алая является одновременно Мировой Душой — *Anima mundi*, и Высшим я (Эго) продвинувшегося Адепта»¹²⁶.

1.1.11. Культура как воспоминание

В одном из разговоров с Сабанеевым Скрябин поведал ему о своем намерении провести несколько «мистических прелюдий», должных подготовить к «Мистерии» ее будущих участников: «Вы знаете, что я думаю устроить такие мистические прелюдии — такие исполнения в очень интимном кругу, чтобы все переживали это; это будет как бы подготовка к Мистерии. Я раньше думал, что можно просто собраться и в себе вызвать переживание о жизни рас [...]. Я думал тогда, что можно это сделать без музыки... А теперь я вижу, что в этом-то и моя роль, в этом и функция искусства, что оно должно помочь это пережить. Без него это страшно трудно, неимоверно трудно, почти невозможно. А с музыкой, по которой эти настроения притекут, это очень легко, это само собою делается. Несколько таких прелюдий, и мы все будем уже накануне Мистерии. А это страшно много значит. Я ведь один ничего не могу. Мне нужны люди, которые бы пережили это со мной, иначе никакой Мистерии не может быть... Надо, чтобы при содействии музыки было бы осуществлено соборное творчество. Это же творчество — вовсе даже не художественное, оно — ни в каком из искусств, оно выше их всех...»¹²⁷.

Столь дорогая Скрябину теософская концепция теургического действия-преображения, призванного пробудить коллективное воспоминание о мировой истории и совместное переживание всей эволюции творческого духа, получила развитие в интерпретации культуры как иницилирующего воспоминания. Так, Вячеслав Иванов сформулировал в 1920 г. свое понимание культуры как воспоминания, противопоставляя воспоминание как «динамический принцип» забвению, низводящему к инерции. По справедливому замечанию Эрнста Роберта Курциуса, предложенная Ивановым интерпретация далеко выходила за рамки узкоспециального мифопоэтического подхода: «В этом смысле культура предстает не только монументальной, но и иницилирующей по духу, ибо воспоминание, ее верховный повелитель позволяет ее истинным служителям стать причастными инициациям отцов и, возобновляя в них эти инициации, сообщает им силу новых начал, новых шагов. Воспоми-

нение — динамический принцип; забвение олицетворяет усталость и прекращение движения, упадок и возвращение к состоянию чистой релятивной инерции»¹²⁸.

Нельзя не отметить, что именно подобное, почерпнутое в мистических и оккультных традициях, универсальное понимание культуры как воспоминания, обеспечивающего рост информации, энергии, в отличие от забвения, репрезентирующего энтропию, повлияло на многие направления культурологических изысканий как в России, так и в Западной Европе. Среди важнейших направлений укажем разработки Тартуской школы, в первую очередь — исследования Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, определяющих культуру как «ненаследственную коллективную память», выражающую себя через систему запретов и предписаний. Сходное понимание культуры характерно для мифопоэтических исследований В. Н. Топорова, в которых дихотомия «память-забвение» обрела онтологическое обоснование: в мифе память и забвение противопоставляются как жизнь и смерть. Отчетливое воздействие культурологической концепции Вяч. Иванова заметно в литературной теории М. М. Бахтина, интерпретировавшего жанр как носителя творческой памяти в литературном процессе. Сошлемся, наконец, на книгу Д. С. Лихачева «Прошлое — будущему», доносящую до читателей понимание культуры как памяти в популярной форме¹²⁹.

Примечания

¹ *Нейгауз Г. Г.* Заметки о Скрябине (к 40-летию со дня смерти) // *Нейгауз Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Письма к родителям. 2-е изд. М., 1983. С. 204.

² См. об этом в книге автора «Николай Андреевич Рославец и культура его времени». СПб., 2011. С. 130, 136, 138.

³ *Бэла И. Ф.* Прометеизм: образ Прометея в творчестве Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. Сост.: О. М. Томпакова. М., 1994. С. 237.

⁴ *Рубцова В. В.* Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 340–341.

⁵ См., например: *Келдыш Ю. В.* Идеиные противоречия в творчестве А. Н. Скрябина // Советская музыка. 1950. № 1. С. 71–77; *его же:* История русской музыки. Т. 3. М., 1954. С. 408–452.

⁶ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б). М. 1948. С. 159.

⁷ *Римская-Корсакова Н. Н.* А. Н. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин // Советская музыка. 1950. № 5. С. 67–69.

⁸ См., например: *Schibli S.* Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes. München; Zürich, 1984. S. 303–305.

⁹ См.: *Плеханова Р. М.* [Воспоминания] // А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти. Сост.: С. А. Маркус. М.; Л., 1940. С. 65–75; *Фохт Б. А.* Философия музыки А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 201–225.

- ¹⁰ Зеньковский В. В. История русской философии. М., 2001. С. 456.
- ¹¹ Там же. С. 707.
- ¹² Там же. С. 466, 511–512, 857–858.
- ¹³ См.: Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 143, 179, 192, 284–285.
- ¹⁴ См.: Энциклопедия символизма / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. М., 1998. С. 25, 35, 63, 352.
- ¹⁵ Александр Николаевич Скрябин. Письма. Сост. и ред. А. В. Кашперова. М., 2003. С. 367, 369.
- ¹⁶ См.: Бандура А. А. Н. Скрябин и Е. П. Блаватская // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 2. М., 1995. С. 16.
- ¹⁷ Schloezer B. de. Scriabin. Artist and Mystic. P. 68; Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 241.
- ¹⁸ Schloezer B. de. Scriabin. Artist and Mystic. P. 69.
- ¹⁹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 76.
- ²⁰ Бандура А. А. Н. Скрябин и Е. П. Блаватская. С. 17.
- ²¹ Schloezer B. de. Scriabin. Artist and Mystic. P. 69.
- ²² Энгель Ю. Д. А. Н. Скрябин // Музыкальный современник. 1916. № 4/5. С. 63.
- ²³ См., например: Kiesewetter C. Geschichte des neueren Occultismus. Leipzig, [1891]. S. 495–503; Biedermann H. Lexikon der magischen Künste. Die Welt der Magie seit der Spätantike. München, 1986. S. 423.
- ²⁴ Lévi E. Transcendental magic. Its doctrine and ritual, translated, annotated and introduced by A. E. Waite. Twickenham (Middlesex), 1995.
- ²⁵ Roob A. Alchemie und Mystik. Das hermetische Museum. Köln, 1996. S. 430.
- ²⁶ См.: Стравинский И. Диалоги. Пер. с англ. В. А. Линник. Послесловие и общая ред. М. С. Друскина. Л., 1971. С. 55.
- ²⁷ Цит. по: Нестьев И. В. Скрябин и его русские антиподы // Музыка и современность. 1976. Вып. 10. С. 108.
- ²⁸ Biedermann H. A. a. O. S. 185.
- ²⁹ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 139.
- ³⁰ Там же. С. 241.
- ³¹ Иванов В. Скрябин. М., 1996. С. 32.
- ³² Белый А. Серебряный голубь // Белый А. Избранная проза. М., 1988. С. 162–163.
- ³³ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. Репринтное изд. М., 1991. С. 334.
- ³⁴ Энциклопедия символизма. С. 8–10.
- ³⁵ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 95, 333.
- ³⁶ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. С. 368.
- ³⁷ Там же. С. 194, 175, 334, 330.
- ³⁸ Schloezer B. de. Scriabin. Artist and Mystic. P. 67–68.
- ³⁹ Ильина Н. Воспоминания об Ариадне Скрябиной // Бесподобное дитя века. Ариадна Скрябина. Сост.: О. М. Томпакова. М., 1998. С. 23–24.
- ⁴⁰ Подвиг Ариадны Скрябиной описан в книге ее дочери: Degan M. Meine Liebe gilt meinem Durst. Aus dem Franz. von J. Berg. Ms.
- ⁴¹ Бердяев Н. А. Самопознание. М. 1990. С. 153–154.
- ⁴² Чулков Г. И. Годы странствий. М., 1999. С. 152.
- ⁴³ Белый А. Символизм. М., 1910. С. 167.
- ⁴⁴ Бердяев Н. А. Кризис искусства. М. 1918. Репр. изд.: М., 1990. С. 6; Его же. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. С. 396.

- ⁴⁵ *Hinterhäuser H.* Fin de Siècle. Gestalten und Mythen. München, 1977. S. 15, 42.
- ⁴⁶ Ebd. S. 21–22.
- ⁴⁷ *Брюсов В. Я.* Дневники. М., 1927. С. 13.
- ⁴⁸ *Соловьев В. С.* Сочинения в двух томах. Общ. ред. и сост. А. В. Гулыги и А. Ф. Лосева. М., 1988. Т. 2. С. 736–762.
- ⁴⁹ *Бердяев Н. А.* Опыт эсхатологической метафизики. Париж. 1947. С. 162–163.
- ⁵⁰ *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 219, 161.
- ⁵¹ *Иванов В.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М. 1918. С. 347.
- ⁵² *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли // Флоренский П. А. Сочинения. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 346.
- ⁵³ См. об этом в книге автора: Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб., 2011.
- ⁵⁴ Цит. по: Борис Григорьев. К 50-летию памяти художника. Живопись и графика. Из музеев и частных собраний. Сост. Р. Н. Антипова. Псков, 1989. С. 12–13.
- ⁵⁵ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрыбине. С. 133.
- ⁵⁶ *Mainzer K.* «Quanten, Chaos und Selbstorganisation. Philosophische Aspekte des physikalischen Weltbildes» // Quanten, Chaos und Dämonen. Erkenntnistheoretische Aspekte der modernen Physik. Hrsg. von K. Mainzer und W. Schirmacher. Mannheim u.a., 1994. S. 21.
- ⁵⁷ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрыбине. С. 176.
- ⁵⁸ Там же. С. 252–253.
- ⁵⁹ См.: *Успенский П. Д.* Tertium organum. Ключ к загадкам мира. М., 2000. С. 236.
- ⁶⁰ Скрыбин Александр Николаевич // Русские Пропилеи. Т. 6. Сост.: М. О. Гершензон. М., 1919. С. 180.
- ⁶¹ *Audretsch J.* Die Unvermeidbarkeit der Quantenmechanik // Quanten, Chaos und Dämonen. Erkenntnistheoretische Aspekte der modernen Physik. S. 88–89.
- ⁶² Ebd. S. 104.
- ⁶³ Изумрудная скрижаль. Текст, перевод и комментарии К. Богущкого // Гермес Трисмегист и герметическая традиция Запада. Киев; М., 1998.
- ⁶⁴ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. С. 232; 675, 756. Т. 2. Антропогенезис. С. 224, 335.
- ⁶⁵ Там же. С. 178–179.
- ⁶⁶ Там же. С. 362.
- ⁶⁷ *Rüggeberg D.* Theosophie und Anthroposophie im Licht der Hermetik. Wuppertal, 1988. S. 91.
- ⁶⁸ *Богородский В. В.* Александр Николаевич Скрыбин и его последние часы // А. Н. Скрыбин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 73.
- ⁶⁹ *Скрыбин А. Н.* Искусство и политика // Музыка. 1915. № 215. С. 190–191.
- ⁷⁰ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрыбине. С. 318.
- ⁷¹ Цит. по: *Rüggeberg D. A.* а. О. S. 90.
- ⁷² См.: *Скрыбина М. А.* Память сердца // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрыбина. Вып. 3. М., 1998. С. 175.
- ⁷³ См.: Летопись жизни и творчества А. Н. Скрыбина. Сост.: М. П. Пряшникова, О. М. Томпакова. М., 1985. С. 226.
- ⁷⁴ См.: *Скрыбина М. А.* Мама и папа // Нижегородский скрыбинский альманах. Вып. 1. Сост.: Т. Н. Левая. Нижний Новгород, 1995. С. 46.
- ⁷⁵ *Иванов Вяч.* Скрыбин. М., 1996. С. 67–72.
- ⁷⁶ *Маковский С. К.* Портреты современников. М., 2000. С. 296.
- ⁷⁷ См., например: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрыбине. С. 189–191.
- ⁷⁸ Первые два чтения и сонет первоначально предназначались для Скрыбинского сборника, однако этот план не был реализован. Третье чтение впервые было

- опубликовано в сборнике В. Иванова «Родное и Вселенское» (1917). История возникновения книги «Скрябин» описана ее автором в предисловии. Введение О. М. Томпаковой к первой публикации книги не свободно от ошибок: так, чтения (или лекции) Иванова названы ею «статьями»; неверно передано авторское заглавие сонета: «Памяти Скрябина» вместо «Могила Скрябина». См.: *Томпакова О. М. К читателю // Иванов Вяч. Скрябин. С. 4.*
- ⁷⁹ Это чтение было впервые опубликовано И. А. Мыльниковой в изд.: Памятники культуры. М., 1983 (с. 96–102) и перепечатано в сборнике «А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель» (с. 102–113). Сравнение этой перепечатки с текстом книги о Скрябине, выправленным поэтом, делают очевидными их многочисленные расхождения, а также явные ошибки в публикации И. А. Мыльниковой.
- ⁸⁰ При публикации книги Вячеслава Иванова о Скрябине в 1996 г. к ее материалам, подготовленным автором к изданию, была добавлена стенограмма речи Иванова, датированная им 19 апреля 1920 г. К сожалению, в публикации этого текста, содержащего многочисленные пробелы, отсутствуют необходимые комментарии, равно как и сведения об обстоятельствах, сопутствовавших возникновению речи Иванова.
- ⁸¹ *Бердяев Н. А. Sub specie aeternitatis.* СПб., 1907. С. 370.
- ⁸² *Иванов В. Скрябин.* С. 25–26.
- ⁸³ *Соловьев В. С. Философские начала цельного знания // Соловьев В. С. Сочинения в двух томах / Общ. ред. и сост. А. В. Гулыги и А. Ф. Лосева. Т. 2. М., 1988. С. 174.*
- ⁸⁴ *Его же. Три речи в память Достоевского // Соловьев В. С. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 293.*
- ⁸⁵ Об амбивалентности и развитии представлений Достоевского о прекрасном см.: *Зеньковский В. В. История русской философии. М., 2001. С. 417–418.*
- ⁸⁶ См.: *Белый А. Арабески. М. 1911. С. 387–394; Блок А. А. Рыцарь-монах // Блок А. А. Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. Л., 1982. С. 160–167; Его же. Владимир Соловьев и наши дни // Там же. С. 394–399.*
- ⁸⁷ Цит. по: *Зеньковский В. В. История русской философии. С. 183.*
- ⁸⁸ Там же. С. 184.
- ⁸⁹ Там же. С. 185.
- ⁹⁰ Там же. С. 187.
- ⁹¹ Там же. С. 196.
- ⁹² Цит. по: *Зеньковский В. В. История русской философии. С. 230.*
- ⁹³ *Соловьев В. С. Кризис западной философии (против позитивистов) // Соловьев В. С. Сочинения в двух томах. Общ. ред. и сост. А. В. Гулыги и А. Ф. Лосева. Т. 2. М. 1988. С. 5. Об источниках влияния на В. Соловьева см.: Трубецкой Е. Н. Мирозерцание Вл. Соловьева. Т. 1. М., 1913. С. 50–72.*
- ⁹⁴ *Зеньковский В. В. Цит. соч. С. 496–497.*
- ⁹⁵ *Соловьев В. С. Философские начала цельного знания // Соловьев В. С. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 145.*
- ⁹⁶ *Его же. Смысл любви // Соловьев В. С. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 506.*
- ⁹⁷ Там же. С. 533.
- ⁹⁸ *Соловьев В. С. Идея человечества у Августа Конта // Соловьев В. С. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 570–571, 575, 577.*
- ⁹⁹ *Его же. Философские начала цельного знания // Соловьев В. С. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 177.*
- ¹⁰⁰ См.: *Nikolaus von Kues. Mutmaßungen. Hamburg, 1988.*
- ¹⁰¹ См., например: *Böhme J. Vom lebendigen Glauben. Gütersloh, 1972. S. 201.*

- ¹⁰² См.: Бердяев Н. А. Самопознание. С. 186.
- ¹⁰³ *Schopenhauer A.* Die Welt als Wille und Vorstellung // Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke. Hrsg. von J. Frauenstädt. Bd. 2. Leipzig, 1919. S. 153.
- ¹⁰⁴ Цит. по: Зеньковский В. В. Указ. соч. С. 489–490.
- ¹⁰⁵ Там же. С. 490.
- ¹⁰⁶ Там же. С. 491.
- ¹⁰⁷ Подробнее об этом см. в разделе «Свидетельство Бориса Фохта».
- ¹⁰⁸ *Скрябина Л. А.* Воспоминания // А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти. Сост.: С. А. Маркус. М.; Л., 1940. С. 20.
- ¹⁰⁹ *Брюсов В. Я.* Дневники. М., 1927. С. 111.
- ¹¹⁰ Цит. по: Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина. С. 91, 115.
- ¹¹¹ Подробнее об этом см. в разделе «Свидетельство Бориса Фохта».
- ¹¹² См.: Зеньковский В. В. Цит. соч. С. 763–764.
- ¹¹³ Там же. С. 766–767.
- ¹¹⁴ Там же. С. 770.
- ¹¹⁵ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 192, 331.
- ¹¹⁶ *Булгаков о. Сергей.* О Богочеловечестве. Агнец Божий. Париж, 1933. С. 119.
- ¹¹⁷ Цит. по: Зеньковский В. В. Указ. соч. С. 875.
- ¹¹⁸ *Булгаков о. Сергей.* Тихие думы. М., 1918. С. 225.
- ¹¹⁹ *Его же.* О Богочеловечестве. Невеста Агнца. Париж, 1945. С. 361–362.
- ¹²⁰ Там же. С. 156.
- ¹²¹ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 175–176, 334–335.
- ¹²² *Jung C. G.* Die Bedeutung der Psychologie für die Gegenwart // *Jung C. G.* Taschenbuchausgabe. In 11 Bänden / Hrsg. von L. Jung. Wirklichkeit der Seele. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1993. S. 41.
- ¹²³ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 120, 96.
- ¹²⁴ Победа над смертью (Катха Упанишад). Пер. с англ. и излож. П. А. Буланже. М.: Посредник, 1912. В публикации «Выписки из книг по философии с пометками А. Н. Скрябина» (А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 175) название книги передано неточно, опущено имя переводника и сообщены ошибочные выходные данные. Публикаторы «Выписок» обозначены в комментариях О. М. Томпаковой как «научные сотрудники Музея А. Н. Скрябина» без указания имен (с. 259).
- ¹²⁵ Выписки из книг по философии с пометками А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 175–177.
- ¹²⁶ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. Т. 2. Антропогенезис. Репринтное изд. М., 1991. С. 95.
- ¹²⁷ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 315.
- ¹²⁸ *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 11. Aufl. Tübingen; Basel, 1993. S. 398–399.
- ¹²⁹ См.: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 28. Тарту, 1977. С. 3; *Топоров В. Н.* О космологических источниках раннеисторических описаний // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 308 (= Труды по знаковым системам VI). Тарту, 1973. С. 116; *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 178–179; *Лихачев Д. С.* Прошлое – будущему. Л. 1985.

1.2. «Свободное творчество» в системе Скрябина

1.2.1. «Воля», «жажда творчества» и «первый порыв»

Постоянные попытки представить Скрябина как чисто индивидуалистического творца не в последнюю очередь обосновываются тем, что в философском и художественном мире Скрябина утверждается порыв к созиданию, безграничная власть «действенного Я», всеохватного творчества и воли. При этом нередко игнорируются конкретные значения, принимаемые теми или иными центральными категориями мировоззренческой системы Скрябина, имеющими конкретные историко-философские адреса.

К важнейшим понятиям скрябинской философии относится «воля»: эта категория играет центральную роль в музыкально-поэтических программах его произведений, в философских записях композитора, а также в пианистической деятельности Скрябина, его интерпретациях, подчеркивающих волю и устремленность¹. Как и в других случаях, здесь необходимо учитывать различные философские и мистические влияния, определившие представления Скрябина.

В первую очередь речь здесь должна идти об увлечении Скрябина учениями Артура Шопенгауэра, Елены Блаватской и Иоганна Готлиба Фихте. В личной библиотеке композитора сохранился главный труд А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» в русском переводе Н. М. Соколова (Санкт-Петербург, 1893). Многочисленные подчеркивания и пометки, сделанные композитором, позволяют понять, какие идеи Шопенгауэра оказались наиболее притягательными для Скрябина. Особое внимание композитора привлекли взаимоотношение субъекта и объекта, порождающее «мир как представление», а также постижение мира как иррациональной, не имеющей обоснования «воли к жизни», проявляющейся в бесчисленных формах. Особенно значимой для

Скрябина оказалась также мысль о первичной, основополагающей роли воли и подчиненной — интеллекта. Приведем отрывки, выделенные композитором (все подчеркивания в тексте и пометки Скрябина переданы курсивом): «Этот, возможный только у людей, сравнительный перевес познающего сознания над желающим [т. е. волей] — следовательно, второстепенной части его над первостепенною, — в некоторых, не в пример прочим счастливо одаренных индивидуумах, может подниматься до такой внешней степени, что в мгновения *наивысшего подъема этой второстепенной или познающей части сознания, совершенно отрешается от желаний и таким образом сам собою отдается свободной, т. е. не возбуждаемой волею, а следовательно и не направленной к ее услугам деятельности;*

[...] Спускаясь вниз по лестнице животного царства, мы с каждым шагом замечаем, что интеллект становится все слабее и несовершеннее; но ни в каком случае мы не заметим подобной деградации в воле; скорее же эта воля везде обнаруживает свою тождественную себе сущность и обнаруживается *как сильная привязанность к жизни, как забота об индивидууме и породе, как эгоизм и равнодушие ко всем другим существам, — со всеми аффектами, которые отсюда возникают.* [...] Различие заключается только в том, чего оно хочет, т. е. в мотивах, *а это уже дело интеллекта.*

[...] Всегда и везде она дается *во всей своей полноте; только ее подъемы могут иметь степени от самой легкой склонности до полной страсти; и ее возбудимость, — т. е. настойчивость, —* дает много оттенков от флегматического до холерического темперамента. Интеллект же не только имеет степени своей возбудимости от дремотного состояния до полной свежести сознания и вдохновения, но и степени *по существу своему,* когда он в своем развитии подымается *со ступеньки на ступеньку, от самых низших животных, одаренных только неясными восприятиями, до человека, — и здесь снова от тупицы до гения;* только воля везде и всегда равна себе.

Интеллект устает, воля не знает утомления.!!

[...] Таким образом, воля — *нечто вечное в человеке,* интеллект — временное!!!»².

В комментариях к «Прометею» Скрябин подчеркивал роль воли как мистико-творческого принципа. Так, например, в разговоре с Сабанеевым композитор разъяснил одно из символических значений обложки партитуры, оформленной другом композитора, художником-теософом Жаном Дельвилем: «— Эти глаза выражают волю. Это вот как раз тема

воли, — он наиграл ее, — а кругом эти космические образования, первичный хаос, из которого воля вызывает все к жизни»³.

В своих философских заметках Скрябин особенно выделял роль творческой жажды, порыва и волевого акта, создающего «первое сознание»: «Порыв нарушает божественную гармонию и этим создает материал, на котором будет потом запечатлена божественная мысль. [...] Акт дифференциации есть акт самоозарения. [...] Первое усилие, первый порыв к освобождению есть первая ритмическая фигура времени, первая жизнь, первое сознание, пронизавшее хаос и создавшее вторую степень (стадию), первую грань»⁴.

Тем самым, композитор следовал давней герметической традиции, отождествляющей волю с первоначальным творцом, отцом сознания. По закону аналогии этот принцип прямо соотносится с микрокосмом. Непосредственное отношение к концепции «Прометей» имеют разъяснения Блаватской о «третьей расе», создавшей «сынов Воли и Йоги»: «Третья раса стала Вахан'ом Владык Мудрости. Она создала сынов Воли и Йоги, силою Крияшакти создала она их, святых отцов, предков Архатов...

Как “создавали они”, ибо “Владыки Мудрости” тождественны с Дэвами индусов, которые отказались “создавать”? [...]

Мощь, посредством которой они вначале создавали, есть именно та, которая была причиной их низвержения с их высокого состояния до положения Злых Духов, Сатаны и его Воинства — созданных, в свою очередь, нечистой фантазией экзотерических верований. Мощь эта была Крияшакти, та таинственная и божественная мощь, латентная в воле каждого человека, которая, если она не будет вызвана к жизни, напряжена и развита через Йогические упражнения, остается спящей в 999 999 человек из миллиона и, таким образом становится атрофированной. Эта мощь объяснена в “Двенадцати Знаках Зодиака” следующим образом:

“Крияшакти: — Таинственная сила мысли, которая дает ей возможность воспроизводить внешние, осязаемые феноменальные результаты через присущую ей энергию. Древние утверждали, что любая мысль проявится внешне, если внимание [и воля] человека глубоко сосредоточены на ней. Точно так же напряженное желание будет сопровождаться желанным результатом.

Йог обычно совершает свои чудеса посредством Иччашакти (Сила Воли) и Крияшакти”.

Третья раса создала, таким образом, так называемых “сынов Воли и Йоги” или же “Предков” — Духовных Праотцов — всех по-

следующих и настоящих Архатов или Махатм, истинно, беспорочным путем. [...] Ибо Создание есть лишь результат Воли, действующей на феноменальную Материю, вызывание из нее Изначального Божественного Света и Вечной Жизни. Они были “Сокровенные Семена” будущих Спасителей Человечества»⁵.

1.2.2. «Я» и «не-я» в концепции «свободного творчества»

Понятие воли дало Скрябину ключ к концепции «свободного творчества». Это подтверждают записи композитора: «Сознание (вселенная) есть *единство*. Оно есть *связь* существующих в нем состояний (процессов). В своем единстве оно *свободно*, оно есть свободная деятельность, оно есть совокупность всего, бытие в целом и, как таковое, — бытие в себе и через себя, бог. [...] Мое сознание вне своих состояний есть возможность (чистая деятельность) и в смысле временном и пространственном совершенное ничто. [...] Познавать мир означает познать природу свободного творчества»⁶.

В следующем далее философском рассуждении Скрябин вводит категорию свободной деятельности, безусловного деяния-творчества, определяемого мыслящим себя сознанием. В этом процессе «я» противопоставляет себя «не-я», с тем чтобы отграничить себя от «другого»: «Среди множества состояний (ощущений) есть комплекс явлений, который я называю собой (я), все другое — не я. Это тоже можно вывести из природы свободного творчества. Создать что-нибудь значит ограничить одно другим. Творить, значит отделяться, значит желать нового, другого. Для этого необходимо то, от чего можно произойти (отделиться), — множество, не-я, — и то, что отделяется, — индивидуальность, я. Это единственное условие возможности деятельности, переживания ощущений, это свободная игра.

Я страдаю, я блаженствую, я бегу, я хочу чего бы то ни было, все это — индивидуально, все это возможно только при условии *я и не-я*, ибо для того, чтобы пережить что-нибудь, т. е. отделиться, нужно сознать *не-я* и *я* и отношение *я к не-я*. [...]

Итак, я хочу творить и этим хотением создать множество, множество во множестве и единое во множестве (*не-я* и *я*).

Итак, необходимо *не-я*, чтобы *Я* в *я* могло творить. *Я* и *не-я* — форма деятельности. Но это не значит, что эта форма предшествует своей деятельности; она, как и все, есть единое свободное творчество»⁷.

На формирование представлений Скрябина о «свободном творчестве» сильнейшее воздействие оказала философия И. Г. Фихте. Интерес композитора к этому философу возрос благодаря Второму международному философскому конгрессу, проходившему с 4 по 8 сентября 1904 г. в Женеве, — имя Скрябина названо среди его участников. Пометки, сделанные композитором в документации конгресса, хранящейся в личной библиотеке Скрябина, свидетельствуют о том, что композитор тщательно изучил эти материалы. Ряд докладов, в том числе реферат Вильгельма Виндельбанда, был посвящен Фихте⁸. Второй том классического труда Виндельбанда «История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками», озаглавленный русским переводчиком, А. И. Введенским, «От Канта к Ницше» (Санкт-Петербург, 1905), также находится в личной библиотеке композитора⁹. Скрябина особенно привлекли следующие фрагменты книги:

« [...] Фихте все требует усмотрения той внутренней необходимости, с какой общие функции разума распадаются именно на эти определенные известные из опыта частные виды функций. Но само это усмотрение не может быть приобретено из опыта. Оно может *осуществиться только тем путем*, что мы будем исследовать саму деятельность разума по отношению к ее имманентной необходимости. Но эта необходимость не может быть данной изначала, и в силу этого происходящей в последней инстанции от чего-либо иного. [...] Связь деятельности разума может быть выведена только из абсолютного принципа самого разума. [...] Дедукция наукословия имеет только одну задачу, это — развить *из высшей цели разума* систему всех деятельностей, при помощи которых он эту цель реализует. [...] Нравственная точка зрения, выставленная Лессингом и Кантом, сделалась у Фихте главным принципом философии, и убеждение, что причина всякой действительности лежит в том идеале, который она должна осуществить, это убеждение сообщает его учению характер этического идеализма»¹⁰.

Скрябина, безусловно, должны были заинтересовать также следующие рассуждения В. Виндельбанда об основаниях философской системы Фихте: « [...] самый первоначальный и общий, не обусловленный никаким содержанием, никакой зависимостью от формы или категории факт деятельности состоит в том, что сознание мыслит само себя. Загадочное обращение на самого себя, которое называется здесь, наш язык обозначает словом “я”. Таким образом, *принципом философии является “я”* — не как эмпирическое самосо-

знание единичной личности, а как самая общая и изначальная деятельность разумного мышления, или *чистое самосознание*»¹¹.

Приведенные выше заметки Скрыбина обнаруживают отчетливое сходство с разъяснениями В. Виндельбанда фихтеанской концепции «деяния» и корреляции «я» и «не-я»:

« [...] для него всякая реальность есть лишь продукт деяния. Для Фихте [...] самосознание является фактом деятельности (“Tathandlung“), который не только не предполагает наличия мыслящей субстанции, но, наоборот, сам изначально порождает такую субстанцию. Дело обстоит не так, что мыслящий дух сперва “существует”, а затем уже в силу каких-либо побуждений приходит к самосознанию. Он впервые возникает посредством невыводимого, необъяснимого акта самосознания. Истинный час рождения человека — это тот момент, когда он впервые говорит “я”. [...] Прежде всего, “я” для того, чтобы определить само себя, должно отличить себя от всего другого, то есть противопоставить себе “не-я”. Но это “не-я” само является чем-то представленным, следовательно, полагается сознанием и в сознании. Следовательно, “я” полагает “не-я” в “я”.

Этим путем через акт самосознания в нем возникает двойное содержание, а “я” и “не-я”, находясь в одном сознании, отчасти снимают, а через это и взаимно ограничивают друг друга: ни одно из них не занимает всего самосознания, и каждое полагается только по отношению к другому и определяется этим другим. Субъект и объект [...] представляют собой два необходимых звена первичного противопоставления, которые содержатся в акте самосознания и могут мыслиться только в соотношении друг с другом. Как субъект не может мыслиться сам по себе без объекта, так и объект — без субъекта. Это взаимоотношение развивается в категорию взаимодействия и ведет к тезису, что “я” и “не-я” взаимно определяют друг друга.

[...] чистое, или абсолютное, “я” — это бесконечная, направленная лишь на себя деятельность (“деяние деяния”, как выражался Якоби). Но такая бесконечная деятельность, имеющая объектом лишь саму себя, не есть фактически существующая вещь (“Tatsache”), быть законченной противоречит ее собственному понятию, поэтому она существует лишь в качестве бесконечного стремления, или влечения. Для осуществления этого влечения чистое “я” полагает посредством свободных актов деятельности предметы, которые позволяют развиваться отдельным конечным видам деятельности, и таким путем порождает мир представлений, или

объективный мир. Следовательно, основанием мира служит не причина, которая с необходимостью порождает бытие, как в системе Спинозы, но цель, реализации которой он должен служить. Такой целью является деятельность, совершающаяся ради себя самой, а не ради других целей, деятельность как самоцель (“Selbstzweck”). Таким образом, чистое “я” не дано, а задано в виде задачи. Бесконечная деятельность представляет собой задачу, которая сама никогда не будет решена, но ради решения которой существуют все отдельные виды деятельности со всеми их продуктами, то есть со всем объективным миром»¹².

Явные параллели к этому комплексу идей усматриваются в учении близкого Скрябину философа — С. Н. Булгакова, который подчеркивал ноуменальную природу человеческой свободы и рассматривал субстанциальный императивный корень личности как субъект свободы: «Тварная свобода волея вызвать и небытие к бытию, актуализировать “ничто” — и тогда оно косвенно получает жизнь»¹³.

1.2.3. Космогонические и мистико-эротические представления в концепции «свободного творчества»

Представления Скрябина о «деятельном я» и божественном стремлении воплотились в «Поэме экстаза», Пятой фортелианной сонате и других произведениях. В основе его философской и творческой концепции — категория экстаза, что отличает композитора от Фихте, сближая его с романтиками. Осмысление воли как первоначального иррационального желания и утверждение безусловного непознаваемого характера абсолюта вызывают четкие аналогии с той частью философской системы Фридриха Вильгельма Шеллинга, в основе которой лежит категория «безосновного» («Ungrund»), перенятая этим философом у Я. Бёме и Ф. К. Баадера. В «Тайной доктрине» Блаватской «безосновному» соответствует понятие «То», или «единая жизнь», или «дыхание»: «Дух есть первая дифференциация ПРОСТРАНСТВА (и в нем). Материя же есть первая дифференциация Духа. То, что не есть ни Материя, ни Дух, есть ТО — Беспричинная ПРИЧИНА Духа и Материи, которые суть Причина Космоса. И ТО мы называем ЕДИНЮЮ ЖИЗНЬЮ или Интра-Космическим Дыханием»¹⁴.

Ведомое творческим порывом, творчество-прозрение изображается Скрябиным в виде непрерывного движения, охватывающе-

го универсум, в котором возникают все новые центры, временные конфигурации, миры. Этот процесс организован в циклы и подчинен ритму: центробежные силы в нем сменяются центростремительными, образуются все новые ритмические фигуры:

«От центра, вечно от центра, (?) стремительно. И вот сопротивление преодолено — масса частиц отрывается вместе с одной главной. Новый центр, окруженный массой единообразных стремящихся от центра частиц.

И то же стремление, что создало миры, положило начало органической жизни на земле.

[...] Каждый центр — бывший порыв. Он заключает ритмическую фигуру.

Новый порыв — новый центр, и от него порыв. [...]

От центра к центру. Центробежные и центростремительные силы, желание деятельности и желание покоя, оригинальность и рутина, гений и толпа! Гений — вечное отрицание (Бога) себя в прошлом. Гений — жажда нового. История человечества есть история гениев. Со временем все более развивается индивидуальность, и ритмическая фигура заканчивается всеобъемлющей индивидуальностью — Богом. Толпа — разбрызги сознания гениев, их отражение. Жизнь — акт любви. [...]

Мир порожден сопротивлением, которого *я захотел*. Жизнь есть преодоление сопротивления»¹⁵.

Этот космогонический образ во многом сходен с мистическими идеями Эммануила Сведенборга (собств: Сведберг, 1688—1772), разработавшего так называемую «теорию вихревого вращения». Сведенборга цитирует Блаватская в «Тайной доктрине»:

«Первая причина есть бесконечное или безграничное. Это дает бытие первому конечному или ограниченному. (Логос в его проявлениях и Вселенная). То, что производит границу, аналогично движению. [...] Проведенная граница есть точка, сущность которой есть движение; но, будучи без частей, эта сущность не есть действительное движение, но лишь стремление к нему. [...] От этого сначала происходит протяженность, пространство, форма и последовательность, или время. Как в геометрии точка порождает линию, линия — плоскость, и плоскость — тело, так и тут стремление точки направляется к линиям, плоскостям и телам. Другими словами, Вселенная заключается *in ovo*, в первой естественной точке.

Движение, к которому стремление направляется, есть круговое, ибо круг есть наиболее совершенная форма... Наиболее совер-

шенная, вышеописанная форма движения должна быть постоянно круговой; то есть, оно должно исходить от центра к периферии, и от периферии к центру»¹⁶.

Представления о спиральном движении, вихревом вращении, «колесах» и т. п. относятся к центральным в концепции «Прометея» (см. раздел «Световой сценарий “Прометея”» и «“Космическая эволюция. Станцы Дзиан” Елены Блаватской»).

Скрябинское определение творчества окрашено в отчетливые эротические тона:

«О жизнь, о творческий порыв, всесоздающее хотение [...]. Я свободен. Я *ничто*. Я жить хочу! Я хочу нового, неизведанного. Я хочу творить. Я хочу свободно творить. Хочу сознательно творить. Я хочу быть на вершине. Я хочу пленять своим творчеством, своей дивной красотой. Я хочу быть самым ярким светом, самым большим (одним) солнцем, я хочу озарять (вселенную) своим светом, я хочу поглотить все, включить (все) в свою индивидуальность. Я хочу подарить (миру) наслаждение, я хочу взять (мир, как женщину.) *Мне нужен мир*. Я весь — переживаемые мною чувства, и этими чувствами я создаю мир. Я создаю тебя, бесконечное прошлое, рост моего сознания, искание меня, и бесконечное будущее, успокоение во мне, печаль и радость обо мне. И как играет мое чувство, изменчивое, как мечта, как каприз, так играет все прошлое и будущее — Вас нет, есть только игра моей фантазии, свободной и единой, которая Вас создает и наблюдает. Для каждого изгиба моей фантазии нужно иное прошлое, как иное будущее. Вы играете и меняетесь, как играет и меняется мое желанье, моя мечта свободная и единая. Я ничто, я только то, что я хочу, я Бог. Вселенная, моя игра, игра лучей моей мечты»¹⁷.

В этих утверждениях романтические по характеру мотивы претпевают воздействие со стороны теософского понимания акта творения как восторга-желания и игры:

« [...] некоторые равнины повторяют слово в слово некоторые оригинальные Пуранические выражения: так, например, “творение” мира обычно рассматривается в Браминских книгах как Ли́ла, восторг или игра Высочайшего Создателя.

“Вишну, будучи таким образом разъединенным и не разъединенным естеством, духом и временем, играет, подобно резвящемуся мальчику, как вы узнаете это, прислушиваясь к его затеям”.

Теперь сравните это с тем, что сказано в Книге Nobeleth' Nokhmah:

“Каббалисты говорят, что вступление миров в существование произошло через восторг, ибо Эйн-Соф (!) возрадовалось в себе Самом и стало сверкать и излучать от Себя к Себе... которые все называются восторгом”.

В индусских *Пуранах* Брами-Создатель явлен как начинающий заново несколько “Творений” после стольких же неудач [...]. Творение описано как игра, как забава (Лила) Бога-Творца. *Зохар* говорит о первозданных мирах, погибавших так же быстро, как они нарождались. То же самое сказано в *Мидраш*, и раввин Абаху определенно поясняет, что “Святой Единый” последовательно создавал и разрушал различные Миры, прежде чем он преуспел с настоящим»¹⁸.

1.2.4. Свидетельство Бориса Фохта

В последние годы жизни устремления Скрябина привели его к своеобразному синтезу философии «я-действия», концепций божественного творчества, соборности и теософии. Понять, каким образом эти идеи соединялись в философской системе композитора, во многом позволяют воспоминания Бориса Александровича Фохта (1875—1946). Скрябин и Фохт были знакомы с юности — с того времени, как оба были влюблены в Наталию Секерину. Затем они вновь встретились в 1910 г. в Москве, сблизились и вели содержательные беседы по философским проблемам. Обстоятельства их встречи позже описал Б. А. Фохт:

«После этих первых детских встреч прошло много лет, когда я снова, почти неожиданно, встретил Александра Николаевича в Москве на одном “философском собрании”. Он был уже великим, всемирно прославленным композитором и, как я скоро в этом мог убедиться, также и выдающимся мыслителем. Он очень обрадовался мне и сказал, что давно собирался встретиться и поговорить со мной о философии, но что его несколько смущал и заставлял колебаться настойчиво распространяемый слух о том, что я кантианец: “Неужели это правда, Борис Александрович, ведь это так загораживает, так не пускает на простор свободной мысли, нет, это невозможно, чтобы вы, такой живой человек, были кантианцем, нет, я не верю”. И он начал с увлечением говорить о философии (его больше всего интересовали проблемы бытия), как будто не музыка, а философия, притом самая отвлеченная и трудная, и была его главной специальностью. Я был так очарован и глубоко взвол-

нован его обращением ко мне, что даже не мог говорить так связно, как бы хотел. Я старался успокоить его относительно “кантианства” и напомнил ему, что даже такой пламенно живой человек, как мой учитель, а его друг, С. Н. Трубецкой, тоже в известной степени был “кантианцем” и что от Канта открыт прямой путь к Фихте, мужественно снявшему все препоны и преграды, якобы поставленные Кантом для свободного развития философской мысли...

— Ну да, — воскликнул он, — я так и думал, что вы не можете быть узким кантианцем и что вы интересуетесь Фихте, что меня особенно радует, так как я, знаете, тоже очень высоко ставлю Фихте и его идеи кажутся мне решающими и реформирующими. Я выразил в музыке основной принцип фихтевской философии о “Я”, и Вы непременно должны послушать, как это у меня вышло, мы сговоримся и встретимся. Но С. Н. Трубецкой, — воскликнул он, — какая ужасная потеря! Я решил, что после него могу говорить о великих проблемах философии только с вами. — Я почувствовал себя крайне смущенным таким слишком лестным для меня заявлением и пробовал обратить его внимание на ряд других представителей философии, выступавших тогда в Москве в разных философских собраниях. Но Александр Николаевич махнул рукой и сказал: — Нет, знаете, я пробовал говорить с ними, но они вялы и неотзывчивы, нет уж, давайте поговорим с вами.

Через несколько дней мы встретились с ним в квартире Кусевицкого, в большой светлой комнате с огромным окном. Я пришел в точно назначенный час, Александр Николаевич был уже на месте. Приветливо встретив меня, он прямо, без малейшей прелюдии начал говорить о бытии. Сказал он следующее: — Я думаю, что бытие отнюдь нельзя понимать как нечто готовое и законченное, как, скажем, какую-то вещь или даже природу в целом, но непременно и единственно только как деятельность и творчество. Что вы на это скажете? — Я ответил, что я с этим совершенно согласен. Он был в восторге: — Вот это великолепно, я даже не ожидал! Но какая деятельность, какое творчество — вот кардинальный и в то же время роковой вопрос! Я думаю, бытие как деятельность нужно понимать радикально, то есть это не может быть деятельность над чем-нибудь, направленная на что-нибудь уже имеющееся и готовое, скажем, на материю, но это должна быть деятельность, *сама создающая то, на что она может быть направлена*, ту же материю, внешний мир или как там хотите, так и назовите, — это внешнее нечто. Ведь такова, кажется мне, в основном мысль Фихте. — Я опять согласился.

— Но тогда, — уже почти воскликнул он, — эта деятельность, это творчество, которое мы в себе сознаем, может не только создать материю, *произвести материализацию мыслимого* и полагаемого, но, при известных условиях и в определенный момент, также и отменить эту материализацию, поставив на место нее нечто новое, стало быть, во всяком случае осуществить некоторую *дематериализацию*, чтобы затем продолжить процесс творчества снова, дальше и уже на иной основе! — Я спросил: — А как же музыкально выражается эта деятельность и при чем тут то, что вам так часто приписывают, именно, что вы признаете глубокую истинность философии Фихте? — Александр Николаевич сказал, что, конечно, эту первичную деятельность нужно выразить *музыкально*, и даже прежде всего *музыкально*, но что в *философии* она нашла себе выражение мощное и глубокое в фихтевском сознании и основном принципе его системы. Эта деятельность, или по-фихтевски деятельное “Я”, может, утверждая себя, сперва как бы отбросить все остальное, и он сделал энергичное прерывающееся движение вперед правой рукой, сперва только безусловное утверждение: “Я есмь”! — Вот посмотрите, как я это выражаю в музыке. — Он сел за рояль и сыграл с необычайной, потрясающей силой это себя только утверждающее, а все другое пока что решительно отбрасывающее “Я есмь”. — Ну, что вы скажете? — По правде сказать, — ответил я ему, чистосердечно и совершенно потрясенный слышанным, — это гораздо сильнее и, пожалуй, в каком-то смысле даже понятнее и ближе сознанию, чем у Фихте.

Александр Николаевич был, повидимому, очень доволен и с какой-то скромной гордостью прибавил: — Да, знаете, у меня очень совершенная музыкальная техника выражения, это все признают, и без такой техники этого нельзя так выразить, даже если хотел бы. — Он приостановился, чуть-чуть задумался и потом вдруг, из любезности ли, или чтобы не говорить только о себе, спросил: — Скажите, а у вас есть такая же *философская техника* изложения и доказательства, ведь во что бы то ни стало необходимо ее иметь, иначе не поймут даже самых глубоких ваших мыслей. — На это я сказал ему, что, к сожалению, моя философская или, точнее, логическая техника, несмотря на то, что я преподаватель логики в целом ряде учебных заведений, далеко не так совершенна, как его могучая музыкальная техника, что же касается моих мыслей или идей, то, во-первых, они собственно не мои, а во-вторых, я действительно сплошь да рядом не умею их сделать понятными, за что и бываю ругаем. Он засмеялся и, ласково посмотрев на меня, сказал: — А все-таки, как хотите, нужно иметь эту технику,

добивайтесь и непременно добейтесь. — Он опять сел за рояль и опять, пожалуй, с еще большей силой сыграл свое “Я есмь”.

Благоговейно помолчав несколько мгновений, я сказал: — Покажите, Александр Николаевич, дальше, как перейти музыкально к дальнейшему, к полаганию внешнего мира (“не-Я”, “материя”), как выразить его возникновение, эту материализацию, и затем ее снятие — дематериализацию как понятие взаимодействия “Я” и “не-Я” и победу “Я” над “не-Я”? Возможно ли музыкальное выражение всех этих отношений? — Вы сомневаетесь! — Нет, я только спрашиваю, сделали ли вы уже это? — Отчасти да, отчасти я еще делаю это, но, конечно, вы правы, все это должно быть выражено со всей рельефностью и такой же силой, как и основоположение “я есмь”, только сейчас я затрудняюсь сыграть вам все это, отложим до следующего раза. Но бытие мы с вами все-таки понимаем, значит, как деятельность, в этом основном мы согласны!

— Разумеется, — сказал я, — но мне бы хотелось обратить ваше внимание, Александр Николаевич, на следующее: та деятельность или то “дело-действие”, о котором идет речь у Фихте, не понимается ведь у него как личная деятельность кого-либо, но прежде всего как сама деятельность, как универсальная деятельность творчества, созидающего все — весь мир, всю его историю и борьбу в нем, в том числе и нас с вами, и Фихте ужаснулся, когда некоторые его современники захотели понять его как абсолютного субъективного идеалиста. Поэтому в ближайшем же 2-м издании своей “Wissenschaftslehre” от 1797 г. он и устранил из него это пресловутое противоположение “Я” и “не-Я”. Возникает поэтому вопрос, как понимать в акте абсолютного творчества, которое вы только что с такой силой изобразили музыкально, как понимать в нем участие личного “Я”? Так ли, что это “Я” есть только орудие выражения деятельности абсолютного творчества, только проводник и осуществитель в определеннный момент отдельных актов, хотя бы и самых основных по своему значению, абсолютной деятельности? Или как надо, по-вашему, понять это отношение?

Александр Николаевич оживился. — Да, конечно, — сказал он, — какой там абсолютный субъективный идеализм, об этом, разумеется, не может быть и речи, и я так никогда не понимал Фихте, хотя и не знал о дальнейшем развитии его “Наукоучения”, но, знаете, и на роль *только орудия* участие личного “Я” тоже, по-моему, сводить нельзя. Ведь творчество художника не только исполняет какую-то заранее данную программу или план, но в этом творчестве нечто

существенное создается вновь, его, то есть художника, личным участием, его талантом, его гением. Я много думал об этом и, знаете, мне кажется, что бытие как абсолютная деятельность в каком-то смысле *совпадает и тождественно с личной деятельностью художника*, выражающего существо этой деятельности; по крайней мере, это так в музыкальном творчестве, которое мне особенно близко и понятно. Впрочем, я еще не продумал это до конца, — сказал он, но пока мне это так кажется. — Я согласился с Александром Николаевичем, прибавив, что и мне это еще не до конца ясно...

На этом кончилось наше первое философско-музыкальное свидание и беседа с Александром Николаевичем.

Через две недели мы встретились вновь в том же месте (квартира Кусевицкого), и снова Александр Николаевич играл мне свою концепцию “бытия как деятельности”. На этот раз он поставил себе задачу изобразить “полагание и снятие” внешнего мира. — Для первоначальной деятельности, — сказал он, — нужна точка, или вернее, линия и даже сфера ее применения, но не для того, чтобы создать препону и непреодолимое препятствие для развивающейся деятельности, но единственно для того, чтобы дать стимул для ее еще более мощного проявления, поднять ее на еще большую высоту, дать этой основной деятельности возможность, ниспровергая все на своем пути, *тем самым раскрыть во всей полноте свою внутреннюю созидательную энергию*. Ни материализация первоначальной деятельности во внешне объективном мире, ни дематериализация материи не представляют сами по себе каких-то конечных целей, но только *стадии и ступени в вечном творчестве* все той же неиссякаемой деятельности, созидающей все новое и новое, все *новые миры* и перспективы...

Я спросил: — Но эта первоначальная деятельность, есть ли она, по-вашему, деятельность духа, универсального сознания, или как вообще нужно ее понимать в ее первоисточнике? — Александр Николаевич ответил: — Не знаю, нужно ли возводить эту деятельность к духу, сознанию или вообще к чему-нибудь определенному. Конечно, я узнаю об этой деятельности через *мое* сознание, но ведь бытие как деятельность, бытие, которое мы с вами ищем, не может же ведь быть чем-то ограниченным, все равно, будет ли то мое сознание, дух или что-либо другое. Не в этом дело! Но, конечно, я не могу игнорировать сознание. Разве можно не обращаться к сознанию? Разве человеческий язык во всех его формах, включая и музыку, не есть язык сознания? Но только музыка выражает в бытии больше, чем всякая другая форма языка, имея дело с ним (то есть бытием) непосредственно.

Я должен был с этим согласиться. — Но если, — продолжал он, — из всех этих “измов” какой-нибудь, во что бы то ни стало, надо выбрать, признать его относительную правоту, то таким “измом” был бы всегда лучше некоторого рода “мистический материализм”. — Почему? — Да потому, — сказал он, — что все, что выражено этой основной деятельностью, равно бытию, и это бытие, равное деятельности, имеет в известной мере внешнюю природу, хотя ею, конечно, не исчерпывается.

Он стал развивать свою теорию о синтезе искусств, о чем я не буду говорить здесь подробно, но все клонилось в его соображениях к тому, что посредством синтеза искусств можно дать этой творческой деятельности бытия многостороннее, не только специфически музыкальное, но и бесконечно разнообразное, внешне пространственное выражение: мимическое, пантомимическое, световое, отображающее в движениях процессы жизни природы, даже процессы космические, и все это в соединении с музыкой и проникновением ею. — Ведь бытие, — говорил он, — не может пониматься как чем-либо ограниченное, браться в каком-либо аспекте, ведь тогда оно не будет уже бытием подлинным и первоначальным. Мне кажется поэтому, что к бытию нельзя подойти никакими обычными способами — ни научным познанием, ни отвлеченной мыслью о трансцендентном, ни даже чувством в обычном смысле этого слова, как некоторой эмоции; но если можно подойти к первоначальному бытию, *слиться с ним* или, по крайней мере, приобщиться к нему как основной и первоначальной деятельности, то путь к этому должен быть совсем иным, необыкновенным и в некотором смысле даже таинственным и во всяком случае *чрезвычайным*...

— Но разве этот путь не может быть художественным творчеством и изображением, — спросил я, — например, и прежде всего музыкальным творчеством? — Вы хотите затронуть меня за “мое живое”, — с добродушной усмешкой произнес Александр Николаевич. — Боюсь, что я вас должен несколько разочаровать! Что собственно значит музыкальное творчество и изображение? Если оно действует посредством звуков и их сочетаний, то это не то, что мне нужно, таким путем к бытию нельзя было бы подойти и еще менее постигнуть его как деятельность и с этой деятельностью в некотором смысле отождествиться, чтобы стать ее творчески созидующим фактором. — Да, но музыкальное изображение как бесконечная сила всех возможных сочетаний звуков? — Нет, и этого недостаточно, — сказал Александр Николаевич. — Ведь и воображение есть все-таки нечто внешнее, идущая от человека по-

пытка подняться до бытия, но попытка, по-моему, неудачная и безнадежная. Ведь это воображение, о котором вы говорите, всегда пользуется внешними средствами, уже готовыми звуками, пусть даже в самых причудливых и гениальных их сочетаниях, а надо ведь идти *не к бытию*, карабкаясь и подбираясь к нему внешними, всегда более или менее негодными средствами, нет, чтобы понять истинное значение всякого художественного и особенно музыкального творчества, надо, по моему, идти *от бытия*, от *внутренних*, в сущности никакими известными нам средствами не выражимых отношений той деятельности, которая составляет существо бытия.

По его мнению, всё, всё должно участвовать в этом выражении, и не как дух только в его внутренних актах, но как подлинная реальная сущность целого, также и во внешних своих проявлениях: все должно слиться, все должно объединиться для выражения творческой деятельности... Он неоднократно повторял, что “Я” состоит во внутренней деятельности, творчески связанной в своих моментах, во всей совокупности ее самых разнообразных проявлений, не только в пределах сознания, но и вовне, и что помимо этого у “Я” нет вообще никакого другого материала, и никакой музыкант ничего вообще, кроме этого, выявить не может: он должен выражать бытие и как бы повторять его в творческой природе. Станьте на мгновение на эту позицию, гордо взирая с которой, Скрябин хотел торжественно осуществить и закончить свою жизнь и деятельность в “последнем свершении”, в своего рода апофеозе всякой творческой деятельности, и Вы сможете представить себе все так, как представлял себе он сам: где-то далеко, в Индии, под широколиственными многовековыми деревьями, на некотором возвышении стоит капельмейстер мира. Кто должен слушать великую “Мистерию” этого дирижера? Человечество, люди! Нет, не только люди, но и змеи, слоны и тигры, растения, все вообще живые существа, а также камни, горы, леса и самые планеты, все вообще творения и существа или, выражаясь словами Лермонтова, “и небо, и звезды, и тучи толпой”. Я спрашиваю, разве это, в известном смысле, не материалистическая концепция?

“И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой”¹⁹.

А такова именно и была концепция Скрябина! В этом смысле я бы сказал, что “бытие само в себе музыкально”, еще до его выражения внешне музыкальными средствами, всегда лишь неполно передающими и выражающими его существо.

Пораженный таким неожиданным для меня полетом мысли в сферу неведомого, я несколько нерешительно спросил: — Но ведь в таком случае нет, пожалуй, вообще средств постижения этой первоначальной бытийственной деятельности — ни в науке, ни в отвлеченной мысли (философии), ни в искусстве, ни в каком роде художественного творчества, ни даже в самой музыке?

— Это почти так, но не совсем так, — ответил мне Александр Николаевич. — Конечно, вы правы, что ни звуки, ни даже, в известном смысле, музыка недостаточны для этой цели. И музыка, сама по себе, вовсе не абсолютно адекватный способ постижения бытия и творчества, соответствующего его первоначальной, как бы сказать, теургической деятельности. Как ни глубоко и проникновенно музыкальное выражение, но для своего выполнения и завершения оно нуждается еще во многом: не только в развивающемся действии, но и в необъятно многообразной внешней обстановке, именно: в светотенях, и жестах, и всякого рода ритмических и иных движениях, как индивидуальных, так и соборных (коллективных), в человеческой речи во всех ее формах, стало быть, и в поэзии, и в литературной, и всякой другой речи, косвенно значит, в науке, исследованиях, технике и во всем вообще, что относится к творчеству человеческой жизни и мысли. Ибо в бытии как первоначальной творческой деятельности содержится все, включая и все формы материального, пространственно-временного выражения, а не только мысленные определения, как это требуется всяким идеализмом.

— Пусть так, — сказал я, — но ведь это все относится к выражению бытия и к творчеству, соответственному его существу. Но ведь мы еще не знаем, как постигнуть это в самом существе своих внутренних отношений “музыкальное бытие”? — Да, я не все еще договорил вам об этом, но я думаю, что постигнуть это существо бытия как первоначальной деятельности нельзя иначе, как оставив за собой все обычное и перейдя к *чрезвычайному*, в известном смысле, если хотите, к *чуду*, во всяком случае, к *чему-то*, для обычных глаз и неизощренного зрения *невидимому*, *оккультному*, только через *особое посвящение* и упражнение становящемуся доступным... Здесь необходима, как мне кажется, уже не простая философия, но теософия с помогающими ей оккультными знаниями или науками, необходим особый подъем духа, *экстаз* и посвящение в тайны, *мифика*, если хотите! Музыка есть только доминирующий тон во всем и самое могущественное выражение первоначальной деятельности бытия, которое *само в себе музыкально*. Если бы все могли слиться в этом настроении и объеди-

ниться в нем, это был бы своего рода *анофеоз* творчества, в котором отдельная гениальная личность играла бы направляющую роль сразу и пророка и спасителя, своего рода мессии.

Александр Николаевич замолк и вопросительно посмотрел на меня, но я чувствовал, что не могу так далеко следовать за ним, и тоже молчал. Александр Николаевич прервал молчание вопросом: — Вы читали Блаватскую? если нет, непременно прочтите, вам станет ясно существо индусской мистики и ее отношение к европейской теософии и оккультизму. Не будьте до крайности рационалистом, вы человек широкий и отзывчивый, вас это захватит.

Я не знал, что ответить и, боясь невольно сказать что-нибудь скептическое, дисгармонирующее с его настроением, безмолствовал... Александр Николаевич погрузился в задумчивость, и выражение его глаз стало особенно прекрасным; казалось, он думал о чем-то великом, недоступном другим... Собственно, только в этот момент я живо понял, с каким великим человеком свела меня судьба... Ни раньше, ни позже я не встречал людей с такой могучей силой мысли, с таким божественным воображением, не говоря уже о его творчестве как музыканта и композитора.

Он еще раз сел за рояль, начал было играть, но вдруг остановился и сказал: — Пойдемте, в следующий раз договорим, если это вообще возможно... — Мы расстались, чтобы через две недели встретиться еще раз и, увы, уже в последний раз.

В нашу третью и последнюю встречу Александр Николаевич сыграл мне целый ряд мелких вещей — это были очень интересные опыты музыкального выражения разных понятий, как то: изменение, абстракция, конкретное единство, непрерывность, возникновение и т. п. Александр Николаевич был поистине неисчерпаем в этих этюдах и чистосердечно заявил мне, что в музыкальном выражении даже самых точных понятий и отношений он чувствовал себя особенно сильным. — Я не знаю, чего бы я не мог выразить на рояле, — сказал он, — мне кажется, что из отдельных выражений я мог бы создать целую систему, по крайней мере в смысле некоторого внутреннего целого, и мне кажется, что музыкальное выражение даже точнее логического, — в нем есть изобразительность, которой нет в отвлеченных понятиях. — Я согласился. — Да, — продолжал он, если бытие может более или менее непосредственно открываться человечеству и говорить ему о себе, то прежде всего и, может быть, исключительно языком музыки. Как вы думаете? — Я сказал, что мне, как непосвященному, трудно об этом судить, но что в какой-то смутной догадке мне

всегда казалось, что дело обстоит именно так, иначе как объяснить то исключительное волнение, которое мы получаем от исполнения некоторых музыкальных произведений и концепций, и то метафизическое настроение, которое нас при этом охватывает.

Александр Николаевич немного задумался и сказал: — Но дело ведь не в настроении только, а главное, в творческой уверенности созидающего, в убеждении, что можно все создать вновь, изменить до неузнаваемости, открыть совсем новые перспективы, “иную жизнь и берег дальний”²⁰, впрочем и берега никакого не может и не должно быть, жизнь *вечно творческая, полная чудес и откровений, все новых и глубоких, безгранична и неиссякаема*.

— Но как передать другим эту подлинную суть и настроение музыкального творчества? — спросил я. — Александр Николаевич ответил без малейшего колебания: — Нужно, чтобы свет, зародившийся в душе музыкального гения, разросся и передался другим, опьяняя их и вовлекая в одно, в служение и в служение одному, нужно соборное (коллективное) действо. Творчество и жизнь человечества должны стать творчеством и жизнью всей природы, а за ней и всего космоса, не маленький мир нашей планеты, но весь космос, вся Вселенная должна стать выражением и воплощением единой музыкальной деятельности, если хотите, музыки самого бытия.

Я почувствовал нечто вроде головокружения, следовать за Александром Николаевичем становилось все труднее... Он продолжал: — Музыка и смерть несоединимы, и существо, способное к глубокому музыкальному воображению, тем самым бессмертно. — Но мне кажется, — сказал я, — что все это ведет нас к признанию единого универсального существа действующего — всеобъемлющего и созидающего все... Хотите ли вы назвать такое существо богом и признать за ним признак личности или как, по-вашему, надо понять все это?

— Универсальное существо, — сказал Александр Николаевич, — можно, пожалуй, принять, если только не понимать его как какую-то субстанцию, но что касается принципа личности, то, мне кажется, что его вряд ли можно мыслить в универсальном существе и боге, ведь что-нибудь одно: или мы признаем личность, и тогда придется отказаться от принципа универсального существа, или, наоборот, признаем таковое, и тогда не будет места признаку личности, в которой всегда мыслится какая-то степень ограничения. Это напоминает мне странное понятие: абсолютный субъективный идеализм, но ведь опять-таки что-нибудь одно — или субъективный и тогда не абсолютный, или абсолютный и тогда не субъективный. Кроме того, и самый термин «идеализм»

кажется мне сбивчивым, ведь под ним понимались самые разные вещи: и признание идей как вечных форм сущего, и каких-то духовных субстанций (монады), и многое еще, что *совсем несогласно с моим пониманием существа бытия как абсолютной творческой деятельности*. Не думаете ли Вы, что все эти идеи (вечные формы) и монады скорее раздробили бы бытие на части, чем способствовали бы пониманию его единства, и вся музыка бытия исчезла бы!

Я сказал, что мне давно уже стали в тягость все эти “измы”, но что от нас все время настойчиво требуют извне признания этой альтернативы материализма — идеализма.

— Но я к счастью, — сказал на это Александр Николаевич, — кажется, могу избежать этой альтернативы, раскрывая в музыкальном выражении *бытие как творчество*, ничего не имеющее общего ни с монадами, ни с идеями как какими-то готовыми формами. И не сердитесь, но и ваш кантовский трансцендентальный идеализм замкнутой системы категорий — тоже есть несомненная преграда для познания сущего. Но я уверен, что вы от него скоро освободитесь. Впрочем, не надо бояться слов и названий и что бы ни говорили, *нам нужно действовать, творить, и это должно быть нашим единственным и всепобеждающим доказательством...*

Наступил момент разлуки. Мне почему-то было грустно, но расставались дружески. Александр Николаевич хотел увидаться со мной еще раз после своего возвращения в Москву, он куда-то на время уезжал. Но этой встречи не состоялось, и я никогда в жизни не видел больше Александра Николаевича. В последние годы его жизни нам не пришлось встретиться, но я всегда вспоминал о нем и о наших беседах. Выбирая меня своим собеседником, он во всяком случае не ошибся — я был его внимательным слушателем и навсегда сохранил о нем благоговейную память не только как о гениальном творце и воплостителе великих идей, но и как о человеке, чудесному очарованию которого нельзя было противостоять.

Возвращаясь в тот день в глубоком волнении, я болезненно чувствовал, что мне не с кем поделиться впечатлениями о только что пережитом, — друзей, которые бы могли понять Скрябина, у меня не было. Следовало тогда же записать все сказанное Александром Николаевичем, но я этого не сделал и боюсь, что теперь в моем рассказе кое-что характерное, особенно в словах и выражениях Александра Николаевича осталось не переданным. Но лучше что-нибудь, чем ничего, тем более что основное содержание идей Александра Николаевича, кажется, передано мною в основном верно»²¹.

Примечания

- ¹ См.: Бекман-Щербина Е. А. Мои воспоминания. М., 1982. С. 99.
- ² Выписки из книг по философии с пометками А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 178–179.
- ³ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 79.
- ⁴ Скрябин А. Н. Записи. Тексты. С. 143, 153.
- ⁵ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. Антропогенезис. С. 219–220.
- ⁶ Скрябин А. Н. Записи. Тексты. С. 177, 147.
- ⁷ Там же. С. 148–149.
- ⁸ См.: Маркус С. А. Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина // А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти. Сост.: С. А. Маркус. М.; Л. 1940. С. 194–195.
- ⁹ Ни обстоятельства переименования переводчиком, ни само его имя не указаны в «Выписках из книг по философии с пометками А. Н. Скрябина» (А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 199–200). Дабы избежать возможной значительной путаницы, отметим, что оригинальное название второго тома труда В. Виндельбанда гласит: «Die Geschichte der neueren Philosophie in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Kultur und den besonderen Wissenschaften» — «Die Blütezeit der deutschen Philosophie. Von Kant bis Hegel und Herbart» («Расцвет немецкой философии. От Канта до Гегеля и Гербарта»). Изменение заглавия в русском переводе было вызвано тем, что переводчик присоединил ко второму тому приложение, заменяющее, по замечанию самого Виндельбанда, третий том и заканчивающееся обзором философии Ницше.
- ¹⁰ Выписки из книг по философии с пометками А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 199–200. Подчеркнутое Скрябиным выделено курсивом.
- ¹¹ Виндельбанд В. От Канта до Ницше: История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками. Пер. с нем. А. И. Введенского. М., 1998. С. 216–217.
- ¹² Там же. С. 220, 226.
- ¹³ Булгаков, о. Сергей. Свет Невечерний. М., 1917. С. 262–263.
- ¹⁴ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. С. 323–324.
- ¹⁵ Скрябин А. Н. Записи. Тексты. С. 140, 143.
- ¹⁶ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. С. 167.
- ¹⁷ Скрябин А. Н. Записи. Тексты. С. 139.
- ¹⁸ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. Антропогенезис. С. 161, 70.
- ¹⁹ Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Ангел». — М. Л.
- ²⁰ Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне». — М. Л.
- ²¹ Фохт Б. А. Философия музыки А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 201–211.

1.3. Мистики и адепты

1.3.1. «Магический идеализм» Новалиса

Особенно важную роль в формировании учения символистов-теургов сыграло творчество Новалиса. Упомянув в своем чтении о Скрябине «божественно окрыленную душу» Новалиса, Вячеслав Иванов сделал весьма существенную оговорку: этот мистик «блистательно, но лишь интуитивно» наметил «учение о теургическом назначении искусства». Подготавливая книгу о Скрябине к печати, Иванов внес разъясняющую рукописную вставку в машинопись: «Примечательно, что мирозерцание Скрябина (как это явствует, между прочим, и из ныне обнародованных его записей в форме “философских фрагментов”) во многом встречается с неизвестным ему созданием Новалиса — системой “магического идеализма”. Общими для обоих мистиков являются положения: об отождествлении личного гениального сознания с мыслью вселенской; о согласии природы с пробудившимся человеческим сознанием; о слиянии трансцендентного с имманентным в акте теургического творчества; о близком воссоединении разделенных и враждующих начал по зову воскресившего в себе синтетическую память человека; о соборном и вселенском экстазе как пути ко всеобщему преображению»¹.

Тем самым Иванов подчеркнул свою оценку Новалиса не только как гениального поэта, но как одного из величайших мистических учителей, перед которыми преклонялись все теософы и оккультисты².

1.3.2. Тяга к «мистическому реализму» и мифотворчество Рихарда Вагнера

Еще до личного знакомства со Скрябиным Вячеслав Иванов искал провозвестников соборного искусства в музыкальной истории.

Первое обещание будущей мистерии поэт усмотрел в Девятой симфонии Бетховена, в которой личностное отвечало чаяниям «мировой души». Еще сильнее привлекал Иванова духовидец Рихард Вагнер — в первую очередь, его стремление к синтезу искусств, а также истолкование симфонического оркестра как подобия античного хора, передающего и комментирующего действие³. В Вагнере Иванов видел художника, предвещавшего «коллективное искусство всего народа» и религиозное возрождение средствами искусства. Кроме того, Иванов ценил новаторское воссоздание мифа Вагнером, его поиск «чисто человеческого», рассматриваемый Ивановым как приближение к чаемой соборности. Поэт уловил важнейшие черты вагнеровского творчества, принесшие радикальное переосмысление мифа во всей современной культуре⁴. Более поздние исследования продемонстрировали правоту поэта. Вагнер не был ни первым, ни единственным композитором XIX в., обратившимся к эпосу: сказки, легенды, саги привлекли многих до него. Но именно Вагнер был первым и единственным композитором и мыслителем XIX в., предложившим принципиально новый подход к мифу и воссоздавшим его в своих произведениях. Композитор был в высшей степени последователен, не довольствуясь чисто формальным использованием мифологических сюжетов, имен и персонажей, будь то боги, великаны, карлики или герои. Миф не сводился для него к индексам, содержащим те или иные мифические имена, — Вагнер воссоздал миф, проникнув в глубины мифопоэтического мышления и воплотив его наиболее значимые структурные закономерности в своей музыкально-поэтической системе. Подобное новаторство неизбежно повлекло за собой открытие неповторимой музыкальной драматургии, архитектоники и лейтмотивной техники, равно как радикальное обновление самого понимания художественного времени и языка.

Вагнер тяготел к метамифическим представлениям. Так, миф о Зигфриде был истолкован им как отражение одной из инкарнаций в цепи бесконечных превращений умирающего и воскрешающегося бога: «Франкская народная сага, насколько ее можно проследить, — писал он в 1848 г., — представляет нам индивидуализированного бога солнца или света побеждающим и убивающим чудовище, хаотическую Ночь; вот первоначальный смысл борьбы Зигфрида с драконом, которая аналогична борьбе Аполлона с драконом Пифоном»⁵.

Тем самым Вагнер довел романтическую тенденцию до логического конца — до полного противопоставления мифа и истории.

В своих взглядах на мифическое композитор приблизился к системе представлений, обозначенных в XX веке как теория архетипов. В своем воссоздании мифа Вагнер проложил путь, приведший к открытию и передаче вечных, вневременных, сверхличностных, преэзистентных форм, которые Карл Густав Юнг определил как «коллективное бессознательное»: «В отличие от индивидуальной природы сознательной души, существует вторая психическая система коллективного, не-персонального характера, соседствующая с нашим сознанием, совершенно персональным по природе, которое мы считаем [...] единственно осознаваемой душой. Коллективное бессознательное не развивается индивидуально, но наследуется. Оно состоит из преэзистентных форм, архетипов, способных стать осознанными лишь вторично и обретающих твердо очерченные формы благодаря сущностям сознательного»⁶.

Именно этот поворот к вечным, вневременным, не-персональным, преэзистентным формам, а также — к «чисто человеческому», должен был в первую очередь воодушевлять Иванова — невозможно отрицать явное сходство «коллективного бессознательного» и мыслей Иванова о соборности и всеединстве.

Иванова должно было также восхищать ощущение Вагнером «родимого хаоса»⁷. В самом деле, Вагнер интуитивно постиг и воссоздал в тетралогии такие особенности мифологического повествования, как изображение начала и конца мира в виде огненно-водной стихии — одновременно всего и ничего. Во вступлении к «Золоту Рейна» излюбленная романтиками «природная» символика обертонового ряда преобразается в мифологему: эти 136 тактов разрушают своей предельной ясностью, простотой и элементарной силой все основания классической гармонии и формы не менее последовательно и явно, нежели сверхусложненная хроматика «Тристана». Статика вступления к «Золоту Рейна», проявляющаяся в отказе от любых гармонических изменений и контрастов, а также — от различий между «главным» и «второстепенным», противоречит всем законам классической логики. Все здесь — тонально, но тональности нет, поскольку нет ничего, кроме одного центра; все — тонично, но тоника отсутствует, поскольку нет никаких иных функций; все — трезвучно, но и трезвучия нет, так как нет никаких других аккордов. Начало тетралогии, рисуемое космическую бездну, ничто, зияние, — является началом музыкальной космогонии, более того, по словам Томаса Манна, — здесь слышится и угадывается не только «мифическая музыка», но «начало самой музыки», «сам миф музыки»⁸.

Подобная склонность к домусыкальной, допоэтической логике и органике, к первоначальному, к первоисточникам мышления и творчества коренилась в долгой традиции немецкой национальной культуры, на которую, в некоторых случаях — сознательно, в других — неосознанно, опирался Вагнер. Сам поиск первооснов был присущ немецкому миропониманию и самосознанию: потребность в преобразовании старого и выстраивании нового на прочном традиционном фундаменте, как и бесспорная склонность к архаике вышли в творческом процессе на первый план со времен Реформации⁹. Известна также близость Вагнера идеям Парацельса и Якоба Бёме, а особенная склонность, питаемая композитором к первоначальному, будь то седая старина, древность, начало и закат мира, или «избавленная от всех условностей чистая человечность»¹⁰, предполагала как точные знания барочной символики, так и знакомство с алхимическими значениями. А ведь именно в этой пучине мистических, магических, оккультных идей Вячеслав Иванов чувствовал себя как рыба в воде. Этого поэта, как и других символистов, должны были особенно привлекать такие свойства творчества Вагнера, как сочетание тончайшей структурности и глубинного ощущения хаоса, постоянное колебание между прозрачностью и нарочитой неясностью, борьба, взаимодействие и баланс свободы и формы, фантазии и рациональности¹¹. К наиболее важным задачам Скрябина также принадлежали, согласно Иванову, упорядочивание хаотического, установление новых пределов внутри беспредельности:

«Скрябин сознательно искал расшевелить Хаос: ему казалось, что он припоминает какие-то иные, чем дневное сознание нового человека, светлые, освободительные и для Хаоса, и для человека, заклания... Но именно здесь музыка встречается с вековой и коренной своею проблемою: проблемою предела и беспредельности [...]

Чтобы не быть смытым волнами хаоса, он должен был сызнова искать предела в себе самом, — и Скрябин отчетливо понял эту необходимость, хотя глубокого и коренного решения проблемы предела, не пришед к окончательному решению проблемы религиозной, дать не мог. Как художник, он вышел из трудности путем гениального самоограничения [...] Самое мелодию он ищет почерпнуть из элементов гармонии: таким образом беспредельное у него как бы ограничивает себя собою самим. Все “Моцартовское” в формах скрябинского творчества было началом предела и действием закона самосохранения личности в гармонической “неиз-

меримости темных волн”: новатор в области гармонии является охранителем традиции музыкальных форм. Таково было искание предела в художнике; ему соответствовали усилия самоопределения в человеке. Беспредельное в духе также стремилось определить себя собою самим и стихийно противилось всякому извне налагаемому определению»¹².

С особенной силой Иванов настаивал на том, что «Скрябин, с внутреннею необходимостью, должен был из всего мира германской музыки излюбить именно Вагнера и им единственно плениться, но и то — не всецело: плениться преимущественно Вагнером-мятежником, Вагнером-мистиком, и всего более — Вагнером, ищущим в метафизической эротике единения с первоосновами бытия [...]»¹³.

Все же не следует игнорировать то, что Скрябин подчеркивал известную ограниченность Вагнера, его «музыкальные мускулы, настоящие бицепсы», чисто «материальную грандиозность», соответствовавшую «отпечатлению Духа на Материи». Дематериализация искусства, музыки и мира должна была состояться лишь благодаря творчеству Скрябина. Наконец, композитора не удовлетворяла театральность Вагнера — замысел «Мистерии» включал уничтожение рампы¹⁴.

1.3.3. *Imaginatio, inspiratio, intuitio* как стадии инициации и путь Скрябина к «Мистерии»

Вячеслав Иванов, видевший в теургии «художество, совершающее преобразование и приобщение жизни»¹⁵, истолковывал творчество Скрябина, его художнический путь к «Мистерии» как сокровенный мистический процесс созревания, прохождения через неизбежные испытания, позволяющие осуществиться инициации адепта:

«[...] Скрябин должен был проходить на своем художническом пути те стадии, которые проходит, по учению мистерий, посвящаемый на пути своего духовного возрастания. Стародавнее предание, хранимое наставниками в деле внутреннего опыта, учит, что первую ступень постижения миров иных служит “имагинация”, второю — “инспирация”; за нею следует высочайшая и окончательная ступень касания к мирам иным, которая в сокровенном, не нашем смысле именуется “интуицией”. На ступени имажинативной чело-

век созерцает сверхчувственные реальности в свойственной ему символике предносящихся его душе образов. На ступени инспирации он переживает эти реальности, как безвидно приближающиеся к нему и на него воздействующие присутствия. На третьей, почти недостижимо высокой ступени посвященный сам сливается с живыми и действенными силами миров иных, становится их земным орудием.

Переход на третью ступень таинственно связан с существенным изменением самой плоти и подвергает тело посвященного испытанию, равносильному смерти и порою неизбежно смертоносному. [...] Этого страшного причащения сменяющей человека тайне и алкал Скрябин, ибо, по его замыслу, мистерия не могла осуществиться иначе, так что, осуществленная, она была бы уже не *его*, как прежнего человека и художника, созданием, но делом вселенского духа: он готовил драгоценный сосуд для нисхождения огня, который должен был, упав в сосуд, расплавить его и разлиться по земле. Недаром и себя самого, как вспоминают его близкие, он сравнивал с “чашей”... Но готовил он свой сосуд как художник, и хотел, чтобы человек в нем весь без остатка стал художником; ибо быть таковым уже значило для него только: быть жертвоприносителем и вместе жертвою. Так обратил он, герой духа, свой художнический путь в мистический, и можно распознать на пути, пройденном художником, вехи мистического пути.

По рассказам близких людей, Скрябину с отрочества рисовалось его будущее великого музыканта как некое всех осчастливливающее или освобождающее действие. Личная психология, составляющая главное содержание его творений той поры, когда он по преимуществу продолжал дело Шопена, уже и тогда ежеминутно сквозит просветами в космическое и вселенское. “Божественная Поэма” представляется мне плодом магической имажинации художника. Период начальной имажинации характерно отмечен и попыткой создать музыкальную драму, главным действующим лицом которой являлся бы музыкант-творец, лелеющий замысел, смутно подобный будущему замыслу Мистерии. Скрябин оставляет этот план, окончательно уверовав сам в мечту своего героя, присвоив его себе как жизненную цель. Так, долго — и, быть может, навсегда — “непостижное уму” видение предстоит сначала извне являющимся (трансцендентным) его душе, он видит его предносящимся духовному взору какого-то воображаемого своего двойника, но постепенно сам с ним срастается; движущая воля, показавшая

видение, ищет воплотиться в нем самом, и его воля тянется к ней, как бы в некоем брачном вождении.

Начинается период инспираций; сверхчувственные силы приближаются к человеку с тайнодейственными своими внушениями, и он ощущает их, как близкие присутствия. «Вдохновенными» в этом смысле кажутся мне “Поэма Экстаза” и “Прометей”. [...] Только на ступени совершенного слияния с высшими сущностями, только по конечном угашении отдельного от них человеческого я могло осуществиться, — поскольку это зависело от условий творческой личности, а не от общего состояния современного человечества, — создание Мистерии. Вот почему Скрябин (не знавший, впрочем, схемы внутреннего закона, мною изложенного) с таким томлением ждал окончательного наступления предугадываемых им духовных событий, ждал своего второго рождения, оно же было равносильно смерти ветхого человека. Смерть телесную принесло оно: немощною оказалась плоть гения вместить верховные дары Духа»¹⁶.

Размышления Вячеслава Иванова о пути посвящения были отнюдь не спекулятивными: поэт почерпнул знания о различных формах мистической инициации не только из книг, но и непосредственно от загадочной и зловещей Анны Рудольфовны Минцловой (1865 — после августа 1910), обладавшей сильным медиумическим даром. Боготворимая и ненавидимая, почитаемая и осмеиваемая, она лично пыталась в конце 1907— начале 1908 г. наставить поэта на путь посвящения¹⁷.

К важнейшим свойствам адепта, посвящаемого в великие тайны, относится смирение. То обстоятельство, что «себя самого Скрябин предчувствовал отмеченным и как бы духовно помазанным на великое, всемирное дело», исключало малейший намек на гордость и самолюбование. В друге — «избраннике вселенской воли» Вячеслава Иванова особенно восхищали «младенческая ясность» и «радостная доверчивость к жизни и к людям» — верные приметы «истинно гениального, божественно насыщенного и утешенного собственной полнотою духа»¹⁸. Дополнявшие их «чувство тайны, чаяние неразгаданного до конца признания», «внутренняя озаренность» и «вера, простодушно рассказанная», не имели ничего общего с «эгоизмом, мегаломанией, сатанинской гордыней», столь часто приписываемыми Скрябину: «Но мы бы жестоко ошиблись, если бы предположили в Скрябине малейшее самомнение и самодовольство. Напротив, именно его жажда верховных свершений

[...], именно его огненное рвение всею волею и всем разумением послужить, даже до конечного упразднения своей личности, целям сверхличного, всечеловеческого начала — именно эта страстность веры и порыва и неспособность к остановке и примирению с относительно малым, что справедливо было зачислить в ряд упроченных достижений и одержанных побед, — питали в нем, не разрушая основной гармонии его существа, постоянное настроение неудовлетворенности и недовольства собою, — откуда возникало противоречивое и вместе столь понятное живому сердцу совмещение в душевной жизни — внутреннего величия и смирения, а в жизни духа — того избытка и той скудости, что были, по Платону, родителями Эроса, соединившего в себе черты обоих. Чем острее переживалось недовольство собою, тем настороженнее становилось ожидание решающих внутренних событий, которые должны были, испепелив его малое я, обратить его в живой пламенный, нужный невидимой руке, чтобы поджечь Фениксов костер человечества, где бы оно сторело и возродилось, как новый род людей, для иного сознания и действия»¹⁹.

1.3.4. Преодоление индивидуалистического эстетизма

Посвящение и процесс инициации не оставляли места индивидуализму. Вячеслав Иванов отдельно остановился на том, с какой осторожностью осуществлялось его приближение к Скрябину после переезда в Москву, — в первую очередь, поэт опасался столкнуться с «демоническим индивидуализмом» и «утонченным эстетизмом»: «До той поры я вовсе не знал его как личность и мыслителя, и случайные разговоры с ним, где он касался занимавших меня тем о соборности в искусстве и о хоровом действе, казались мне немногим более важными, чем простая внимательность умного и любезного собеседника; мне казалось, что основания нашего общего интереса к этим темам у обоих, по существу, совершенно различны, что дионисийский экстаз для него только психологический момент, что сам он лишь утонченный эстет и демонически настроенный индивидуалист. Каким радостным изумлением сменились эти подозрения, когда, при первых же менее принужденных встречах, обнаружилось, что самые слова “эстетизм” и “индивидуализм” представлялись ему порицательными, а означаемые ими умонастроения имели в себе силу доводить его до раздражения! Теоретические по-

ложения его о соборности, о хоровом действе, о назначении искусства оказались органически выросшими из его коренных и близких мне интуиций: мы нашли общий язык»²⁰.

Антиэстетизм позднего творчества Скрябина был пронизательно угадан и другими чуткими художниками. К примеру, Борис Григорьев с огромным воодушевлением описал обстоятельства, сопровождавшие его знакомство со Скрябиным в 1913 г.: «Слышали его “Прометея” в оркестре Зилоти. Гениально, лучше Вагнера. Вот ново-то, до ужаса, до слез велико. Какие звуки, свистки, крики, черт знает что, временами кажется, это настраивают оркестр, но это не то, это то же, что из старинного лубка можно сделать замечательную картину. Сейчас люблю только музыку. Скрябин стоит во главе нового общества против эстетики и гурманства пошлых “Аполлоновцев”, меня сам пригласил писать и рисовать к ним в члены. Вот bravo! Мистика всегда была элементом моей души»²¹.

1.3.5. «Разомкнуть чаровательный круг»

Вступление в царство теургии Вячеслав Иванов описал как магический акт: каждый художник-теург должен открыть магический круг, защищающий его от хаоса, духов и демонов и одновременно предотвращающий любые соприкосновения с космосом и иными, тонкими мирами. Лишь совершив это опасное действие, теург позволяет осуществиться слиянию микрокосма и макрокосма. И лишь самораскрытие Скрябина-художника, его соприкосновение с иными мирами привело композитора к сотворению «космической гармонии», воплотившейся в его системе обертоновой гармонии. Рассмотрев это магическое действо, Иванов решительно отверг распространенное мнение о «Скрябине-солипсисте»:

«Когда Скрябина изображают художником-солипсистом, затворившимся в собственный самочинный и своенравный мир и отрицающим всякий иной мир и всякое иное бытие, то обнаруживают этим лишь свое неведение тайны микрокосма, какую она дается во внутреннем опыте: ибо погружение в микрокосм не только выводит человека из его малого, дробного, мятущегося и в самом произволе подневольного я в то царство, где свобода и необходимость — одно и то же, но и вводит его, вследствие точных соответствий между микрокосмом и макрокосмом, в просторы вселенского сознания. Внесение Скрябиным отзвуков, или так называемых

обертонов, в свои созвучия столь же закономерно, сколь и знаменательно: если неслышное обычному слуху начинает звучать, если извещается уповаемое и обличается невидимое, если сокровенное является и бытие возможное переходит в действительное, — это значит, что мы переступаем за порог естественного для нас круга явлений и приникаем умом к более глубоким покровам тайны, из-за которых, мнится, доносятся до нас голоса самих сущностей. Скрябину, в его борьбе с господствующим музыкальным гуманизмом, нужно было вывести нас за ограду чувств, окружающую нынешнего человека, вложить в свою музыку звучности нечеловеческие, художественно реализовать нечеловеческие ощущения [...].

Тот, кто знает лишь язык нашего дневного сознания или шепот лунных чар, каким воспринимает его наша мечтательность, никогда, я уверен, не примет всецело скрябинской музыки, особенно позднейшей поры ее самобытного расцвета, ибо не умеет он найтись в сферах, где нет человеческого голоса, — ни нашего света, ни нашей тьмы, но сам свет и сама тьма, — где даже негa и вождеделение так непохожи на движения нашей чувственности и ни на одно из алканий земных. А между тем сам творец их-то именно и возлюбил, эти запредельные переживания, эти предвкушения инобытия; почему то парадоксальное, то неуставное, что раньше лишь катастрофически прерывало звуковую ткань его творчества, постепенно стало для него общею основой и как бы уставом. Доколе мы пребываем в ограде естественно данного, под кровом обычных чувств и признанных благ, не может, конечно, быть речи о теургическом воздействии *extra muros* на первоосновы явления; теургическая устремленность творческой воли Скрябина побуждала его, прежде всего, вырваться из границ, которыми очутился человек от хаоса и вместе от касания миров иных, — разомкнуть чаровательный круг, внутри коего чародей-человек обеспечил себе безопасность, — хотя бы на страх быть растерзанными демонами»²².

Идея «преодоления границ» принадлежала к важнейшим концепциям русского искусства того времени, в первую очередь — символизма; она дала сильнейший импульс творчеству таких харизматических художников-визионеров, как Александр Блок, Андрей Белый, Константин Бальмонт, Михаил Врубель. Прежде всего, речь шла о способности осуществить переход в сферы, лежащие по ту сторону «нормального», чисто человеческого — ограниченного, недостаточного — чувствования и восприятия, перейти традиционные границы искусства, за которыми скрывалось неслышимое, неви-

димое, невоспринимаемое. «Неслышимая» космическая гармония, отраженная в обертоновой гармонии Скрябина, стоит в том же ряду, что и магическое звукотворчество поэтов-символистов и «не-человеческая», волшебная, демоническая живопись Михаила Врубеля, запечатлившего «незримое», — его знаменитая палитра лиловых тонов обозначила границу восприятия цвета, которую никому еще не удалось переступить²³.

Следование заветам теургии неизбежно привело Скрябина к решению принципиально новых задач и радикальному изменению его индивидуального стиля. По свидетельству Вячеслава Иванова, «он не хотел быть служителем одной только Музы, хотя и доводил все служение именно ей до тончайшего подвижничества и непорочной, совершенной святости. Но этим он лишь утверждал центр, из которого как бы огненными циркулем чертил свои теургические круги, обнимавшие последовательно все пространное царство поделившихся, но для него нераздельных искусств, и далее — всю сферу человеческого духа, и еще далее, как ему желалось и верилось, — все наше космическое окружение. Музыка для него, как для мифического Орфея, была первоначалом, движущим и строящим мир. Она должна была расцветать словом и вызывать образы всяческой красоты. Она должна была вовлекать в свой чаровательный круг природу и новым созвучием вливаться в гармонию сфер. Ибо как могла Мировая Душа, если она есть, — а она есть, — и живая Природа, если она жива, — а она жива, — не отозваться согласному с ее волей, созвучному ее томлениям соборному зову впервые припомнившего, собравшего и сознавшего себя человечества своим многозвучным Аминь?»²⁴

Примечания

¹ Иванов Вяч. Скрябин. С. 22—23.

² См. об этом: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 203—205.

³ См.: Иванов Вяч. Вагнер и Дионисово действо // Весы. 1905. № 2; *Его же*. О музыкальной драме Вагнера, музыке и пении, о 9-й симфонии Бетховена // Золотое руно. 1908. № 3, 4; *Его же*. Вагнер // Вестник театра. 1919. № 31, 32.

⁴ О воссоздании мифа Вагнером см.: Lobanova M. Zwischen Mythos und Unbewusstem. Zur Poetik des Ring des Nibelungen // Das Orchester. 1999. № 47. S. 2—8; *Ее же*. К вопросу о культурных источниках психоанализа (миф и бессознательное в эстетике Вагнера) // Методологические проблемы искусствознания. Культура и психоанализ. М., 1987. С. 59—78; *Ее же*. Принципы воплощения мифа в «Кольце Нибелунга» // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М., 1989. С. 266—289.

- ⁵ Вагнер Р. Вивелунги. Всемирная история на основании сказания. М., 1913. С. 29.
- ⁶ Jung C. G. Die Bedeutung der Psychologie für die Gegenwart // Jung C. G. Taschenbuchausgabe. In elf Bänden. Hrsg. von L. Jung. Wirklichkeit der Seele. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1993. S. 45–46.
- ⁷ Иванов Вяч. Скрыбин. С. 49.
- ⁸ Mann Th. Richard Wagner und der «Ring des Nibelungen» // Mann Th. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Bd. 2. Fr. am Main, 1968. S. 247.
- ⁹ См.: Cassirer E. Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. B., 1922. S. 9–10.
- ¹⁰ См.: Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Hrsg. von Erich Kloss. Leipzig, 1910. Bd. 1. S. 137–138; Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Hrsg. von Wolfgang Golther. Bd. 4. Berlin u. a. [o.J.]. S. 311, 318.
- ¹¹ См. об этом: Lobanova M. Zwischen Mythos und Unbewusstem. Zur Poetik des «Ring des Nibelungen». S. 2–4.
- ¹² Иванов Вяч. Скрыбин. С. 57, 59–60.
- ¹³ Там же. С. 50.
- ¹⁴ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрыбине. С. 119–120.
- ¹⁵ Иванов Вяч. Скрыбин. С. 14.
- ¹⁶ Иванов Вяч. Скрыбин. С. 29–33.
- ¹⁷ См.: Богомолов Н. А. Цит. соч. С. 37–39.
- ¹⁸ Иванов Вяч. Скрыбин. С. 7.
- ¹⁹ Там же. С. 8–9.
- ²⁰ Там же. С. 27.
- ²¹ Чит. по: Борис Григорьев. К 50-летию памяти художника. Живопись и графика. Из музеев и частных собраний. Сост. Р. Н. Антипова. Псков, 1989. С. 11.
- ²² Иванов Вяч. Скрыбин. С. 54–56.
- ²³ См.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. М., 1983. С. 248.
- ²⁴ Иванов Вяч. Скрыбин. С. 11–12.

1.4. Теургия и магия

1.4.1. Звуковая магия Скрябина

В последние годы жизни Скрябин постоянно повторял, что больше не желает быть «просто композитором»:

«— Я не понимаю, как можно теперь писать “просто музыку” [...]. Ведь музыка получает смысл и значение, когда она — звено в одном, едином плане, в цельности мирозерцания. [...] Это так мне кажется скучно — быть только композитором! Ведь это совсем ни к чему... Я вовсе не музыкант только! — несколько запальчиво уверял он. — Я не хочу быть музыкантом только! [...] Я не могу писать больше сонат и симфоний “просто”. Это совсем не удовлетворяет»¹.

Композитор рассматривал музыку и ее средства, прежде всего — ритм и гармонию, как части теургического действия, магического искусства. Скрябин постоянно упоминал в беседах магию, чудо, колдовство:

«Вам не кажется, что музыка *заколдовывает время, может его вовсе остановить?*.. Ритм — заклинание времени... это очень хорошо сказано. Да... И в этом смысл ритма. Творческий дух посредством ритмов вызывает самое время и управляет им. [...] Ритм был то, что было в начале. Это действительно так: ритмом все рождалось, чрез ритмы происходило рождение мира. Ведь все — *ритм*. И в жизни, и в природе — все ритмические фигуры, все одна огромная *форма*, вплоть до какой-нибудь космической манвантары, которая тоже есть смена»².

Подобные представления согласовывались с целями литературного символизма, провозгласившего суггестивную природу слова. По словам Валерия Брюсова, символисты стремились к тому, чтобы «рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»³.

Леониду Сабанееву Скрябин поведал свою теорию ритмической магии и мысли о музыке как заклинании:

«— Вся магия основана на ритмах, основные магические приемы, например, гипноз, — это не что иное, как специальное воздействие однообразных ритмов. А музыка, хранящая в себе неисчислимые возможности ритмики, она есть, тем самым, — самая сильная, самая действенная магия, только магия утонченная, изысканная, которая ведет не к таким грубым результатам, как сон или гипноз, а к конструированию определенных утонченных состояний психики, которые могут быть самыми разнообразными. Но музыкой можно вызвать и гипноз, и транс, и экстаз, — добавлял он. — А чем, собственно, действует, например, звуковое заклинание? — только магией ритмов... музыка есть звуковое заклинание... [...] В гармониях скрыта огромная магическая сила. Они — заклинательные формулы для настроений»⁴.

В последние годы жизни Скрябин проявлял постоянный интерес к гипнозу, видениям, мистическому экстазу. В 1907 г. композитора чрезвычайно воодушевили беседы с одним гипнотизером; позже он затрагивал сходные вопросы в разговорах с друзьями о книге П. Д. Успенского «*Tertium Organum*». В личной библиотеке Скрябина хранились книги о магии и гипнозе, в том числе — труды знаменитого оккультиста Папюса. Кроме того, сохранились свидетельства, что композитор подвергал себя различным испытаниям — астральным видениям при погружении в транс и т. д.⁵ Современники Скрябина говорили об огромной магнетической силе, которой был наделен композитор. Так, знаменитая актриса, Алиса Коонен, «потрясенная чудом, открывшемся ей» в Скрябине, признавалась в «ощущении какого-то света и радости», в том, что музыка Скрябина «неотступно преследовала» ее:

«Нервный темперамент Скрябина действовал властно и требовательно. В этом маленьком человеке чувствовалась какая-то огромная покоряющая сила»⁶.

Исполнение Скрябиным его Девятой сонаты действовало на слушателей подобно магии и гипнозу. Характерно, что музыкальный критик А. П. Коптяев упомянул в своем отзыве спиритические сеансы и культовые фигуры оккультизма:

«Соната в скрябинских руках стала интимною беседою с духами: Скрябин гипнотизирует мглу, и из нее показываются образы... Точно Александр Николаевич занимался спиритизмом и, в конце концов, под его фиксацией показывается давно желанный образ. Прочтите Роденбаха, Сведенборга, Блаватскую — и вы поймете эти странные сонаты...»⁷

Магико-гипнотический контакт со слушателями понимался Скрябиным как необходимое условие его «Мистерии», в которой не должно было быть границы между «исполнителями» и «публикой». По словам композитора, «[...] когда такой контакт устанавливается со слушателями, то как будто уже начинается Мистерия... Это уже не просто исполнение тогда... это магия, заклинание»⁸.

Невзирая на слабые руки, Скрябину удавалось внушить публике впечатление огромной звуковой силы и интенсивности. Подобный эффект основывался не на физической реальности, но на чисто психологическом феномене: Скрябин создавал звуковую иллюзию благодаря своему удивительному ощущению клавиатуры и совершенному владению тончайшими оттенками динамической шкалы. Как-то раз один из студентов Л. В. Николаева спросил композитора: «Каким образом достигается, при видимом несоответствии физических средств, такой феномен “количества” звучания? Интересен был ответ Скрябина: — Это — обман слуха, как бы гипнотическое явление... — Тут он опустил правую руку вниз до самого пола (он продолжал сидеть за роялем), даже корпусом нагнулся в ту же сторону и сделал вид, будто он зачерпнул с пола полную горсть чего-то. Потом стал медленно поднимать руку вверх. При этом он сказал: — Вот так я из глубины веду звук и постепенно довожу до того, что вы слышите. Создается впечатление силы абсолютной, на самом же деле она относительная. Все дело в искусстве постепенности»⁹.

Легендой стало магическое *piano pianissimo* Скрябина, поразившее Алису Коонен:

«Он встал и подошел к роялю. Повернул выключатель, комната осветилась голубым светом. Его небольшая фигура в этом призрачном свете показалась мне особенно хрупкой и легкой. Глаза полузакрыты. Руки едва касаются клавишей. И зазвучало его *piano pianissimo*, которое всегда с таким трепетом ждала скрябинская публика в концертном зале. Звук почти не слышен. Он только чувствует. Но какая в нем покоряющая сила! На минуту мне показалось, что все это сон. Я ущипнула себя за руку. Стало больно. Значит, все реально»¹⁰.

Даже влиятельный Эмилий Метнер, предельно завистливо и ревниво относившийся к Скрябину, не мог не признать невероятного впечатления от его игры. В своей рецензии о скрябинском концерте 16 февраля (2 марта) 1913 г. этот критик писал: «Скрябин играет будто [...] на каком-то сверхфортепиано, с какими-то призрачными звуками»¹¹.

В своем ощущении звука композитор преодолел границу, отделяющую звучание от тишины, достигнув подлинного «фортепианного дыхания», «дематериализации звука», служивших «излучаемым его пальцами фантастически-зыбким музыкальным прообразом будущего «Предварительного Действа»¹². Как и следовало ожидать, Скрябин «не выносил крикливой и слишком «открытой» звучности», предпочитая «погашенные звуки»¹³.

Именно поразительная утонченность оттенков и дематериализация звука, отличавшие неповторимую манеру Скрябина-пианиста, создавали значительные трудности для исполнителей его произведений. Композитор категорически отвергал все «слишком реальное», «слишком материальное». Именно по этой причине так раздражали Скрябина попытки его первой жены, Веры Ивановны Скрябиной, урожденной Исакович, воспроизводить его поздние произведения:

«Зачем это она играет мои вещи? Кто ее просит? [...] Ведь она ужасно их играет, ведь это настоящий безнадежный *plan physique*. Вот уже где праздник духа и не ночевал! И заметьте, она, которая так ненавидела мои последние сочинения, — теперь их играет...»¹⁴.

И действительно, наивно было ожидать и намек на «праздник духа» от этой пианистки с крепкой школьной выучкой, ненавидящей все, связанное с мистикой и отличавшейся, по свидетельству Скрябина, удивительным «эгоизмом и бессердечием»¹⁵. В рецензии на концерт, состоявшийся 11 (24) декабря 1910 г. в Москве, в котором выступала также В. И. Скрябина, Сабанеев описал в иронически-саркастических тонах ее манеру как диаметрально противоположность Скрябину: «Пианистка обнаружила большую технику, сильный удар и удивительную выносливость. Редко можно слышать этюды Скрябина (*Douze études*, op. 8 — М. Л.) в таком энергичном виртуозном исполнении. Сам автор играет эти этюды совсем иначе»¹⁶.

Поиски Скрябиным сокровенного, «неслышимого» отвечали важнейшим тенденциям символистского искусства. Достаточно вспомнить, что Морис Метерлинк по праву вошел в историю как создатель «театра молчания»: «[...] в символистском театре действие не исчерпывается последовательностью конкретных фактов, даже если они полны драматизма: оно имеет свою “изнаночную” сторону, еще более драматичную, ибо она загадочна и пробуждает конфликты и желания в нашем бессознательном»¹⁷.

Сходные черты присущи также драмам Генрика Ибсена. Известно, что внимание Скрябина к творчеству М. Метерлинка, Г. Гауптмана, Г. Ибсена и А. Шницлера привлек друг композитора, вели-

колепный поэт-символист Юргис Балтрушайтис. Одновременно со Скрябиным границы между звуком и тишиной разведывали западные композиторы, передававшие магию невысказанного, — достаточно назвать «Пелеаса и Мелизанду» Дебюсси и «Замок герцога Синяя Борода» Бартока, но Скрябин пошел намного дальше своих современников, осознав тишину как особый вид звучания и утверждая возможность музыкальных произведений без звуков:

«Тишина есть тоже звучание... В тишине есть звук. И пауза звучит всегда. То есть, есть такие пианисты, у которых паузы просто пустое место. Но она должна звучать... Знаете, я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, *состоящее из молчания*»¹⁸.

Исторический смысл подобного утверждения не исчерпывается банально-поверхностными механическими ассоциациями с 4'33" Джона Кейджа: рассматривая молчание и тишину как важные семантические и структурные элементы, Скрябин, в сущности, открыл принципиально новое, неклассическое понимание музыкального; точнее — речь шла об объекте, обозначавшем переход границ искусства, последовательным воплощением которого должна была стать «Мистерия». Интересно, что значение скрябинских идей и представлений не свелось к некоему воображаемому утопическому проекту, имеющему интерес лишь для историков культуры и биографов композитора, — в известной степени эта концепция была реализована самим композитором. Решающее значение в ней играл магиго-психологический фактор: «воображаемая область в сочинении», «воображаемые звуки», «мнимые контрапункты», которые не должны были реально звучать, но могли быть, более того — должны были быть и были реально уловлены и восприняты слушателями Скрябина-пианиста и поняты некоторыми его друзьями:

«Воображаемые звуки в его психике играли огромную, трудно учитываемую роль.

— Вы не пробовали, — раз спросил он меня, — производить такой опыт. Во время игры представлять себе такие дополнительные, воображаемые звуки, как бы мнимые контрапункты? Они *очень меняют* все отношение к исполняемому... Все как-то поиному расцветает. Наверное, у всякого автора есть такая воображаемая область в сочинении. Я хочу в Мистерии внести такие воображаемые звуки, которые не будут реально звучать, но которые надо себе представить... я хочу их написать особым шрифтом...

— И когда он играл, чувствовалось, что, действительно, и молчание у него звучит, и во время пауз смутно реют какие-то вооб-

ражаемые звуки, наполняя звуковую пустоту фантастическим узором. [...]

— И пауза должна быть разная: каждое сочинение имеет свою паузу, — говорил Скрябин»¹⁹.

1.4.2. «Голос Безмолвия (Nada)»

Скрябинские представления о безмолвии и молчании сформировались под влиянием магических идей о «Голосе Безмолвия», «Беззвучном Звуке», переданных Еленой Блаватской:

«Кто захочет услышать Голос Безмолвия, “Беззвучный Звук” и понять его, тот должен достигнуть совершенного сосредоточия.

Достигнув равнодушия к внешнему миру, ученик должен найти Повелителя (Rajan) своих чувств, Творца мысли, того, который порождает иллюзии.

Ум есть великий убийца Реального.

Ученик должен одолеть убийцу.

Ибо — когда его собственный образ станет для него не реальным, как не реальны для него все образы сновидений, когда он перестанет слышать множество, тогда он различит Единое, внутренний звук, убивающий внешний.

Лишь тогда — не ранее — покинет он область ложного (Asat) и вступит в царство истинного (Sat).

Прежде чем душа увидит, гармония внутри должна быть достигнута, и телесные очи должны закрыться навсегда для всякой иллюзии.

Прежде чем душа услышит, человек должен стать одинаково глухим как к громам, так и к шептаниям, как к крикам ревущих слонов, так и к серебристому жужжанию золотого светляка.

Прежде чем душа сможет разуместь и вспоминать, она должна с Безмолвным Голосом соединиться так же, как соединен был с умом ваятеля тот образ, по которому формовалась глина»²⁰.

Необходимые разъяснения содержатся в комментариях переводчицы, Е. Ф. Писаревой:

«“Беззвучный Голос” или “Голос Безмолвия” — Nada — еще ближе к подлинному смыслу было бы “Голос в Духовном Звуке”, так как Nada — санскритское слово, соответствующее термину языка Samsara.

...достигнуть совершенного сосредоточения... — глубокое и совершенное сосредоточение на внутреннем объекте, сопровождаемое полной абстракцией от внешнего мира и от мира ощущений — Dharana.

...ученик должен найти Повелителя... — Rajah.

...область ложного... — Asat.

...царство истинного... — Sat.

Повелитель чувств, Творец мысли — Великий Учитель — термин, употребляемый учениками (чела) для обозначения “Высшего Я”, начала божественного в человеке. “Высшее Я” соответствует Adi-Buddha в мистике Буддистов, Atma [...] у Браманистов и Christos у древних Гностиков.

“Развивающаяся человеческая душа”, Manas, употребляется здесь, соответственно оккультному семиричному разделению в смысле человеческой души, в отличие от духовной и от животной души.

Великая Иллюзия означает объективный мир — Маха — Майа»²¹.

1.4.3. Константин Бальмонт и Александр Скрябин

Убежденные в способности искусства преобразовать и преобразить мир, «теуриги», вожди символизма уподобляли художество магии. В 1910 г. Андрей Белый определил живую речь как непрерывную магию, благодаря которой слово дает поэту способность подчинить явление и руководить им²². Русские символисты следовали французской традиции, утвердившей веру в «алхимию слова», — эта волшебная формула отвечала системе представлений, рисующих сложный магико-архаический процесс трансмутации, приводящей к очищению грубой материи — первоначальных импульсов. Можно также говорить о крайне ответственном и опасном преобразении материального в духовное, сравнимом с эзотерическим *opus magnum*, в котором художество становится равнозначным герметическому действию, алхимии, облагораживающей мир. В манифесте «Поэзия как волшебство» (1915) один из вождей русского символизма, Константин Бальмонт, обратился к древним ритуалам и языкам тех культур, в которых художник был магом. И если поэт управляет миром благодаря владению отдельными словами или слогами, воздействующими магически, то и музыкант создает гармонию мира²³.

Знакомство с Бальмонтом оказалось решающим для Скрябина: композитор считал его поэзию образцовой. Поэтическая манера Бальмонта явно повлияла на текст «Предварительного Действа»,

в котором особенно важным стал прием «форсированной аллитерации», введенный Бальмонтом в русскую поэзию²⁴, — это средство, ставшее визитной карточкой поэтики Бальмонта, во многом определило стилистику «Предварительного Действа». Поэта и композитора связывал также живой интерес к теософии, и оба обращались к сходным философским темам и символам. Через два года после смерти композитора Бальмонт написал небольшой трактат о «Прометее» (см. илл. 2)²⁵. Встречам со «звнящим эльфом» — Скрябиным — Бальмонт посвятил прочувствованные, трогательные и поэтичные страницы своих воспоминаний:

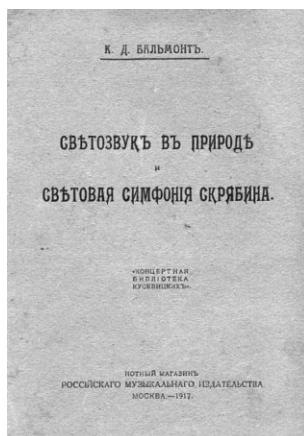


Иллюстрация 2. Константин Бальмонт. Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М., 1917.

«Есть гении, которые гениальны не только в своих художественных достижениях, но гениальны в каждом шаге своем, в улыбке, в походке, во всей своей личной запечатленности. Смотришь на такого — это — дух, это — существо особого лика, особого измерения. Таков был Скрябин... Весна 1913 года в Москве. Увидеть родное после семи лет разлуки. Можно ли сравнить что-нибудь с этим счастьем?.. И в таком подъеме, в такой крылатости, что все дни и ночи были в один полет, — встретиться со Скрябиным. Я вижу его в окружении лиц мне дорогих, связанных единством духовных устремлений. Обветренный, философический, терпкий поэт “Земных ступеней” и “Горной тропы”, друг целой жизни Юргис Балтрушайтис. Красивая его жена,

пианистка, хорошая исполнительница скрябинской музыки, Мария Ивановна Балтрушайтис... Вечно философствующий, как я его называл — лукавый прелат, утонченный рудокоп редких слов и редких понятий Вячеслав Иванов... В поэтическом доме Балтрушайтисов встретил я и Скрябина, и когда мы протянули друг другу руку и заглянули в глаза, мы оба воскликнули одновременно: “Наконец-то!” Потому что давно мы любили друг друга, не видя еще один другого. И я угадывал в Скрябине свершителя, который, наконец, откроет мне те тончайшие тайнодействия музыки, которые раньше лишь обрывками давала мне чувствовать музыка Вагнера, а у него, — сказала и показала мне потом Татьяна Федоровна Скрябина, — в числе заветных книг были отмечены читанные и перечитанные с карандашом мои книги “Будем как солнце” и “Зеленый вертоград”... И ранняя осень того же года. Скрябинский концерт в Благородном собрании. Скрябин перед побежденной, но еще артачливой залой. Скрябин около рояля. Он был маленький, хрупкий, этот звенящий эльф... В этом была какая-то светлая жуть. И когда он начинал играть, из него как будто выделялся свет, его окружал воздух колдовства, а на побледневшем лице все огромное становились его расширенные глаза. Он был в трудном восторге. Чудилось, что не человек это, хотя бы и гениальный, а лесной дух, очутившийся в странном для него человеческом зале, где ему, движущемуся в ином окружении и по иным законам, и неловко, и неудобно... Я сидел в первом ряду, и мы, друзья, устроили Скрябину овацию... Кружок друзей отправился к нему в дом ужинать... Скрябин сидел за столом, окруженный восхищенными друзьями, окруженный заботами и вниманием любимой красавицы-жены. Вечер был победой скрябинской музыки... Он был весь обрызган откровениями музыкальных созвучий и сопричастием метких, видящих слов, которые возникают импровизацией, когда душа бьется о душу, не как волна о камень, а как крыло о крыло.

Что в музыке? Восторг, неожиданность, боль,
Звук с звуком — обручившиеся струи...

И вот, в такую блаженную минуту Скрябин вдруг затуманился, лицо его изобразило потерянность и боль, он приподнял свое лицо и тихонько застонал. Станным, нежным голосом, как тоскующая избалованная женщина — как тоскующая лань... Он рассеянно посмотрел перед собой. Отглотнул глоток вина. Отодвинул стакан, подошел к открытому роялю и стал играть.

Можно ли рассказать музыку, и узнают ли, как играл тот, кто играл несравненно? Кто слышал, тот знает...»²⁶

1.4.4. «Сатанинское» в творчестве Скрябина

Музыкальные критики и религиозные философы о «сатанинском» в творчестве Скрябине

Еще при жизни Скрябина некоторые критики считали его талант «кошмарным», «жестоким» и находили «сатанинские», «болезненно мрачные» черты в его творчестве. Так, Н. С. Жияев писал в 1909 г. в одной из рецензий:

«В миниатюрах Скрябина последнего периода есть много красоты, полета фантазии, грации, томления [...]. Одно нас неприятно поражает — это стремление все гармонические сочетания, вносящие в тему ясность и созерцательность настроения, во что бы то ни стало отбросить и, окунувшись в загадочную пелену экстаза, вооружившись духом отрицания и новаторством *an und für sich*, показать, что можно все формы музыкальные видоизменять до неузнаваемости и бесконечно пребывать в бездне сатанинских, болезненно мрачных гармоний. Неужели это единственный путь к разрешению проблем музыкального искусства?.. Неужели только кошмар приближает нас к откровениям вечности, к тому, что находится *Jenseits* Добра и Зла?.. Пока для нас Скрябин — сфинкс. Будущее покажет, куда его кошмарный, жестокий талант нас зовет...»²⁷

Дополнительное основание для подобных оценок дал Л. Л. Сабанеев в своих книгах о Скрябине, опубликованных в 1916 и 1922 гг. По его словам, «Скрябин имел какую-то особенную склонность именно к этим сатанинско-эротическим настроениям, именно к этому миру обольщений порока... Мечтавший так беспредельно о беспредельной святости, о божественности, он эстетически любил пребывать в глубинах сатанинских обольщений, в мире каких-то демонов (по теософской терминологии), крылатых, порочных и обольстительных видений, исчезающих, как дым пламени (“Énigme”, “Étrangeté”, 9-я соната, 6-я соната, “*Flammes sombres*” и т. д.). Святость в его музыке осталась недостижимой, да и не могло ее быть в этом образе Богоборца, соперничающего с Творцом мира и силящегося заколдовать мир магией своих звуковых творений»²⁸.

Особенно сильным нападкам «экстатик», «теург», «нищешеец» Скрябин подвергся со стороны религиозных мыслителей — П. А. Флоренского, Г. В. Флоровского, А. Ф. Loseва; первоначально П. А. Флоренский и А. Ф. Loseв были близки символистам, а о. Павел Флоренский даже принадлежал к дружескому кругу композитора. По словам А. Ф. Loseва, творчество Скрябина «переполнено языческой мерзостью, которая изгоняется только постом и молитвой. [...] Молиться за него грешно. За сатанистов не молятся. Их анафемствуют. [...] Слушая Скрябина, хочется броситься куда-то в бездну, хочется вскочить с места и сделать что-то небывалое и ужасное, хочется ломать и бить, убивать и самому быть растерзанным. [...] Никто так так громко и смело не называл себя Богом. “Сверхчеловечество” Нищие меркнут и кажется перед скрябинским индивидуализмом недостаточно солидным»²⁹. Для Флоренского оказалась совершенно неприемлемой «иллюзорная», «магическая», «ирреальная» суть позднего творчества Скрябина³⁰. Еще жестче отозвался о композиторе известный богослов Г. В. Флоровский: «Интересны не взгляды Скрябина — в философии он был беспомощно подражательным, но его опыт и его собственная судьба. Это опыт космической истомы, опыт мистический, но безрелигиозный, без Бога и без лиц, опыт ритмов и ладов. И демоническая природа этого опыта очевидна [...]. Творчество Скрябина тем характерно, что в самом намерении творца оно было неким магическим действием, теургическим актом или предварением, должно было осуществить мистирию, мистирию космического разрушения и гибели... Притязаемая теургия оборачивается волшебством, колдующим насилием, где нет ни смирения, ни духовного опыта, ни священного трепета, но почти обнаженная похоть мистической власти»³¹.

Еретические взгляды Скрябина и его современников

Было бы наивно ожидать положительной реакции на творчество Скрябина со стороны православных верующих, тем более — богословов. К тому же композитор открыто высказывал еретические взгляды относительно традиционных культов и ритуалов. Скрябин утверждал: «Это вырождение, это дегенеративные потомки того, что было раньше, когда в культе была настоящая магия... И вот в Мистерии я должен, я хочу возродить эту магию. Раньше, в мистериях древности, было настоящее преображение, была настоящая тайна

и посвящение... А теперь священники — неумелые маги, забывшие свою магию»³².

Композитор неоднократно подчеркивал свое негативное отношение к церковности, оценивая ее как «обезвреженную мистику», в которой «уже нет никакой магии», и свою симпатию к Вагнеру — «колдуну по призванию»; вагнеровскую же «светлую мистику», переродившуюся в церковность, и потому «пресную и вялую», Скрябин отвергал³³. Сабанеев постоянно подчеркивал антихристианские взгляды Скрябина, считавшего, по его словам, что «вся легенда или миф о Христе есть не что иное, как оккультное и эзотерическое изложение некоей мистерии, когда-то имевшей место в подлунном мире», и ограничивавшего роль Христа «ролью некоего “зона”, промежуточного демиурга»³⁴.

Подобные суждения, почерпнутые Скрябиным у Блаватской, восходили к гностикам, учившим о том, что «создание телесного мира не служит восхвалению Бога, но является результатом нисхождения и потому приписывается не Первотворцу, а посреднику (демиургу). Искупитель — нетождественное Создателю духовное существо — призывает людей, исполненных божественным дыханием, содействовать преодолению материального мира. С позиций этого духовного мира, человеческая душа, будучи духовной сущностью и частью божественной субстанции (*pars divinae substantiae*), не является продуктом акта творения, но обладает предсуществованием, прежде чем, забыв свою истинную природу, входит в телесный мир с заданием, осознаваемым лишь обладающими знанием, понять иллюзорность этого телесного мира и отказаться от него ради своей духовной прародины»³⁵.

Эти убеждения разделяли многие современники Скрябина, в первую очередь, — находившиеся под влиянием теософии и гностицизма. К примеру, в раннем творчестве Алексея Ремизова проявилась волюнтаристская установка по отношению к христианским догмам, сформировавшаяся под влиянием идей гностицизма и изучения апокрифов. Идеи Ремизова подверглись резкой критике со стороны Вячеслава Иванова. По свидетельству Маргариты Сабашниковой, весной 1907 г. в «Башне» Иванова состоялось чтение Ремизовым его нового произведения «Страсти Господни», в котором с небывалой силой передавалась демоническая сущность мира, причем у слушателей создалось впечатление, что писатель отождествлял себя со злом. В конце ремизовских «Страстей» торжествовал ад. Это чтение вызвало немедленный протест со стороны Вяч. Иванова, обвинившего Ремизова в святотатстве³⁶.

Убеждение в иррациональности высших сил, демоничности мира — часть декадентского канона — проявлялось по-разному и разделялось далеко не всеми художниками эпохи. Если у Федора Сологуба и Александра Блока в поэзии, Мстислава Добужинского и других представителей объединения «Мир искусства» прослеживался явный интерес к демоническому, то у Михаила Врубеля оно вызывало страх, смешанный с восхищением, в то время как у «мага» Валерия Брюсова дело доходило до его стилизации и театрализации, а у юной Марины Цветаевой — опасного кокетства с силами зла. Позже поэтесса так описала свои тогдашние чувства и мотивы: «Бог был чужой, Черт — родной. Бог был — холод, Черт — жар. И никто из них не был добр. И никто — зол. Только одного я любила, другого — нет: одного знала, а другого — нет. Один меня любил и знал, а другой — нет. Одного мне [...] навязывали, одного меня — *заставляли*, а другой — сам, и никто не знал»³⁷.

Культивирование зла у «декадентов» подкреплялось и усиливалось острым интересом к оккультному, проявлявшемуся в самых разных формах, — от изучения эзотерики и спиритических сеансов вплоть до сатанинских ритуалов и черномагических практик. Демонические существа проникли в творчество многих художников, заполнили его и овладели волей и сознанием многих из творцов. Подобные склонности подогревались общей «магической атмосферой», царящей в эпоху русского религиозного Ренессанса. Многие нехристиане, которых Сабанеев категорически противопоставлял Скрябину, мало чем отличались от откровенных волюнтаристов. Позже Николай Бердяев говорил о «нездоровой магии», царившей в кругу Димитрия Мережковского и Зинаиды Гиппиус, сравнивая ее с духовной атмосферой в «сектанской кружковщине, в сектах не рационалистического и не евангельского типа». Учение о. Павла Флоренского, поначалу принявшего, а затем отвергнувшего Скрябину, Бердяев оценивал как «магическое православие», проникнутое «первоощущением заколдованности мира, вызывающим не восстание, а пассивное мление [...]»³⁸. Но и сам Бердяев, позже столь решительно отмежевывавшийся от «нездоровой магии» и «гедонистского духа» той эпохи, заплатил ей известную дань, утверждая, к примеру, что «апокалиптическое христианство» будущего должно включить в себя идеи, отвергнутые «историческим христианством», и провозглашал необходимость «синтеза язычества и христианства». Бердяев заходил настолько далеко, что говорил о том, что «человекобожество, богоборчество, демонизм

являются божественным началом» и провозглашал «религиозный оргиазм»³⁹. Сходные идеи нашли отражение и у о. Сергея Булгакова — как в ранних, так и в поздних его работах, в которых, в числе прочего, говорилось об «отравленности и извращенности всего человеческого творчества», а также о том, что «люциферизм заложен в самой тварности — как искушение, подлежащее преодолению»⁴⁰.

Представители русского религиозного Ренессанса стали протестовать против «гедонистских», «еретических», «демонических» идей и «сатанинского» творчества Скрябина после того, как сами оказали чрезвычайно значительное содействие «нездоровой магии». Яростные протесты бывших «теургов» против «демонических искусов» напоминают, в числе прочего, систематические преследования, которым подверглись гностики после внутренней консолидации католицизма. Гностика, «одно время грозившая затопить все христианство» и рассматривавшаяся правящей церковью как «искушение познанием», стала сильнейшей угрозой католицизму и была задвинута в тень. Тем не менее, ее элементы обнаруживаются не только в различных сектантских учениях и алхимии, но даже в ортодоксальных трудах⁴¹. Сходным образом и теософия, развившая идеи гностицизма, была постепенно вытеснена из русской культуры: после большевистского переворота 1917 г. пришло неминуемое уничтожение как оккультных учений, так и русской религиозной философии, зачисленных всем скопом в «мистики» и «обскуранты».

Изображения «сатанинского» в творчестве Скрябина

После того как характеристика композитора как «сатаниста» вызвала резкую критику со стороны Скрябинского общества, Сабанеев попытался сгладить конфликт, не отказываясь от своих взглядов относительно «какой-то особой склонности Скрябина к этим сатанически-эротическим настроениям». В своих воспоминаниях он подчеркивал, что Скрябин «был во власти фантастических сатанических образов средневековья [...]». Средневековья вообще было немало в Александре Николаевиче. Он открыто предпочитал его новой культуре, открыто любил эту мрачную фантастику больше, чем “плоский свет новой культуры”. [...] Свечи предпочитал электричеству: “У них живой колеблющийся свет, а этот мертвый”. Ненавидел железные дороги, вообще был в высшей степени реакционен в этих житейских делах»⁴².

Ассоциации с древностью, Средневековьем, черномагическими ритуалами и смертью навевала в первую очередь Девятая соната: «Первая тема, которую он играл глухо, как бы издали, сосредоточенно и как бы внимательно, была для него тоже введением во что-то нехорошее. — Это, конечно, путь в сторону, — раз говорил он мне. — Путь в сторону от Мистерии; это во мне художник сказывается... Но тут есть и от Мистерии, — немедленно оправдывался он. — Она вся *бедовая*, эта Девятая соната, в ней есть такая *нечисть*... — Потом он ее стал определенно именовать “черной мессой” — название, придуманное, если не ошибаюсь, А. Подгаецким»⁴³.

По мнению Сабанеева, обращение композитора к «дьявольским», «адским», «сатанинским» «средневековым» образам было вдохновлено живописью скрябинского друга Николая Викторовича Шперлинга (?–1914) и творчеством Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (1875–1911). Две картины Шперлинга — «Восточный мудрец» и «Рыцарь Жиль де Ре» — висели в кабинете Скрябина.

Кроме свидетельств Сабанеева, сохранились ценнейшие воспоминания Надежды Николаевны Римской-Корсаковой о программе Девятой сонаты, поведенной ей композитором после концерта, состоявшегося 12 (25) февраля 1915 г. в Малом зале Петроградской консерватории: «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»⁴⁴.

Сходные недобрые, «бедовые» символы, состояния и настроения обнаруживаются в Шестой сонате. К излюбленным композитором фрагментам относились «кошмарные звоны» из этой сонаты: «— Это *бедовые* звоны... в них есть *нехорошее*... — Он играл их мрачно-отрывисто, при этом поглядывал в сторону, как бы видя призрак, что-то из области этого *нехорошего*...»⁴⁵

Именно эти музыкальные символы магических заклинаний, «бедовых звонов», злого колдовства оказывали совершенно поразительное воздействие на скрябинских слушателей и его молодых коллег-композиторов. Несмотря на все дальнейшие попытки это отрицать, влияние Скрябина неоспоримо на художников, провозглашенных антиподами композитора, в том числе — в таких их шедеврах, как «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная» Игоря Стравинского, «Скифская сюита» и Шестая фортепианная соната Сергея Прокофьева.

В своем позднем творчестве Скрябин отказался от внешних эффектов в изображении сатанинского. Поясняя это, композитор нередко сравнивал свою Девятую сонату с «*Rêve satanique*» op. 36:

«— В Девятой сонате я глубже всего прежнего соприкоснулся с сатаническим, — говорил он. — Тут настоящее зло. В “Сатанической поэме” было другое. Там апофеоз неискренности. Это все притворство, фальшь. “Сатаническая поэма” гораздо мельче Девятой сонаты. Там у меня не Сатана собственно, а один из мелких бесов. А тут дело серьезное, — доканчивал он смеясь...».

Скрябин в первую очередь критиковал некоторую салонность и упрощенность «*Rêve satanique*», определенную «литературность», «книжность» ее изобразительных приемов, в том числе — каскады аккордов, изображавших «дьявольский хохот»⁴⁶.

Понятие «сатанинского» в концепции Елены Блаватской

Определяющую роль в формировании «сатанинской концепции» Скрябина сыграли теософские идеи. В своей «Тайной доктрине», в которой «сатанинским мифам» уделялось особое внимание, Блаватская отказалась принимать противопоставление света — тьме, добра — злу, Бога — Сатане, поскольку полярности противоречили всеохватному принципу единства:

«Естество Тьмы есть Абсолютный Свет, потому Тьма взята как подходящее аллегорическое представление состояния Вселенной во время Праляии или же периода Абсолютного Покоя или Не-Бытия, каким оно представляется нашему предельному уму. [...] Согласно догмам Розенкрейцеров, [...] “Свет и Тьма сами по себе тождественны, они разделены лишь в человеческом уме”; и как говорит Роберт Флудд: “Тьма восприняла Озарение, чтобы стать видимой”. В положениях Восточного Окультизма Тьма есть единая, истинная действительность, основа и корень Света, без которой последний никогда не мог бы проявиться, ни даже существовать. Свет есть Материя, а Тьма — чистый Дух. Тьма, в ее коренном метафизическом основании, есть субъективный и абсолютный Свет; тогда как последний, во всей его кажущейся лучезарности и сиянии, есть только масса теней, ибо он никогда не может быть вечным и есть лишь простая Иллюзия или Майа. [...]

Возвращаясь к каббалистическому Божеству, заметим, что это Сокрытое Единство есть Эйн-Соф (Ēn Sôph) (אֵין סוֹף, τό πᾶν, τό ἄπειρον), Бесконечное, Беспредельное, Не имеющее Бытия (יָא),

до тех пор пока Абсолют пребывает внутри Улума [1], в Бесконечном и Бессрочном Времени; как таковой Эйн-Соф не может быть Творцом или даже Формовщиком Вселенной, не может быть ОНО и Ауром (Свет). Потому Эйн-Соф есть также Тьма. **Неизменно** Бесконечное и **абсолютно** Беспредельное не может ни желать, ни думать, ни действовать. Для этого Оно должно стать Конечным, и **Оно** достигает этого посредством своего Луча, проникающего в Мировое Яйцо или Бесконечное Пространство, исходя из него, как Конечный Бог. Все это предоставляется Лучу, сокрытому в Едином. Когда наступает срок, Абсолютная Воля естественно распространяет Силу, заключающуюся в ней, согласно Закону, внутренней и ультимативной Сущностью которого она и является»⁴⁷.

С этими представлениями полностью согласуется концепция скрябинского «Прометея» (подробнее об этом см. далее).

«Черный огонь» оккультизма и «*Flammes sombres*» Скрябина

Одно из важнейших понятий учения Блаватской — «черный огонь» — было перенято ей от «Зохара» и истолковано как каббалистический эпитет абсолютного света и разума, непостижимого — «черного» — для человеческого ума:

«Зохар говорит о “Черном Огне”, который есть Абсолютный Свет — Мудрость. Тем, кто, подстрекаемые старыми теологическими предрассудками, могут сказать: “но именно Асуры являются восставшими Дэвами, противниками Богов — следовательно, они дьяволы и духи зла”, — мы ответим: Эзотерическая Философия не признает ни добра, ни зла *per se*, как независимо существующие в Природе. По отношению к Космосу причина того и другого лежит в необходимости противоположений или контрастов, что же касается до человека, она заключается в его человеческой природе, в его невежестве и страстях. Не существует дьяволов или совершенно развращенных существ, так же как нет и Ангелов, абсолютно совершенных, хотя и могут быть Духи Света и Тьмы; таким образом, Люцифер — Дух Носитель Озарения и Свободы Мысли — метафорически является ведущим маяком, который помогает человеку находить свой путь через рифы и отмели Жизни, ибо Люцифер есть Логос в своем высшем аспекте и Противник в своем низшем — оба этих аспекта отображены в нашем *Эго*. Лактаний, говоря о Природе Христа, представляет Логоса, Слово, как “первороджденного брата Сатаны и первого среди всех тварей”.

Далее устанавливалась прямая связь между “божественным желанием” и “темным пламенем”: [...] “бесчисленные воплощения Духа” и “беспрерывный пульс и ток Желания” относятся — первый к нашей доктрине Кармических и Цикловых Воплощений, второй — к Эросу, не к позднему Богу материальной физиологической любви, но к Божественному Желанию у Богов, так же как во всей Природе творить и давать жизнь Существам. И это могли совершить Лучи “Темного Пламени” (ибо оно невидимо и неопостижимо), лишь сами спустившись в Материю»⁴⁸.

Мотив «черного солнца», «черного огня», «темного света» пользовался огромной популярностью в русском искусстве первых двух десятилетий XX века — к нему, к примеру, обращались Василий Розанов и Иннокентий Анненский. Кроме приведенных выше толкований Блаватской, необходимо упомянуть «темный свет» гностицизма и «черное солнце» алхимиков. Иное значение этот топос приобрел в творчестве Осипа Мандельштама: поэт отождествлял его, главным образом, с «ночным солнцем, солнцем Эреба, солнцем вины и гибели», что во многом предопределило восприятие творчества Скрябина этим поэтом⁴⁹.

В поздних произведениях Скрябина возникает дополнительное, сатанинское и мрачное толкование мотива «темного света»: «*Flammes sombres*» op. 73, № 2 композитор описывал как «танец черных пламен». Леонид Сабанеев засвидетельствовал в воспоминаниях:

«— Это — очень *бедовая* музыка, — говорил он мне. — Это танец падших... Это предел пути черной магии... Тут эротика уже нездоровая, извращенность, и затем оргиастический танец... танец над трупами... — Потом в тексте “Предварительного действия” он указывал на место, аналогичное этим “черным пламенам”, — это была именно “песня-пляска падших”.

Черной крови дышим смрадом,
Рвемся к мерзостным усладам...»⁵⁰

Комментарий композитора к «*Flammes sombres*», в котором упомянуты «черная магия», «нездоровая эротика», «извращенность» и «оргиастический танец над трупами», равно как и процитированный отрывок из «Предварительного действия», заставляет верить, что в данных случаях Скрябин размышлял о «сатанинских ритуалах»,

«темных мистериях», черномagicеских обрядах, «черных мессах», извращениях, включая вампиризм, описанных в романе «Là-bas» («Там, внизу») столь ценимым им писателем-декадентом, Жорисом Карлом Гюисмансом



Нотный пример 1. *Flammes sombres* op. 73, № 2.

Музыкально-символическое решение пьесы предельно концентрировано и выразительно — танец-кружение перерастает в обряд-заклинание. Непрерывно повторяющиеся оstinатные формулы производят гипнотическое, почти маниакальное впечатление. В композиционной структуре, опирающейся на длительное *accelerando*, обнаруживается явная тенденция к открытой форме. «Перевернутый» мир, вырванный из привычных связей, символизирует авторская ремарка «*désordonné*». В «*Flammes sombres*» Скрябин предложил индивидуальное решение, опирающееся на полиритмический такт 6/8:2/4. Длительно повторяемые гемиольные формулы, в которых тернарные ячейки в верхнем слое фактуры контрапунктируют с бинарными в нижнем, создают отчетливый визуальный эффект, напоминающий о старинных традициях «музыки для глаз» («*Augenmusik*»). Подобное сочетание двойного и тройного деления явственно ассоциируется с пентаграммой — обязательной частью магических ритуалов (см. нотный пример 1).

Впрочем, не стоит преувеличивать значение экспериментов, поставленных в Шестой, Девятой сонате и «*Flammes sombres*»: сам Скрябин оценивал их как «пути в сторону», маргинальные явления в своем позднем творчестве. В «Предварительном действе» композитор отводил подобным эпизодам подчиненную роль.

Примечания

- ¹ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 139, 207, 250.
- ² Там же. С. 57, 130.
- ³ [Брюсов В.]. От издателя // Русские символисты. Т. 1. Сост.: В. Брюсов. М., 1894. С. 3–4.
- ⁴ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 130, 323.
- ⁵ Там же. С. 133, 251–252. См. также: *Скрябин А. Н.* Письма. С. 457; *Успенский П. Д.* Tertium organum. Ключ к загадкам мира. Глава 20.
- ⁶ *Коонен А. Г.* Страницы жизни. М., 2003. С. 163.
- ⁷ *Коптяев А. П.* А. Н. Скрябин. Характеристика. Петроград, 1916. С. 31.
- ⁸ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 222.
- ⁹ *Мацулевич М. Ф.* О Скрябине // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 66.
- ¹⁰ *Коонен А. Г.* Страницы жизни. С. 171.
- ¹¹ Цит. по: Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина. Сост.: М. П. Пряшников, О. М. Томпакова. М., 1985. С. 217.
- ¹² *Дроздов А. Н.* Воспоминания о Скрябине // Советская музыка. 1946. № 12. С. 72, 74.
- ¹³ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 63–64.
- ¹⁴ Там же. С. 235. См. также: *Бекман-Шербина Е. А.* Мои воспоминания. М., 1982. С. 96–97.
- ¹⁵ *Скрябин А. Н.* Письма. С. 413.
- ¹⁶ *Сабанеев Л. Л.* Музыкальное утро Керзиных // Голос Москвы. 14.12.1910 (№ 288).
- ¹⁷ Энциклопедия символизма / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. М., 1998. С. 23.
- ¹⁸ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 219.
- ¹⁹ Там же. С. 219–220.
- ²⁰ Голос безмолвия; Семь врат; Два пути: Из сокровенных индусских Писаний. Обнародовано Еленой Петровной Блаватской. Пер. с англ. Е. Ф. Писаревой. Калуга, 1912. С. 6.
- ²¹ Там же. С. 28–29.
- ²² *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 431.
- ²³ См.: *Бальмонт К.* Поэзия как волшебство. М., 1915.
- ²⁴ См. об этом: *Харджиев Н. И., Тренин В. В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 222–223.
- ²⁵ *Бальмонт К.* Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М., 1917.
- ²⁶ *Его же.* Избранное. М. 1980. С. 624–627.
- ²⁷ *Жилиев Н. С.* Четвертое камерное собрание ИРМО // Литературно-музыкальное наследие. Статьи. Нотографические заметки. Рецензии. Сост.: Н. Швидко. М., 1984. С. 139.

- ²⁸ *Сабанеев Л. Л.* М. 1922. С. 24.
- ²⁹ *Лосев А. Ф.* Мировоззрение Скрябина // *Лосев А. Ф.* Страсть к диалектике. М., 1990. С. 301, 292, 295.
- ³⁰ См.: *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли // *Флоренский П. А.* Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 418.
- ³¹ *Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 486–487.
- ³² *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 139.
- ³³ Там же. С. 217.
- ³⁴ Там же. С. 140.
- ³⁵ *Biedermann H.* Lexikon der magischen Künste. Die Welt der Magie seit der Spätantike. München, 1986. S. 183.
- ³⁶ См.: Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова. Публ. А. М. Грачевой, О. А. Кузнецовой // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 78.
- ³⁷ *Цветаева М. И.* Черт // *Цветаева М. И.* Собрание сочинений в 7 т. Сост.: А. Саакянц, Л. Мнухин. Т. 5. Кн. 1. М., 1997. С. 48.
- ³⁸ *Бердяев Н. А.* Самопознание. С. 132, 134, 150.
- ³⁹ *Его же.* Sub specie aeternitatis. С. 352–353, 361, 366, 370.
- ⁴⁰ *Булгаков о. Сергей.* О Богочеловечестве. Невеста Агнца. Париж, 1945. С. 168, 352.
- ⁴¹ *Biedermann H. A.* а. О. S. 185 f.
- ⁴² *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 142.
- ⁴³ Там же. С. 161–163.
- ⁴⁴ *Римская-Корсакова Н. Н.* Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин // Советская музыка. 1950. № 5. С. 69.
- ⁴⁵ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 161.
- ⁴⁶ Там же. С. 163.
- ⁴⁷ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. С. 116, 437–438.
- ⁴⁸ *Ее же.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. Антропогенезис. С. 206, 292.
- ⁴⁹ См.: *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга. М., 1990. С. 96–97.
- ⁵⁰ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 296.

1.5. «Соборное действо»

1.5.1. «Всеискусство» и «синтетическое творчество»

Как и следовало ожидать, Скрябин пришел к мысли о необходимости всеискусства. В своей книге о композиторе Вячеслав Иванов утверждал: «Как вкусивший сладкого уже не хочет горького, так не хотел Скрябин и человеческого, только человеческого искусства, после того как хлебнул из эфирных олимпийских кубков божественного вина. Музыкально воссоздавая волевые движения, первые робкие трепеты и упоенные восторги купания небесных духов в просторах вселенских, он разлюбил иные, более пленные и ласковые кругозоры. Почти можно сказать, что, в своем неустанном преодолении самого себя, он разлюбил само искусство, как понимаем его мы.

Но не красоту! Напротив, все его мирозерцание было утверждением ее одной. Мироздание было в его глазах “эстетическим феноменом” — но не в человеческом смысле. Вещество, думал он, возникло для того, чтобы принять от единого Духа напечатление прекрасной формы, и, прияв таковую, оно отслужит свою службу. На этой ступени постижения вещества (едва ли не как “Майи” индуизма) он, повидимому, надолго остановился в своем медленном шествии к постижениям более проникновенным и глубоким. Напечатление красоты достигается жертвенным нисхождением Единого. Но Бесконечный вожделеет этой своей жертвенности: Он “волит опознать Себя в конечном”, и это опознание, на всех ступенях его, — красота, а то вожделение — страстная любовь, эрос. Действием любви изначально, в самом лоне Извечного, бытие обретает свою полярность и разделяется на два начала, мужское и женское, взаимоалкание коих будет причиною всякого творческого возникновения. Божественно-эстетический феномен есть, в своей реальной основе, божественно-эротический процесс.

Но завершаются сроки разделения: грань наибольшего отдаления вещества от Духа-первоисточника преодолена; пути “инволюции”, т. е. погружения в глубины материи, исхожены; началась “эволюция” человека и мира — как восхождение к Богу, и теургическая задача отныне — всеобщее воссоединение. Отсюда — соборность, как основа теургического действия. Все творчество Скрябина становится одной интеграцией, собиранием разрозненного состава в одно целое, чистым и исключительным синтетизмом. Синтетичен принцип его гармонии — замыкание мелодического ряда звуков в одно созвучие. Партитуру *Прометей* он возглавляет на каждой странице цветовой строкой для мелодии света. Он стремится овладеть и порой изумительно овладевает изысканными тонкостями стихотворной техники для создания строго законченного полиритмического дифирамба в драматическом роде, как словесной части “Предварительного Действа”, заботясь о совершенном согласовании словесной инструментовки с оркестровой. Орхестика, краски и линии должны были стать предметом особенной разработки, чтобы равномерно способствовать целостному художественному действию синтетического творения. В грядущей Мистерии самые особенности избранной для ее свершения местности должны были войти органической частью в состав великого целого, отменяющего раскол между искусством и природой. Все должен был нести хор, многообразно расчленяющийся и сливающийся воедино, то бессловесный и как бы глухонемой, то ясно-речивый, — хор разноликий, но проникнутый единым соборным сознанием и вдохновением, — не хор исполнителей, но священнодейственный хор свершителей литургии. Уже о *Предварительном Действе* Скрябин твердо решил, что просто слушателей на нем не будет, но все, к нему допущенные, будут участниками если не звучащего хора, то внутренне слитого с ним сонма торжественных шествий.

Так проблема “синтетического искусства”, дорогая Скрябину, разрешалась для него подчинением всех искусств единой цели, поставленной вне и выше всякого искусства, — цели литургической и сакраментальной. Этот гениальный художник не боялся поработить или унижить ни своего, ни других искусств, перед которыми равно благоговел и к которым подходил сам с чисто аскетической строгостью и взыскательностью, — объявив их служебными силами, ткущими многоцветные покрывала для Дитяти-чуда, которое должно было родиться в хоровой собранности Мистерии и стать ду-

шою нового, лучшего века. Хор, собранный на “Предварительное Действо” из неофитов и мистагогически воспитанный его обрядом и в обряде данными откровениями, должен был послужить зерном того священного множества, которое бы могло в будущей Мистерии достойно представить в духе живущее человечество. В соборно слитом сознании этих избранников должна была, как в фокусе собирательного стекла, воскреснуть память всей прожитой нынешним родом людей эпохи мира и найти в завершительной полноте постижения и преодоления выход в иные просторы бытия, при непосредственной чудотворной помощи призванного их любовным возгорением небесного “Луча”...»¹

«Фантастические и экстатические» образы «Мистерии» описаны в воспоминаниях Сабанеева. К моменту публикации, т.е. в 1925 г., критик всячески подчеркивал свое якобы отстраненное, скептическое отношение к мистике. Несмотря на это, рассказ Сабанеева о храме в Индии и задуманном Скрябиным синтезе искусств внушает «странное, сладкое и жуткое» чувство, трепет и ощущение чуда:

«— Я долго думал, — сказал Скрябин, — как осуществить в самой постройке храма текучесть и творчество. И вот мне пришло в голову, что можно колонны из фимиама... Они будут освещены светом световой симфонии, они будут растекаться и снова собираться! Это будут громадные огненные столбы. И весь храм будет из них... Это будет текучее, переменное здание, текучее, как и музыка. И его форма *будет отражать настроение музыки и слов*. Тут все есть: и симфония световая, и текучая архитектура, не грубо материальная, а прозрачная, и симфония ароматов, потому что это будут не только столбы светов, но и ароматов... И к этому присоединятся краски восхода и заката солнца... Ведь Мистерия, то есть введение к ней, будет продолжаться семь дней...

Он замолчал, как бы в экстазе своего видения... И мне, “позитивисту”, ярко представилась эта фантастическая и экстатическая картина: где-то в тропической стране призрачный храм из освещенных фимиамов, неведомая музыка, звезды и закатное солнце, присутствующее при этом экстатическом празднике самоуничтожения человечества... и несметные толпы “верующих”, испуганные, как сектанты при самосожжении, ждущие, когда этой страшной магией искусств, соединившихся, наконец, вместе, они пробьют “стены прозрачного мира” и “проснутся в небо”, чтобы не видеть ни солнца, ни звезд, не слышать звуков, чтобы не ощу-

щать никогда больше мира. И мне стало как-то странно — сладко и жутко...»²

Раньше, когда Сабанеев еще не был вынужден изображать из себя позитивиста, он утверждал, что замысел «Мистерии» постоянно обдумывался Скрябиным, и проследил его последовательное развитие от Первой симфонии к «Поэме экстаза» и «Прометею» вплоть до предсмертных планов композитора. В своей статье о «Прометее» Сабанеев писал в 1911 г.: «Это есть идея искусства, как некоторого мистического действия, служащего для получения экстатического переживания — экстаза, прозрения на высших планах природы. От первой симфонии Скрябина до “Прометея” мы видим последовательную эволюцию этой идеи. В первой симфонии — гимн искусству как религии, в третьей симфонии — освобождение духа от оков, самоутверждение личности, в “поэме Экстаза” — радость свободного действия, творческий экстаз. Все это — различные этапы развития одной идеи, полное воплощение которой предложено Скрябиным в его “Мистерии” — грандиозном священнодействии, где для целей экстатического подъема будут использованы все средства возбуждения, все “ласки ощущений” от музыки до танца и от игры света до симфоний ароматов включительно»³.

Так же, как Вячеслав Иванов и другие «теурги», Сабанеев провозглашал достижение синтеза в мистико-религиозном искусстве после периода, когда различные искусства пребывали в «рассеянии». «Смутно» намеченная Вагнером, эта идея должна была быть воплощена Скрябиным. При этом Сабанеев указывал, что не все искусства станут равнозначными в чаемом синтезе: «Теперь настало время *воссоединения* всех этих рассеянных искусств. [...] Однако не все искусства в этом соединении равноправны. Те из них, которые пользуются, как материалом, субстанцией, непосредственно подчиняющейся импульсам воли, те, которые способны выразить непосредственно *волю*, — те искусства будут доминировать (музыка, слово, пластика). Те же, материал которых не подчинен волевым импульсам (свет, аромат) — останутся в подчиненном положении: их назначение — роль резонаторов, усиливать впечатление, производимое главными отраслями искусства»⁴.

Скрябинского «Прометея» Сабанеев рассматривал как промежуточную стадию на пути к «Мистерии»: «Но, покуда еще не осуществлена идея во всем целом, идея Мистерии, совершенно естественным является опыт частичного соединения искусств, хотя бы двух, для первого раза»⁵.

Позже скрябинскому биографу стали известны дальнейшие особенности синтеза искусств. Скрябин говорил Сабанееву:

«— Искусства были когда-то ранее слиты воедино, ведь они потом разъединились. — Скрябин взял бумажку и нарисовал карандашом точку и из нее несколько линий. — Вот эти линии — отдельные искусства, выходящие из одной точки, из точки своего слитного состояния. Искусство зависит от космического процесса, оно — не само по себе. Космический процесс приходит к концу, все воссоединяется. Есть такой же пункт воссоединения и в искусстве. Это и есть эта самая Мистерия. Поэтому мне вовсе не нужно овладевать всеми искусствами порознь... Вот в этой точке, где Мистерия, — и он продолжил все линии на бумажке дальше и соединил их вновь в другой точке, — тут вот — Мистерия. Чтобы достигнуть этого пункта воссоединения, мне не надо двигаться зараз по всем линиям, достаточно двигаться по одной из них, и я все равно попаду в эту точку»⁶.

1.5.2. «Предварительные настроения»

Слушатели, которым довелось присутствовать при исполнении Скрябиным его последних произведений, почувствовали, что композитор действительно перешел границы, разделяющие искусство и магическое священнодействие, и преобразился в художника-теурга. Наиболее выпукло и убедительно это выразил Сабанеев в своем описании впечатлений от исполнения Скрябиным прелюдии ор. 74, No. 2:

«Тут я заметил странное явление — которое и ранее замечал, именно что в этой напряженной полуэкстатической атмосфере общения с самим Скрябиным, в этом уединенном полумраке, с глазу на глаз с этим безумным гением, совершенно оторванным в эти минуты от земли, — его звуки как-то действительно необычно разрастались и становились какой-то *грандиозностью*, которой они не обладали в нормальном состоянии слушателя. У меня мелькнула мысль, что музыка Скрябина в самом деле — не просто музыка, что она как-то слита в своем замысле с этими “предварительными настроениями”, что эти странные мысли *органически* входят в самую композицию. Отнимая их, мы лишаем самые произведения чего-то, ему свойственного, как бы не полностью их исполняем. Напротив, сами погружаясь, как-то отчасти *помимо* самих произведений, в этот мир настроений и тогда играя эти вещи, — мы получаем от них какое-

го особенное полное и грандиозное представление, необычайно сильное и странное. Они — только как бы звуковой резонанс на эти мысли, сами по себе прекрасный звуковой орнамент к огромному внезвуковому, внехудожественному миру, существующему помимо них, но как-то сотворенному тоже тем же Скрябиным.

— Это не музыка, — сказал я ему, — это что-то иное... — Это *Мистерия*, — отвечал он тихо. — Вот вы, наверное, чувствуете, Леонид Леонидович, что это действительно не просто музыка, это и не должно быть ею. Тут именно начинается тайнодействие...»⁷.

1.5.3. Уничтожение рампы

В Скрябине Вячеслав Иванов обрел союзника: уже в 1904 г. поэт сформулировал цель соборного действия — «грядущего и вожделенного театра»: «соединить толпу и отлученного от нее внутреннюю необходимостью художника в одном совместном праздновании и *служении*»⁸. В том же году Иванов приветствовал идеи Алексея Ремизова о театре как богослужении, священнодействии⁹. Сходный замысел «театрального действия для всего народа» обдумывал Димитрий Философов. В программной статье «Театр одной воли» Фёдор Сологуб выразил с предельной силой сакральный смысл будущих мистерий:

«Театральное действие, на которое приходят смотреть ради забавы и для развлечения, недолго будет оставаться для нас только зрелищем. И уже скоро зритель, утомленный сменой чуждых ему зрелищ, захочет стать участником мистерии [...]. Ныне единственный путь воскресения для него — стать участником мистерии, в литургийном обряде соединить свою руку с рукою своего брата...»¹⁰.

Постепенно в интеллектуальных кругах распространилось убеждение: никто иной, как Скрябин, предназначен к тому, чтобы достичь синтеза искусств и воплотить идею мистерии, — его выразил Всеволод Мейерхольд в полемике 1910 г. с одним из ведущих художников и критиков России, Александром Бенуа, уподобившим мистерии инсценировку «Братьев Карамазовых» Достоевского в Московском Художественном театре. Возражая А. Бенуа, Мейерхольд утверждал: лишь Скрябиным добыт «немалоценный материал, который готов быть использованным в грандиозном обряде, именуемом мистерией, где сольются в единую гармонию и музыка, и танец, и свет, и опьяняющий запах цветов и трав»¹¹.

Мейерхольда и Скрябина связывало достаточно близкое знакомство. В личной библиотеке композитора сохранилась книга Мейерхольда «О театре» с дарственной надписью.

Соборное действо требовало уничтожения рампы, занавеса и любой иной границы, разделявшей его участников, — эти необходимые условия превращения традиционного театра в театр-храм, театр для всего народа, в котором зрители станут участниками и даже творцами действия¹². Эти идеи послужили стимулом для важнейших экспериментов в русском театре, приведшие в итоге к радикальным изменениям в истолковании самого художественного пространства. Уже в 1913 г. Мейерхольд отказался от классической сценической модели, уничтожив театральную кулису¹³. Немного позже, в 1914—1916 гг. Камерный театр Александра Таирова, после метаний «между Сциллой Натуралистического театра [...] и Харибдой Условного», отверг их принципы и провозгласил идеи «нового синтетического театра»¹⁴.

В замысле «Мистерии» Скрябин последовательно отверг принципы традиционного театра, начиная от рампы — материализации рокового разрыва между зрителями и исполнителями. Композитора не удовлетворяли и многие театральные эксперименты, даже связанные с отказом от рампы, но оставшиеся в рамках традиционного понимания границ произведения искусства, и, тем самым, — неспособные даже приблизиться к мистерии. Скрябин не желал никакой «театральности» и не принимал никаких «представлений»:

«— Мне не надо представлений, мне надо *самое переживание!* — постоянно твердил он. — Театр, рампа — это материализация искусства, это предельное выражение разделения единства на полярности. Слушатель и зритель разделены рампой, вместо того чтобы быть слитыми в едином *акте*. *У меня не будет никакого театра*, — твердо говорил он. — Вагнер, и тот, при всей своей гениальности, не смог преодолеть театральности, рампы, не смог, потому что не видел, в чем дело. Он не знал, что все зло в этом разделении, в том, что нет единства, в том, что нет переживания, а есть только представление переживания. Теперешние искатели в театре тоже ничего не понимают: они думают, что достаточно выпустить актеров в публику, чтобы “рампа была уничтожена”. Это не так. Только в Мистерии сможет быть осуществленным настоящее отсутствие *рампы*. Но там у меня не будет ни слушателей, ни зрителей. Будут иерархические слои, от самых близких, в центре стоящих, и до тех, кто на периферии...»¹⁵.

Как засвидетельствовал Вячеслав Иванов, Скрябин задумал преодолеть разрыв между исполнителями и слушателями уже в «Предварительном действе»:

«Присутствующие, все без исключения, в праздничных одеждах, должны были соучаствовать в сакральной драме — петь в хоре или шествовать в торжественных процессиях. Соборность должна была реализоваться в искусстве, и произведение искусства обратиться в событие жизни»¹⁶.

1.5.4. «Мистерия» Скрябина и театральные эксперименты его времени

Несмотря на принципиально отрицательное отношение к «театральности», в последние годы жизни Скрябин живо интересовался современным русским театром, главным образом — теми направлениями и формами, от которых он ожидал получить конкретные импульсы для «Мистерии». Наиболее важными для Скрябина оказались его контакты с Театром-студией Всеволода Мейерхольда, Свободным театром (или Театром синтетических форм) Константина Марджанова и Камерным театром Александра Таирова.

При всех различиях, русские театральные режиссеры-новаторы были солидарны в своих протестах против натуралистического театра с его рабским подражанием быту и будням. В своих поисках праздничности и необычности такие режиссеры, как Всеволод Мейерхольд и Александр Таиров, обратились к жанру мистерии. В ноябре 1913 г. Скрябин и его вторая жена, Татьяна Федоровна Шлёцер, а также Вячеслав Иванов присутствовали на закрытом спектакле для деятелей искусств в петербургском Театре-студии Мейерхольда, — попытке воссоздать античные трагедии-мистерии. Показаны были отрывки из «Антигоны» Софокла в переводе Дмитрия Мережковского и «Финикиянок» Еврипида в переводе Иннокентия Анненского с музыкой Михаила Фабиановича Гнесина (1883—1957). Скрябина восхитила созданная Гнесиным «система музыкального чтения», синтезировавшая смысл и аффект с музыкальным и стихотворным ритмом и интонацией: в «музыкальном чтении» Гнесина композитор узрел прообраз декламации, которую он собирался применить в «Предварительном действе»:

«— Это замечательно! — несколько раз повторял он, таинственно перешептываясь с Татьяной Федоровной и Вячеславом Ивано-

вым, — ведь это то самое, что мне нужно, — и затем прямо сказал мне: — Ведь я все время думаю, как будут произноситься стихи в “Мистерии”, в “Предварительном действе”. Это не может быть сплошным пением, а между тем обычное чтение стихов тут совершенно не подходит. Именно этот ваш способ музыкального чтения я применю в “Предварительном действе”»¹⁷.

В те же годы формировалась театральная концепция Александра Таирова: глубоко неудовлетворенный мелкими «мещанскими» проблемами, на которых концентрировал свои усилия «натуралистический театр», как и дешевым психологизмом и псевдореализмом, этот гениальный реформатор нашел опоры в двух чисто театральных жанрах — мистерии и арлекиниаде, в которых воплотилась вся история театра, определяемая оппозицией трагедии — комедии¹⁸.

Сильный интерес к старинным жанрам мистерии, легенды, игры был характерен для всей эпохи: к ним обращались такие композиторы, как К. Дебюсси, Р. Штраус, Н. А. Римский-Корсаков, Н. А. Рославец, С. С. Прокофьев и др. Театральные сезоны 1907—1908 и 1911—1912 гг. были отмечены постановками петербургского «Старинного театра», сыгравшими важную роль в преодолении натурализма, — художественную программу этого театра, основоположниками которого были, в частности, принадлежали такие символисты, как Александр Блок, Вячеслав Иванов, Федор Сологуб, а также ведущие представители объединения «Мир искусства», во многом определял жанр мистерии¹⁹.

Театральная программа Таирова воплотилась в знаменитой постановке старинной индийской драмы «Шакунтала» («Сакунтала») Калидасы в переводе Константина Бальмонта и художественном оформлении Павла Кузнецова, которой 12 (25) декабря 1914 г. открылся Камерный театр. Постановка Таирова явилась не просто важнейшим театральным манифестом, но реализовала глубокую мистическую идею великого суфия Инайят Хана, творчеством которого интересовался Скрябин; в спектакль вошла музыка, предложенная Инайят Ханом, в обработке Владимира Поля²⁰. Скрябин принял эту постановку очень горячо: «Каким чудом, какими волшебными средствами сумели вы передать дыхание Индии?» — спрашивал он у Таирова²¹. Стилистическое единство и оригинальность инсценировки поразили театральных критиков — некоторые из них бросились искать прототипы в миниатюрах из старинных индийских рукописей, другие — в буддийском богослужении. Известно, что во время подготовительной работы над «Сакунталой»

Таиров усердно изучал материалы Британского музея и парижских архивов, связанные с традиционным индийским театром, — тем не менее, его постановка не имела ничего общего со стилизацией: Таиров творчески преобразил знания, полученные им во время исследований первоисточников. В инсценировке «Шакунталы» Скрябина восхищали текст и «величественная простота постановки», ему нравились декорации П. Кузнецова, но больше всего его привлекало «отсутствие грубого натурализма на сцене», «приближение от театральности к мистериальности, к уничтожению рампы в самих участниках», а не внешней «физической рампы»²². Как и других зрителей, Скрябина покорила удивительная музыкальность этой постановки: ведущим элементом спектакля были «выразительность актерской речи и ее ритмическое строение»²³.

В скрябинской «Мистерии» и «Предварительном действе» чрезвычайно важную роль должна была играть телесная пластика. В «Предварительном действе» композитор собирался применить «очень сложную систему движений», «восходящие и нисходящие шествия», символизирующие «инволюцию и эволюцию, падение духа в материю и обратное воссоединение»²⁴. Кроме того, в таких пьесах, как «Danse languide» op. 51, № 4, «Caresse dansée» op. 57, № 2, «Deux danses» op. 73, не говоря о символических танцах-кружениях — частях многих скрябинских произведений, воображаемая пластика наделена первостепенным значением. Замысел «Мистерии» включал не только танцы и шествия, но и многообразные движения, в том числе — «симфонии взглядов» и проч.

Некоторое время Скрябина интересовала система Эмиля Жака-Далькроза (1865—1950), с которой его познакомил кн. Сергей Михайлович Волконский (1860—1937). Но вскоре эта система разочаровала композитора своей примитивностью. Методика Далькроза, иронически названная Сабанеевым «машинной гимнастикой», основывалась на точных параллелях между музыкальной ритмикой и движениями тела, в то время как Скрябин искал опосредованных соответствий, контрапунктов разных планов²⁵. Живой интерес Скрябин испытывал также к танцевальному искусству Айседоры Дункан — горячей поклонницы композитора, выразившей желание претворить в танце скрябинского «Прометея» и, кстати, выступившей в январе 1913 г. с танцевальными импровизациями на вечере, устроенном К. С. Станиславским в Москве в честь танцовщицы и Гордона Крэга, на котором Скрябин произнес замечательную речь²⁶. Однако, и ее искусство вскоре разочаровало композито-

ра. В целом, Скрябина не удовлетворяли ни традиционный балет, ни большинство танцевальных экспериментов его времени, которые он критиковал за материальность, «избыток техники, когда она уже становится самодовлеющей», «чистую виртуозность — кампанеллу для человеческого тела» и полное отсутствие чутья к мистическому жесту. Особенно его раздражала открытая чувственность танца, «какая-то «первобытная обнаженность действующих лиц» — Скрябин искал утонченности²⁷. Знакомство Скрябина с С. П. Дягилевым быстро привело к конфликту и не принесло ничего, кроме парижского исполнения Второй симфонии и Фортепианного концерта Скрябина в рамках учрежденных Дягилевым «Русских исторических концертов».

Согласно многим свидетельствам, Скрябина по-настоящему воодушевили два современных эксперимента в области сценической пластики. Первым была пантомима «Покрывало Пьеретты» (пьеса А. Шницлера, музыка Э. Донаньи), поставленная А. Таировым в «Свободном театре» (в 1916 г. спектакль был перенесен на сцену Камерного театра); вторым — уже упомянутая постановка «Шакунталы» в Камерном театре. Инсценировка пантомимы Шницлера—Донаньи ознаменовала важнейший этап в формировании театральной концепции режиссера: именно в этом спектакле ему впервые удалось уравнивать движение на сцене с другими театральными элементами и придать невероятную выразительную силу жесту. Таиров не был удовлетворен традиционным пониманием жеста как чисто иллюстративного средства и сделал его важнейшей эмоциональной и зрелищной частью спектакля. Ритм движений, передающий эмоции, предопределил его сценическое решение: для каждого персонажа была разработана индивидуальная система жестов, движений и ритма²⁸. В этом спектакле зрителей потрясла уникальная сценическая пластика Алисы Коонен и Алексея Чаброва. Гениальную актрису Алису Георгиевну Коонен (1889–1974) познакомил со Скрябиным их общий друг, великолепный поэт-символист Юргис Балтрушайтис — один из ведущих сотрудников Свободного и Камерного театров. Алексей Чабров — сценический псевдоним Алексея Александровича Подгаецкого (1888?–1935?), часто упоминаемого в воспоминаниях Л. Л. Сабанеева в качестве мистика, теософа и одного из ближайших друзей Скрябина. Хотя Сабанеев неоднократно подчеркивал свою крайнюю антипатию к Подгаецкому, даже он признавал его огромный актерский талант. Алиса Коонен высоко ценила в своем партнере безупречные музыкальность

и чувство ритма и особенно — «воистину сатанинский темперамент»²⁹. В своих воспоминаниях Н. Н. Берберова описала выступление А. Чаброва в пантомиме «Покрывало Пьеретты» на берлинской сцене в 1920-х годах — прочтя его, понимаешь, насколько его игра захватывала зрителей:

«Чабров был гениальным актером и мимом, иначе не могу его назвать, магия его и яркий, большой талант были исключительны. [...] Такой театр входит в кровь зрителя, не метафорически, а буквально, что-то делает с ним, меняет его, влияет на всю дальнейшую жизнь и мысль, являясь ему как бы причастием»³⁰.

Восхищение Скрыбина «Покрывалом Пьеретты» в постановке Таирова засвидетельствовал Леонид Сабанеев:

«Это самое *Покрывало Пьеретты* в “Свободном театре” произвело на него глубокое впечатление — он с тонкостью большого художника подмечал в исполнении ряд особых нюансов. Одно время дело обстояло даже так, что “враг театра” А. Н. Скрыбин чуть не согласился написать музыку для театра именно такого “пантомимического” типа. Он оправдывал такое намерение (впрочем, не давшее никаких осязательных результатов) именно тем, что в пантомиме композитор свободнее. — Тут я не стеснен текстом и в сущности остаюсь просто композитором. — Он даже указывал прямо, что вся его музыка способна быть трактована как пантомима. Одно время он разговорился со мной именно по поводу “Поэмы экстаза” и “Прометея” в таких терминах, что оба эти произведения могли бы быть канвою для некоторого символического театрального действия пантомимически-балетного типа. — Тут есть определенные намеки на движения, на шествия, на танцы... Все это можно было бы реализовать в виде такого “действия” — только это очень трудная задача, и кто мог бы ее выполнить в действительности?»³¹.

В центре театральной концепции Таирова стояли пантомима и танцевальная пластика: в своих сценических разработках режиссер открыто ориентировался на танец. Впервые на русской драматической сцене в постановках Таирова были применены хореографические принципы. Режиссер считал балетные спектакли единственным исключением в современном театре, позволяющим «испытать настоящую творческую радость и волнение», а балетных артистов — «единственными актерами, понимающими значение для нашего искусства материала в театральном искусстве»³². Таиров мыслил человеческое тело, его пластику основными элементами театра. В центре его постановок всегда стояла гениальная актриса

Алиса Коонен, чьи роли разрабатывались, подобно партиям балетной примы. Одновременно режиссер придавал огромное значение «кордедраме», должной заменить рутинную «массовку» и понимаемой им как аналог балетного кордебалета — «этой изумительной группы мастеров, благодаря которым балетная сцена, единственная в театре, убереглась от дилетантизма и осталась в сфере подлинного искусства [...]»³³. Особенно высоко Таиров ценил сценическую пластику русских балетмейстеров, работавших у Дягилева, а также танцевальное искусство Айседоры Дункан. По совету Таирова Алиса Коонен переняла многое из пластики Дункан для главной героини «Сакунталы»³⁴.



Иллюстрация 3. Алиса Коонен в роли Сакунталы.

1.5.5. Героическая жертва на пороге теургического царства

Посвящение в высшие таинства — необходимое условие, подготавливающее соборное действо и мистерию, требовало готовности к жертве. Смерть Скрябина была истолкована Вячеславом Ивановым в глубоком магико-теургическом смысле как «великая жертва»:

«Скрябину, носителю теургического помазания, не было дела до того, не сожжет ли огонь таинства уготованную к его приятию плоть искусства, не сожжет ли он и самого теурга. Смерть значила для него свершение личности: воссоединение мужской ипостаси божественного духа с его женскою ипостасью, сестрой и возлюбленной, страстное влечение к которой (как учит “Предварительное Действие”) заставляет ищущий ее дух пронизывать разделившие чету многозвездные пространства [...]. В его личной жизни это таинственное воссоединение свершилось: то была смерть... Он был из тех, кто взывают: “ей, гряди!” — и не могут умолить Небо о сокращении сроков мирового томления.

Я вижу в его смерти ясное знамение духовной реальности его порыва и подвига, как бы ни было смутно его сознательное овладение конечным смыслом того, что он так пламенно призывал. Он поставил Судьбе дерзновенное требование: “или свершится теперь же очистительное обновление мира, или нет мне места в мире”, — и Судьба ответила: “умри и обновись сам”. С необычайным, сверхчеловеческим логизмом он был внезапно и как бы налетною силою необъяснимой роковой случайности восхищен от нас, застигнутый Гарпией, как раз на половине того дела, которое одною, внешнею половиною еще должно было, по его замыслу, принадлежать ветхому порядку вещей и уместаться в гранях искусства, нам ведомого, — другую же, внутреннюю, уже выходить за его пределы и зачинать само таинство. Я благоговею перед этою смертью, помня, что семя не оживет, если не умрет. “*Vis eius integra, si versa fuerit in terram*”...

[...] Трагизм Скрябина в том, что его художническая воля была героична, и его героизм утверждал себя в художнике: он был художник-герой. Можно одному лицу быть и художником, и героем: художником в одних действиях, героем в других, — как древний Эсхил, марафонский боец. Но Скрябин хотел, или — вернее — должен был, быть героем в качестве художника, художником в качестве героя. Ни от одной из этих обеих природ своих он не мог отказаться,

разделить их в действии также не мог: его воля была его познанием, его познание было его волей, но и познавать и воливать мог он только в творчестве красоты. Отсюда вытекало непрестанное преодоление художником самого себя в искусстве и через искусство, как содержание героического подвига. И этот героический подвиг наполняет жизнь, которая естественно кончается трагической катастрофой. Неизбежны трагические тризны на ближайших подступах к порогам теургического царства...»³⁵.

1.5.6. Преодоление страдания

Понятие посвящения и великой жертвы предполагало также героическую готовность к боли и страданию. При жизни и на смертном одре Скрябин проявил себя как истинный избранник, мистик и теург. Многие свидетели подтверждали, что композитор, как и подобало адепту Елены Блаватской, считал страдание в высшей степени позитивным опытом. Незадолго до смерти Скрябин признавался: « — Я ведь и не представлял себе подобного страдания [...]. — Я даже рад, что испытал и узнал его. Само по себе страдание, — говорил он дальше, — является всегда искуплением чего-то, но преодоление его позволяет нам вкусить сладость страдания, делает его прекрасным»³⁶.

То, что смерть Скрябина была истолкована его современниками как некое таинство и скоро превратилась в легенду, объяснялось не только теософскими убеждениями окружения композитора. Идеализация страдания опиралась на долгую культурно-историческую традицию и особенно ярко проявилась в романтическом культе гения. Среди первых его воспел Кьеркегор:

«Что есть поэт? Несчастный человек, скрывающий в своем сердце сильные муки, при том что его губы устроены таким образом, что достигшие их вздохи и крики звучат подобно прекрасной музыке. Он подобен несчастным на колесе пыток, поджариваемым на медленном огне, — их крик не способен достигнуть слуха тирана и ужаснуть его, — для него это — сладкая музыка. И вот, люди окружают поэта и говорят ему: “Пой же снова”, что означает: да станут новые страдания пыткой для твоей души [...]»³⁷.

На рубеже XIX—XX веков легенда о художнике-мученике достигает апогея, связь страдания и величия становится все более тесной, и сама страдальческая поза становится признаком высокого

предназначения художника³⁸. Страдание превозносится, стигматизируется, стилизуется, театрализуется, становится предметом культа. Помимо романтиков и Шопенгауэра, именно Ницше сыграл первостепенную роль в воспевании страдания — личность и жизнь этого философа служили живым воплощением культа страдания. Характерна формулировка Бердяева, в которой схвачено «основное у Ницше»: «героический дух Заратустры, притяжение горной высоты, своеобразная аскеза в перенесении страданий»³⁹. Насколько прочно и цепко легенда о художнике-мученике укоренилась в культуре, демонстрирует письмо Марины Цветаевой от 7 сентября 1937 г.: «Ницше — одно из предельных воплощений человеческого (нечеловеческого!) страдания. И если я сказала: — *тогда* будьте как он — это только значило: страдайте *с его чистотой*. Убивайте (прежде всего — себя) *бескавычно*. Но и любите — *бескавычно*»⁴⁰.

Глубоко закономерно, что именно тема страдания стала одним из главных объектов нападков на Скрябина к началу эпохи принудительного оптимизма для всего народа, постепенно формировавшейся в СССР после окончания Гражданской войны. Радикальную переоценку творчества Скрябина предельно жестко и категорично сформулировал молодой Дмитрий Шостакович в письме к Болеславу Яворскому от 6 мая 1927 г.: «Хотя Скрябин и говорил, что в боли можно найти наслаждение, но эта мазохическая теория не находит отклика в моей душе»⁴¹.

Примечания

¹ Иванов В. Скрябин. С. 33–36.

² Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 174–175.

³ *Его же*. «Прометей» Скрябина // Музыка. 1911. № 13. С. 185.

⁴ Там же. С. 186.

⁵ Там же. С. 186.

⁶ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 199.

⁷ Там же. С. 314–315.

⁸ Иванов В. Новые маски // Иванов Вяч. Собрание сочинений. Сост. Д. Иванов, О. Дешарт. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 76.

⁹ Цит. по: Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова. С. 73.

¹⁰ Сологуб Ф. Театр одной воли // Сологуб Ф. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 10. СПб., 1910. С. 136–137.

¹¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1. М., 1968. С. 208.

¹² Сологуб Ф. Цит. соч. С. 139.

¹³ См.: Мейерхольд В. О театре. СПб., 1913. С. 7.

¹⁴ См.: Таиров А. Записки режиссера. М. 2000. С. 7–35.

¹⁵ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 186–187.

- ¹⁶ *Иванов Вяч.* Скрябин (Речь на скрябинском концерте проф. А. Б. Гольденвейзера в студии-мастерской «Красный петух» 25 февраля 1919 г.) // А. Н. Скрябин. Человеч. Художник. Мыслитель. С. 114.
- ¹⁷ Цит. по: *Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина*. С. 222.
- ¹⁸ См.: *Державин К. Н.* Книга о Камерном театре. 1914–1934. Л., 1934. С. 41–42.
- ¹⁹ См. подробнее: *Власова Р. И.* Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., 1984. С. 18–47.
- ²⁰ См.: *Маковский С. К.* На Парнасе Серебряного века. М., 2000. С. 524–525.
- ²¹ *Коонен А. Г.* Страницы жизни. С. 210.
- ²² *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 278.
- ²³ *Державин К. Н.* Книга о Камерном театре. С. 61.
- ²⁴ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 333.
- ²⁵ Там же. С. 128–129.
- ²⁶ Сообщение прессы о том, что Скрябин якобы сопровождал на рояле импровизации Дункан, не находит подтверждения в воспоминаниях А. Г. Коонен. Ср.: Хроника // *Новости сезона*. 20 января 1913 г., № 2540, и цит. воспоминания А. Г. Коонен, с. 169–170.
- ²⁷ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 130–132, 324.
- ²⁸ *Державин К. Н.* Книга о Камерном театре. С. 65.
- ²⁹ *Коонен А. Г.* Цит. соч. С. 239–240.
- ³⁰ *Берберова Н. Н.* Курсив мой. Автобиография. М., 2001. С. 202–203.
- ³¹ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 187–188.
- ³² *Таиров А.* Цит соч. С. 55. См. также: *Державин К. Н.* Книга о Камерном театре. 1914–1934. Л., 1934. С. 113–114.
- ³³ *Таиров А.* Цит соч. С. 56.
- ³⁴ См.: об этом в воспоминаниях А. Г. Коонен.
- ³⁵ *Иванов В.* Скрябин. С. 23–24, 29–30.
- ³⁶ *Богородский В. В.* Александр Николаевич Скрябин и его последние часы. С. 75. См. также: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 354.
- ³⁷ *Kierkegaard S.* Entweder Oder. I. Frankfurt am Main, 1964. S. 19.
- ³⁸ *Schröder K. A.* Eros und Passion. München; N. Y., 1995. S. 56 f.
- ³⁹ *Бердяев Н. А.* Самопознание. С. 135.
- ⁴⁰ *Цветаева М. И.* Собрание сочинений. Т. 7. Кн. 2. С. 189.
- ⁴¹ *Дмитрий Шостакович в письмах и документах.* Ред.-сост. И. А. Бобыкина. М., 2000. С. 111.

1.6. «Экстаз» и «безумие»

1.6.1. «Разрешитель, Расторжитель, Освободитель»

Музыка Скрябина «была первоначалом, движущим и строящим мир», должным «вовлекать в свой чаровательный круг природу и новым созвучием вливаться в гармонию сфер». Для достижения этой цели художнику-теургу требуются священный экстаз и безумие, «ибо все живое рождается из экстаза и безумия! Такова была излучающая энергия этого солнечного художника, забывавшего, что он — только художник, — как солнце, плавясь и истекая своею животворящею силой, мнится, забывает, что оно — небесное тело, а не поток текущего огня»¹.

В своих рассуждениях Вячеслав Иванов расставляет все точки над «и»: «[...] эта музыка [...] проникнута странной, волшебноразмывчивой силой, под влиянием которой, мнится, слабеют и размыкаются прежние скрепы и атомические сцепления, непроницаемое становится разреженным и прозрачным, логическое — алогическим, последовательное — случайным [...]. Божество, вдохновлявшее Скрябина, прежде всего разоблачается как Разрешитель, Расторжитель, Освободитель — Дионисий или Вахх [...]»².

Еще в юности, в бытность студентом в Германии, Иванов занялся изучением Ницше, культом Диониса и древнегреческими мистериями (его диссертация была одобрена в 1896 г. в Берлине крупнейшими историками античности Отто Хиршфельдом (1843–1922) и Теодором Моммзеном (1817–1903), однако Иванов к тому времени не сдал коллоквиум; свою диссертацию о культе Диониса он защитил в 1921 г.³ В своих трудах Иванов оценивал Ницше как главный источник духовных воздействий на современное осознание реальности и склад сознания. Из знаменитой работы Ницше, «Рождение трагедии из духа музыки» («Die Geburt der Tragödie aus

dem Geiste der Musik») (1872), Иванов перенял основополагающее противопоставление дионисийского — элементарного, иррационального, трагического и оргиастического, аполлоническому — рациональному, гармоническому началу⁴.

В эпоху Скрябина философия Фридриха Ницше снискала чрезвычайную популярность в России. К первым мыслителям, введшим ницшеанские мотивы в русскую литературу, принадлежал Дмитрий Мережковский, проповедовавший, по словам Николая Бердяева, «ницшеанизированное христианство», проникнутое оппозициями «Христос—Антихрист», «дух—плоть» «верхняя—нижняя бездна» и т. п., ставшими неотъемлемой частью культурного лексикона того времени⁵. На другом полюсе располагались изделия Максима Горького, предложившего своего рода расхожую российскую версию «Ницше для всех», воспевавшего аморальность босняка и нигилистское «освобождение человека» вне всякого философского содержания. Отчетливое воздействие дионисийского проявилось в поэтическом творчестве, в частности — в провокативном строе сборников Константина Бальмонта.

Кроме Ницше, на установки современников Скрябина отчетливо повлияли символисты, декаденты и «проклятые художники», в особенности — высоко ценимый в России Шарль Бодлер, придававший первостепенное значение «ужасу и экстазу». Сильнейшие воздействия Ницше испытали «младшие символисты», поднявшие на щит понимание музыки как квинтэссенции мира. Программное выражение эта идея нашла, в числе прочего, в статье Александра Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910), в которой утверждалось, что поэт-символист должен вслушиваться в музыку, дабы стать «теургом, то есть обладателем тайного знания, за которым стоит тайное действие»⁶.

1.6.2. «Сверхчеловек» Ницше и «маг» оккультизма

Во многих интеллектуальных кругах дореволюционной России философия Ницше интерпретировалась как своеобразный вид магии. Проводились параллели между Ницше и оккультизмом, в частности, — между учением о сверхчеловеке и «магом» — первым большим арканом таро, рассматриваемым не как колода гадательных карт, но как символическая картина, запечатлевшая взаимоотношения человека, Бога и мира. В числе прочего, выстраивались аналогии меж-

ду путем трансформации человека в сверхчеловека и путем, ведущим человека от «глупца», «безумного» (нулевой аркан таро) к «магу». Подобные идеи неоднократно высказывались, в частности, Петром Демьяновичем Успенским, чья книга «*Tertium organum*» (1911), как уже упоминалось, живо обсуждалась в дружеском кругу Скрябина. Например, в январе 1912 г. Успенский утверждал в одной из лекций, что «идеи Ницше отчасти совпадают, даже в формах их выражения, с идеями “окультизма”». [...] большую роль играет идея сверхчеловека во всех параллельных символических системах “герметической философии”. Вся “магия” основана на идее возможности превратить человека в “мага” или сверхчеловека. Колода карт “Таро”, рисуя отношения между Богом, человеком и вселенной, в то же время рисует путь человека (“Безумный”) к сверхчеловеку — “Магу” (в старинных Таро — “*Le Bateleur*”). С этими системами тесно связаны учения различных мистических школ и отдельных мистиков. Много общего с ними имеет мировоззрение Ницше, у которого тоже такое большое место занимал “сверхчеловек”, очень близкий по идее к “посвященному” западного оккультизма»⁷.

Кроме того, Успенский проводил аналогии между идеями Ницше и положениями книги Элифаса Леви «Догма и ритуал высокой магии» («*Dogme et Rituel de la Haute Magie*»), также хорошо известной Скрябину. Успенский особенно подчеркивал такие свойства, как почти безграничная воля, сверхсознание, зачастую проявляющееся в экстатических состояниях и ведущее к непосредственному познанию божественных идей, а также ментальное творчество, — все они были присущи как «магу», так и «сверхчеловеку». Возможность интерпретировать Ницше в оккультном духе должна была особенно привлекать «теургов», стремящихся к соборному духу и мистическому «посвящению».

В своем трактате «*Tertium organum*» — Библии нового русского искусства, Успенский провозгласил возникновение «новой высшей расы», описание которой воспринимается как своеобразный синтез идей Ницше и мистической веры в «великих посвященных» и «охранителей»: «[...] будущее принадлежит не человеку, а сверхчеловеку, который уже родился и живет среди нас. Новая высшая раса быстро образуется среди человечества и выделяется своим совершенно особенным пониманием мира и жизни. Признак людей *новой расы* — это *новое сознание и новая совесть*. Мы узнаем их потому, что они будут больше сознать, больше видеть и больше знать, чем обыкновенный человек. Они не будут в состоянии *закрывать*

глаза на то, что видят, и поэтому будут видеть больше; не будут в состоянии *не думать* о том, что знают, и поэтому будут знать больше; не будут в состоянии *оправдывать себя*, и поэтому будут сознавать больше. Эти люди будут всегда ясно видеть *свою ответственность* за то, что *они* делают. И они не будут в состоянии возлагать эту ответственность на других. Они не будут удовлетворяться простым исполнением “долга” и будут чувствовать себя обязанными *знать* прежде, чем *делать*. Они не будут в состоянии отделаться от своей совести *ничем*, и она будет руководить их поступками, и ничто другое. В них не будет трусости и не будет уклонения от того, что *они* считают должным. Они никогда не будут безответственными исполнителями *чужой воли*, потому что у них будет *своя воля*. Они будут требовать от себя прежде всего ясного сознания, *что и зачем* они делают. И они будут чувствовать свою ответственность *до конца, перед всеми*, кого касается их деятельность.

Это будет действительно *высшая раса* — и тут не будет возможна никакая фальсификация, никакой подмен, никакая узурпация. Ничего нельзя будет *купить*, ничего нельзя будет присвоить обманом. И эта раса не только будет, но она уже есть. И люди новой расы уже начинают узнавать друг друга. Уже устанавливаются лозунги и пароли... И, может быть, социальные и политические вопросы, так остро выдвинутые нашим временем, разрешатся совсем на другой плоскости, чем мы это думаем, и совершенно другим образом — разрешатся выступлением на сцену *сознающей себя* новой расы, которая явится судьей старых»⁸.

1.6.3. Ницше и культ Диониса в России

Для русских символистов дионисийское начало означало реальную возможность преодолеть разрыв между личностью и миром, вырваться из оков чисто субъективного и индивидуального. Именно в этом духе Вячеслав Иванов и его круг интерпретировали идею соборности. В программных публикациях Иванова, снижавших в 1910-е годы огромную популярность, — «О веселом ремесле и умном веселии» (заголовок, навевающий реминисценции о «Die fröhliche Wissenschaft» Ницше), «Предчувствия и предвестия» и «Две стихии в современном символизме», — поэт предстает в роли пророка, глашатая откровений, мифотворца, а миф провозглашается целью символизма: «В круге искусства символического символ

естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество»⁹.

Художник для Вяч. Иванова — индивидуалист, должен стать «сверхиндивидуалистом». Миф, созданный подобным «сверхиндивидуалистом», перестает быть индивидуальным, обретая общечеловеческое значение «вселенской правды»: «Дионис варварского возрождения вернул нам — миф. [...] Искусство идет навстречу народной душе. Из символа рождается миф. Символ — древнее достояние народа. Старый миф естественно оказывается родичем нового мифа»¹⁰.

Утверждая «религиозный синкретизм», Вячеслав Иванов рассматривал дионисийское как религиозно-психологический внеконфессиональный феномен и стремился к примирению Диониса с Христом, ницшеанского индивидуализма с христианской соборностью в понимании Владимира Соловьева, возлагая надежды на «стихийно-творческую силу народной души», которая сможет раскрыться в грядущей «органической» эпохе, сменяющей современную ему критическую, «каинову» и возрождающей миф. Осознавая, что «Дионис в России опасен: ему легко явиться у нас гибельною силой, неистовством только разрушительным», поэт оставался привержен утопическим ожиданиям. Продолжая во многом идеи высоко ценимого им Рихарда Вагнера, Иванов провозгласил утопический идеал встречи художника и народа, разделяемый многими его современниками: «Страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество (ибо истинное мифотворчество — соборно), где самая свобода найдет очаги своего безусловного самоутверждения (ибо хоры будут подлинным выражением и голосом народной воли). Тогда художник окажется впервые только художником, ремесленником веселого ремесла, — исполнителем творческих заказов общины, — рукою и устами знающей свою красоту толпы, вещим медиумом народа-художника»¹¹.

Подобные убеждения разделяли многие символисты и близкие им художники. В сходном духе высказывался, в частности, Алексей Ремизов, переживший примерно в 1905–1907 гг. поворот к народному творчеству. Так же, как и Вячеслав Иванов, с которым он в это время интенсивно общался, Ремизов рассматривал воссоздание народного мифа как преодоление всеохватного кризиса и выход из тупика, в который угодила современная культура¹².

1.6.4. Между культом Диониса и «соборной идеей»

«Дионисийский экстаз» принадлежал к центральным темам русского «культурного Ренессанса». В первые два десятилетия XX века дионисийская стихия настолько завладела сознанием общества, что очевидными стали значительные вызовы, риски и опасность. По словам Бердяева, «оргазм был в моде. Искали экстазов, что, впрочем, не означает, что искавшие этих экстазов люди были экстатичны по природе. Но сравнительно мало интересовались реальностями, и эмпирическими, и сверхэмпирическими, умопостигаемыми. Эрос решительно преобладал над Логосом. Но это означало равнодушие к теме личности и свободы. [...] Интересно, что в то время очень хотели преодолеть индивидуализм, и идея “соборности”, соборного сознания, соборной культуры была в известных кругах очень популярна. Но соборность тут очень отличалась от соборности Хомякова, она скорее была связана с идеями Р. Вагнера о всенародной культуре и о религиозном возрождении через искусство. В. Иванов был главным теоретиком соборной культуры, преодолевающей идеализм, который идет от исторического Ренессанса. Русский ренессанс требовал возврата к древним истокам, к мистике Земли, к религии космической. В. Иванов почти отождествил христианство с дионисизмом. [...] Томление по всенародной, органической, коллективной, “соборной” культуре происходило в тепличной атмосфере. Но никто из творцов той эпохи не согласился бы на ограничение свободы своего творчества во имя какого-либо реального коллектива. И какая ирония судьбы! В России индивидуализм культурного творчества был преодолен и была сделана попытка создать всенародную коллективную культуру. Но через какой срыв культуры! Это произошло после того, как был низвержен и вытеснен из жизни весь верхний культурный слой, все творцы русского ренессанса оказались ни к чему не нужными, и в лучшем случае к ним отнеслись с презрением. “Соборность” осуществилась, но сколь непохожая на ту, которую искали у нас люди XIX и XX века. [...] И осуществилось лишь обратное подобие этой “соборности” в русском коммунизме, который уничтожил всякую свободу творчества и создал культуру социального заказа, подчинив всю жизнь организованному извне механическому коллективу»¹³.

Особенно жестко Бердяев критиковал «языческий элемент», явно проявившийся в русском культурном Ренессансе и отчетливо сказавшийся, в числе прочего, в попытках соединить дионисий-

ское с соборной идеей: «В ренессансе начала XX века было слишком много языческого. И это элемент реакционный, враждебный свободе и личности. [...] Религиозное возрождение было христианскообразным, обсуждались христианские темы и употреблялась христианская терминология. Но был сильный элемент языческого возрождения, дух эллинский был сильнее библейского мессианского духа. [...] Эпоха была синкретической, она напоминала искание мистерий и неоплатонизм эпохи эллинистической и немецкий романтизм начала XIX века. Настоящего религиозного возрождения не было, но была духовная напряженность, религиозная взволнованность и искание. Было чувство таинственности мира. Была новая проблематика религиозного сознания, связанная еще с течениями XIX века (Хомяков, Достоевский, Вл. Соловьев). Но официальная церковность оставалась вне этой проблематики»¹⁴.

По мысли Бердяева, определяющим явилось «космическое прельщение эпохи»: «В антропософии [...] я не находил человека, человек растворялся в космических планах. Популярность оккультических и теософических течений я объяснял космическим прельщением эпохи, жадой раствориться в таинственных силах космоса, в душе мира, а также неспособностью церковного богословия ответить на запросы современной души»¹⁵.

Необходимо все же внести некоторые уточнения в эту оценку: самому Бердяеву пришлось пройти долгий и сложный путь, прежде чем ему удалось расстаться с идеями «нищезаниженного христианства» и «языческим элементом». Характерно, что в своих ранних работах философ утверждал, что новое религиозное сознание требует соединения языческого с христианством, что «апокалиптическое христианство Бого-Человека» должно принять богоробчество и демоническое в качестве «божественной субстанции», и оправдывал «религиозно-оргастическое» начало¹⁶.

1.6.5. Экстатические художники и «божественное неистовство»

«Экстатический», «сияющий», «сверхперсональный» — таким виделся Скрябин своим современникам в последние годы жизни. Подобные характеристики в не меньшей степени подходят к его новому стилю. Леонид Сабанеев, к примеру, ощутил сущность композитора как «захватывающую каким-то электрическим возбуждением», как

«что-то лучезарное», «жгучее, ослепительное и нечеловечески радостное»¹⁷. К этому времени Скрябин утвердился в убеждении, что «минор должен исчезнуть из музыки! [...] искусство должно быть праздником! Праздник не может быть минорным».

Особенно охотно композитор делился воспоминаниями о том, как ему удалось найти главную тему финала Третьей симфонии: «Это было в первый раз — я нашел свет в музыке, нашел это упоение, этот взлет, это *задыхание* от счастья...»¹⁸.

В своих воззрениях Скрябин мог опираться на идеи Артура Шопенгауэра. Почеркивания и пометки, сделанные композитором в трактате Шопенгауэра «Мир как воля и представление», позволяют понять, какие мысли этого философа представлялись Скрябину особенно важными: « [...] аффектации самой воли, — т.е. действительная скорбь и действительное удовольствие, — не должны быть возбуждаемы, а только их субституты, — что соответствует интеллекту, как образ удовлетворенной воли; — а то, что в большей или меньшей степени оказывает сопротивление его восприятиям, как образ большего или меньшего страдания... Только в виду этого музыка никогда не причиняет нам действительного страдания; даже в самых скорбных своих аккордах она дает нам удовольствие; и мы охотно ощущаем в ее пересказе тайную историю нашей воли, всех ее волнений и стремлений, с ее разнообразными остановками, затруднениями и муками даже в самых жалобных мелодиях. А там, где в действительности и ее ужасах возбуждается и томится сама воля, — там мы имеем дело уже не с звуками и их числовыми отношениями, там скорее мы сами становимся натянутой струной, которая дрожит, когда ее касаются»¹⁹.

С предельной последовательностью Скрябин привел высказанную Шопенгауэром мысль о том, что музыка никогда не причиняет действительных страданий, к логическому заключению: «минор должен исчезнуть из музыки».

Даже начавшуюся мировую войну композитор оценивал в высшей степени позитивно, не в последнюю очередь из-за того, что она «должна ведь давать необыкновенные по силе и яркости *ощущения*. Уже одно это освобождение от привычных основ общественности, от будней житейских — от обстановки нашей, все это должно возбуждать...

[...] в битве и в ранении самом можно получить *наслаждение* при известных условиях; ужасы войны гораздо больше именно в таком сверхфизическом отношении, потому что люди умирают в большом количестве совершенно внезапно и, попадая в иные планы,

в них еще не умеют ориентироваться... Ведь сам страх смерти можно перебороть без труда [...].

Война может стать источником настоящих мистических ощущений и экстатических состояний сознания и может быть, таким образом, путем к преображению, к экстазу. *Мистик должен приветствовать войну...*²⁰.

Уже шурин Скрябина, известный художественный и музыкальный критик Борис Федорович Шлёцер (1884–1969), рассматривал понятие экстаза — «выхода из себя» — как центральную идею в творчестве композитора. В своей монографии о Скрябине он писал: «Экстатичность — вот именно то слово, которое с наибольшей четкостью выражает своеобразие жизни скрябинского духа, ставшего действительно как бы вне себя, вышедшего из себя, выплеснувшегося из рамок своей ограниченной во времени и пространстве личности, чтобы пережить вселенную в ее движении, в ее танце»²¹.

Еще ранее экстаз определялся Шлёцером как выражение «жажды избавления от уз ограниченного бытия», «мгновения преодоления всех пределов индивидуального существования и достижения абсолютной свободы», «радостное переживание неограниченности, совершенства и полноты бытия. [...] Древнейший путь к экстазу — путь оргазма, путь Диониса: через иступление и разрушение»²².

Но не только Скрябин, имевший возможность обсуждать проблемы культа Диониса и Элевсинских мистерий с Вячеславом Ивановым (возможно, также — и с С. Н. Трубецким), проявлял себя как экстатический художник — такими же воспринимались многие его современники. Порой создавалось впечатление, что само время нуждалось в экстатических состояниях, переживаниях, проявлениях и вызывало их. Достаточно вспомнить, каким виделся современникам «выходящий из себя», танцующий, парящий на грани с астральным миром экстатик *par excellence* Андрей Белый — поэт, достаточно близкий скрябинскому кругу. Андрей Белый воспринимался как почти дематериализовавшееся существо, «поменявшее корни на крылья» на грани с астральным миром²³. Марина Цветаева вспоминала:

«[...] видела его часто [...] в “Мусагете”, но именно — видела, и чаще — спиной, с белым мелком в руке, обтанцовывающего черную доску, тут же испещряемую [...] запятыми, полулиниями и зигзагами ритмических схем [...].

[...] он сразу стал налетать на меня со всех лестниц Тео и Наркомпроса [...]. Два крыла, ореол кудрей сияние. [...] Но это не про-

сто вдохновение словесное, это — танец. [...] “Что это?” — “Да опять Белый из себя выходит”.

[...] Господа, взгляните в два последних портрета Андрея Белого в “Последних новостях”. [...] Случайная фотография? Прогулка? Не знаю, как другие, я, только взглянув на этот снимок, сразу назвала его: *переход*. Так, а не иначе, тем же шагом, в той же старой шляпе, с той же тростью, оттолкнувшись от того же здания, по тем же мосткам и так же перехода не заметив, перешел Андрей Белый на тот свет. Этот снимок — астральный снимок. Другой: одно лицо. Человеческое? О нет. Глаза — человеческие? Вы у человека видали такие глаза? Не ссылайтесь на неясность отпечатка, плохость газетной бумаги, и т.д. Все это, все эти газетные изъяны, на этот раз, на этот редкий раз поэту — послужило. На нас со страницы “Последних новостей” глядит лицо духа, с просковенным тем светом глазами. На нас — сквозит»²⁴.

Сходные ассоциации вызывают и некоторые поздние фотографии композитора, запечатлевшие Скрябина словно переступившим неведомую грань и экстатически вслушивающимся в нечто, не доступное человеческому уху. Следующее поколение композиторов, провозгласившее, по словам Сабанеева, «дескрябинизацию русской музыки», отнюдь не приветствовало экстатические состояния. Так, в анкете по психологии творческого процесса, заполненной в сентябре 1927 г., молодой Дмитрий Шостакович подчеркнул свое «резко отрицательное отношение к Скрябину (на 1-м месте! Было всегда)»²⁵. Один из ближайших друзей композитора, художественный и музыкальный критик Иван Иванович Соллертинский, привлекая внимание Шостаковича к творчеству Густава Малера и Альбана Берга, саркастически описывал марш в финале Второй симфонии Скрябина как «экстаз с погонами»²⁶. Необходимо отметить, что позже Шостакович отзывался о Скрябине гораздо сдержаннее и терпимее, в частности, хвалил его мастерскую инструментовку и воздавал должное Скрябину как первому русскому композитору, отважившемуся применить огромные оркестровые составы²⁷.

1.6.6. Космогонический смысл хороводных танцев

Вершина экстаза должна была быть достигнута в танце: эту идею символизируют танцы-кружения в заключительных разделах многих композиций Скрябина. Вдохновленный дионисийскими мистерия-

ми и «тайным буддизмом», Скрыбин придавал экстатическим танцам космогоническое, магически-сакральное значение, следуя, тем самым, Елене Блаватской, описавшей в «Тайной доктрине» космогонический смысл различных сакральных плясок, хороводов и кружений: «Пляска, совершаемая Давидом вокруг Ковчега, была “кружением”, которое, как говорят, было предписано Амазонками для Мистерий. Такова была пляска дочерей Силомских, так же как и прыжки пророков Ваала. Это просто были характерные признаки культа сабеян, ибо пляска эта изображала движение планет вокруг Солнца. Несомненно, что пляска эта была вакхическим иступлением [...]»²⁸.

Интерес к танцу, особенно экстатическому, «вакхическому», был характерен для всей эпохи. Именно в это время сформировались концепция Айседоры Дункан и принципы балетной реформы Михаила Фокина. И хотя этот балетмейстер опирался не столько на мистические идеи, сколько на профессиональные и культурно-исторические критерии, и он особенно подчеркивал солнечный, экстатический характер танцевального искусства:

«Выражение печали в танце требует очень мало движения. Оно кажется легким. Выражение же радости, наоборот, требует массы движения. Это труднее. Чем радостнее на душе, тем больше нам хочется двигаться. Танец главным образом – выражение радости, солнечного начала. Конечно, печаль, как и все чувства, бывает предметом танцевального выражения. Но не печаль, а радость родила танец. Радость ведет его к постоянному развитию.

[...] о выражении чувств, об экстазе, о душевном подъеме с кордебалетом не говорили. Создать танец волнующий, возбуждающий было моей интересной задачей»²⁹.

Идеи Фокина были претворены в его многочисленных постановках. По словам Ю. И. Слонимского, «современников поражали экстатические танцы Фокина. Его “Половецкие танцы”, античные вакханалии в “Клеопатре”, “Евнике”, “Дафнисе” и “Парисе” создают такой эмоциональный накал массового танца, какого не знал прежде балет»³⁰.

Особенно важно отметить, что важное место в реформе Фокина занимали именно массовые танцы, что отвечало соборному духу эпохи. Как упоминалось, в «Мистерии» Скрыбина должны были войти различные движения; придавая большое значение телесной пластике, композитор проявлял значительный интерес к современному танцу, оставаясь, впрочем, не вполне удовлетворенным даже наиболее интересными экспериментами своей эпохи.

1.6.7. Оккультный смысл «экстаза» у Скрябина

Для Скрябина экстаз означал не только определенное психологическое состояние или символ в музыкально-символической программе, воплощавшейся в его произведениях, но одну из центральных категорий философской системы. Скрябинское понимание экстаза демонстрирует глубокую укорененность в мистических традициях. Среди философских заметок Скрябина выделяется следующее разъяснение понятия экстаза: «Деятельность есть подъем жизни. Подъем (деятельность) в высочайшей степени есть экстаз. Абсолютное бытие есть экстаз (*Что возбуждает деятельность?*).

Дух должен исчерпать свою творческую способность (сопротивление), т.е. опьяниться своим творчеством, прежде чем вернуться к состоянию покоя.

Дух хочет абсолютного бытия, экстаза. Как возможен экстаз?

Экстаз есть *высший подъем деятельности, экстаз есть вершина.*

Как возможен высший подъем деятельности?

Условия деятельности: Существующий порядок вещей, *протест* и стремление к новому порядку. Но это — лишь одна ритмическая фигура. В форме мышления есть *высший синтез. В форме чувства экстаз есть высшее блаженство. В форме пространства экстаз есть высший расцвет и уничтожение.* Вообще экстаз есть вершина, есть последний момент, который как явление существует только наряду с другими явлениями и разумеет всю историю человечества. Время и пространство есть объективирование этого стремления. Глубокая вечность и бесконечное пространство есть построение вокруг божественного экстаза, есть его излучение.

Я не могу пережить что-нибудь сознательно, если я в то же время не переживаю всего остального бессознательно. Этой бессознательной стороной своего творчества я участвую во всем. Вселенная есть бессознательный процесс моего творчества. “Человек” есть мое индивидуальное сознание, объективированное; мир есть сумма всех других индивидуальностей, пребывающих во мне бессознательно.

Абсолютное бытие, как противное абсолютному небытию, есть бытие в целом и, как таковое, оно осуществляется (существует) в тот момент, который является излучающим мир, в тот момент, который осветит все прошлое, т.е. создаст свое прошлое, в момент завершения божественного творчества, в момент экстаза. Выражаясь приблизительно, время и пространство и все, что в них, т.е. бы-

тие в целом, как божественное творение, завершится в этот момент (полного расцвета) божественного синтеза. Творение вселенной, мое творение, будет завершено. История сознания есть творческий процесс, последний экстаз есть его завершение, после которого по тому же закону различения я вернусь к абсолютному небытию. Абсолютное бытие не есть один момент, оно есть все бытие, оно есть всеобъемлющее, божественное сознание, которое, однако, во времени и пространстве будет последним моментом, последней гранью, будет моментом, излучающим вечность. История вселенной есть пробуждение сознания, постепенное прояснение, постепенный рост. Все моменты времени и пространства приобретают свое истинное определение, истинное значение в момент завершения. Как о художественном произведении можно судить, когда оно окончено, так и о формах времени и пространства... Момент экстаза перестанет быть моментом (времени); он поглотит все время. Этот момент и есть абсолютное бытие.

Абсолютное бытие есть осуществление идеи Бога.

Абсолютное бытие есть момент-вечность»³¹.

Вдохновленный диалектикой Фихте, от которого им было перенято противопоставление «я» и «не-я», Скрябин расширил философское содержание своего рассуждения различными мистическими положениями. В его построении очевидны воздействия неоплатоников, когда речь заходит о «бытии в целом», «всем бытии» (характерно, что и Блаватская ссылаясь в сходном контексте на Плотина). Отчетливые мистические влияния сказываются в рассуждениях Скрябина о роли нементальных, интуитивных и бессознательных структур в процессе роста и расширения сознания (в данном случае Скрябин не расходится с пониманием Блаватской процесса самосознания). На долгую мистическую традицию опирается и хилиастическое понимание экстаза как последнего мгновения, в котором «время станет вечностью». Определяющее значение для Скрябина играет творческое начало, ведущее к озарению и экстазу.

В другой записи Скрябин уточняет свое представление об «абсолютном бытии» как экстазе: «Бытие в целом, т. е. история вселенной, которая может быть рассматриваема как стремление к *абсолютному бытию*, т. е. к экстазу, граничащему с небытием и представляющему, так сказать, *потерю сознания*, т. е. возвращение к небытию, — выраженная в форме мышления, история вселенной есть рост человеческого сознания до всеобъемлющего божественного сознания — она есть эволюция Бога»³².

В определении экстаза как «потери сознания», «возвращения к небытию» Скрябин опирается не только на различные мистические теории, но и на конкретные феномены, описанные в оккультной литературе. Так, согласно Францу Бардону, «на оккультном языке под экстазом понимается состояние, при котором астральное и ментальное тела отделяются от физического. Физическое тело в состоянии экстаза подобно человеку, впадшему в летаргию: оно предстает бесчувственным, безжизненным; дыхание прекращается, и сердце останавливается»³³.

1.6.8. «Я есть Бог», суфийское озарение и его обоснование Еленой Блаватской

Среди записей Скрябина фигурирует фрагмент, в котором описаны экстатические состояния и переживания во время «нисхождения духа в материю» и последующего «восхождения к Богу»:

«Я Бог!

Я ничто, я игра, я свобода, я жизнь

Я предел, я вершина

Я Бог

Я расцвет, я блаженство

Я страсть всесжигающая,

все поглощающая

Я пожар, охвативший вселенную

и ввергший ее в бездны хаоса

(Я покой) я хаос

Я слепая игра разошедшихся сил

Я сознание уснувшее, Разум угасший

Все вне меня

Я единообразное множество

Я утратил свободу

Утратил сознание

И только отблеск его

Живет во мне

Слепым стремлением

От центра

От Солнца

От отблеска

Моей бывшей Божественности,
 Что давит меня теперь,
 К свободе
 К единству
 К сознанию
 К истине
 К Богу
 К себе
 К жизни
 О жизнь, о творческий порыв хотенье)
 Всесоздающее стремление
 От центра, вечно от центра
 К свободе
 К сознанию»³⁴.

Приведенный фрагмент свидетельствует о круге влияний, исходящих от суфизма, которым интересовался Скрябин. Одной из важных составных частей суфизма является учение о постепенном приближении адепта к познанию Бога, достижимое посредством мистической любви и способное приводить к слиянию с Божеством. Решающую роль при этом играют интуитивное прозрение, расширение сознания, мистические озарения, состояния транса и экстаза. Характерны в этом отношении идеи Джунайда (ум. в 909 г.), учившего о мистическом растворении суфия, ведущем к сверхбытию, погружению в вечность абсолюта. Такие экстастики суфизма, как Баязид Бистами (ум. в 874 г.) и Абу Абдаллах Хусейн ибн Мансур аль-Халладж, расширяли границы индивидуального сознания вплоть до отождествления с Богом. Мансур аль-Халладж, как известно, восклицал в экстазе: «Я есмь истинный (Бог)»; за это кошунственное утверждение он был приговорен к смерти и казнен в 922 г. Мистическое переживание Бога аль-Халладжем воспринималось многими как вершина самовоплощения, как достижение абсолютной трансцендентности путем полного преодоления-вытеснения индивидуального «я». В дальнейшем Ибн Араби усматривал условие достижения единства с абсолютном в освобождении духа «от оков множества», присущих материи³⁵. Чрезвычайной значимостью обладали суфийские практики достижения экстаза, особенно танцы, передававшие символично-космогонические и мистические идеи. Именно в них, думается, во многом следует видеть прообразы танцев-кружений в скрябинских композициях,

ведущие непосредственно к экстазу. При этом необходимо точно исследовать возможные воздействия суфизма на Скрябина. Так, друг и биограф композитора, Леонид Сабанеев утверждал, что Скрябин живо интересовался суфизмом как учением о мистическом познании и озарении, но был явно разочарован музыкой суфия Инайат Хана³⁶. Это утверждение, однако, противоречит другим свидетельствам, в том числе — воспоминаниям самого Инайат Хана, встречавшегося с композитором и подарившего ему индийские мелодии, которые Скрябин собирался использовать в своих поздних сочинениях, в том числе — в «Мистерии»³⁷.

Подтверждения мыслям Скрябин содержатся в «Тайной доктрине» Елены Блаватской:

«Если бы брамин — ведантист секты Адвайта, был спрошен, верит ли он в существование Бога, он, наверное, ответил бы, как было отвечено Жаколлио, — “Я сам есмь Бог”, тогда как буддист (особенно сингалец) просто рассмеялся бы и сказал — “Нет Бога, нет Творения”».

В самых ранних манускриптах индусской литературы, это Неуявленное, Абстрактное Божество не имеет имени. Обычно оно называется “ТО” (Тат по санскритски) и означает все, что есть, было и будет, или то, что может быть так постигнуто человеческим умом. [...]

Среди таких данных наименований — конечно, только в Эзотерической Философии — как “Непознаваемая Тьма”, “Вихрь” и т. д., оно также именуется “Оно от Калахансы”, “Калахам-са” и даже “Кали Хамса” [...].

Хамса эквивалент «А-хам-са» — три слова, означающие — “Я есмь Он”; разделенное же другим способом, оно будет прочтено как “Со-хам” — “Он (есть) Я”; В этом одном слове для того, кто понимает язык мудрости, заключена Мировая Тайна, доктрина тождественности естества человека с Божественным Естеством. Отсюда миф и аллегория о Кала Ханса (или Хамса) и наименование, данное Браману (непроявленному), а позднее Бrame мужского начала, “Хамса-вахана”, “тот кто пользуется Хамса, как своей повозкой”. То же слово может читаться, как “Калахам-са” или “Я есмь Я в вечности времен”, соответствуя Библейскому выражению или, вернее, Зороастра — “Я есмь то, что Я есмь”. Та же Доктрина встречается в Каббале [...]»³⁸.

Устремленность Скрябина к соборному и, в особенности, его открытость экстатическим состояниям, в которых индивидуальное сознание расширялось до космического, воспринимались многими его современниками — и врагами, и даже поклонниками — как нечто угрожающее и опасное. Не случайно Скрябина неоднократно

но называли «безумным», а его идеи расценивали как «умопомешательство» и «манию величия». Во многом подобные описания, сознательно или невольно, инсценировались и стилизовались в духе «декадентского канона», непременным атрибутом которого было «безумие художника».

1.6.9. Образы «творческого безумия»

Скрябин отважился взглянуть на ту часть «я», которая обладает универсальностью и бесконечностью. Его стремление к соборному и прикосновение к экстатическим состояниям, в которых индивидуальное сознание могло расширяться вплоть до космического, шокировали многих современников композитора и описывались ими как мания величия, одержимость и безумие. В подобном духе высказывался о Скрябине Н. А. Римский-Корсаков в 1907 г.: «[...] он вдался теперь в философию, на которой основывает свои сочинения, и, страдая манией величия, забрел в такие дебри, что некоторые считают его прямо сумасшедшим [...]. Уж не сходит он с ума на почве религиозно-эротического помешательства?.. Слышал я также его *Поэму экстаза* [...], пожалуй оно даже и сильно, но все же это какой-то $\sqrt{-1}$ »³⁹.

В качестве курьеза музыковед Александр Вячеславович Оссовский описал эпизод, разыгравшийся на одном из Беляевских собраний:

«Как-то на одной из Беляевских пятниц, среди возбужденного обмена мнений о конечном смысле искусства и новых художественных устремлениях, Скрябин разгорячился, увлекся и в пылу проповеди о своей великой миссии, как благовестника грядущего перерождения человечества чарами искусства, патетически воскликнул:

— Я — творец нового мира. Я — бог!

— И полноте, миленький! — охладил его Лядов, дружески потрепав по плечу. — Ну какой ты бог? Просто ты — петушок!

Скрябин совершенно опешил, онемел, а затем разразился детски-искренним смехом, при общем хохоте гостей»⁴⁰.

Немного позже Анатолий Константинович Лядов открыто выразил сомнения относительно психического здоровья Скрябина и его позднего творчества, которое казалось Лядову «странным» — в противовес созданным ранее сочинениям Скрябина, которыми он искренне восхищался. По свидетельству А. В. Оссовского, «в ноябре

1911 года Беляевский Попечительный Совет, на очередном ежегодном соискании учрежденных Беляевым Глинкинских премий, после долгого обсуждения и сильных колебаний, постановил премировать “Прометея”. Протокол был подписан, и члены Совета очень поздно, уже ночью, разошлись по домам. На следующее утро, в необычно ранний для него час, Лядов звонит мне по телефону (я был тогда заместителем председателя Совета и горячо ратовал за “Прометея”): “Знаешь ли, плохо что-то спалось ночью. Все нейдет с ума мысль: подписать-то протокол мы подписали, но хороши же мы будем, когда через две недельки узнаем, что Скрябина свезли на Удельную!”»⁴¹.

Да и бывший учитель Скрябина, Сергей Иванович Танеев, был, при всем восхищении музыкой Третьей симфонии Скрябина, глубоко шокирован, увидев ее партитуру: ремарки Скрябина показались ему если не безумными, то, по меньшей мере, далеко не скромными. Вот как вспоминал об этом Леонид Сабанеев: «— Только вот что, — неожиданно говорит он, обращаясь к Скрябину, — я в первый раз вижу композитора, который вместо обозначений темпов пишет похвалы своему сочинению. [...] Вот тут “Divin, grandiose”, затем: “Sublime, divin” и так далее»⁴².

Сам же Сабанеев постоянно подчеркивал в воспоминаниях проявления безумия в облике и поведении Скрябина, особенно заостряя внимание на высказываниях композитора о «Мистерии»:

«— Прометей — это уже совсем близко от Мистерии, — радостно говорил он, радостно и таинственно в одно время. Я уже привык к нему, и мне не казалось психозом то, что ранее показалось бы “со свежего впечатления” именно таким... [...] Но если он был безумным, 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 чтобы 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»⁴³.

Сабанеев рискнул даже утверждать, что Скрябин «просто боялся испытать многое, к чему его влекло, боялся, наверное, безумия, психического шока, вообще того, что он вычитал в оккультных книгах и в Блаватской и что действительно бывает с теми, кто начинает заниматься всякими самогипнозами по разным методам»⁴⁴.

Многие же друзья Скрябина воспринимались его биографом если не как психопаты, так, по крайней мере, как глубокие невро-

тики⁴⁵. Суждение Сабанеева имело существенные основания: вся эпоха явно страдала многочисленными невротами — достаточно прочесть воспоминания о таких декадентах и символистах, как Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Дмитрий Философов, Валерий Брюсов, Николай Минский, Андрей Белый, Александр Блок, Константин Бальмонт, чтобы прийти к выводу: экзотичность и экзальтация не только носились в воздухе, но намеренно внушались, сознательно стилизовались и инсценировались.

Прославление «проклятых гениев» было неслучайной частью современного Скрыбину художественного канона. Став под сильнейшим влиянием Ницше настоящим культом, отмеченная явственными антибуржуазными тенденциями, эта тяга обернулась воспеванием безумия. По справедливому замечанию исследователя живописи одного из ярчайших «проклятых гениев» — Эгона Шиле, «подобно тому, как усвоение сакрального автопортрета разъедается художественным культом “*artifex divinus*”, так и гордость от сознания своей принадлежности к “проклятым гениям” — агрессивно-наступательной аргументацией: уж если не быть причисленными к непонятым, так по крайней мере — к недостижимым в своей непонятности. И если религиозные истоки подобного самоутверждения согласуются с процессом сакрализации, то самоутверждение в качестве безумца, чуждого обществу субъекта неминуемо приводит к патологизации искусства. Следуя логике самореализующегося пророчества, художник формирует себя в соответствии с ожиданиями общества и собственным самосознанием как отклонение от нормы»⁴⁶.

Необходимо отметить, что и различные оккультные практики, распространенные в эпоху Скрыбина, явно не способствовали сохранению психического здоровья. И если позже психопатологи круга Вильгельма Ланге-Эйхбаума (1875—1949) склонялись к оценке Елены Блаватской и Рудольфа Штайнера как психически больных с «бесспорными шизофреническими симптомами, причудливым, непредсказуемым поведением, трансовыми состояниями»⁴⁷, то и некоторые представители русского «религиозного Ренессанса» весьма критически оценивали оккультные течения первых десятилетий XX века. Так, по словам Николая Бердяева, «некоторые антропософы производили на меня впечатление людей одержимых, находящихся в маниакальном состоянии. Когда они произносили слова “доктор (то есть Штейнер) сказал”, то менялось выражение глаз, лицо делалось иным и продолжать разговор нельзя было.

Верующие антропософы гораздо более догматики, гораздо более авторитарны, чем православные и католики. [...] Сам Штейнер, с которым я познакомился, произвел на меня сложное впечатление и довольно мучительное. Но он не произвел на меня впечатление шарлатана. Это человек, который убеждал и гипнотизировал не только других, но и самого себя. У него были разные лица, то лицо добродушного пастора, он и одет был как пастор, то лицо мага, владеющего душами. В нем было что-то аскетическое и страдальческое. Вероятно, главным соблазном его была власть над душами. [...] Его манера говорить была магическим актом овладения душами при помощи жестов, повышений и понижений голоса, меняющегося выражения глаз. Он гипнотизировал своих учеников, некоторые даже засыпали»⁴⁸.

Что же касается печально знаменитой Анны Рудольфовны Минцловой, сильно повлиявшей на многих символистов, в том числе — Вячеслава Иванова, то ее воздействие Бердяев воспринял как «совершенно отрицательное и даже демоническое»⁴⁹. Горячая жажда мистических переживаний, лихорадочные поиски всевозможных чудотворцев и спасителей определили жизнь при царском дворе и имели самые плачевные последствия для всей России. Описанные в десятой главе воспоминаний А. Ф. Керенского под красноречивым заголовком «Безумие правит во дворце» события и «чудеса» из области психопатологии таили в себе зловещую закономерность, с фатальной неизбежностью приведшую к явлению демонического старца — Григория Распутина и неминуемой социальной катастрофе, разрушившей страну⁵⁰.

1.6.10. Миф о «гениальности как безумии» и декадентский канон

В формировании концепции художественного экстаза первостепенную роль играли те романтические представления, в которых болезнь или безумие сближались с гениальностью. Стихийную одержимость божественного энтузиазма окончательно отождествил с безумием Артур Шопенгауэр. Определяющее значение для формирования нового художественного канона имело историко-культурное направление, в русле которого были сформулированы взгляды на «декаданс». Уже к 1850 г. появилось немало работ, свидетельствовавших о самом живом интересе к разным «эпохам

декаданса». В целях обоснования подобных теорий универсального декаданса привлекались такие псевдонаучные доводы, как «физиологическое вырождение» современных наций, «невротическая природа» современного человека и т. д. Неуравновешенность нервов и чувств рассматривалась как продукт эпохи. В 1866 г. Эмиль Золя противопоставил «испорченный вкус» и «болезненную чувствительность в декадентском произведении» «крепкому здоровью классических эпох». В 1868 г. Теофиль Готье в предисловии к «Цветам зла» («*Fleurs du mal*») Шарля Бодлера описал декаданс как «искусство, дошедшее до такой крайней степени зрелости, которой достигают на закате состарившиеся цивилизации: изобретательный, усложненный, ученый стиль, исполненный оттенков и поисков, раздвигающий границы языка, заимствующий из всех технических словарей, берущий краски со всех палитр, ноты со всех клавиатур, с тем чтобы выразить мысль там, где она наиболее неуловима, а формы и контуры наиболее смутны и подвижны, — хрупкие свидетельства невроза, желаний стареющей испорченной страсти, галлюцинации навязчивой идеи, переходящей в безумие»⁵¹.

К числу врачей, занимавшихся «признаками декаданса», принадлежал некий д-р Морель, опубликовавший в одном году с «Цветами зла» Бодлера «Трактат о физической, интеллектуальной и моральной дегенерации человеческого вида» («*Traité des dégénérescences physique, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*»); последовавший затем второй трактат назывался «О формировании типа дегенеративной смеси». Но если декаданс осуждается Максом Нордау как «вырождение», то его страстно отстаивают и восхваляют Поль Адан, Жан Лоррен, Оскар Уайльд и Габриэле д'Аннунцио. Все более расширительно применяемое понятие декаданса постепенно распространяется на явления медицины, неврологии, психиатрии, историософии, теории литературы и искусства, а в дальнейшем — также экономики и социальной истории⁵². В одном ряду с такими художниками, разработавшими «декадентский канон», как Поль Верлен, Барбе д'Оревилю, Вилье де Лиль-Адан и Оскар Уайльд, стоял и Жорис Карл Поисманс, чей знаменитый роман «*À rebours*» («Наоборот»; 1884) явился одним из манифестов декаданса, в котором современники узрели «типичный портрет невротика»⁵³. Творчество Поисманса высоко ценил Скрябин, восхищавшийся, в числе прочего, образом жестокого рыцаря Жилия де Рэ, выведенного в его романе «*Là-bas*» («Там, внизу»; 1891).

Для иконографии мифа о «гении как безумии» были характерны образы, передающие экзальтацию и погружение в транс. Пути «декадентского искусства» на Западе определила концепция и логика «истерического знака» — это понятие было введено в 1895 г. в культурный обиход Зигмундом Фрейдом⁵⁴. По наблюдению исследователя, «известно, что новеллы из “Исследований по истерии” Брейера — Фрейда были жадно поглощены венскими литературными кругами. [...] Так, истерия [...], завоевала сцену благодаря Гуго фон Гофмансталу, который, по собственному признанию, постоянно справлялся в “Исследованиях по истерии”, сочиняя “Электру”. А несколько лет спустя психоанализ теоретически обосновал этот сценический опыт: в 1912 г. Отто Ранк привел в своем исследовании о “Мотиве инцеста в поэзии и саге” “Электру” Гофманстала в качестве примера женских инцестуозных желаний, а вскоре К. Г. Юнг открыл “комплекс Электры”. Таким образом, психоанализ становился, снова и снова, слепым удвоением литературы»⁵⁵.

В галерею экстатико-истерических образов, наряду с Электрой Гофманстала, попали Саломея Оскара Уайльда, Лулу Франка Ведехинда и др. Во всех этих образах отчетливо прослеживались «черты менад, духовный репертуар жриц Диониса, а также возбуждение истеричек»⁵⁶.

Многие русские поэты-символисты оценивались современными им критиками как «душевнобольные». Так, Виктор Буренин утверждал в 1901 г.: «У г. Добролюбова, очевидно, довольно мирное помешательство. А вот г. Бальмонт иногда, кажется, требует “горячей рубашки”». Двенадцать лет спустя тот же критик причислил к психически больным Маяковского и других футуристов: «... обсуждение их опытов... может происходить только в психиатрических заведениях, и эти опыты могут оцениваться специалистами докторами не с литературной, но с патологической стороны». А в изданной в 1913 г. книге д-ра Е. П. Радина «Футуризм и безумие» была принята попытка провести параллели между футуристским словотворчеством и произведениями душевнобольных⁵⁷.

Как и следовало ожидать, творчество символиста Скрыбина воспринималось некоторыми его современниками в соответствии с «декадентским каноном», когда они находили и всячески выделяли в его произведениях болезненное и безумное. В подобном духе интерпретировал в 1909 г. «Поэму экстаза» музыкальный критик Николай Сергеевич Жилиев (1881–1938): «Хотя она написана очень колоритно, местами в утонченных штрихах с удивительно нежной

мелодикой и поразительно изысканной гармонизацией, тем не менее эта дикая оргия красок, этот нечеловеческий крик, какой издает земля, когда подземные вулканы раздирают ее на куски, — все это вместе взятое производит впечатление удручающее, это — хаос, это — картина болезненности фантазии».

О Пятой сонате Скрябина тот же критик писал: «Казалось, что перед нами возрожденная душа Шопена, но в очертаниях более изысканных, соответствующих перегоревшему и переболевшему духу нашего времени»⁵⁸.

Даже Леонид Сабанеев не смог устоять перед искушениями декадентского канона, попытавшись определить в 1915 г. особенности скрябинской поэтики. Этот критик настаивал на двойственности его стиля, подчеркивая предельную сложность, причудливость, прихотливость, оригинальность и неповторимость первичных элементов — ритмоформул, гармонических и мелодических элементов и — в противоположность тому — граничащую со стилизацией простоту, примитивность и очевидность производных структур — масштабных ритмических построений, гармонических комплексов и сочетаний, мелодических сплетений и контрапунктов. Подобная двойственность создавала, по мысли Сабанеева, возбуждающий «психологический диссонанс», содержащий «какую-то отравленность, которая гармонирует со всем творческим обликом художника»⁵⁹.

1.6.11. «Иррациональная основа мира»

«Логика безумия» определяет мощный «натиск бессознательно-го». В свое время это удачно сформулировал Одилон Редон: «Моя интуиция — это... безумие [...]. Все удастся, когда послушно следуешь натиску бессознательного».

В дальнейшем эта тенденция привела к «параноической эстетике» сюрреализма⁶⁰. Однако, задолго до опытов сюрреалистов, в 1916 г. Андрей Белый продемонстрировал уникальную художественную поэтику в экспериментальном романе «Петербург» — следуя логике безумия, писатель, как никто до него в литературе, передал лихорадочный бред: «Утонченными и усложненными словесными приемами строится особый мир — невероятный, фантастический, чудовищный: мир кошмара и ужаса [...]. Чтобы понять законы этого мира, читателю прежде всего нужно оставить за его порогом логические навыки: здесь упразднен здравый смысл [...].»⁶¹.

Для того чтобы передать экстатические глубины, достигнутые современным искусством, исследователи мифа и культуры прибегают к понятию «дионисийского» как символу «творческого безумия» (Вальтер Отто) и «иррациональной основы мира» (Карл Кереньи)⁶². Стремясь наглядно представить свои идеи, Карл Кереньи цитирует источник XIX века, в котором речь идет о «сущности, полностью подчиняющей себе человеческий нрав и вырывающейся за пределы покоя, присущего ясному самосознанию (наиболее совершенно ее символизирует вино), — именно она лежит в основе всех дионисийских образов»⁶³.

Постоянные символы «дионисийского» — вино, вакхическое опьянение и т. п. — использовались многими современниками Скрябина, пытавшимися запечатлеть его психологический портрет. При этом нельзя забывать, что композитор, в отличие от многих символистов и декадентов — к примеру, Валерия Брюсова, — никогда не прибегал к наркотикам, а в последние годы жизни категорически отвергал алкоголь и все прочие грубые материальные возбудители. По свидетельству Сабанеева, «Александр Николаевич редко и не сильно прибегал к этому наркозу.

— Когда-то мне это бывало нужно при сочинении, — говорил он. — Но сейчас мне это *уже* не нужно. Когда я писал Третью симфонию, у меня на рояле стояла бутылка коньяку, а теперь никогда ничего не стоит, как видите. Но все-таки *иногда* нужно бывает *опьянение*, чтобы преодолеть какие-то психические грани...

— Я теперь и так постоянно как в опьянении, — говаривал он. — Мне не нужно это, внешнее, это слишком материально и грубо. Нужно более тонкое опьянение, взорами, ласками, ароматами, звуками...

Слово «опьяненность» вообще он очень любил, и оно у него часто фигурировало как в речи, так и в обозначениях музыкальных настроений. И у него действительно часто бывал вид именно «опьяненный», какой-то вакхически томный, особенно в этом взгляде его полужакрытых глаз, когда он откидывался несколько назад и как бы созерцал что-то сквозь дымку...»⁶⁴.

Критики нередко говорили об «опьяненности», внушаемой скрябинской музыкой. Так, *Ars* (псевдоним Арсения Авраамова) писал после концерта Скрябина, состоявшегося 8 января 1911 г. в Новочеркасске, о том, что большинство произведений Скрябина воспринимается как «какой-то кошмар, гашишный чад, все, что хотите, только не музыка...»⁶⁵.

Кроме того, критики и биографы Скрябина зачастую описывали сновидения, мечты, гипнотические состояния как явления, в наибольшей мере отвечающие внутреннему миру композитора. Иной раз речь заходила о странных, подобных галлюцинациям, сновидческих картинах Чюрлёниса, которыми восхищался Скрябин, другой — об интересе композитора к гипнозу. Подобные образы и состояния, дополненные ужасающим и призрачным, служили важнейшей основой музыкально-поэтического мышления Скрябина. Кроме того, в снах и видениях композитор зачастую черпал свои идеи, и, по свидетельству Сабанеева, они способствовали кристаллизации замыслов Скрябина:

«— 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... — Призраки, которые уплотняются, — продолжал он, — это великое наслаждение, звуки в образах... — Он замолчал, закрыв глаза».

Вывод, сделанный Сабанеевым, полностью соответствовал канонам мифа о «гении как безумии»:

«“Что это — безумие или проявление гениальности?” — подумал я, глядя на его фигуру в качалке»⁶⁶.

1.6.12. В океане «коллективного бессознательного»

Образы «творческого безумия», «выходения из себя», происходящего в снах, аффектах, экстазе, во время душевной болезни, одержимости, душевного расстройства, обозначают опасную границу между сознанием и бессознательным. Нарушение границ, прикосновение к хаосу доказывает с безжалостной ясностью отнесенность индивидуального сознания, его причастность к коллективным мифологическим образам, «всечеловеческим символам». Тому дал исчерпывающее описание Карл Густав Юнг в своих размышлениях о «коллективном бессознательном» и архетипах:

«Если бы тождественность коллективного не была первопричиной, источником и матерью всех индивидуальных душ, то она явилась бы гигантской иллюзией. Но она пребывает непоколебимо, наперекор всему, в качестве коллективного бессознательного, подобного морю, в котором самосознание плывет, словно корабль. Именно поэтому ничто из душевного прамира не исчезает. Подобно тому, как море проникает своими широкими языками меж

континентами и обтекает их, словно острова, так и первоначальное бессознательное окружает наше индивидуальное сознание. Когда наступает катастрофа душевной болезни, праморе захлестывает огнем такой остров нахлынувшим потоком и поглощает только что возникшее. Во время нервных расстройств разрушаются, по меньшей мере, плотины, и плодородные земли опустошаются наводнениями. Все невротики — обитатели побережья, в наибольшей степени подверженные опасностям моря. Так называемые нормальные живут далеко — на земле, на более высокой сухой почве, на безвредных озерах и речках. Их не достигает ни один из больших приливов, а море настолько отдалено, что отрицается даже само его существование. Да, можно настолько отождествиться со своим “я”, что общечеловеческая всесвязанность перестанет восприниматься и каждый противопоставит себя другому. И это действительно может легко произойти, ибо никогда желания одного не совпадают с желаниями другого. Для примитивного эгоизма ясно лишь одно: тот, кто должен, это ни в коем случае не *я*, но всегда — *другой*.

Единичное сознание окружено угрожающим морем бессознательного. Оно лишь кажется устойчивым и надежным, являясь в действительности хрупким, покоящимся на колеблющихся основах явлением. Чтобы нарушить самым ощутимым образом равновесие сознания, при определенных обстоятельствах достаточно лишь сильного аффекта. Об этом говорят такие обороты речи, как “выйти из себя” от гнева, “полностью забыться”, “не помнить себя”, быть “словно одержимым бесом”, “быть не в себе”; есть вещи, “сводящие с ума”, человек “не знает, что делает” и т. д. Все эти клише показывают, как легко самосознание бывает потрясено аффектом. Подобные нарушения посредством аффектов проявляются не только в острых формах, но и могут приводить к длительным изменениям сознания»⁶⁷.

В своем описании психолог прибегает к сильнейшим, наиболее убедительным и впечатляющим образам дионисийского экстаза. Объяснения Юнгом сновидений вызывают очередные явственные параллели между «соборной идеей» и интегрирующими тенденциями «аналитической психологии»:

«Всякое индивидуальное самосознание обособлено, оно распознает отдельное, разделяя и различая, им признается лишь то, что имеет касательство к конкретному “я”. Все сознательное разделяет, но во снах мы соединяемся с более глубоким, всеобщим, истинным и вечным человеком, еще пребывающим в сумерках первоначального

чальной ночи, в которой он был неотделим от целого, а целое жило в нем, в своей, не знающей различий и привязанности к личностному существу»⁶⁸.

Поразительные аналогии с концепцией скрябинской «Мистерии», должной включить процесс воспоминания об общечеловеческой истории, вызывают идеи Юнга о снах, творящих мировую историю:

«Когда я советую своим пациентам: “Относитесь внимательно к вашим снам”, я имею в виду: “Вернитесь к самому субъективному в себе, к источнику своего существования, к тому пункту, где вы, сами того не сознавая, делаете мировую историю”»⁶⁹.

Характерно, что художники-визионеры стояли в центре исследований Юнга; их ряды мог бы пополнить и Скрябин.

1.6.13. «Дионисийское» мировосприятие

Описанные Юнгом структуры относятся к картине мира, пронизанной «океаническим ощущением действительности» (З. Фрейд). По словам Бернхарда Швейцера, речь идет «об одной из форм мирозерцания, а именно — об одной из фундаментальных форм встречи человека с реальностями, определяемыми нами как “мистические”, чья сущность в наибольшей степени охватывается понятием “дионисийское”»⁷⁰.

Картины мира, пронизанные «океаническим ощущением действительности», и соответствующие им теории возникли в эпоху, отмеченную радикальными изменениями в понимании «сознания» и «личности». С одной стороны, именно в это время проявилась тенденция к предельной субъективизации «личности», расчленяемой на составные части, детали. Философски-методологическое обоснование эта тенденция нашла в эмпириокритицизме Рихарда Авенариуса («Критика чистого опыта» — «Die Kritik der reinen Erfahrung», 1888), положившего в основу философского познания данные чувственного опыта, а также в теории «психофизического монизма», разработанной Эрнстом Махом. В своем труде «Анализ ощущений и связь психического с физическим» («Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen»), изданном в 1885 г. и выдержавшем до Первой мировой войны шесть переизданий, Э. Мах утверждал, что человеческий опыт и, тем самым — сознание в целом основывается исключительно на ощу-

щениях («элементах»). «Элементы» способны образовать воспринимаемую реальность, лишь кажущуюся объективной, поскольку каждый объект вызывает разные ассоциации в различных воспринимающих субъектах. Так как структуры, порожденные восприятием, остаются субъективными, чистое объективное познание остается недостижимым — объективная реальность неотличима от личного впечатления. В результате, весь мир состоит лишь из впечатлений и восприятий, и каждый отдельный человек, не способный точно отделить действительность от того, какой она представляется, оказывается подверженным воздействию бесконечного потока воздействий. В своей книге «Познание и заблуждение. Наброски к психологии исследования» («Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung»), опубликованной в 1905 г., Э. Мах описал различные типы впечатлений — от внешнего мира, тела, души и т.д., по-разному воздействующие на человека⁷¹.

Эмпириокритицизм Э. Маха также стал философско-психологическим фундаментом живописного и литературного импрессионизма⁷². По замечанию исследователя, «Эрнст Мах радикально субъективизировал и расчленил личность, представив ее как множество впечатлений, — в этом ему последовали Герман Нар и Гуго фон Гофмансталь. Георг Зиммель социализировал личность до тех пор, пока она сходным образом не распалась на отдельные составные части, различные ролевые схемы и групповые принадлежности»⁷³.

В то же время проявилась противоположная интегрирующая тенденция, опиравшаяся на мистические учения, в особенности — на психологический опыт экстатических видений и переживаний, утверждавших существование некоего изначального единства, превосходящего индивидуально-человеческое бытие и сознание. Как последователи Владимира Соловьева, так и исследователи архетипов рисковали заглянуть в бездну универсальной и бесконечной психической сущности, в безграничное, неделимое, нерасчлененное целое имперсонального. Радикальные изменения картины мира и его понимания привели, в частности, к тому, что подверглась сомнению классическая оппозиция «Я-Здесь-Внутри» — «Ты-Там-Вовне», в свое время управлявшая восприятием реальности. Новому мировосприятию скорее соответствовала описанная в рамках многих мистических традиций «реальность всеединства», в которой не было места «различиям», «разделенности»: «Все в одном и одно во всем. Все то множество, которое человек встречает извне, в действительности — одно»⁷⁴.

Именно эта реальность и согласовывалась как с идеями общности, так и с положениями теории «коллективного бессознательного», «океаническим ощущением действительности» и т. п.

Неудивительно, что Скрябин встречал с энтузиазмом любые сведения, подтверждающие существование «новой реальности», крушение материализма и концепцию всеединства. Характерно, что в XX веке также ряд физиков пришел к убеждению в том, что откровения мистиков, узревших всеединство, согласуются с новейшими научными открытиями. Ньютоновская картина мира, в которой господствовали механистические представления, а сам мир рассматривался либо как машина, состоящая из многих частей, которые можно разобрать и сложить, либо как конгломерат различных, разделенных пространством и временем тел, которые можно измерить, определить и упорядочить, — подобный взгляд на мир перестал удовлетворять ученых после того, как они приступили к изучению субатомных частиц. Оказалось, что электрон не поддается локализации в пространстве и времени. Если же зафиксировать местоположение субатомных частиц невозможно, то и атом теряет конкретность и не поддается измерению. Наконец, если атом не проявляет себя как изолированный объект, то и состоящие из атомов объекты, в том числе и люди, не могут рассматриваться как отдельные, разграниченные единицы.

Объясняя мироздание, современные идеологи холиула проводят сравнение с волновой структурой, расширяющейся во все стороны до бесконечности. Английский физик Ричард Проссер утверждал, что эти волны гасят друг друга за исключением предельно малого поля, в котором находится определенная частица. «В известном смысле, все пребывает везде, но появляется или манифестирует себя лишь в отдельной конкретной точке». А знаменитый американский физик Дэвид Бом предложил в свое время теорию, представляющую мир как «единое неделимое целое, в котором различные, независимые одна от другой части лишены фундаментальной значимости»⁷⁵. По словам трансперсонального психолога Кена Уайлбера, подытожившего изыскания в этом направлении, «квантовая физика открыла, что нельзя более рассматривать мир как сложное образование, состоящее из разных отграниченных частей. Было установлено, что, напротив, части, воспринимаемые нами как изолированные, на самом деле являются переплетенными друг с другом частностями единого целого. По какой-то удивительной причине оказалось, что все явления и события в мире связаны между собой. Мир и реальность перестали восприниматься как набор

бильярдных шаров — в них увидели скорее единое огромное всеохватное поле, которое Альфред Норт Уайтхед назвал “неразрывной тканью универсума”»⁷⁶.

1.6.14. *Mainomesos*: гневный или страстный

Как указывалось ранее, Борис Шлёцер в своем эссе упоминал «древнейший путь к экстазу — путь оргиазма, путь Диониса: через иступление и разрушение». В этом определении схвачена амбивалентность жертвенно-страдальческого, разрушительно-насильственного, отвечающая как сущности многих мифов, так и художественно-психологической характеристике Скрябина. Сархетипами и символами этой сферы — Нептуном, рыбами и др. — сопряжена широкая палитра амбивалентных образов — от оргиастических водных глубин, богинь плодородия, до трансцендентного Тела Христова. Именно подобный спектр значений сближает во многом Диониса и Христа, понимаемых как жертва и спаситель.

В этом духе и был сделан вывод Вячеслава Иванова о том, что Скрябин объединил дионисийский и христианский экстаз. Интересно и глубоко символично воспринимается то, что это утверждение принадлежит поэту, чье солнце стояло в знаке Рыб и который интенсивно изучал культ Диониса, греческие мистерии и теургическое творчество Скрябина. Глубинные мистические истолкования экстатического связывают божественное с ужасным. Не случайно во многих житиях святых возвышенное соседствует с жестоким и садистским. Сходным образом, как установил К. Г. Юнг, в архетипе матери сплетены любовь и ненависть, обладание и разрушение, поругание и эротика⁷⁷. К тому же кругу принадлежит и понятие «мании» («mania»), вмещающее любовное горение, кипение гнева, безумие и разрывание на части. Другое дионисийское понятие — «менада» — происходит из того же корня. В этой концептуальной системе Дионис осознается как «mainomesos» — гневный или страстный.

Думается, именно подобная сверхнапряженная, амбивалентная символика, почерпнутая, с одной стороны, из идей Ницше, а с другой, — из различных мифов, изложенных в «Тайной Доктрине» Блаватской, и определила ненормативное, антибуржуазное представление Скрябина о насилии. Размышления композитора на темы «необходимости насилия», «наслаждения в страдании» и т. п. согласуются как с теософскими постулатами, так и с трагической, прорицающей Апокалипсис концепцией Ницше. И здесь

стоит вспомнить слова современника Скрябина, Николая Бердяева, сформулировавшего роль Ницше для их поколения: «Я пытался создать миф о человеке. В опыте о человеке огромное значение имел Ницше. Он пережил патетически, страстно, мучительно и с необычайным талантом выразил тему: как возможна высота, героизм, экстаз, если нет Бога, если Бога убили. Но убитым оказался не только Бог, убитым оказался и человек, и возник жуткий образ сверхчеловека. Явление Ницше есть экзистенциальная диалектика о судьбе человека. В Ницше я чувствовал эсхатологическую тему»⁷⁸.

Примечания

¹ Иванов В. Скрябин. С. 12.

² Там же. С. 68.

³ Kasack W. Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära. München, 1992. Sp. 432f.

⁴ Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik // Nietzsche F. Werke. T. 1. Fr. am Main, 1999. S. 18–20.

⁵ Бердяев Н. А. Самопознание. С. 135–136.

⁶ Блок А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. Л., 1982. С. 141–143.

⁷ Успенский П. Д. Внутренний круг. СПб., 1913. С. 59.

⁸ Его же. Tertium organum. Ключ к загадкам мира. М., 2000. С. 248–249.

⁹ Иванов В. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. Собрание сочинений под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 90.

¹⁰ Его же. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов Вяч. Собрание сочинений под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 75.

¹¹ Там же. С. 77.

¹² Цит. по: Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова. С. 75–76.

¹³ Бердяев Н. А. Самопознание. С. 140–142.

¹⁴ Там же. С. 133, 152.

¹⁵ Там же. С. 178.

¹⁶ Бердяев Н. А. Sub specie aeternitatis. С. 352–353, 366, 370.

¹⁷ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 242.

¹⁸ Там же. С. 242, 264, 165.

¹⁹ Выписки из книг по философии с пометками А. Н. Скрябина. С. 182–183.

²⁰ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 320–321.

²¹ Шлёцер Б. Ф. Скрябин. Личность. Мистерия. Т. 1. Берлин, 1923. С. 110.

²² Его же. Об экстазе и действенном искусстве // Музыкальный современник. 1916. Кн. 4 и 5. Декабрь–январь. С. 147.

²³ См.: Пастернак Б. Л. Воздушные пути. М., 1983. С. 438; Стенун Ф. А. Встречи. Мюнхен, 1962. С. 166.

²⁴ Цветаева М. И. Пленный дух // Цветаева М. И. Собрание сочинений. Т. 4. Кн. 1. М., 1997. С. 224, 235, 237–238, 269.

²⁵ Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 475.

- ²⁶ Цит. по: *Нестьев И. В.* Скрябин и его русские антиподы // Музыка и современность. Вып. 10. М., 1976. С. 108.
- ²⁷ Там же. С. 109.
- ²⁸ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. Антропoгенезис. Репринтное изд. М., 1991. С. 578.
- ²⁹ См.: *Фокин М. М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Под ред. Ю. И. Слонимского. М., 1962. С. 232, 396–397.
- ³⁰ *Слонимский Ю. И.* Фокин и его время // *Фокин М. М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. С. 78.
- ³¹ *Скрябин А. Н.* Записи. Тексты. С. 162–164.
- ³² Там же. С. 170.
- ³³ *Bardon F.* Der Weg zum wahren Adepten. Freiburg [o. J.]. S. 262f.
- ³⁴ *Скрябин А. Н.* Записи. Тексты. С. 142–143.
- ³⁵ См.: *Ritter H.* Das Meer der Seele. Leiden, 1955.
- ³⁶ См.: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 200–201.
- ³⁷ Этот факт засвидетельствован сыном Инайат Хана, Хидайатом Инайат Ханом, в письмах автору.
- ³⁸ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. Репринтное изд. М., 1991. С. 796, 124–125.
- ³⁹ *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1955. С. 197; *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Л., 1960. С. 423–424.
- ⁴⁰ *Оссовский А. В.* [Введение]. Письма А. Н. Скрябина к А. К. Лядову // Орфей. Т. 1. Петербург / Петроград, 1922. С. 156.
- ⁴¹ Там же. С. 158. На станции Удельной размещался известный сумасшедший дом.
- ⁴² *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 37.
- ⁴³ Там же. С. 94.
- ⁴⁴ Там же. С. 137.
- ⁴⁵ Там же. С. 97.
- ⁴⁶ *Schröder K. A.* Egon Schiele. Eros und Passion. München; N. Y., 1995. S. 74.
- ⁴⁷ *Lange-Eichbaum W., Kiruth W.* Genie, Irrsinn und Ruhm. München; Basel, 1967. S. 335, 534.
- ⁴⁸ *Бердяев Н. А.* Самопознание. С. 178–179.
- ⁴⁹ Там же. С. 179. Подробнее об А. Р. Минцловой см. в книгах: *Ljunggren M.* The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 27). Stockholm, 1994; *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 23–25.
- ⁵⁰ Die Kerenski-Memoiren. Russland und der Wendepunkt der Geschichte. Deutsch von Günter Schlichting. Hamburg, 1989. Kap. 10.
- ⁵¹ Цит. по: Энциклопедия символизма. С. 386.
- ⁵² См.: *Kunz U.* «Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit». Ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadenceliteratur um 1900. Hamburg, 1997. S. 17–19.
- ⁵³ См. подробнее: *Greif H. J.* Huysmans' «À rebours» und die Dekadenz (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 115). Bonn, 1971. S. 2–4.
- ⁵⁴ *Freud S., Breuer J.* Studien über Hysterie. Fr. am Main, 1970. S. 207.
- ⁵⁵ *Schneider M.* Hysterie als Gesamtkunstwerk // Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Hrsg. von A. Pfabigan. Wien, 1985. S. 218, 220.

- ⁵⁶ Ebd. S. 221.
- ⁵⁷ Цит. по: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. С. 219.
- ⁵⁸ Жияев Н. С. А. Н. Скрыбин и его творчество // Жияев Н. С. Литературно-музыкальное наследие. С. 116.
- ⁵⁹ Сабанеев Л. Л. Принципы творчества А. Скрыбина // Музыка. 1915. № 210. С. 103.
- ⁶⁰ Hocke G. R. Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart. Hamburg, 1957. S. 167, 174.
- ⁶¹ Мочульский К. В. Андрей Белый. Париж, 1955. С. 169.
- ⁶² См.: Otto W. F. Die Götter Griechenlands: das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes. 2. Aufl. Fr. am Main, 1934. S. 203; Kerényi K. Der frühe Dionysos. S. 21.
- ⁶³ Kerényi K. Der frühe Dionysos. S. 21.
- ⁶⁴ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрыбине. С. 151–152.
- ⁶⁵ Цит. по: Назаревский П. П. Скрыбин на Дону // А. Н. Скрыбин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 88.
- ⁶⁶ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрыбине. С. 56–57.
- ⁶⁷ Jung C. G. Die Bedeutung der Psychologie für die Gegenwart // Jung C. G. Taschenbuchausgabe in 11 Bänden. Wirklichkeit der Seele. Hrsg. von L. Jung. 4. Aufl. München, 1990. S. 30–31.
- ⁶⁸ Idem. Die Bedeutung der Psychologie für die Gegenwart // Jung C. G. Taschenbuchausgabe in elf Bänden. Wirklichkeit der Seele / Hrsg. von L. Jung. 4. Aufl. München, 1990. S. 37.
- ⁶⁹ Ebd. S. 41.
- ⁷⁰ Цит. по: Kerényi K. Der frühe Dionysos. Oslo, 1961. S. 21–22.
- ⁷¹ Kunz U. «Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit». Ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadenceliteratur um 1900. S. 349–350.
- ⁷² Ср.: Diersch M. Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin, 1973; Fischer M. Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende. Fr. am Main, 1986.
- ⁷³ Schröder K. A. A. a. O. S. 87. См. также: Fischer M. A. a. O.; Diersch M. A. a. O.
- ⁷⁴ Watts A. The Book on the Taboo Against Knowing Who You Are. L, 1977.
- ⁷⁵ Russel P. The awakening earth. L., 1982. P. 127.
- ⁷⁶ Wilber K. No Boundary. L., 1981. P. 37.
- ⁷⁷ Jung C. G. Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus // Jung C. G. Taschenbuchausgabe in 11 Bänden. Archetype. S. 80–81.
- ⁷⁸ Бердяев Н. А. Самопознание. С. 281.

1.7. Мистика и панэротика

1.7.1. Эротическое в творчестве Скрябина

Важнейшие личностные, психологические и творческие особенности Скрябина во многом были продиктованы другим типично дионисийским источником — эротикой. Это постоянно подчеркивал и усиливал до предела Леонид Сабанеев: «Страшным эротизмом, предельно обостренным и предельно утонченным, была наполнена эта творческая индивидуальность. Эротизм был едва ли не самым характерным психологическим свойством Скрябина: вся его наружность свидетельствовала об этом [...]. Этот страшный, предельный эротизм Скрябина, бивший через край в его сочинениях, проявлявшийся в его игре, в этих сладострастных, утонченно-чувственных касаниях к звукам, в этих спазматических ритмах, которые возбуждали его как осязание, в этих странных и несказуемых мечтах о последних ласках в Мистерии, ласках-страданиях, *любви-борьбе*, как он говорил — все это показывало, что мы имели в его лице очень резко-сексуальный психический тип».

Биограф Скрябина весьма откровенно намекал на «странные и даже, может быть, страшные эротические грезы» и «мистериальные оргиастические замыслы» композитора; в его воспоминаниях «Мистерия» представляла как «грандиозная оргия», вроде всемирного радения — «праздник человечества, ведущий к сладострастию и смерти в каком-то небывалом сексуальном восторге»¹. При этом Сабанеев неустанно повторял, что все грубое и вульгарное было глубоко чуждо Скрябину.

Панэротика Скрябина возникла в культурном контексте, отмеченном кризисными чертами. Поворот к эротике обнаружился в то время, когда начала трещать по швам викторианская мораль. Подходила к концу целая эпоха, «пугливо избегавшая из-за вну-

тренней неуверенности проблему сексуальности»². Подавленные, вытесненные и глубоко спрятанные страхи перед всеми проявлениями чувственности и плотскости определили «мораль умолчания», восхвалявшую возвышенное и одновременно грозившую обратиться лицемерием, двойной моралью, конструированием всевозможных табу. Однако всего этого оказалось недостаточным, чтобы укротить могущественные силы и анархические импульсы и желания — к рубежу веков обрушились все плотины, и сексуальная проблематика заявила о себе повсюду.

Первые десятилетия нового, XX века по праву считаются расцветом сексуально-психологических и сексопатологических исследований. В 1903 г. увидела свет книга Отто Вейнингера (1880–1903) «Пол и характер» («Geschlecht und Charakter»), в 1907 — работа Ивана Блоха (1872–1922) «Сексуальная жизнь нашего времени в ее связях с современной культурой» («Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur»), в которой было введено понятие сексологии («Sexualwissenschaft»), а пятью годами спустя вышел первый том того же автора «Проституция» («Die Prostitution»). Проблемы гомосексуальности и транссексуальности поднял Магнус Хиршфельд (1868–1935) — один из первых защитников сексуальных меньшинств. В том же ряду стояли исследования «сексуальной психопатии» («psychopathia sexualis»), проведенные, под патронажем Первой психиатрической университетской клиники Вены, бароном Рихардом фон Крафт-Эбингом (1840–1902). Наконец, в 1905 г. были обнародованы «Три исследования по сексуальной теории» («Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie») (1905) Зигмунда Фрейда, в которых последовательно и безжалостно разоблачалась болезненная мораль викторианской эпохи, — эта публикация возмещала коренные изменения в картине мира и понимании природы человека, что способствовало, в конечном счете, формированию современной культуры. Согласно К. Г. Юнгу, «Фрейд сформировал такие исторические предпосылки, которые делают необходимым появление подобных ему фигур, — речь идет о его главной идее, а именно, учении о подавлении сексуальности, в наибольшей степени обусловленном культурно-исторически. Подобно Ницше, самому близкому ему в духовном отношении современнику, Фрейд стоит в конце Викторианской эпохи, не получившей до сей поры подходящего обозначения на континенте, хотя она не менее характерна для германских и протестантских стран, чем для англоязычных. Викторианская эпоха была временем вытеснения, судорожной попытки

искусственно удерживать, проповедуя мораль, бескровные идеалы в рамках буржуазного благополучия. Эти “идеалы” — последние отблески всеобщих религиозных предписаний Средневековья, которые незадолго до того уже успели испытать сильнейшие потрясения со стороны французского Просвещения и последующей революции. Одновременно в политике обнаружилась пустота старых истин, что грозило их полным крахом. Однако время еще не пришло, и потому целый век был потрачен на судорожные попытки любым путем удержать шатающееся христинское Средневековье. Политические революции были разгромлены, попытки освобождения в области морали были сведены на нет буржуазным общественным мнением, и критическая философия уходящего XVIII века проявляла себя пока лишь в упорных повторяющихся попытках окутать и удержать мир, сотворенный по средневековому образцу, сетями мысли. Тем не менее, на протяжении XIX века Просвещению удалось постепенно пробить брешь, в первую очередь — в форме научного материализма и рационализма.

[...] Всемирно-историческая заслуга Фрейда состоит [...] в том, в чем он по праву заслужил славу и что является доказанным, а именно — в том, что он, словно ветхозаветный пророк, сверг ложных божков и беспощадно вытащил на свет всю растленность современной души. То, что не поддается укрощению и связыванию, то, что у Ницше нашло воплощение в дионисийском разрушении всех границ и что захлестнуло его психологические познавательные способности, высоко оценившие “старый режим”, — все это, наконец, проявилось в чистом виде в современной культуре»³.

Натиск эротики сказался к тому времени также и в России, манифестируясь в экстремальных, болезненных, яростных и порой — гротескных формах. Во многом это объяснялось подавляющим господством строжайшей православной морали, определявшей важнейшие жизненные формы. К рубежу веков русское искусство и культуру захлестнула, по выражению Николая Бердяева, «нездоровая мистическая чувственность»; даже богословие обнаружило отчетливо дионисийские эротические черты: так, идеи Платона обрели «почти сексуальный характер» у о. Павла Флоренского, как-то признавшегося «в минуту откровенности, что борется с собственной безграничной дионисической стихией»⁴.

О «безднах пола» повествовал скандально знаменитый «порнографический» роман «Санин» (1907) Михаила Арцыбашева (1878–1927), нарушивший многочисленные табу и общественное

спокойствие и повлекший за собой оживленные дискуссии и даже уголовное преследование. В том же году был опубликован роман «Тридцать три уroda», вышедший из-под пера второй жены Вячеслава Иванова, Лидии Зиновьевой-Аннибал, вызвавший возмущение и многочисленные нападки. К примеру, известный критик Александр Амфитеатров сравнил этот опус с рисунком из анатомического атласа и отказывался видеть в нем какие-либо художественные достоинства, в то время как Г. Новополин (псевдоним Григория Семеновича Нейфельда, 1873–?) осудил восхваление лесбийской любви, утонченного разврата и «полового извращения»⁵. Открытым вызовом общественному мнению стали эротические стихотворения Валерия Брюсова, Константина Бальмонта и Вячеслава Иванова. Характерно, что такие поэты, как Вячеслав Иванов, Михаил Кузмин и др., истолковывали мистико-эротические и мифопоэтические мотивы и темы в оккультном ключе⁶.

В неменьшей степени буржуазное общество шокировали жизненные эротические эксперименты декадентов и символистов — к наиболее известным относился «брак втроем» (*ménage en trois*) Дмитрия Мережковского, Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Filosofova, культурно-исторически обоснованный Мережковским, объявившим традиционный брак отжившей ветхозаветной формой, отмененной Новым Заветом⁷. Публичную известность приобрели запутанные и мучительные отношения между Александром Блоком, Андреем Белым и Любовью Менделеевой-Блок⁸. Filosofovская идея «преодоления индивидуализма» подвигла Вячеслава Иванова и Лидию Зиновьеву-Аннибал к попыткам «тройственного союза», в который они вначале намеревались включить Сергея Городецкого, а затем — Маргариту Сабашникову (справедливости ради необходимо отметить, что обе попытки потерпели неудачу)⁹. Гораздо более скрыто, в ближайшем родственном кругу, протекала связь трех протонацистов — Эмилия, Анны и Николая Метнеров, отмеченная зоологическим антисемитизмом, комплексом неполноценности и явной сексопатологией¹⁰.

Именно в этой атмосфере всеохватного и удушающего потока эротики возникла критическая реакция на произведения Скрябина, уподобляемые творчеству одного из властителей умов того времени — Станислава Пшибышевского (1868–1927), поставившего и исследовавшего, в числе прочего, так называемый «половой вопрос». Характерна оценка «Поэмы Экстаза», Третьей симфонии и Пятой фортепианной сонаты Скрябина в рецензии 1909 г. Николая Жи-

ляева: «Невольно напрашивается сравнение творчества Скрябина с творчеством польского писателя — поэта Пшибышевского. Та же эротика. То же стремление воздвигнуть алтарь своей любви и своей силы. Та же попытка связать свою душу обручальными узами с вечностью, с богом, с самодовлеющей волей, что выше жизни и смерти, с тем, что заполняет пропасть между Сегодня и Завтра...»¹¹.

Другой критик, Юлий Энгель, также отвергал эротику Седьмой сонаты Скрябина: «Отворачиваешься от самого духа этой музыки, в которой так много истеричного, гашишного, которая и в своих сладостных *languer*'ax, и в бурных *vertige*'ax слишком уж толчется вокруг одной и той же точки — “*volupté*”»¹².

1.7.2. Теософское истолкование эротического и эротическая утопия Владимира Соловьева

В эроте и жажде жизни Скрябин усматривал начало творчества как такового: «Первоначальное состояние в начале каждого творческого процесса есть *жажда жизни* [...]. Сначала такое ощущается... *томление*, жажда что-то оформить: это и есть в творчестве первичная жажда жизни... А потом уже все начинает расцветать... Но всегда в творческом процессе есть момент *сопротивления* [...]. Как только жажда жизни начинает оформляться, так немедленно она наталкивается на какую-то *инертность*, что-то мешает, что-то препятствует... Это [...] и *есть то, что потом становится материей*... Женственное, пассивное начало, ждущее оформления и ему же препятствующее...»¹³.

В этом понимании композитор был полностью солидарен с Еленой Блаватской, рассматривавшей эрот и жажду жизни как божественную власть, противопоставляемую ею эгоистическим, ненасытным чувственным вождениям на низшем, материальном уровне животного существования:

« [...] Фохат, будучи одним из самых, если не самым важным фактором в Эзотерической Космогонии, должен быть тщательно описан. Как в древнейшей, греческой космогонии, сильно отличающейся от позднейшей мифологии, Эрос является третьим лицом в Первоначальной Троице: Хаос, Гэа, Эрос и отвечает каббалистической Троице — Эйн-Соф, Беспредельному Всему (ибо хаос есть пространство от *χαίω*, широко открывать, быть пустым), Шекина и Ветхому Дням или Святому Духу — так и Фохат одна

вещь в еще непроявленной Вселенной и другая в феноменальном и Космическом Море. В последнем он является той оккультной, электрической, жизненной мощью, которая Волею Творца-Логоса объединяет и собирает все формы, давая им первый импульс, который со временем становится законом. Но в Непроявленной Вселенной Фохат не есть это, так же как и Эрос, не есть позднейший, блистающий, крылатый Купидон или Любовь. Фохат еще не имеет касания к Космосу, ибо Космос еще не рожден, и Боги еще спят в Лоне “Отца-Матери”. Он есть абстрактное, философское представление. Он еще ничего не создает сам по себе; он просто потенциальная творческая Мощь, посредством которой Нумен всех будущих феноменов разделяется, так сказать, чтобы вновь объединиться в мистическом, сверхчувственном действии, и устремить творческий Луч. Когда “Божественный Сын” выявляется, Фохат становится устремляющей силою; активною Мощью, которая вынуждает Единое стать Двумя и Тремя на космическом плане проявления. Троичный Единый дифференцируется во “Множества”, и тогда Фохат превращается в ту силу, которая привлекает основные атомы и заставляет их собираться и сочетаться. Мы находим отзвук этого первоначального учения в ранней греческой мифологии. Эреб и Нукс рождаются из Хаоса и под воздействием Эроса порождают, в свою очередь, Эфир и Хемеру, свет Высших планов и свет низший, или же земной области. Тьма порождает Свет. Сравните в Пуранах Волю или “Желание” Браммы творить; и в финикийской космогонии Санхуниафона Доктрину, что Желание — *ῥῆθος* есть принцип творчества»¹⁴.

Скрябинское понимание эротики совпадало также со взглядами Вячеслава Иванова, для которого желание означало предположение любого творчества: «соборный и вселенский экстаз» являл «путь ко всеобщему преображению», а «божественно-эстетический феномен» понимался как «божественно-эротический процесс» (см. выше). Подобные представления сформировались во многом под воздействием эротической утопии Владимира Соловьева, истолковавшего в духе всеединства творческую сущность эротического как преобразующую силу. Согласно Соловьеву, высшее назначение любви — «воплотить всеединый идеал в той или другой сфере». Любовь «производит или освобождает реальные духовно-телесные токи, которые постепенно овладевают материальною средою, одухотворяют ее и воплощают в ней те или другие образы всеединства — живые и вечные подобию абсолютной человечности»¹⁵.

1.7.3. Эрос и андрогин

Описывая «божественно-эротический процесс», Вячеслав Иванов говорил о том, что «действием любви изначально, в самом лоне Извечного, бытие обретает свою полярность и разделяется на два начала, мужское и женское, взаимооalkание коих будет причиной всякого творческого возникновения» (см. выше). Тем самым, поэт следовал давней мистической традиции, учившей об андрогинной первооснове всего сущего. Многие космогонические образы объединяют признаки двух полов — так, Янус изображался с мужским и женским лицом; Платон говорил об андрогинах, разделение которых привело к поляризации изначально единого мужеско-женского начала. В ангеологии ангелы представлены как андрогинные существа. В христианской мистике поляризация была истолкована как следствие грехопадения Адама, в результате которого внутреннее единство переродилось в мир противоположностей. Каббалисты учили о том, что пра-Адам был андрогином. Карл Густав Юнг рассматривал андрогина как один из важнейших символов «конструктивного объединения противоположностей»¹⁶. Идея «объединения сильнейших и ярчайших противоположностей» прослеживается в эллинистической философии гнозиса, а также в средневековой натурфилософии. Категория «соединения» («coniunctio») мужского и женского передавалась гностиками как «таинство несоразмерности» («mysterium iniquitatis»); чрезвычайно значимую роль в средневековой герметической философии, в том числе — в алхимии, играло «соединение солнца и луны» («coniugium Solis et Lunae»)¹⁷. Андрогинная символика, преломившаяся в магической натурфилософии и маньеристском искусстве, развивалась и далее, в творчестве романтиков и в эзотерической литературе конца XIX века, в которой она пережила новый расцвет, «в то время как роль “классических” мифов о Зевсе, Аполлоне, Гере и т. п. была почти сведена к объектам травести». В конце века «гермафродит [...] становится важнейшей частью новой неоплатонической “Эротологии Платона”. Согласно Пелладану, гермафродит является “художественным полом как таковым”. Леонардо открыл “Канон Поликтета”, суть которого — андрогин. Он является художественным полом, поскольку объединяет оба начала — мужское и женское. В этой связи “Джоконда” Леонардо рассматривается [Пелладаном — М.Л.] как эмблема, обладающая всемирно-историческим значением: в ней

(или в нем) объединены “ментальная власть мужчины” и чувственность “восхитительной женщины”. В “Иоанне Крестителе” пол становится “загадкой”. Леонардо открыл “анимистическую” светотень. В своей книге “Высший порок” Пеладан восхваляет “эффемизм” Примаччио и Антиноя, любимца Адриана, а также легендарную поэтессу Лесбоса. Он пишет роман “Андрогин” (1891) и риторически восхваляет в нем “уранический эрос”, “чудовишную маску”, защищающую от профанов»¹⁸.

Жозефен Пеладан (иначе: Сар Пеладан, 1858–1918) – автор трактата «Эротология Платона» («*Erotologie de Platon*»), чье имя связывалось, в числе прочего, с некромантической войной против Жориса Карла Гюисманса, в которой на стороне Пеладана выступал знаменитый оккультист Станислас де Гуайта (1861–1897)¹⁹. Пеладан принадлежал к самым колоритным персонажам оккультной сцены своего времени. Заслуживший от Гюисманса презрительную кличку «мага-мусорщика», «неваляшки с юга» и зачисленный этим писателем – вкупе с «неким Папюсом» – в число «омерзительнейших шарлатанов и чудовищных хвастунов», «довольствующихся своим полным невежеством»²⁰, Пеладан глубоко почитался собственными адептами. К числу учеников Пеладана принадлежал один из самых интересных представителей философского символизма, бельгийский художник и писатель Жан Дельвиль (1867–1953), непосредственно связанный со Скрябиным. Посвященный в древние эзотерические традиции, Дельвиль входил в тот же круг, что и писатели Жюль Барбе д'Оревилю (1808–1889) и Филипп Огюст Вилье де Лиль-Адан (1838–1889). Убежденный теософ, Дельвиль создал фантастические художественные образы, обладающие магическим воздействием. Именно он оформил обложку «Прометея», восхитившую Скрябина (см. илл. 4). По словам Леонида Сабанеева, композитор «непременно хотел, чтобы обложка была не простая, а имела бы в себе известную мистическую символику, чтобы значение “Прометея” как символа было бы в ней отражено».

Особенно Скрябину нравилось изображение андрогина в середине, смысл которого он разъяснил Сабанееву: «В середине это *андрогин*, вы знаете, что ведь в *тех расах* мужское и женское начало сливалось вместе, что разделение полов еще не произошло. Это древний люциферический символ...»²¹.

Дельвиль и Скрябин следовали теософскому учению, в котором андрогинные образы играли чрезвычайно важную роль. Елена Бла-

ватская по праву ссылалась на традиции гнозиса, «многие тексты которого повествуют о Божестве как двуединстве, объединяющем



Иллюстрация 4. Обложка «Прометей», оформленная Жаном Дельвилем.

мужские и женские элементы»²². Что касается Папюса (собств.: Жерар Анкосс, 1865–1916), с таким пренебрежением упомянутого Поисмансом, то это имя принадлежало одному из известнейших оккультистов эпохи, представителю того же круга, что и Жозефен Пеладан и Станислас де Гуайта. Работы этого мага, ставшего в 1877 г. одним из основателей Теософского общества Франции, а затем организовавшего «Независимую группу по изучению эзотерики» и повлиявшего, в числе прочего, сильнее всего образом на судьбу царской семьи, были хорошо известны Скрябину²³.

Об андрогинности размышлял также Владимир Соловьев; впрочем, этот философ считал достижение андрогинного единства целью самовоплощения человека²⁴. Таким образом, так же, как и во многих других случаях, Скрябин синтезировал идеи разнообразных мистико-герметических учений — от гнозиса и Елены Блаватской до Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова.

1.7.4. Русский как «всечеловек»: национальная сущность творчества Скрябина в свете «соборной идеи» и оккультных представлений

В своих работах о Скрябине Вячеслав Иванов подчеркивал глубоко национальную сущность его творчества: «Так горел своим пророчесственным волением этот русский художник-всечеловек, отдававший свое сверхчеловечество — соборности, для себя же моливший единого дара — пламенного языка новой Пятидесятницы, который бы сжег в нем ветхого человека. [...] По своему целостному постижению призвания и ответственности художника в жизни, по истовому горению своего религиозного сердца, по соборному воскрылению всего своего творчества, которое граничило для него с жертвенным растворением личного существования в едином и вечном бытии, Скрябин — поистине русский гений»²⁵.

Это суждение составляет разительный контраст привычным оценкам Скрябина как художника-космополита (Вячеслав Каратыгин), нерусского и ненационального композитора (Сергей Рахманинов), творчество которого якобы не связано с традициями (Игорь Стравинский), выпадает из истории русской музыки и разрывает в ней преемственные связи. Если считать критерием национального этнографическую точность и фольклорные мотивы, то в этом случае и впрямь придется считать Скрябина, категорически отвергавшего этнографию и фольклор, художником космополитического толка. Однако, в работах Вячеслава Иванова слова «поистинне русский» истолковывались поэтом в духе соборности. Экстатический «выход-из-себя», преодоление индивидуализма и эстетизма, обращение композитора к соборным идеям — именно эти качества заставили Иванова увидеть в Скрябине подлинно русского художника. Эта мысль возникла под явным воздействием Достоевского, имя которого поэт не случайно упомянул в своих работах о Скрябине: именно Достоевский утвердил веру славянофилов в предназначение России и подчеркивал всечеловеческую суть русских, их способность к всеохватному синтезу западного и восточного духа, провозгласив, что у русских — двойная Родина: Европа и Россия.

Архивные материалы свидетельствуют о том, что Скрябин разделял эти убеждения. Личная библиотека композитора включала книгу Ф. Ибервега «История новой философии в сжатом очерке»

(Ст. Петербург, 1899) — под этим заголовком была опубликована в России часть классического труда этого исследователя «Очерк истории философии» (Friedrich Überweg. Grundriss der Geschichte der Philosophie) в переводе Я. Колубовского. В этом издании Скрябин подчеркнул следующие абзацы на с. 792 и 795:

«Цивилизованное человечество распадается на три группы: романскую, стремящуюся к реализму, к материализму и наслаждению..., германскую, стремящуюся к идеализму и спекуляции...; наконец, славянскую, предназначенную Провидением для примирения противоречий и обретения истинной философии, а с нею и божественного мира... Объединить все органы духа для концентрированного преследования священных конечных целей суждено славянскому духу»²⁶.

И в других случаях Скрябин решительно отвергал все поверхностные национальные признаки и требовал «сверхнационального, мирового» содержания. Особенно характерен в этом отношении его отзыв о творчестве Шопена, опубликованный в 1910 г.:

« [...] Шопен как личность был задавлен национализмом. Он не сумел создать ничего сверхнационального, мирового; вся его музыка отражает в себе трагические переживания польского народа. [...] Национализм сидел в нем так глубоко, что даже такое страшное для Шопена горе, как разрыв с Жорж Занд, не отразился на характере его творчества. Надорвав окончательно жизненные силы Шопена, этот разрыв не дал ни одной новой нотки в его последних композициях. Это были все те же страдания польской нации»²⁷.

Идеи Вячеслава Иванова нашли явный отклик в творчестве других русских поэтов. Скрытая полемика с Ивановым окрашивает статью Осипа Мандельштама о Скрябине (ее рукопись содержит два заголовка: «Пушкин и Скрябин» и «Скрябин и христианство»²⁸): касаясь теософского содержания и подчеркивая языческое в скрябинском творчестве, поэт воспринимает композитора как чисто русский феномен: «Через него Эллада породнилась с русскими раскольниками, сожигавшими себя в гробах. Во всяком случае, к ним он гораздо ближе, чем к западным теософам. Его хилиазм — чисто русская жажда спасения; античного в нем — то безумие, с которым он выразил эту жажду»²⁹.

Экстатичность Скрябина, его «одухотворенная легкость и неотягощенное движение на грани полета» восхищали Бориса Пастернака, с гениальной чуткостью узревшего в скрябинских рассуждениях о сверхчеловеке «исконно русскую тягу к чрезвычайности». По сло-

вам поэта, «действительно, не только музыке надо быть сверхмузыкой, чтобы что-то значить, но и все на свете должно превосходить себя, чтобы быть собою. [...] Как Достоевский не романист только и как Блок не только поэт, так Скрябин не только композитор, но повод для вечных поздравлений, олицетворенное торжество и праздник русской культуры»³⁰.

Говоря в своей книге о Скрябине о «пламенном языке новой Пятидесятницы», способном сжечь «ветхого человека», Вячеслав Иванов затронул многие мистические и оккультные смыслы и значения. Для этого поэта, как и для других мыслителей и художников-символистов, огромной значимостью была наделена тема «первого» и «последнего» Адама. Как правило, мистико-оккультные толкования этих понятий опираются на следующие разделы из Первого послания к Коринфянам святого апостола Павла, повествующие об обретении нового тела по воскресении:

«Так и при воскресении мертвых: сеется в тлении, восстает в нетлении; сеется в унижении, восстает в славе; сеется в немощи, восстает в силе; сеется тело душевное, восстает тело духовное. Есть тело душевное, есть тело и духовное.

Так и написано: первый человек Адам стал душою живущею; а последний Адам есть дух животворящий. [...]

Первый человек — из земли, перстный; второй человек — Господь с неба.

Каков перстный, таковы и перстные; и каков небесный, таковы и небесные.

И как мы носили образ перстного, будем носить и образ небесного. [...]

Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся [...]» (Коринф. 1: 15; 42—45, 47—49, 51).

Известные христианско-эсхатологические мотивы переплетаются в высказывании Вячеслава Иванова со ссылками на каббалистическое понятие Адама Кадмона, охватывающее разветвленные представления — включая первоначальную, довременную сущность, прачеловека, прообраз всего духовного и материального мира, а также человека. В мысли Иванова улавливаются отзвуки гнозиса, в первую очередь — понимание «первого Адама» как одного из высших эонов, нисходящих в материю и затем снова восходящих к световой субстанции³¹. В «Тайной доктрине» Елены Блаватской Адам Кадмон истолкован как всечеловеческая и всебожественная сущность, как всеохватный андрогинный образ, воплощенный во всех людях

и объединяющий в себе все сущее³². Подобным образом Вячеслав Иванов достигает в своих работах о Скрыбине сложного синтеза соборной идеи с многообразными хилиастическими, каббалистическими, гностическими и теософскими представлениями.

Примечания

- ¹ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрыбине. С. 124–126.
- ² *Zweig S.* Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Fr. am Main; Hamburg, 1970. S. 59.
- ³ *Jung C. G.* Sigmund Freud als kulturhistorische Erscheinung // *C. G. Jung.* Taschenbuchausgabe in elf Bänden. Wirklichkeit der Seele. S. 59–60, 62; *Derselbe.* «Ulysses». Ebd. S. 76.
- ⁴ *Бердяев Н. А.* Самопознание. С. 150–151.
- ⁵ *Амфитеатров А. В.* Против течения. СПб., 1908. С. 149; *Новополин Г.* Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1909. С. 164.
- ⁶ См. об этом: *Богомоллов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000. С. 145–185.
- ⁷ См.: *Анциферов Н. П.* Из дум о былом. М., 1992. С. 325.
- ⁸ См.: *Белый А.* Между двух революций // *Белый А.* Избранная проза. М., 1988; *Его же.* Начало века. М. 1990; *Его же.* Серебряный голубь // *Белый А.* Избранная проза. М. 1988; *Белый А.; Блок А.* Переписка / Сост. А. В. Лавров. М. 2001; *Блок Л. Д.* И был и небылицы о Блоке и о себе // Воспоминания о Блоке и Белом. М., 2000.
- ⁹ См. об этом: *Иванов В. И.* Собрание сочинений / Сост. Д. Иванов, О. Дешарт. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 98–100; т. 2. Брюссель, 1974. С. 753–755; *Михайлова М. В.* Лидия Зиновьева-Аннибал и Вячеслав Иванов: сотворчество жизни // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М. 1996. С. 325–326.
- ¹⁰ См.: *Ljunggren M.* The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 27), Stockholm, 1994; *Богомоллов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 51, 472, 479.
- ¹¹ *Жияев Н. С.* А. Н. Скрыбин и его творчество // *Жияев Н. С.* Литературно-музыкальное наследие. Статьи. Нотографические заметки. Рецензии. Сост. Н. Швидко. М., 1984. С. 116.
- ¹² Цит. по: Летопись жизни и творчества А. Н. Скрыбина. С. 216.
- ¹³ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрыбине. С. 258.
- ¹⁴ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. С. 157–158.
- ¹⁵ *Соловьев В. С.* Смысл любви // *Соловьев В. С.* Сочинения в двух томах. Общ. ред. и сост. А. В. Гулыги и А. Ф. Loseva. Т. 2. М., 1988. С. 547.
- ¹⁶ *Jung C. G.* Zur Psychologie des Kinderarchetypus // *Jung C. G.* Taschenbuchausgabe in 11 Bänden. Archetypen. S. 129.
- ¹⁷ Ebd. S. 131–132.
- ¹⁸ *Hocke G. R.* Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart. Hamburg, 1957. S. 201–204.
- ¹⁹ См.: *Savater F.* La escuela de Platón. Barcelona, 1991. P. 28–30.

- ²⁰ *Huysmans J. K.* Tief unten. Aus dem Französischen von V. H. Pfannkuche. Köln; Berlin, 1963. S. 181, 264, 385.
- ²¹ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 79.
- ²² *Pagels E.* Versuchung durch Erkenntnis. Die gnostischen Evangelien. Fr. am Main, 1981. S. 91.
- ²³ О деятельности Папюса, в том числе — его роли в дореволюционной истории России см.: *Carmin E. R.* Das schwarze Reich. Geheimgesellschaften und Politik im 20. Jahrhundert. München, 2000. S. 369–371.
- ²⁴ См.: *Соловьев В. С.* Смысл любви. С. 529–531.
- ²⁵ *Иванов В.* Скрябин. С. 36–37, 62.
- ²⁶ Цит. по: *Бандура А. А.* Н. Скрябин и Н. А. Римский-Корсаков: музыкальная фантастика русских мистерий // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. Сост. О. М. Томпакова. М., 1994. С. 128. Автор ошибочно называет двойную фамилию «Ибервег-Гейнце»; в действительности, автором философского труда, как указано выше, является Фридрих Ибервег (Friedrich Überweg); Макс Гейнце (Max Heinze) — имя издателя труда Ибервега.
- ²⁷ А. Скрябин и И. Гофман о Шопене // Русская музыкальная газета. 1910. № 13. С. 353–354.
- ²⁸ См.: *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. 4-е изд. Париж, 1982. С. 92–93.
- ²⁹ *Мандельштам О. Э.* Пушкин и Скрябин (Фрагменты) // *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений в 3 т. Сост.: Г. П. Струве, Б. А. Филиппов. Т. 2. 2-е изд. Нью-Йорк, 1971. С. 314.
- ³⁰ *Пастернак Б. Л.* Люди и положения // Борис Пастернак об искусстве. М., 1990. С. 200, 202, 204.
- ³¹ См., например: *Benz E.* Adam, der Mythos vom Urmenschen. München, 1955; *Goldschmidt L.* Das Buch der Schöpfung, Sepher Jesirah. Leipzig 1894; *Jonas H.* The Gnostic Religion. Boston, 1963.
- ³² *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. С. 57–59.

Часть 2
Вопросы поэтики, теории
и композиционной техники
Скрябина

2.1. Неизвестная теория

2.1.1. Обертоновая гармония Скрябина и ее историческое осознание

В 1911 г. Леонид Сабанеев констатировал предельную гомогенность и строгую законосообразность гармонической организации «Прометея». Он установил, что вся музыкальная ткань, все мелодические, гармонические и полифонические приемы происходят из одного источника: « [...] автор почти не прибегает к вспомогательным и проходящим нотам, не заключенным в гармонии; все мелодические голоса построены на звуках сопутствующей гармонии, все контрапункты подчинены этому же принципу. [...] “Прометей” является во всей мировой литературе самым сложным полифоническим и в то же время самым прозрачным в своей ткани произведением»¹.

Звуковой центр «Прометея», проявляющийся в виде аккорда и звукоряда, определяет все сукцессивные и симультанные структуры произведения. Сабанеев выписал звукоряд «Прометея» и основной аккорд, определив его как «синтетическую гармонию»:



Нотный пример 2.

Кроме того, Сабанеев утверждал, что обертоновый ряд регулирует всю гармонию «Прометея»: «Самая гамма *c d e f i s a b* имеет акустическое оправдание; эти звуки — верхние ноты так наз. гармонического ряда звуков, т.е. таких, колебания которых относятся как ряд последовательных чисел

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12...

Именно звуки 8, 9, 10, 11—13, 14, из чего следует, что теоретически здесь *fis*, *a* и *b* не настоящие, знакомые нам *fis*, *a* и *b*, а другие; именно все они ниже звучат, чем в темперированном строе»².

Это утверждение дало толчок долгой дискуссии. Одним из первых теорию Сабанеева раскритиковал Арсений Авраамов, попытавшийся опровергнуть оппонента при помощи акустики (см. об этом ниже). Сильное противодействие Сабанееву оказал Игорь Стравинский, протестовавший против всех попыток современных теоретиков дать обертоновое объяснение гармонии Скрябина (свою позицию Стравинский сформулировал в письме Сергею Прокофьеву от 12 мая 1915 г.)³. В неприятии Стравинским объяснения Сабанеева, возможно, сыграла свою роль взаимная неприязнь, граничащая с враждебностью: критик не раз нападал в печати на Стравинского, чего тот, известный своей злопамятностью, не забыл и не простил. Необходимо отметить, что сам Сабанеев предоставил оппонентам повод для возражений, упорно повторяя, что Скрябин якобы не был способен акустически обосновать свою новую аккордику, не обладая ни малейшими познаниями в этой области знания, — этим не преминули тут же воспользоваться критики⁴. Скептическое отношение к концепции Сабанеева сохранялось долго: так, Манфред Келькель писал о том, что «многokrатно делались попытки объяснить “прометеев аккорд” при помощи обертонового или даже унтертонового ряда. Скрябин, правда, принял эту гипотезу Сабанеева, распропагандированную последним в “Синем всаднике”, поскольку она вписывалась в его картину мира, но композитор продолжал повторять, что находит свои звучания и гармонии чисто интуитивно, хотя ему и было приятно, что научные факты подтверждают его интуицию»⁵.

Действительно, у читателей статей Сабанеева создавалось впечатление, что Скрябин творил в трансе и бессознательно, по наитию совершил свои гармонические открытия: «Скрябин от самой первой попытки композиции все время искал — он искал тех созвучий, тех мистических звуков, которые могли бы воплотить в себе его идеи. [...] Эта эволюция происходила чисто интуитивным путем,

и лишь в своем последнем сочинении композитор довел до своего сознания принципы гармонии, которыми он уже раньше пользовался, сам того не зная. В этом нельзя не видеть проявления поразительных свойств музыкальной интуиции. Разве не удивительно, что темы, бессознательно написанные Скрябиным в разные времена, гармонии, пришедшие ему в голову, без всякого “теоретического” умысла — все эти элементы внезапно оказались укладывающимися в рамки одной определенной гаммы, одного определенного звукового принципа»⁶.

В более поздних публикациях биограф Скрябина утверждал, что гармония Скрябина была в большинстве случаев теоретически обоснована и разъяснена композитору им, Леонидом Сабанеевым, и что якобы это очередное чудесное и неожиданное совпадение интуиции и теории в очередной раз чрезвычайно воодушевило Скрябина: «Его обрадовала моя теория, и я заметил, что он довольно быстро ее усвоил и как-то посвоему претворил, так что она не оказалась для него творчески бесполезной»⁷.

В первую очередь, читателю внушалось, что Скрябин практически ничего не знал об акустике до своего знакомства с Сабанеевым и что именно он, Леонид Сабанеев, преподнес композитору основы акустического учения. По словам критика, «Скрябин [...] нашел новую гармонию интуитивно как творец, а не как холодный акустический исследователь. Указание на акустическую органичность его новой гармонии — органичность, о которой композитор не имел сам никакого понятия, — дал ему в 1911 году в эпоху написания “Прометей” пишущий эти строки»⁸.

Интересно, что в этом утверждении сдвинуты сроки: неверно, что Скрябин работал над «Прометеем» в 1911 г., — в действительности партитура была окончена не позднее сентября 1910 г.⁹, а первое исполнение «Поэмы огня» состоялось 2 (15) марта 1911 г. в Москве. Первая статья Сабанеева о «Прометее» появилась 27 ноября 1910 г.¹⁰, а процитированная выше более развернутая публикация — «“Прометей” Скрябина» — вышла в 1911 г., то есть теоретические обоснования Сабанеевым гармонии «Прометей» при помощи обертонного ряда увидели свет после того, как поэма была закончена Скрябиным. В своих «Воспоминаниях о Скрябине», опубликованных в 1925 г., Сабанеев полностью замолчал тот достопамятный день, когда он должен был впервые поведать Скрябину нечто об акустике. В то же время, внимательный читатель не может не заметить, что осенью 1910 г. самому Сабанееву оставались совершен-

но непонятными как гармония «Прометея», так и возможности ее теоретического обоснования¹¹. На самом деле, это Скрябин разъяснил Сабанееву открытые и воплощенные им в «Прометее» строгие гармонические принципы, а никак не наоборот!

Предположение, что Скрябин открыл гармонию «Прометея» «чисто интуитивно», не обладая никакими акустическими познаниями, однозначно опровергают наброски к «Прометею», хранящиеся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. Глинки (далее в тексте: ГЦММК). Эти материалы проливают совершенно новый свет на замысел «Прометея» и на творческий процесс Скрябина в целом. Наброски к «Прометею» доказывают, что композитор тщательно работал над отбором музыкального материала, а затем — над исследованием его конструктивных возможностей¹².

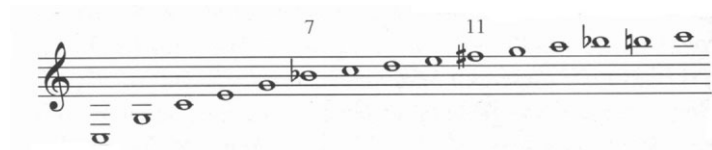
2.1.2. «Здесь у меня очень строгий принцип... Это — строгий стиль»

Исходным пунктом Скрябину послужил обертоновый ряд, в котором композитор пометил седьмой и одиннадцатый обертоны (см. илл. 5 и нотный пример 3). Затем Скрябин определил горизонтальное измерение своего произведения, выписав звукоряд, включающий последовательность обертонов с восьмого по шестнадцатый. Отметим, что пятнадцатый обертоны фигурирует в некоторых набросках и отсутствует в других (см. нотный пример 4). Далее Скрябин преобразовал горизонталь в вертикаль, выстроив из семи обертонов — 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 — аккорд, составленный вначале из терций, а затем — из кварт, и подвергнув этот аккорд перемещениям по семи звукам звукоряда, подобным обращениям в классической гармонии (см. нотный пример 5). Примененный Скрябиным метод — более чем традиционен; композитор придерживался академической педантичной манеры, составляющей разительный контраст с избранным им новым материалом: в набросках к «Прометею» по отношению к обертонам применены приемы, типичные для рутинных студенческих консерваторских работ по гармонии. Наконец, Скрябин отказывается от семизвучия и утверждает окончательную шестизвучную форму звукового центра, идентичную с «синтетическим аккордом» «Прометея» (иначе: «прометеевым аккордом»). Затем «центральный элемент системы» (по термино-

логии Г. Эрпфа) подвергается дальнейшему последовательному, доскональному изучению; в числе прочего, исследуются его комбинаторные возможности — Скрябин выписывает различные горизонтальные и вертикальные сочетания, применяет контрапункт и т. д. (см. нотный пример 6).



Иллюстрация 5. ГЦММК. Ф. 31. № 130. Л. 2.



Нотный пример 3. ГЦММК. Ф. 31. № 130. Л. 2.



Нотный пример 4.



Нотный пример 5. ГЦММК. Ф. 31. № 130. Л. 6.

Во время встреч с Сабанеевым осенью 1910 г. Скрябин заявил о единстве горизонтали и вертикали в «Прометее»: «Здесь у меня очень строгий принцип. [...] В “Прометее” и все фигурации основаны на этой же основной гамме, тут ни одной лишней ноты нет. Это — *строгий стиль*. [...] У меня в “Прометее” уже гармония и мелодия — одно, мелодия состоит из нот гармонии, и обратно»¹³.

Сходные конструктивные принципы Сабанеев обнаружил в орр. 61–63 Скрябина: соответствующие аккорды — «центральные элементы системы» в этих произведениях истолкованы как самодостаточные структуры, исключаяющие все «орнаментальное» в композиции — в том числе и вспомогательные ноты и гармонии. Вывод критика: «Скрябин придет в “строгом” стиле, в самом строгом из строгих, оттого его музыка так прозрачна, так ясна и архитектурна»¹⁴.

Контрапунктические приемы в набросках к «Прометею» напоминают о еще одном важнейшем дидактическом источнике:

Нотный пример 6. ГЦММК. Ф. 31. № 94. Л. 3; № 126. Л. 2; № 130. Л. 2.

в Московской консерватории Скрябин изучал контрапункт строгого стиля (письма) у Сергея Ивановича Танеева, а «Прометей», как уже упоминалось, его автор определил как произведение в «строгом стиле». Сабанеев довел до логического конца соответствующие высказывания композитора, сравнив стиль «Прометея» с Палестриной, чье творчество долгое время исследовал Танеев: «Прометей» [...] написан в «строгом стиле», в нем нет проходящих гармоний: все гармонии, как у Палестрины, имеют самостоятельное значение

и сводятся к различным положениям того “синтетического аккорда”, с которого начинается “Прометей”»¹⁵.

Немалозначим и тот факт, что в 1909 г. был опубликован эпохальный труд Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма», который автор подарил своему бывшему ученику — А. Н. Скрябину. Во вступлении к этому трактату Танеев описал всеохватный кризис классической тональной системы и задолго до будущих классиков додекафонии предсказал поворот к полифоническим формам¹⁶. Новую музыку, в том числе позднее творчество Скрябина, Танеев не принимал на дух, а мистические и мессианские идеи своего бывшего ученика считал бредом сумасшедшего. В свою очередь, Скрябин отвергал позицию Танеева как «слишком реальную», «слишком физическую» и «слишком материальную». Несмотря на все фундаментальные различия, Танеев назвал Скрябина за несколько месяцев до своей смерти своим подлинным учеником¹⁷.

Описанная выше композиционная работа подтверждает аналитический подход Скрябина к материалу: от отбора обертонов — через исследование различных версий — к ограничениям и кристаллизации окончательной формы основного созвучия и, наконец, — последовательному анализу разных вариантов и их комбинаторных возможностей. На каждой стадии этого процесса действует все тот же принцип единства: все случайное и лишнее, не отвечающее центральному элементу, исключается из композиции. Логическая последовательность и точность, обеспечиваемые скрябинской техникой, вызывают явные ассоциации с классической додекафонией. В то же время, необходимо отметить новаторство Скрябина и особенности композиционной техники «Прометея»: в числе прочего, шесть звуков «прометеяев аккорда» трактуются гораздо свободнее, чем двенадцать звуков серии.

2.1.3. «Прометеев аккорд» как консонанс и свободный выбор интервалов

Непосредственно от Скрябина Сабанеев перенимал революционный тезис: новые гармонические структуры, подобные «прометеяеву аккорду», должны быть осознаны как консонансы, не требующие разрешения и заменяющие классическое трезвучие¹⁸. В своих воспоминаниях Сабанеев описал то, как композитор впервые разъяснил ему эту идею:

«— Ведь вот же основной аккорд, — и он взял прометеяевское шестизвучие, — это же у меня заменяет трезвучие. В классическую

эпоху трезвучие соответствует плану равновесия. А теперь оно заменяется у меня вот этим созвучием. Это совсем иное ощущение, правда ведь?.. Это должен быть свет, лучезарность... [...] Это не есть доминантовая гармония, а это основная, это консонанс. Ведь правда, это мягко звучит, совсем консонанс. — И он взял несколько раз этот консонанс, который все еще плохо укладывался в уши как таковой. Но в нем, правда, была и мягкость и даже, пожалуй, консонантность...»¹⁹.

Критик подчеркивал глубокую своеобычность «все более утонченной» скрябинской аккордики, отвечающей «новому созерцанию» и перечеркивающей привычные классические критерии: «Скрябин перестал чувствовать надобность в [...] разрешении. Новое созвучие стало у него на место трезвучия. Он им оканчивает свои сочинения. Оно — самодовлеющее, устойчивое»²⁰.

Новая гармония Скрябина потребовала активного слухового восприятия, привыкания к необычным звучаниям: «Слушатель, погружившийся в мир этих гармоний и почувствовавший их “консонирующую” природу, начинает видеть всю ткань “Прометея” в высшей степени прозрачную; “Прометей” оказывается чрезвычайно простым, вполне “консонирующим” сочинением, настолько, что в нем *нет ни одного диссонанса*»²¹.

Поскольку классическая аккордика также оказывалась исчерпанной, естественно следовал вывод: новые аккорды могли состоять не только из терций, но и быть сконструированными из любых, произвольно выбранных интервалов.

2.1.4. Релятивизация консонансов и диссонансов

Изучение произведений Скрябина привело Сабанеева к выводу: между консонансами и диссонансами существует не качественное, но лишь количественное отличие. Для обоснования этого вывода Сабанеев указывал на историческую эволюцию, демонстрирующую постоянные изменения в понимании гармонии, в то числе — достаточно позднее признание большой и затем — малой терции консонансами, а также запрет заканчивать произведения минорным трезвучием, действующий вплоть до предклассических и раннеклассических композиций. Историческая эволюция после классической эпохи, в свою очередь, подтверждала относительность разграничения консонанса и диссонанса: в качестве примера Сабанеев назвал Шопена, закончившего одну из мазурок секстак-

кордом, а прелюдию *F-dur* квартсекстаккордом, и Шумана, поместившего в конце одного из фрагментов «Карнавала» нонаккорд без разрешения. Кроме того, Сабанеев упоминал свободное применение увеличенного трезвучия без разрешения представителями русской национальной школы и Вагнером. Постепенное усложнение гармонических структур привело, в числе прочего, к тому, что различные септаккорды в конце композиции были узаконены современниками Скрябина.

Скрябинскую эпоху Сабанеев рассматривал как время радикальных изменений, мучительных поисков и кардинальной переоценки всех эстетических ценностей. Отмечая значительные отличия в творчестве важнейших представителей Новой музыки — Рихарда Штрауса, Регера, Дебюсси, Равеля и Скрябина, — критик подчеркивает общие черты их поэтики: предельную усложненность музыкальной ткани, стремление к необычным гармоническим эффектам и передачу необычных впечатлений в звуке. «Неовагнерианца» Рихарда Штрауса Сабанеев считал «не художником, а декоратором» и видел его силу в создании «грандиозных моментов», в «титанической мощи» и способности проникать в «мир героических переживаний», упомянув в этой связи «Жизнь героя» и отдельные разделы из симфонических поэм «Так говорил Заратустра» и «Смерть и просветление». Высоко ценя «мастерское владение оркестровым колоритом» и «манеру писать широкими мазками», умение передать «грандиозное, героическое, ужасное», Сабанеев одновременно отмечал «тошечность мелодического дарования», «отсутствие вкуса» и «удивительную гармоническую грязь» в произведениях Штрауса, а также внутреннюю неуравновешенность его гармонии, проявляющуюся в парадоксальном сочетании ярких, порой экстравагантных отдельных созвучий и «простого до банальности» плана целого. Прежде всего, Сабанеев критиковал Штрауса за отсутствие универсальности и мистического чувства.

В творчестве Макса Регера Сабанеев отмечал «стремление к преднамеренной археологичности, к культу старинных форм и приемов, которые, однако, соединяются с поиском новых гармонических путей». По мнению Сабанеева, «Регеру нельзя отказать в известной эрудиции, но судьба лишила его главного музыкального орудия — таланта, заменив его большой усидчивостью и способностью к упорной работе». По мысли критика, стремление к синтезу старых и новых форм гораздо талантливее осуществлял Николай Метнер.

Гораздо более интересными Сабанеев находил современных французов, в первую очередь — Дебюсси (Равеля он считал менее индивидуальным и более грубым композитором). По мнению критика, отличительная черта французской школы — «изящество внешней стороны и отсутствие глубины впечатления». В противоположность Р. Штраусу, музыка Дебюсси «чрезвычайно тонка, экзотична, лишена всякого намека на грандиозные переживания, на героизм». Наряду с предельной изысканностью и утонченностью гармонического языка, фактуры и оркестрового колорита, Сабанеев выделял некоторое «однообразие» творчества Дебюсси, «в действительности не имеющего широкого диапазона, замкнувшегося в сравнительно узкую область тонких настроений, экзотических переживаний». Кроме того, критик отмечал «отсутствие пластичности формы», находя, что в произведениях Дебюсси «нет достаточной рельефности, все контуры сглажены». Тем не менее, Сабанеев признавал, что Дебюсси, в отличие от Р. Штрауса, создал новаторскую, очень тонкую гармоническую систему с присущим ей «органическим целым». Критик считал гармонию Дебюсси «акустически сложной» и подчеркивал ее родство с «натуральными акустическими сочетаниями верхних гармонических и негармонических тонов». Именно гармония Дебюсси, по мнению Сабанеева, продемонстрировала относительность понятия диссонанса и консонанса: у этого композитора речь шла не о диссонансах, но об «утонченных “обобщенных”» консонансах, которые «ничему не противопоставляются», — Дебюсси «ломает самое представление о консонирующих аккордах, заменяя их более общими понятиями»²².

Таким образом, Сабанеев сделал умозаключение, что в процессе исторической эволюции «понятие консонанса постоянно расширяется за счет понятия диссонанса». Современные композиторы, по словам Сабанеева, пребывают в постоянном поиске все новых диссонансов, «которые должны контрастировать с прежними диссонансами, а ныне консонансами». Этот процесс выражается в «постепенном утончении гармонической ткани, в постепенном углублении психологии аккордов»²³. Решающую роль в гармонической эволюции, по убеждению Сабанеева, играют чисто психологические факторы: «Ухо постепенно приспосабливается к диссонансам, они теряют для него свою резкость и переходят в состояние консонансов. Одновременно с этим ухо получает способность разбираться в этих новых сочетаниях и более детально. В этом и есть эволюция гармонии»²⁴.

Все эти наблюдения привели Сабанеева к отказу от дуального консонантно-диссонантного принципа и выводу о том, что и консонансы, и диссонансы — «члены одной и той же скалы» (то есть обертонового ряда). А «раз различие между консонансами и диссонансами шкалы — только количественное, то нет никакого резона делить их на консонансы и диссонансы. Это — степени одного и того же понятия [...]». Возможную альтернативу изжитой концепции и соответствующей терминологии Сабанеев увидел в обобщенном релятивном понятии «консонантность», в различении ее силы и ступеней²⁵. Выводы Сабанеева, в сущности, совпадают с концепцией сонантности. Его теория основывается на ряде постулатов консонантно-диссонантной концепции, развитой Германом фон Гельмгольцем (1821–1894) и его критиками — Карлом Штумпфом (1848–1936) и Эрнстом Махом²⁶. Наиболее близкими Сабанееву оказались представления о консонансе и диссонансе Артура фон Эттингена (1836–1920)²⁷, чья попытка преодолеть противопоставление консонанса и диссонанса и заменить ее понятием «степень консонантности» («Konsonanzhaftigkeit») была во многом аналогична замыслу К. Штумпфа релятивизировать дуальную консонантно-диссонантную концепцию, введя различные градации, промежуточные ступени.

2.1.5. «Как груба эта температура, как хочется чего-то между этих звуков!»

Скрябин мечтал о том, что на смену двенадцатиступенной равномерной темперации придет новая гармония на обертоновой основе. В этом отношении он был гораздо радикальнее будущих классиков додекафонии, не посягавших на догмы темперации, принятые в их время. В «Прометее» и более поздних произведениях Скрябин, по существу, открыл новую вселенную. Однако его прозрения были утопией: они не могли быть воплощены из-за отсутствия необходимых технических предпосылок. Это было ясно самому композитору: Скрябин постоянно настаивал на необходимости создания новых инструментов и введения новой нотации, которые бы соответствовали его замыслам. Он говорил:

«Как груба эта температура, как хочется чего-то между этих звуков! [...] Вы знаете, как *можно доказать*, что мои звуки не те, что на фортепиано? [...] Вот если играть Десятую сонату, вот эти гар-

монии, а потом сыграть простую хроматическую гамму, какими *аршинными кажутся расстояния между звуками хроматической гаммы...* В них целый земной шар провалится... Правда? [...] Мы настраиваем свой слух на более тонкие созвучия, и потом уже нам все это кажется очень материальным [...]. Вот это показывает, что и вагнеровский хроматизм все-таки еще из области материального, он телесный, мясистый... [...] Ах, как мне хочется тут что-то *проломить*, какую-то стену в этих границах между звуками... Ведь *все они не те, какие мне нужны*, они все слишком материальны, слишком просты... Если бы можно было такой инструмент построить... Ведь *его придется строить* [...]»²⁸.

2.1.6. На пути к ультрахроматизму

Акустические, психологические, исторические аспекты

Интенсивное общение со Скрябиным и изучение его произведений привели Сабанеева к логическому выводу: « [...] гармонии Скрябина типично “ультрахроматичны”. Они не укладываются точно в наш темперированный звукоряд. Их тонкость превышает ресурсы этого звукоряда, почему необходимо сделать известный слуховой корректив на эти гармонии. Этот корректив немислим без предварительной бессознательной работы слушателя над воссозданием психологического облика этих гармоний. И когда гармония почувствована, слух без труда дает те коррективы на точность интонации, которые не достигаются физическими средствами»²⁹.

В своей теории Сабанеев придавал первостепенное значение активности восприятия и другим психологическим аспектам: «Консонирование скрябинской синтетической гармонии не есть акустическое, а психологическое. Оно заключается в том, что лица, музыкально-слуховая природа которых достаточно тонко организована, чтобы постигнуть сущность скрябинской гармонии, чувствуют, что эта гармония не требует разрешения, т.е. смежного перехода в более простую гармонию; временно звуковой элемент разрешения не есть понятие акустическое, так как акустика занимается лишь теорией звуковой статики»³⁰.

Психологическая сторона проблемы была именно потому настолько важна для Сабанеева, что сами представления о консонировании в рамках двенадцатиступенной равномерной темперации

должны были быть сильно откорректированы: как подчеркивал теоретик, консонирующими в этой системе темперации можно считать лишь октавы и отчасти — квинты, в то время как терции должны рассматриваться лишь как «весьма приблизительные» консонансы. Остальные натуральные интервалы не существуют в рамках двенадцатиступенной равномерной темперации, они могут быть воспроизведены очень неточно, из-за чего воспринимаются как «диссонантные». Представления о диссонансах, по убеждению Сабанеева, также должны были быть уточнены. Например, указывал теоретик, чистая септима предстает в восприятии мягкой и полной, в то время как темперированная — фальшивой³¹. Интонирование оркестра Сабанеев рассматривал как лежащее по ту сторону любой акустической критики, указывая, что сильные интонационные колебания вызывают значительные отклонения от темперации, — следовательно, реальный акустический строй при исполнении классической музыки не бывает ни темперированным, ни чистым. При быстрой инструментальной игре также невозможно удержать ни темперированный, ни чистый строй. Реальное впечатление об определенном строе создается, таким образом, в воображении слушателей, «мысленно исправляющих дефекты интонации, ошибки»³².

С исторической точки зрения в своей психоакустической теории Сабанеев следовал постулатам Леонарда Эйлера (1707–1783), выдвинувшего уже в 1764 г. остроумную гипотезу. Согласно Эйлеру, восприятие малой септимы ($c-e-g-b = 36:45:54:64$) мысленно исправляется: поскольку малая септима $16/9$ мало отличается от интервала $7/4$, она отождествляется с последним — в результате вместо 64 воспринимаются 63 колебания, а более сложная пропорция $36:45:54:64$ замещается более простой — $36:45:54:63$ ($4:5:6:7$)³³. Таким образом, если Скрябин утверждал, что ему нужна септима, которая бы звучала ниже, чем на темперированном клавире, то он, в сущности, пришел к тому же умозаключению, что и в свое время Эйлер. Эйлер первым подчеркнул коррекционную способность слуха и активность воспринимающего. Согласно его гипотезе, «мы слышим не то, что на самом деле звучит, но то, что должно звучать»³⁴. Разница между консонансом и диссонансом — не качественная, а чисто количественная: согласно Сабанееву, «на протяжении вековой истории музыки постепенно в строгой последовательности понятие консонанса расширялось введением в него и включением в категорию консонансов новых членов ряда призвуков — в порядке их последовательности»³⁵.

Сабанеев рассматривал всю музыкальную историю под знаком ультрахроматизма, утверждая, что любой замысел любого композитора, как и каждый слух, ультрахроматичен. Он считал двенадцатиступенную равномерную темперацию преходящей, исторически обусловленной, случайной и, в конечном счете, препятствующей дальнейшему развитию музыки. Следуя традициям своего времени, Сабанеев представлял развитие гармонии как постепенное освоение человеческим слухом обертонового ряда последовательном продвижении ко все более отдаленным обертонам: вначале в качестве «консонансов» признаются октавы и квинты, затем настает черед других интервалов — кварты, большой терции, малой терции. После усвоения терций развитие консонантности приостанавливается: следующий, седьмой обертон находится вне темперации и воспринимается как чуждый, что осложняет психологическую корректуру. Именно проблематичный седьмой обертон подчеркивает уязвимость равномерной темперации и делает необходимым ее преодоление. Дальнейшие стадии развития связаны с внедрением в сферу консонансов «доминантаккорда — септаккорда с натуральной (в сущности) септимой (седьмым звуком), наконец — нонаккорда, затем — ундецимаккорда с 11-м звуком и, наконец, терцдецимаккорда с 13-м звуком. Все эти звуки, постепенно прибавляющиеся к понятию совершенного аккорда, были, конечно, не “темперированны”, но были принуждены исполняться, как темперированные, в виду несовершенства наших инструментов»³⁶.

Согласно Сабанееву, музыканты-новаторы всегда воспринимали эти звуки как гармонические, силой воображения исправляя ошибки интонирования, чтобы сделать их консонансами. Другие музыканты этого не ощущали и воспринимали эти звуки так, как они записаны, обращаясь с ними как с диссонансами. Таким образом, скрябинские «ультрахроматические» гармонические комплексы, начиная с «прометеева аккорда», должны, с точки зрения акустики, считаться консонантными, поскольку речь идет о гармониях, «составленных из обертонов основного звука», «подобных по структуре некоторому единому сложному звуку»³⁷.

К ультрахроматизму вел и другой путь — «включение диссонансов посредством сплетения голосов»: гармония расширялась благодаря контрапунктической работе — голосоведение в многоголосных сочетаниях порождало и узаконивало случайные сочетания — проходящие и вспомогательные созвучия. Вначале подобные «гармонические порождения контрапунктической сети» воспринима-

лись слухом как «случайные»; в дальнейшем слух привыкал к ним, превращая их в «психологические консонансы», и композиторы-новаторы начали их применять как самостоятельные, самодостаточные элементы. Эта тенденция отчетливо прослеживалась, по мнению Сабанеева, у композиторов, обладавших склонностью к полифонии³⁸.

Позднее творчество Скрябина — «взгляд в ультрахроматическую бездну»

В центре теории Сабанеева — позднее творчество Скрябина, определяемое биографом композитора как «взгляд в ультрахроматическую бездну»³⁹. Этот тезис Сабанеев обосновал в разных статьях, в которых он не только описал композиционную технику в «Прометее», но и попытался охарактеризовать важнейшие черты творчества Скрябина после «Прометей», не только констатируя развитие в нем открытых в «Поэме огня» композиционных идей, но и поиск Скрябиным новых гармонических структур. С этой точки зрения, Сабанеев оценивал «Прометей» как «одностороннее» произведение, поскольку в нем нет ничего, кроме консонансов. Согласно Сабанееву, Скрябин хотел преодолеть эту односторонность: в центре его творчества после «Прометей» стояло «создание контрастирующего фона из диссонирующих гармоний, которые могли бы составить достойную антитезу новому консонансу»⁴⁰.

Гармонические структуры и комплексы, сходные с примененными в «Прометее», Сабанеев усматривал в Шестой и Седьмой сонатах, в которых композитор применил «все те же гармонии из комплекса гармонических звуков, иногда с альтерацией той или иной ступени»⁴¹. Особенно высоко Сабанеев ценил Седьмую сонату, которая, по его мнению, доказывала бесконечность музыкального развития, поставленное под сомнение премьерой «Прометей», — после этого события дальнейшее усложнение музыкальной ткани некоторое время казалось невозможным. Так же, как и в «Прометее», многообразная гармония Седьмой сонаты могла быть выведена из одного основного аккорда, который, с известной точки зрения, можно рассматривать как «деформацию» синтетического аккорда «Прометей». Сабанеев записал основной аккорд Седьмой сонаты как *C Fis B E A Des*. Наиболее часто основной аккорд применяется в сокращенном виде — *C Fis (E) B Des (Fis) A*: как правило, Скрябин исключает *E*, благодаря чему возникающий звуковой комплекс «приближается

к системе гармонических обертонов звучащих вогнутых массивов — колоколов или подобных инструментов [...]»⁴².

Три этюда ор. 67 Сабанеев считал дерзким вызовом: сознательная экспериментальная идея написать пьесы в необычной интервальной системе — в септимах, нонах и квинтах, отнюдь не сводилась к желанию вызвать сенсацию: этюды косвенно связаны с гармоническими структурами, примененными Скрябиным в его последних опусах. Септимы, ноны и квинты этих этюдов, подчеркивал Сабанеев, воспринимаются как прозрачные, мягкие и органичные; они — неотъемлемая часть позднего гармонического стиля Скрябина⁴³. Дальнейшее развитие ультрахроматических идей Сабанеев связывал с последовательным отходом от двенадцатиступенной равномерной темперации — введением семнадцатого и девятнадцатого обертона в орр. 71–74, слуховые «коррективы на которые еще труднее [...]»⁴⁴.

По мнению Сабанеева, у Дебюсси также обнаруживалась явная тяга к ультрахроматике, когда тот применял одиннадцатый обертон. Впрочем, Сабанеев считал Скрябина значительно более интуитивным и последовательным художником, чем Дебюсси, поскольку в скрябинской гармонии были ассимилированы многие обертоны (по Сабанееву, — седьмой, девятый, одиннадцатый, тринадцатый, семнадцатый и девятнадцатый). Кроме того, Скрябин заменил традиционные трезвучия новыми гармоническими комплексами, в то время как у Дебюсси то и дело встречались трезвучия.

«Накануне переселения в ультрахроматические сферы»

Наблюдения Сабанеева убедили его в том, что « [...] музыка накануне переселения в ультрахроматические сферы, накануне того, чтобы выскочить окончательно из привычного темперированного звукоряда, в плену которого она пребывала уже столько лет».

Теоретик считал невозможным дать точные прогнозы, так как лишь «не абстрактный, а творческий, интуитивный путь» мог привести к ожидаемому перевороту в музыке: «Грядущий композитор ультрахроматической музыки должен сначала сам почувствовать, что создаваемые им образы, что звучащие внутри него новые гармонии не укладываются в темперированный строй».

Дальнейшее развитие в сфере ультрахроматизма рисовалось Сабанееву примерно так: вначале удерживаются остатки старого музыкального сознания и появляются немногие новые элементы;

позже происходит отказ от старых принципов. В своей красоте и необычности новый музыкальный мир должен восприниматься гипнотически — «блестящим и ослепительным», словно «какой-то “астральный плен” музыки». Тот, кто окажется способным воспринять этот мир, не сможет больше довольствоваться грубыми музыкальными звучаниями и существующими инструментами, находя их слишком примитивными: «Сажеными кажутся расстояния между полутонами, внутри которых он привык и раз уже услышал целый мир новых звуков, фальшивыми и резкими те неточные интервалы, с которыми приходится оперировать»⁴⁵.

***«Основные консонирующие гармонии»
и «линейные звучащие тела»***

Согласно Сабанееву, весь музыкальный материал и соответствующие ему теоретические понятия должны подвергнуться переоценке с позиций ультрахроматики. Так, звук, производимый «линейными звучащими телами» — такими, как звучащие струны, должен рассматриваться не как отдельный звук, а как звуковой комплекс, состоящий из основного тона и обертонов. Этот комплекс Сабанеев определил как «основную консонирующую гармонию». Подобная «основная консонирующая гармония» содержит все виды консонансов, а также ряд интервалов и созвучий, выходящих за пределы темперации и не реализуемых внутри нее. Таким образом, под «основной консонирующей гармонией» Сабанеев понимал «систему собственных тонов данного тела». Стремясь к предельной ясности, теоретик повторял, что речь не идет о консонансах в традиционном смысле слова, образованных «парой звуков, а о целом их бесконечном комплексе, связанном с формой и существом данного звучащего тела, из него вытекающем и даже отражающем в своем значении эту форму»⁴⁶.

***Образование гармониембров: тела двух, трех измерений
и особые серии обертонов***

Сабанеев довел свои рассуждения до новаторского вывода: граница между гармонией и тембром (звукотембромностью) — относительна; эти понятия «в основе своей конгруэнтны, но разделены историей их развития и сознания. И тембр и гармония суть два

лика одной сущности — понятия одновременного звучания — звукотембра».

Ультрахроматическую концепцию он рассматривал как естественный путь к синтезу гармонии и звукокрасочности (тембра)⁴⁷. Если уже линейные тела — струны и др. — производят звуковые комплексы, то действие «тел двух измерений» — пластинок и др., и «тел трех измерений — таких, как колокола, гонги, тарелки, там-там и др., оказывается еще более сложным: они производят «особые серии обертонов», чрезвычайно сложные звучания — в качестве примера Сабанеев приводил «колокольные звучности» в Седьмой сонате Скрябина⁴⁸.

Таким образом, исследователь обосновал свою теорию с позиций естествознания: относительность границ между тембром и гармонией обусловлена «акустическим происхождением» гармонии, как интуитивного анализа обертонов, заключенных в каждом «звукотембре». Одновременно теоретик подчеркивал непосредственное «магическое воздействие» обертонов на органы восприятия: они вызывают чрезвычайно причудливые психологические ассоциации; некоторые из них могут «производить непосредственно транс». Описываемые им явления Сабанеев обозначил понятием «гармония-тембр» или «гармониемтебр»: «Это уже не гармонии в общепринятом смысле слова — это переходные образования между внутренне сходственными и даже тождественными акустическими понятиями гармонии и тембра, как комплекса механически оправданных и сосуществующих, в смысле единого физического явления — звуков или вернее — колебаний. Я назову эти образования гармониемтебрами»⁴⁹.

Гармониемтебры, производимые линейными телами, Сабанеев оценивал как наиболее примитивные формы ультрахроматической гармонии. На следующей, более высокой ступени находятся гармониемтебры, производимые телами с двумя измерениями («гармонии-тембры двух измерений или второго порядка»); над ними — «гармонии-тембры третьего порядка», производимые телами с тремя измерениями⁵⁰.

Далее Сабанеев описал прямое взаимодействие пространства и звучания, или конкретных пространственных форм с формами звуковых образов: «Каждая звучащая форма обладает собственной гармонией, собственным гармоническим образом. И наоборот: каждая органическая гармония обладает соответствующим пространственным образом»⁵¹.

В тех случаях, когда гармонии-тембры соответствуют конкретным формам, речь идет о «консонирующих гармониях-тембрах», и наоборот: под «диссонирующими гармониями-тембрами» Сабанеев понимал «комплексы звуков, не имеющих соответствующей формы звучания». Тем самым, пока неясно, «перед нашим внутренним взором обрисовывается давно интуитивно чувствовавшаяся схема соответствия между формами пространства и формами звуковых образов»⁵².

Синтез гармонии и колорита

Процесс постепенного сближения гармонии и тембра должен привести к утончению звукового аппарата. По мысли Сабанеева, «до сих пор писали музыку гармониями, будут писать ее тембрами, неуловимо и постепенно переходящими один в другой, несравненно более сложными и обусловленными не случайным существованием тех или иных инструментов, а творчеством в тембрах, проникновением в самую основу их сущности»⁵³.

Отдельных инструментов недостаточно для подобной работы с тембрами — для нее необходим тонкий синтез отдельных звучаний, который должен привести к единству музыкальной краски, гармонии и колорита. Прежний разрыв между гармонией и колоритом был обусловлен «несовершенством наших органов и наших инструментов»; он не может продолжаться далее, так как в действительности речь идет не о двух самостоятельных выразительных сферах, но о едином, нераздельном звуковом комплексе. Следовательно, «вся инструментовка, все искусство колорита должно радикально измениться, утончиться и в пределе слиться с гармоническим творчеством — с творчеством новых гармоний-тембров»⁵⁴.

«Зачатки этих гармоний-тембров» Сабанеев находил у некоторых современных композиторов «с наиболее резко выраженным утончением гармонического творчества», у которых «гармония уже принимает колорит тембра и, напротив, в смене тембров чувствуется уже гармоническая нить, своеобразное голосоведение тембров [...]»⁵⁵.

Тезисы Сабанеева, воспринимаемые сегодня как само собой разумеющиеся, не были приняты его современниками. Прежде всего, нападкам подверглось понятие «гармониемтебр» как якобы несостоятельное и не имеющее будущего⁵⁶.

***Переворот в звуковом искусстве: новая нотация,
новые инструменты***

«Ультрахроматическая теория» Сабанеева возникла во время, отмеченное сильным интересом к акустике и темперации. Представители разных музыкальных направлений склонялись к мысли о том, что двенадцатиступенная равномерная темперация изжита и от нее надо отказаться. Наиболее радикально эта тенденция проявилась у футуристов. В 1909 г. в Санкт-Петербурге была опубликована статья Николая Ивановича Кульбина (1868–1917) «Свободная музыка: применение новой теории художественного творчества к музыке»⁵⁷; в 1912 г. ее немецкий перевод был напечатан, наряду с переводом вышеупомянутой статьи Леонида Сабанеева о «Прометее», в альманахе «Der blaue Reiter». В своем манифесте Кульбин провозгласил в качестве одного из главных принципов «свободной музыки» применение целых тонов, полутонов, четвертитонов и восьмитонов, а также свободный выбор звуков и произвольных величин между ними, например: третей тонов, тринадцатитонов и проч⁵⁸. С четвертитонами экспериментировали Михаил Матюшин и Артур Лурье. Еще ранее, в 1906 г., Ферруччо Бузони предложил деление октавы на 36 частей⁵⁹. Отказ от двенадцатиступенной равномерной темперации поставил проблемы новых видов строя и нотации и вызвал дискуссии о новых инструментах⁶⁰.

Все это было ясно Сабанееву. Как он сформулировал ранее, «тот день, когда реализуется в действительном плане вещей, физически осуществится новый звукоряд, будет революционным днем не для одной композиторской части музыки»⁶¹.

Исследователь занял достаточно умеренную позицию по отношению к темперации, предположив, что «естественным путем, естественным шагом вперед будет не полная детемперация, неудобная в техническом отношении, а более тонкая, новая темперация, своего рода следующий этап приближения к точному строю — именно акустически уже вычисленная — 53-ступенный строй с 53 нотами в октаве»⁶².

Сабанеев также занимался проблемами новой нотации, создания новых инструментов и новых приемов инструментальной игры, особенно подчеркивая то, что современная музыка стремится к «коллективному исполнению», что делает необходимыми не только обогащение оркестра «новыми нотами звукоряда», но и коренную реформу всего оркестра, способную обеспечить создание новых тембров, «свободное творчество тембров» и т. д.⁶³

2.1.7. Полемика Арсения Авраамова и Леонида Сабанеева

Как легко предположить, столь новая и порой сенсационная проблематика с неизбежностью приводила к стычкам между различными теоретиками Новой музыки. В 1914–1916 гг. Арсений Михайлович Авраамов (1886–1944) выступил против «исчерпанной до дна» равномерной темперации, которую он считал тупиком для дальнейшего развития музыкального искусства. Различные пути обновления гармонии, в том числе целотонную систему, симметричные лады, квартовые гармонии, Авраамов расценивал как несостоятельные попытки спасти старую систему⁶⁴; он требовал полного уничтожения равномерной темперации и высказывался как принципиальный противник любой темперации, неважно какой. По убеждению Авраамова, любая темперация ведет к «хроническому застою», уверяя, в числе прочего, что «еще два-три десятка лет – и великолепное наследие баховской эпохи отойдет в область преданий»⁶⁵.

Авраамов выдвинул футуристический тезис: «Будущее принадлежит машине». По его убеждению, техническое развитие должно будет принести, в числе прочего, машинное нотопечатание, которое окажется способным воспроизводить произведения в интерпретации их авторов и сделает ненужными исполнителей⁶⁶. Промежуточной ступенью к «музыке будущего» Авраамов считал «смычковый полихорд», якобы обеспечивавший «абсолютно свободную» от темперации интонацию⁶⁷.

Многочисленные вычисления и спекуляции Авраамова ни в коей мере не убедили Сабанеева. Главное, подчеркивал он, тот факт, что Авраамову совершенно «чужды художественные созерцания. [...] Он и не знает музыки, а знает одну акустику [...]». В связи с этим Сабанеев сформулировал собственную эстетическую платформу: музыка – это «прежде всего и после всего искусство, таинственная и могучая магия, и лишь между прочим (что только интересно и “заятно” – но не более) имеет какие-то отношения к акустике и к “науке о звуке”»⁶⁸.

Стремление Авраамова к «рафинированной чистоте самого акустического звука, его акустическая тоска по чистым интонациям» привели его к отрицанию всей истории музыки как «акустической еретичности»: Бах, Вагнер, Скрябин для него – «только «вредители», которые лишили музыку ее «чистоты». Музыка для Авраамова – «не искусство, а какая-то стерилизованная фармакопоя в зву-

ках». В отличие от Авраамова, Сабанеев был убежден в том, что важна не акустическая чистота как таковая, а «смены, контрасты, игра приближений, иногда в самом “уклонении” от чистоты есть уже художественная ценность». Применение «полихорда» Авраамова, считает Сабанеев, привело бы к полному разрушению всех музыкальных сокровищ. Кроме того, «смычковый полихорд» ущербен как таковой: будучи струнным инструментом, он не приспособлен к чистой интонации, а его конструкция делает его непрактичным и неудобным. Новый инструмент Сабанеев представлял себе в виде органа с несколькими регистрами с фиксированной интонацией внутри пятидесятитрехступенной темперации, удобной для импровизаций, для «интуитивного нахождения новых гармоний»⁶⁹.

Эти постулаты Сабанеева также были вдохновлены его общением со Скрябиным — теоретик постоянно ссылался на свои встречи с композитором. Когда Скрябин работал над своими последними произведениями, он неоднократно говорил о необходимости создать новые звучания; не довольствуясь компромиссами, композитор мечтал об ультрахроматических звуках, размышлял о новой нотации, предполагая вести особые знаки для минимальных повышений и понижений⁷⁰.

2.1.8. Ультрахроматизм и теософия

Признание Сабанеева в том, что он считает музыку «таинственной и могущественной магией», может показаться достаточно неожиданным: в своих воспоминаниях о Скрябине, принесших ему громкую известность, критик чрезвычайно прямолинейно демонстрировал скептическое, позитивистское отношение к теософии и весьма пренебрежительно отзывался о Елене Блаватской и ее последователях. Но стоит прочесть более ранние работы Сабанеева, как становится ясным, что он разделял теософские убеждения Скрябина. К примеру, в одной из статей 1912 г. он упомянул «падение в материю»⁷¹, а годом позже утверждал в связи с «Poème-Nocturne» ор. 61 Скрябина: «Это — музыка уже окончательно обесплоченная, лишенная материальности, почти утратившая физическую оболочку и потому почти ирреальная. Кажется, точно с физическим миром звуков ее связывает только уже самая хрупкая и готовая прерваться нить. Еще немного, и она порвется, и тогда уже только посвященные услышат астральную музыку Скрябина [...]. Музыка Скрябина

собирается покинуть физическую оболочку, я почти убежден, что скоро она ее действительно покинет и мы будем присутствовать при изумительном, но неминуемом и ожидаемом факте дематериализации искусства»⁷².

Итак, Сабанеев развил одну из излюбленных идей Скрябина, видевшего в преодолении равномерной темперации и упразднении традиционной гармонической системы не только расширение звукового спектра — постепенное усвоение все более удаленных от основного центра обертонов должно было служить утончению, переходу в высший план и, в конечном счете, — дематериализации. Для Скрябина классическая музыка являлась синонимом материального, реального. По свидетельству Сабанеева, композитор утверждал: «— Трезвучие — это наиболее материальное, а в этих гармониях, — он играл какие-нибудь из своих, — уже есть эта астральная оболочка, появляется аура — это следующий, высший план... — И когда он говорил о Мистерии, то часто упоминал, что в одном месте у него там будет “проявлено это строение гармоний: материальное тело будет звучать, как ядро, а кругом обволакивать его будут астральные туманы, как отзвуки”. Он не раз играл мне эти “астральные туманы”, в которых классическое ядро трезвучий обернуто наслоениями его обертоновых гармоний, сверху и снизу...»⁷³.

Постепенное освоение слухом обертонового ряда объяснялось Сабанеевым не только с позиций музыкальной техники, но прежде всего — эзотерически: теоретик достаточно прозрачно намекал на то, что «непосвященные» не способны к подобному освоению, поскольку они обладают лишь ущербными и грубыми органами восприятия. Сабанеев рассматривал аккорды как «символы некоторых первоначальных идей». Чтобы постичь какой-либо стиль, необходимо научиться осознавать не только «физические аккорды, но и скрытые иногда за одинаковой физической внешностью различные их “астральные облики”»⁷⁴. Сабанеев воспринимал произведение Скрябина как «реализацию грез, зародившихся в плане сверхсознательного», связывая конкретные виды композиционной техники, музыкального языка композитора с «физической стороной его творений»⁷⁵. «Тайну творчества» Сабанеев истолковывал как «магический сверхсознательный императив, который образует астральное тело музыки»⁷⁶. Из этого следовало, что «сила художника состоит в том, чтобы с минимальными физическими средствами дать наиболее яркий «астральный образ»⁷⁷.

Работы Сабанеева 1910-х годов позволяют понять, почему такие теоретики, как Александр Самойлов, говорили о «ярко выраженной теософской диалектике» Сабанеева⁷⁸. Демонстративно скептическое, мнимопозитивистское отношение Сабанеева к теософии, выставленное им напоказ в опубликованных в 1925 г. воспоминаниях о Скрябине, не соответствовало, по глубокому убеждению автора настоящей книги, истинным убеждениям биографа Скрябина. Чтобы опубликовать свои воспоминания в жестких условиях советской идеологии и цензуры, Сабанееву пришлось прикрываться маской противника мистики, что привело в некоторых случаях к сильной вульгаризации подлинных взглядов Скрябина. Любой намек на связь с теософией означал сильнейшую угрозу: в 1920-х годах органы госбезопасности вели постоянное наблюдение над всеми оккультными практиками; с 1926 г. все эзотерики, мистики, оккультисты, мартинисты, розенкрейцеры, масоны и проч. (разумеется, за исключением завербованных госбезопасностью провокаторов) подверглись, как представители «пассивной контрреволюции», жесточайшим репрессиям⁷⁹.

2.1.9. Необходимость «логического синтеза» и «органической теории гармонии»

В одной из своих статей, опубликованной 12 (25) января 1913 г., Леонид Сабанеев провозгласил необходимость создания новой теории, отвечающей современному музыкальному творчеству. Эта необходимость была вызвана радикальным расхождением современного творчества и теории. Исследователь был глубоко убежден в косности современного музыкального образования, передававшего лишь устаревшие, «ненужные и изжитые» нормы и законы, «ни в коей мере не соответствующие изменившейся действительности», «изучение которых потому представляет просто ненужную и вредную схоластику». Сабанеев считал положение, в котором пребывала музыкальная теория его времени, крайне критическим: по его мнению, «систем, объединивших бы в стройном логическом синтезе гармонические достижения всей уже сделавшейся достоянием искусства музыкальной литературы, — нет».

Не удовлетворяли исследователя и «немногие робкие попытки» современных теоретиков России и Запада создать новую теорию; в числе прочего, он упоминал «странную и наивную книгу Шёнбер-

га», имея в виду его «Учение о гармонии» («Harmonielehre», 1911). Все эти попытки, по мнению Сабанеева, были «лишены культуры [...], системы [...] и, главное — научного метода». Чтобы достичь синтеза и создать новую систему, названную Сабанеевым «органическим учением о гармонии», необходимо было, в первую очередь, перестать рассматривать новейшие достижения как произвол и прийти к «признанию существующей в развитии гармонических элементов и структуры известной, пока еще не исследованной закономерности». Особенно опасным в современном музыкальном творчестве теоретик считал крайний «анархический индивидуализм». Убеждение в том, что «творцу все позволено, что он создает нормы сам и ни от какой закономерности не зависит», Сабанеев называл заблуждением, нарушающим «принцип единства»⁸⁰, тем самым демонстрируя в очередной раз свою верность теософскому учению и солидарность со Скрябиным, ставившим превыше всего принцип единства. Как утверждал Скрябин, «должен быть принцип, должно быть единство. Игра случайностей — это зыбь на поверхности, а основное должно быть общее. Ведь иначе — безумие и хаос, отсутствие принципа...»⁸¹.

Точно так же, как и Скрябин, Сабанеев был убежден в существовании «органических, еще не осознанных законов», подобных «высшим законам». Задача композитора состоит в том, чтобы следовать им: «Всякий, желающий отступить от голоса высших законов, от той своеобразной *одержимости* влияниями неосознанных упорядоченностей, в конкретизации которых и заключается творчество, бывает немедленно наказан хилостью и рахитизмом своей творческой мысли, которая влияние низших, волевых планов предпочла одержимости неведомых интуиций высшего порядка»⁸².

Стало быть, если «анархический» композитор следует желанию: «Я так хочу», он «совершает тем вместо творческого процесса — процесс чисто импульсивный и по природе своей значительно, чтобы не сказать — несравненно, более примитивный, нежели истинный творческий процесс, который состоит в приобщении к интуитивному познанию мировой закономерности». Композитор должен прийти к «сознанию необходимости порядка» «и отсутствия произвола»⁸³. При выработке «органической теории гармонии» должно приниматься в расчет то, что все «нормы условны и преходящи, что они — не абсолютные устои искусства, а преходящие, что они играют в искусстве ту роль, какую надлежит отвести гипотезам в науке».

После осознания некоторой закономерности должна быть сделана попытка ее сформулировать; пусть неточная, тем не менее, эта попытка должна соответствовать тому уровню, на котором находится современная музыкальная техника⁸⁴. При этом «органическое учение о гармонии» не должно судить о музыкальном произведении как о «правильном» или «неправильном», но имеет право рассуждать о его «органичности» или «неорганичности». Далее Сабанеев обосновывает принципиальное своеобразие каждой индивидуальной гармонической структуры или возможности избрать и установить индивидуальные гармонические законы: «Каждое произведение имеет свою “гармоническую теорию”. Эта теория и есть тот самый гармонический принцип, который проводится в данном произведении».

Таким образом, «неорганическим» должно считаться произведение, чья гармоническая структура содержит случайные элементы. И наоборот, необычные методы и приемы могут быть оправданы, если они соответствуют конкретному художественному замыслу и последовательно воплощаются в произведении⁸⁵. Однако, далеко не каждый принцип оказывается жизнеспособным; прежде всего, принципы должны быть не «сочинены из головы во время кабинетной работы», а «услышаны от голоса интуиции». В этом смысле Сабанеев демонстрирует крайний критицизм по отношению к распространённой тенденции к умозрительному «составлению принципов» и к людям, «творчески не одаренным, но с гибким умом и с огромной эрудицией, которые игрой ума и силой эрудиции думают заменить интуитивное творчество»⁸⁶.

С другой стороны, при выработке «органического учения о гармонии» непременно должен применяться «строго научный», даже «естественно-научный метод». Интуиция и воображение относятся к сфере композиции, в то время как исследователь-аналитик, «испытатель музыки» не имеет права преступать границы чистого наблюдения: он «должен исследовать не продукты собственного воображения, а подлинные художественные организмы», «уловить общую, еще неуловимую линию гармонического плана, скрытую закономерность»⁸⁷.

Для всего этого учение о гармонии должно располагать совершенным и тонким аналитическим аппаратом, который еще предстоит создать. В первую очередь, необходимо создать «гибкую и по возможности “всеобъемлющую” номенклатуру гармонических явлений», поскольку существующие гармонические понятия

устарели и не способны описать даже классическую музыку, не говоря о явлениях современной гармонии. Подобная «номенклатура» должна быть дополнена «лексиконом терминов, который мог бы в случае надобности быть распространен и на гармонические явления, пока еще художественно не выявленные, но о возможности выявления которых позволительно догадываться чисто абстрактным, аналитическим путем»⁸⁸.

«Органическое учение о гармонии» должно охватывать как теорию, так и историю гармонии, поскольку для описательного исследования необходим исторический метод, который позволил бы, в числе прочего, в общих чертах осветить различные эпохи в развитии гармонического сознания. Все это послужит предпосылкой создания «синтетической теории»⁸⁹. «Органическое учение о гармонии» не должно ограничиваться результатами строго научного исследования: оно «переводит и фиксирует раз уже завершенное в искусстве, делает его достоянием исследования»; оно также может «указывать возможные, но не неминуемые пути», открыть «новые возможности, еще закрытые для интуиции»⁹⁰.

2.1.10. Проблемы стиля Скрябина

Основные этапы стилевого развития

Леонид Сабанеев был одним из первых теоретиков, описавших развитие скрябинского стиля. Для него было столь же важно определить особенности новаторской гармонии в позднем творчестве композитора, как и проследить путь, приведший к открытию новых гармонических структур. По словам Сабанеева, «Скрябин сразу стал новатором, но далеко не сразу стал “Скрябиным”, пройдя долгий путь эволюции среди всяких шопенизмов, вагнеризмов и “листианства”, прежде чем он открыл и разработал собственный стиль»⁹¹.

В первом творческом периоде композитор обращался преимущественно к традиционным сферам лирики и трагики. Стремление к экстазу, ставшее отличительной чертой его зрелого творчества, к этому времени еще не проявилось в его произведениях. Предшественниками Скрябина Сабанеев считал А. К. Лядова (указывая его поздние произведения) и А. К. Глазунова (называя Восьмую симфонию, «Песнь судьбы», «Саломею»). Однако, подчеркивал

критик, можно говорить лишь о внешнем сходстве: скрябинская неповторимость обнаружилась с самого начала; и в дальнейшем композитор «остаётся совершенно одинок, ни один композитор не приближается к нему сколько-нибудь значительно».

Скрябин самостоятельно создал и завершил свой стиль, что, в частности, привело к предельно дистанцированному и отчужденному отношению композитора к своим ранним произведениям (сходное, правда, не столь резко выраженное, явление отмечалось и у других авторов, стиль которых испытал значительные изменения, — к примеру, у Бетховена и Вагнера).

Как указывал Сабанеев, первый период в творчестве Скрябина был отмечен подражанием Шопену. В это время композитор сосредоточился на «выработке внешнего стиля», тех приемов, которых он придерживался и позже. В первую очередь, это — «необычайно тонкий и изящный фортепианный стиль, который является изощрением и утончением шопеновского и основан на тех же принципах».

Для раннего творчества Скрябина характерно преобладание «тяжелого мучительного настроения», «меланхолического характера, без яркости, без подъема», а также минора. Уже в это время композитор продемонстрировал необычайно точное ощущение формы и — в противоположность Р. Штраусу и «новым французам» — строгую архитектонику.

Второй период отмечен «трагическим минором, стремлением уступить место оргазму, подъему, выступающему за рамки обычной нормы», одним из первых примеров чему служит «*Poème tragique*». К этому времени Скрябин освобождается от влияния Шопена — его скорее вдохновляет Лист, у которого он находит «оргазм, экзальтированность, которых не было у Шопена». По мнению Сабанеева, переход от языка Шопена к языку Листа являлся необходимой промежуточной стадией, позволившей Скрябину обрести собственный музыкальный стиль. В произведениях композитора утверждается специфический аккорд с повышенной квинтой — *c, e, gis, b, d*, «который постепенно начинает доминировать над другими гармониями и в результате даже вытесняет собой натуральное трезвучие, становясь на его место».

Этот аккорд Сабанеев считает «зачатком будущих гармоний Скрябина, тех “экстатических” гармоний, которые достигли своего высшего результата в “Прометее”. В этих гармониях “принципиальность” еще строже, чем у французских новаторов; значение этих гармоний как “консонансов” еще решительнее»⁹².

Раннее творчество Скрябина, по мнению Сабанеева, передает широкий диапазон переживаний, отмеченный «малой разработкой деталей, как переживаний, так и процессов их воплощений». Вершиной этого творческого периода Скрябина, часто выраженного языком Шопена, Листа и Вагнера, стала Третья симфония. После нее начинаются «детализация и специализация»: «композитор как бы утрачивает способность к целому ряду переживаний, к которым раньше он имел не только способность, но и склонность».

Круг переживаний становится меньше и уже, но внутри этого круга «начинается кипучая жизнь». Творчество Скрябина становится «микроскопичнее»: «Он специализируется на переживаниях экстаза, на острых, волнующих переживаниях настроений. Они достигают у него неслыханной яркости, остроты выражения, как никогда и ни у кого раньше. Он истончается до степени почти нереальности звуковой ткани... Физический облик его творений, стремясь к крайнему утончению, почти переходит грани физического, почти делается “астральным” или психическим. Скрябин бесконечно усиливает развитие своей музыки по координате “утончения” и обострения. Но другие координаты пока в загоне»⁹³.

В это время собственный художественный язык Скрябина «предстает перед нами в кристаллизованном (очищенном от примесей) виде»; одновременно с этим исчезают «человеческие настроения» — «область человеческого трагизма, лирических настроений и т. п.» — их заменяют «сверхчеловеческий» экстаз и «лучезарность нового периода». После этого поворота Скрябин приходит к мысли, что «минор должен исчезнуть из музыки»⁹⁴. Символ позднего творчества Скрябина — «прометеев аккорд», или, по формулировке Сабанеева, «основной скрябинский аккорд»: «Постепенно растущая напряженность его творчества как бы рождает из себя этот напряженный лучезарный аккорд, который так идеально гармонирует с самой сущностью психологии композитора. Его характерные свойства — крайняя напряженность чувства, острота ощущений и лучезарность [...]»⁹⁵.

Глубокое изменение стиля Скрябина Сабанеев интерпретирует также в оккультном ключе, а именно как преодоление прошлого, как результат «борьбы духа в поисках “своего” тела». Композитор «не любит своих прежних композиций, он отошел от этих настроений безвозвратно, и только воспоминание связывает в его представлении его личность с этими произведениями, к которым у него от-

ношение — постороннего наблюдателя. Он считает себя ушедшим и от человеческого трагизма, и от лирики его первых вещей. Это — пережито и умерло: он замкнулся в свой мир лучезарного экстаза и мистических настроений, в мир утонченных грез, в которых так причудливо смешивается высокий полет мистического настроения с изящной салонностью, — каким-то пережитком прошлого, оригинально преломленным в призме его новых настроений и средств выражения»⁹⁶.

Сабанеев подчеркивает предельное разнообразие оттенков и эмоций в «Прометее»: «Я утверждаю, что *никогда* еще в музыке не прозвучал такой ужас, как в трагических эпизодах “Прометей”, что никогда, ни в одном сочинении не было слышно такого иступленно-лучезарного подъема, как перед концом этого сочинения, — подъема, перед которым бледнеет конец “Экстаза”»⁹⁷.

Прототипы «прометеева аккорда»

Особенное внимание Сабанеев уделяет постепенной кристаллизации «прометеевской гармонии» в творчестве Скрябина. Самый ранний прототип «прометеева аккорда» — созвучие *as fes (as) ges (ges c fes as)* он обнаруживает в Вальсе ор. 1, — для полной формы «прометеева созвучия» недостает звуков *b* и *es*:



Нотный пример 7. Вальс f-moll op. 1.

печивает, по убеждению Сабанеева, богатый потенциал развития поздней скрябинской гармонии⁹⁹.

Особенности скрябинского стиля

Кристаллизация важнейших особенностей скрябинского стиля напрямую связывалась Сабанеевым с развитием его гармонии. В Скрябине он видел «вертикальный тип», нацеленный на создание новых звуковых комплексов. Теоретик утверждал, что зрелая гармония Скрябина отмечена глубокой внутренней раздвоенностью, связывая ее с противоречием между огромной сложностью аккордов, звучащих прозрачно и воспринимаемых органично, и предельно простыми, даже примитивными связями между отдельными гармоническими структурами. Как правило, композитор использует интервальные ходы по терциям или увеличенным квартам; выбор интервалов определяется конкретными структурами основных аккордов. Таким образом, Сабанееву впервые удалось достаточно просто и логично объяснить высочайшее единство звуковысотной организации у Скрябина. Выражаясь современным языком, в позднем творчестве Скрябина последовательно проводится принцип «pars pro toto», поскольку отдельные структуры оказываются подобными гармоническому плану целого. Это свойство скрябинской системы Сабанеев оценивал скорее негативно, считая, что оно приводит к известному однообразию и монотонности.

Сабанееву не удалось определить закономерности созданной Скрябиным звуковысотной организации — он смог лишь описать ее как «безтональную»: «Музыка Скрябина стала безтональной, даже не внетональной. Это не есть модулирующий хроматизм Вагнера, в каждый момент, у которого есть тональность, но быстро текущая, сменяющаяся. У Скрябина нет смены тональности, ибо нет и самой тональности»¹⁰⁰.

Скрябинская «безтональность» (более привычный термин — атональность) ни в коей мере не приводит к бесформенности и анархии: в позднем творчестве Скрябина Сабанеев обнаружил «известное однообразие сопоставлений» аккордов, склонность Скрябина к определенным интервальным шагам, выводимым из структуры избираемых основных аккордов. В своих исследованиях Сабанеев подчеркнул законосообразность поздней гармонии Скрябина, принципиально настаивая на том, что речь идет о системе с совершенно новыми, оригинальными элементами, функциями, соподчине-

ниями и т.д. Обозначая их как «какие-то постоянные величины» и «что-то аналогичное смене модуляций», теоретик не смог еще сформулировать законы новой системы. Кроме того, исследователь констатировал известное сходство между гармоническими и ритмическими структурами Скрябина. Точно так же, как и отдельные гармонические клетки, называемые Сабаневым также «гармониеформами», ритмические элементы – «ритмоформы» Скрябина очень тонки и сложны, в то время как их соединения оказываются достаточно простыми¹⁰¹.

Скрябинскую мелодику Сабанев считал связующим звеном между его ритмикой и гармонией. По его мнению, мелодические структуры в раннем творчестве Скрябина сложнее, чем гармонии. Композитор выступает как наследник Шопена, с которым его объединяет острота и тонкость настроений и утонченность фактуры. Мелодические линии в его произведениях причудливы, что объясняется обилием вспомогательных и проходящих нот. По убеждению Сабанева, характерные гармонические структуры Скрябина происходят из мелодического источника: так, систематическое применение повышенных или пониженных ступеней приводит к образованию типичных для стиля композитора аккордов с увеличенными или уменьшенными интервалами. По мере кристаллизации гармонии и исчезновения лирики из музыки Скрябина роль мелодики уменьшается: мелос «принимает лаконическую форму материала для тематической работы», «явно становится в подчиненное положение по отношению к гармонии», превращаясь как бы в ее «горизонтальную слагающую». Несмотря на это сохраняются мелодическая острота, «необычайная подвижность, причудливость, тонкость очертаний»¹⁰².

Контрапунктический элемент у Скрябина Сабанев оценивал не столь высоко, считая его «слабо развитым»: «производные мелодические структуры у него просты, как просты и его комбинации ритмов и гармоний». В своем раннем творчестве Скрябин показал себя «типичным гомофонистом», а дальнейшие попытки композитора развить многоголосные структуры привели, по мнению Сабанева, к возникновению «не такого сложного контрапунктического стиля». Скрябинские контрапункты представляли собой «случайное, обычно очень естественное и простое сочетание голосов и тем, обычно на недолгое время, быстро превращающееся в простой гомофонический стиль. До контрапунктической сложности Баха или Вагнера он никогда не доходил и в глубине души всегда был гомофонен [...]»¹⁰³.

В поздних произведениях Скрябина Сабанеев нашел «своего рода “ложные контрапункты” гармонического происхождения, о которых трудно сказать, что они — контрапункты или гармонические фигурации, основанные на тематическом материале», которые, по мнению исследователя, нельзя считать подлинной полифонией, поскольку в них «утрачивается основное свойство настоящего контрапунктического стиля [...] — чувство производности гармонической ткани». Однако в последних произведениях Скрябина Сабанеев обнаружил «моменты некоторого контрапунктического оживления», расценив их как «симптом огромного значения»: дальнейшее развитие в этом направлении могло, по его мнению, «произвести стиль совершенно «беспримерный по глубине и величию»¹⁰⁴.

Анализ произведений Скрябина привел Сабанеева к уже упомянутому выводу, повторенному затем, нередко без упоминания имени его автора, многими исследователями: «Через все творчество Скрябина проходит красною нитью один принцип, очевидно являющийся порождением его внутренней творческой организации: первоначальные образования творческих воплощений — элементы ритмоформ, элементы гармонии, элементы мелоса — у Скрябина крайне сложны, причудливы, капризны, сложны по воплощению и по настроению, необычайно самостоятельны и оригинальны по самой сущности. Напротив — производные формы — более сложные ритмоформы, комплексы и сочетания гармоний, мелодические сплетения — то, что называется контрапунктом, — все это до стилизованности просто, примитивно и прозрачно. [...] Сочетание примитивности производных в сложности элементов создает оригинальное впечатление, в котором нельзя отрицать известного элемента художественного возбуждения: этот психологический диссонанс возбуждает, в нем есть какая-то отравленность, которая гармонирует со всем творческим обликом художника»¹⁰⁵.

2.1.11. Скрябин — Сабанеев — Рославец: новаторская музыкальная традиция

Идеи Сабанеева повлияли на многих русских композиторов и теоретиков музыки. Одним из важнейших и интереснейших результатов явилась оригинальная музыкально-теоретическая система Николая Андреевича Рославца (1880/81—1944). Биографа Скрябина и Рославца связывали с 1910-х годов близкая дружба и интенсивное

духовное общение¹⁰⁶. Так же, как и Сабанеев, Рославец демонстрировал в высшей степени критическое, если не крайне негативное отношение к «академии и школе». Признавая ее основательность и солидность — сам Рославец изучал в Московской консерватории композицию у Сергея Никифоровича Василенко, контрапункт, учение о формах и фугу у Александра Александровича Ильинского и Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова, — он считал консерваторское обучение слишком консервативным: писать музыку учили по старинке. Главное, композитор считал эту школу шаблонной и бесполезной для художников¹⁰⁷.

Рославец был солидарен с Сабанеевым, рассматривая все гармонические системы, в том числе классическую, как исторически относительные и преходящие; по его словам, «единой, извечной, абсолютной, общеобязательной системы НЕТ»¹⁰⁸. Его обоснование этой идеи, равно как и провозглашенная «эмансипация доминанты и диссонанса», повторяет изложенные выше аргументы Сабанеева: классическая система — лишь один из многочисленных этапов бесконечного процесса постепенного усвоения слухом неорганизованной материи. Воспитание слуха идет ко все большему усложнению — вначале это неаккордовые звуки (трезвучие усложняется септимой, затем — ноной); затем осуществляется движение от проходящих нот к альтерированным аккордам. В результате, у Листа, Вагнера, Рegera, Р. Штрауса, Скрябина ликвидируется классическая тональность — ее заменяет хроматическая система, лишь относительно связанная с тональностью. Здесь коренится выход к атональности или к омнитональности. Дебюсси порывает с классической системой, отбрасывая тональный принцип¹⁰⁹. Описав эволюцию классической системы, Рославец пришел к умозаключению: в конечном счете, один аккорд может соединяться с любым другим. Далее следовало, что классические формулы голосоведения ликвидируются, усложнение аккордики неминуемо приводит к эмансипации доминанты, а четырех-пятизвучия, как и аккорды, ранее считавшиеся альтерированными, перестают восприниматься и осознаваться как диссонансы. Гармония строится по доминантовому образцу — здесь Рославец приводит в пример творчество Скрябина «второго периода» («Поэма экстаза»). Наконец, им делается вывод, прямо перекликающийся с идеями Шёнберга: в процессе описанной эволюции за диссонансом закрепляется право гражданства, и он превращается в консонанс¹¹⁰.

Так же, как и Сабанеев, Рославец объясняет расширение границ гармонии постепенным освоением обертонового ряда «дисципли-

нированным сознанием». Работу самого Рославца над «новой системой организации звука» во многом раскрывают его размышления о творчестве Шёнберга. По словам композитора, «наибольшей оригинальности и автономности от всяческих традиций Шёнберг достигает в области создания новых “гармониеформ”». Его гармонии — это не продукт случайно или намеренно найденных комбинаций на базисе традиционной мажороминорной системы (таков гармонический метод Дебюсси и большинства современных “модернистов”), но совершенно новая, цельная и логически законченная система, базирующаяся на иных основаниях. В основе этой системы лежит двенадцатиступенная хроматическая гамма, из тонов которой Шёнберг выстраивает свои “многоэтажные” гармонические образования, весьма часто доходящие до единовременного звучания всех ступеней лада [...]. Однако не в замене мажорной и минорной гаммы единой “внетональной” хроматической скалой заключается шёнберговское гармоническое новшество. Хроматический звукоряд, как гармоническая основа, фактически давно уже осуществляется в композиторской практике и даже, если хотите, имеет “академическую” санкцию. Главное новшество Шёнберга в гармонической области заключается в том, что он окончательно ликвидировал ветхое понятие консонанса и диссонанса как противоположности, отнеся его к наивной гипотезе несовершенного слуха, который склонен подводить под понятие “консонанса” все простейшие, а потому легче воспринимаемые комплексы звуков, образующиеся из ближних к основному тону обертонов натуральной гаммы, в которых обнаруживается присутствие отдаленных обертонов, трудно воспринимаемых недисциплинированным сознанием»¹¹¹.

В суждениях Рославца выделяется несколько положений, не только обнаруживающих его знакомство с идеями и музыкой Шёнберга, но и являющимися основополагающими для современного учения о гармонии. Среди них — требование нового отношения к диссонансу, мысль о постепенной эволюции звуковысотной системы, обусловленной постепенным слуховым освоением обертонового ряда, постулат о единстве горизонтали и вертикали в условиях новой звуковысотной системы. Также и некоторые другие из описанных выше постулатов в теоретической системе Рославца сходны с идеями школы Шёнберга: тональность рассматривается как явление исторически локальное; развитие тональных связей приводит к их постепенному расшатыванию и затем — к кризису

классической тональности, ставшему очевидным в начале XX века. Сходным является и объяснение исторического развития музыки, согласно которому слух постепенно осваивает звуки обертонового ряда; в процессе этого развития диссонанс уравнивается с консонансом¹¹².

Как упоминалось, те же идеи исповедовал уже в 1910-х годах Сабанеев. С постулатами Сабанеева совпадают также мысли Рославца о единстве горизонтали и вертикали, мелодии и гармонии у Шёнберга. С наблюдениями Сабанеева о «Прометее» явно перекликается статья Рославца о «Лунном Пьеро»:

«Несмотря на кажущуюся автономность мелодической линии от сопровождающей ее гармонии, линия эта тем не менее органически спаяна с своим гармоническим основанием. Каждая нота мелодии по существу является одним из голосов гармонии; однако вся мелодия в целом отнюдь не представляет собой простого последования нот, так называемой “гармонической фигуры” (как у Скрябина слеппрометеевского периода). Происходит это в силу следующих обстоятельств. Основной шёнберговский звукоряд, как мы знаем, есть хроматическая двенадцатиступенная гамма. Для Шёнберга это, если хотите, “тональность”, лад, в котором все тоны органически родственны между собой настолько, что они могут свободно сливаться в единый звучащий комплекс. Благодаря этому при сочинении мелодии Шёнберг пользуется весьма большой свободой выбора нужных тонов, позволяющих ему выстраивать мелодическую линию, на вид вполне эмансипированную от своего остова, но по существу органически с ним спаянную. Отсюда же становится ясным, почему каждый из тонов мелодической цепи, не являясь повторением своего прототипа, заключенного в общей гармонической массе, может в любой момент принять на себя гармонические функции, стать “реальным голосом” гармонии. Эти функции пребывают в нем потенциально, в силу его ладовых свойств»¹¹³.

Явные ассоциации с Сабанеевым вызывают мысли Рославца о системности и анархии в музыке: «анархистов» Рославец обвинял в произволе¹¹⁴. О Сабанееве напоминают и размышления Рославца о политональности как «умозрительном методе», приводящем к элементарной в ладовом плане мелодике и случайным, не зависящим от воли композитора гармоническим сочетаниям¹¹⁵. Как упоминалось ранее, Сабанеев критиковал тенденцию заменять творчество изобретением. Вершину «анархизма» для Рославца

олицетворял известный случай, когда на вопрос, почему Дебюсси использовал определенный аккорд, тот ответил: «Не знаю, мне так хотелось»¹¹⁶. Объектом постоянной критики как со стороны Сабанеева, так и Рославца было отсутствие органики. В Скрябине Рославца особенно привлекало его страстное стремление к системе, засвидетельствованное Сабанеевым: создатель «Прометея» постоянно повторял, что все современные композиторы ощущали потребность в новых строгих законах¹¹⁷. Как и Скрябин, Рославец был убежден в том, что совершенное воплощение замысла требует предельной точности композиционной работы, исключения любого импровизационного произвола.

Рославцу была ясна неизбежность сравнения его стиля со стилем Скрябина и сопоставления их гармонических систем; композитор настойчиво отстаивал свою независимость и приоритет в открытии новой гармонической логики¹¹⁸. Сходство гармонического языка Рославца и Скрябина ощущалось с самых первых выступлений Рославца, однако уже первый критик, Николай Мясковский, подчеркивал оригинальность творчества молодого композитора, особенно — его гармонии. В 1914 г. Мясковский утверждал, что «не из тех основ вытекает гармония Рославца, что скрябинская, как будто же даже не из принципа гармонических призывов». Одновременно критик пришел к выводу, что в основе гармонии Рославца «лежит принцип, притом проводимый с настойчивой, железной логикой, это несомненно, слишком уж органичны, цельны и своеобразны сочинения Рославца»¹¹⁹. Позже эту оценку разделил Леонид Сабанеев¹²⁰.

Возражения Рославца вызывала, в первую очередь, гармония Скрябина. Признавая новаторство его аккордики, Рославец утверждал, что создатель «Прометея» механически сопоставлял гармонические формулы, что повлекло за собой «схематизм музыкальных построений», «кастрированную мелодику и бедность фактуры у Скрябина»¹²¹. Однако решающим для Рославца был вопрос, несомненно, часто задаваемый композитору: «Что нашел Рославец? Все есть у Скрябина». Ответом было: «У Скрябина это — несинтетический аккорд»¹²².

Понятие «синтетический» играет решающую роль в системе Рославца: концепция «синтетаккорда» определила все его творчество. Интересно, что композитор связал творчество предшественников Шёнберга с «аналитическим методом», противопоставив его принципиально новому «синтетическому методу» Шёнберга, — тем самым, Рославец перенес категории собственной системы на твор-

чество Шёнберга¹²³. Рославец постоянно подчеркивал универсальный и синтетический характер своей «новой системы организации звука», определив ее как «общую сумму [...] приемов композиции», которая «составляет систему организации звука»¹²⁴. Его концепция должна была объять все области теории музыки и композиции — учение о гармонии, контрапункте, инструментовке, утвердить «динамико-синтетический принцип», «синтетический охват знаний», «нацеленность на практику»¹²⁵. Не менее важным было и стремление Рославца прийти к историческому синтезу — восстановить прерванную, по его мысли, нить исторической эволюции. По словам композитора, именно его «новая система организации звука» восстанавливала органическую связь со всеми достижениями прошлого, являясь результатом развития классической системы¹²⁶. По убеждению Рославца, в его систему вошли классика, романтика, импрессионизм и политональность¹²⁷, что также подтверждало «синтетический характер» его творчества и теории. Система Рославца должна была также утвердить переход к ультрахроматизму, ультрахроматической гамме и хроматическому ряду обертонов¹²⁸. Тем самым Рославец подтвердил прямую связь между поздним гармоническим стилем Скрябина, его теоретическим обоснованием Сабанеевым и собственной системой.

Что касается понятия «синтетаккорд», или «синтетический аккорд», то задолго до Рославца его использовал Леонид Сабанеев — как упоминалось, впервые — в опубликованной 22 декабря 1910 г. статье о скрябинском «Прометее»¹²⁹. Принципиальные отличия между Скрябиным и Рославцем коренились в их мышлении и творческом методе. Скрябин гораздо раньше, чем Рославец, достиг высшей композиционной целостности, превратив индивидуальные многозвучные аккорды в интегрирующие центры, определявшие все элементы композиции, — в результате вся музыкальная ткань подчинялась одному принципу организации, что обеспечивало последовательное действие «принципа единства». Сходным образом техника синтетаккорда обеспечила композиционную целостность зрелых произведений Рославца: для каждого сочинения избиралась индивидуальная гармоническая структура — синтетаккорд, записываемый также в виде лада и определявший композиционные горизонталь и вертикаль, а все остальные аккорды повторяли его, точно или варьируя, в различных обращениях (позициях) и транспозициях. Так же, как и Скрябин, Рославец применял свои «синтетаккорды» в полном и сокращенном виде. Основополагающие

логические принципы в творчестве обоих композиторов сходны и отвечают принципу «pars pro toto». Явное различие между Рославцем и Скрябиным связано с тем, что обертоновый принцип не играет основополагающей роли в образовании гармонических структур у Рославца.

Рославец намеревался — и во многом осуществил свои замыслы — последовательно расширить свою систему, распространив ее действие от новых гармоний на «новые ритмоформулы», далее — на «новый контрапункт» и, наконец — «новую теорию». Характерно, что сами понятия «гармониеформулы» и «ритмоформулы» композитор перенял от Сабанеева. Что же касается необходимости создать новую теорию — «органическое учение о гармонии», то ее провозгласил также Сабанеев уже в 1910-х годах, намного опередив Рославца. Как уже упоминалось, в качестве обоснования этой «новой теории», Сабанеев назвал, в числе прочего, «логический синтез». Необходимо также упомянуть известную двойственность теоретической концепции Рославца, вызывающую ясные ассоциации с наблюдениями Сабанеева относительно скрябинского стиля: хотя Рославец постоянно подчеркивал свой разрыв с традицией, тем не менее, он постоянно использовал теоретические понятия, выработанные традиционным учением о гармонии¹³⁰.

В противоположность Рославцу, Скрябин считал излишним формулировать новое учение и теоретически обосновывать свою систему. Однако это не означает, что Скрябин обращался со своими идеями чисто интуитивно и неосознанно. Как неоднократно упоминалось, композитор великолепно осознавал свои принципы, разрабатывал их строго рационально и в высшей степени последовательно — порой даже педантично, охотно разъясняя важнейшие постулаты своим adeptам. Их формулировку он предоставлял близким себе теоретикам — Леониду Сабанееву и др. В отличие от Рославца, Скрябин обращался в первую очередь к гармоническим структурам. Было бы ошибкой при этом считать, что композитор игнорировал другие элементы, — существуют многочисленные свидетельства того, что Скрябин сознательно работал также над мелодическими, ритмическими структурами и контрапунктом и придавал чрезвычайное значение фактуре, цветоцветозвуковой организации и оркестровке. Совершенно уникальным было ощущение Скрябиным времени, его дар ощущать и разрабатывать композиционные пропорции, претворяя их в своих произведениях. Скрябинские идеи в этой сфере были, к сожалению, недостаточно

ясно сформулированы Сабанеевым. Несмотря на это, тщательная реконструкция творческого метода Скрябина позволяет достоверно представить также и эту часть особенности поэтики композитора.

Достаточно чуждым в творчестве Скрябина Рославцу должно было представляться его декоративно-красочное ощущение звучания. Для Рославца любые звукокрасочные концепции оставались теоретически неприемлемыми, поскольку, по его убеждению, они не опирались на твердый закон. Создатель «новой системы организации звука» недвусмысленно противопоставлял цвет конструкции. Изучая этот круг идей Рославца, необходимо отметить, что сформулированы они были в 1920-е годы — в то время, когда Рославец явно склонялся к конструктивизму и своеобразно и независимо истолкованному им «неоклассицизму». Однако ранее, в 1910-е годы, Рославец создал произведения, демонстрирующие тонкое ощущение звукокрасочности. Что касается теософии, мистики и оккультизма, то, насколько позволяют судить сохранившиеся материалы, они остались совершенно чуждыми Рославцу.

Насколько жизнеспособны и плодотворны были идеи Сабанеева, доказывают работы других музыковедов, написанные в 1920-е годы. Так, многие его постулаты повторил Виктор Беляев, писавший об историческом развитии гармонии путем постепенного освоения обертонового ряда и об уничтожении минора у Скрябина. В конце одной из статей Беляев подчеркнул всеохватный характер творческих принципов Скрябина, позволивших, в числе прочего, объяснить атональную музыку новых немецких и политональную — новых французских композиторов¹³¹. К несчастью, многие десятилетия концепция Сабанеева, восходящая к Скрябину, осуждалась как «формалистическая» и была вычеркнута из советской/русской теории музыки. Та же судьба ожидала музыкально-теоретические работы Николая Рославца. Тем не менее, тщательный анализ подтверждает, что основы новой гармонии были заложены Скрябиным, сформулированы Сабанеевым и развиты Рославцем. С этих позиций вся история Новой музыки и ее теоретического осмысления должна быть полностью пересмотрена.

Примечания

¹ Сабанеев Л. Л. «Прометей» Скрябина // Музыка. 1911. № 13. С. 189.

² Там же. С. 188.

³ См.: Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 487.

- ⁴ См.: *Самойлов А.* Натуральные числа в музыке (По поводу акустических особенностей гармонии А. Н. Скрябина) // Мелос. Кн. 2. Петроград, 1918. С. 37.
- ⁵ *Kelkel M.* Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken // Alexander Skrjabin (= Studien zur Wertungsforschung 13). S. 28.
- ⁶ *Сабанеев Л. Л.* «Прометей» Скрябина // Музыка. 1911. № 13. С. 188.
- ⁷ *Его же.* Воспоминания о Скрябине. С. 134.
- ⁸ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 202. С. 614.
- ⁹ См.: *Энгель Ю. Д.* Глазами современника. М., 1971. С. 78.
- ¹⁰ *Сабанеев Л. Л.* Прометей // Музыка. 1910. № 1. С. 8–10.
- ¹¹ *Его же.* Воспоминания о Скрябине. С. 50.
- ¹² Впервые об этом сообщено в статье автора «Zahlen, Mystik, Magie. Neueste Erkenntnisse zu Skrjabins «Prométhée» // Das Orchester. 2002. Bd. 50. H. 1. S. 6. 13.
- ¹³ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 50, 256, 260.
- ¹⁴ *Его же.* А. Скрябин. Op. 59. Две пьесы. No 1. Poème. No 2. Prélude. Op. 61. Поэма-ноктюрн. Op. 62. Шестая соната. Op. 63. Две поэмы // Музыка. 1913. № 111. С. 17.
- ¹⁵ *Его же.* Современные течения в музыкальном искусстве // Музыка. 1910. № 4/5. С. 87–88.
- ¹⁶ *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1909. С. 3–6.
- ¹⁷ *Яворский Б. Л.* Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве // *Яворский Б. Л.* Избранные труды. Т. 2. Ч. 1. М., 1987. С. 264.
- ¹⁸ *Сабанеев Л. Л.* «Прометей» Скрябина. С. 188.
- ¹⁹ *Его же.* Воспоминания о Скрябине. С. 54.
- ²⁰ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 203. С. 627.
- ²¹ *Его же.* «Прометей» Скрябина. С. 188.
- ²² *Его же.* Современные течения в музыкальном искусстве // Музыка. 1910. № 2. С. 38–42.
- ²³ *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 117. С. 118–119.
- ²⁴ К вопросу об акустических основах гармонии Скрябина: 4. *Сабанеев Л.* Последний ответ // Музыка. 1911. № 20. С. 457.
- ²⁵ *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 121. С. 199.
- ²⁶ См.: *Helmholtz H. von.* Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, 1896. S. 27; *Stumpf C.* Konsonanz und Dissonanz // Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 1898. H. 1. S. 20; *Mach E.* Die Analyse der Empfindungen. Jena, 1902. S. 208.
- ²⁷ *Oettingen A. von.* Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Dorpat; Leipzig, 1866.
- ²⁸ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 265–266.
- ²⁹ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 202. С. 612–613.
- ³⁰ К вопросу об акустических основах гармонии Скрябина: 2. *Сабанеев Л.* Ответ // Музыка. 1911. № 16. С. 370.
- ³¹ *Сабанеев Л. Л.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 121. С. 197–198; К вопросу об акустических основах гармонии Скрябина: 1. *Карасев П.* Письмо в редакцию. 2. *Сабанеев Л.* Ответ. 3. *Карасев П.* По поводу ответа мне г. Сабанеева. 4. *Сабанеев Л.* Последний ответ // Музыка. 1911. № 16. С. 369–370. Там же. 1911. № 20. С. 452–457.
- ³² К вопросу об акустических основах гармонии Скрябина: 4. *Сабанеев Л.* Последний ответ. С. 456.
- ³³ *Euler L.* Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique // Mémoires de l'Académie Royale des sciences de Berlin 20. 1764. Berlin, 1766. P. 165–173; Id. Du véritable caractere de la musique moderne. Ibidem. P. 174–199.

- ³⁴ *Самойлов А.* Натуральные числа в музыке (По поводу акустических особенностей гармонии А. Н. Скрябина). С. 45.
- ³⁵ *Сабанеев Л. Л.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 121. С. 198.
- ³⁶ *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 117. С. 118.
- ³⁷ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 202. С. 614–615.
- ³⁸ *Его же.* Эволюция гармонического созерцания // Музыкальный современник. 1915. Книга 2. С. 19–24; *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. № 117. С. 117–119; *его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 202. С. 615.
- ³⁹ *Его же.* Письма о музыке. 1. Ультрахроматическая полемика // Музыкальный современник. 1916. Кн. 6. С. 104–106.
- ⁴⁰ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 203. С. 627.
- ⁴¹ *Его же.* А. Скрябин. Три этюда для фортепиано ор. 67. Изд. П. Юргенсона // Музыка. 1912. № 106. С. 1034–1035.
- ⁴² *Его же.* 7-я соната Скрябина // Музыка. 1912. № 64. С. 195–196.
- ⁴³ *Его же.* А. Скрябин. Три этюда для фортепиано ор. 67. Изд. П. Юргенсона // Музыка. 1912. № 106. С. 1035–1036.
- ⁴⁴ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 203. С. 628.
- ⁴⁵ *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 121. С. 194–195.
- ⁴⁶ Там же. С. 199.
- ⁴⁷ *Сабанеев Л. Л.* Эволюция гармонического созерцания. С. 28.
- ⁴⁸ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 203. С. 628.
- ⁴⁹ *Его же.* Эволюция гармонического созерцания. С. 19, 29.
- ⁵⁰ *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 121. С. 201.
- ⁵¹ Там же. С. 202.
- ⁵² Там же. С. 202.
- ⁵³ Там же. С. 200.
- ⁵⁴ Там же. С. 200–201.
- ⁵⁵ *Сабанеев Л. Л.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 121. С. 201.
- ⁵⁶ *Самойлов А.* Цит. соч. С. 16.
- ⁵⁷ Об истории этой публикации см.: *Gojowy D.* Arthur Lourié und der russische Futurismus. Laaber, 1993. S. 76.
- ⁵⁸ *Kulbin N.* Die freie Musik // Der blaue Reiter / Hrsg. von W. Kandinsky, F. Marc. München; Zürich, 1984. S. 125–131.
- ⁵⁹ О борьбе за приоритет в этом вопросе между Бузони и футуристами см.: *Gojowy D.* Arthur Lourié und der russische Futurismus. S. 77–79. Концепция Бузони была изложена в его труде «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst».
- ⁶⁰ См., например: *Kulbin N.* Die freie Musik. S. 130–131.
- ⁶¹ *Сабанеев Л. Л.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 121. С. 211.
- ⁶² *Его же.* Эволюция гармонического созерцания. С. 30.
- ⁶³ *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 121. С. 195, 211–214.
- ⁶⁴ *Авраамов А.* Пути и средства творчества // Музыка. 1914. № 164. С. 39–43; там же. 1914. № 172. С. 215–217.
- ⁶⁵ *Его же.* Грядущая музыкальная наука и новая эра в истории музыки // Музыкальный современник. 1916. Книга 2. С. С. 98.
- ⁶⁶ *Авраамов, А. М.* Грядущая музыкальная наука и новая эра в истории музыки // Музыкальный современник. 1916. Кн. 2. С. 84, 98, 101.
- ⁶⁷ *Его же.* Смычковый полихорд // Музыкальный современник. 1915. Кн. 3. С. 44–52.
- ⁶⁸ *Сабанеев Л. Л.* Письма о музыке. 1. Ультрахроматическая полемика // Музыкальный современник. 1916. Кн. 6. С. 99.

- ⁶⁹ Там же. С. 100–104.
- ⁷⁰ Там же. С. 107; см. также: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 310.
- ⁷¹ *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1912. № 98. С. 848.
- ⁷² *Его же.* А. Скрябин. Ор. 59. Две пьесы. No 1. Poème. No. 2. Prélude. Op. 61. Поэма-ноктюрн. Ор. 62. Шестая соната. Ор. 63. Две поэмы // Музыка. 1913. № 111. С. 17.
- ⁷³ *Его же.* Воспоминания о Скрябине. С. 118.
- ⁷⁴ *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 117. С. 119.
- ⁷⁵ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 194. С. 482.
- ⁷⁶ *Его же.* Эволюция гармонического созерцания. С. 27.
- ⁷⁷ *Его же.* Письма о музыке. 1. Ультрахроматическая полемика. С. 101.
- ⁷⁸ *Самойлов А.* Цит соч. С. 4.
- ⁷⁹ См. об этом в цит. книге Н. А. Богомолова. С. 412–443.
- ⁸⁰ *Сабанеев Л. Л.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 112. С. 35–36.
- ⁸¹ *Его же.* Воспоминания о Скрябине. С. 55.
- ⁸² *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 112. С. 36–37.
- ⁸³ Там же. С. 37.
- ⁸⁴ *Сабанеев Л. Л.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 121. С. 196.
- ⁸⁵ *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 114. С. 67–68.
- ⁸⁶ Там же. С. 68–69.
- ⁸⁷ *Сабанеев Л. Л.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 112. С. 37–38.
- ⁸⁸ *Его же.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 114. С. 69–70.
- ⁸⁹ *Его же.* Там же. С. 69–70.
- ⁹⁰ *Сабанеев Л. Л.* Музыкальные беседы // Музыка. 1913. № 112. С. 37–38.
- ⁹¹ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 202. С. 611.
- ⁹² *Его же.* Современные течения в музыкальном искусстве. Музыка. 1910. № 4/5. С. 85–87; *его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 194. С. 482–483.
- ⁹³ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 194. С. 483–484.
- ⁹⁴ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 194. С. 484–485; *его же.* Письма о музыке. 1. Ультрахроматическая полемика. С. 107.
- ⁹⁵ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 202. С. 613.
- ⁹⁶ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 194. С. 485.
- ⁹⁷ *Его же.* «Прометей» Скрябина. С. 124.
- ⁹⁸ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 202. С. 613–614.
- ⁹⁹ *Его же.* «Прометей» Скрябина. С. 116–117.
- ¹⁰⁰ *Его же.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 203. С. 628.
- ¹⁰¹ Там же. С. 628–629.
- ¹⁰² *Сабанеев Л. Л.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1915, № 209. С. 83–85, 100.
- ¹⁰³ Там же. С. 101–102.
- ¹⁰⁴ Там же. С. 100, 102.
- ¹⁰⁵ Там же. С. 103.
- ¹⁰⁶ Подробнее о контактах Рославца и Сабанеева см. в книге автора «Николай Андреевич Рославец и культура его времени». СПб., 2011.
- ¹⁰⁷ См.: *Рославец Н. А.* Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции. РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 7. Ник. А. Рославец о себе и своём творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
- ¹⁰⁸ *Рославец Н. А.* Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции. Л. 6.

- ¹⁰⁹ Там же. Л. 6.
- ¹¹⁰ Там же. Л. 7.
- ¹¹¹ Рославец Н. «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга // К новым берегам. 1923. № 3. С. 29.
- ¹¹² Ср.: Schönberg A. Stil und Gedanke // Schönberg A. Gesammelte Schriften. Bd. I. Frankfurt am Main, 1976.
- ¹¹³ Рославец Н. «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга. С. 30.
- ¹¹⁴ *Его же*. Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции. Л. 16–17.
- ¹¹⁵ Там же. Л. 7.
- ¹¹⁶ Там же. Л. 6.
- ¹¹⁷ Там же. Л. 7, 17.
- ¹¹⁸ См.: Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. С. 135–136; *Его же*. Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции. Л. 23.
- ¹¹⁹ Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. Сост.: С. И. Шлифштейн. М., 1960. С. 199–200.
- ¹²⁰ Сабанеев Л. Л. Русские композиторы. II. Николай Рославец // Парижский вестник. 31.03.1926.
- ¹²¹ Рославец Н. А. Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции. Л. 7.
- ¹²² Там же. С. 23.
- ¹²³ Рославец применил эту терминологию намного раньше, чем Зоя Лисса, сравнившая в публикации 1935 г. систему Шёнберга с поздним творчеством Скрябина и определившая их сходство как «синтетический гармонический поиск», противопоставив его традиционному «аналитическому» методу. См.: Lissa Z. Vorformen der Zwölftontechnik // Acta musicologica. 1935. Bd. 7. S. 15–21.
- ¹²⁴ РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 72, л. 10.
- ¹²⁵ Там же, л. 27–60.
- ¹²⁶ РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 72, л. 7.
- ¹²⁷ Там же. С. 23.
- ¹²⁸ Там же. С. 8.
- ¹²⁹ Сабанеев Л. Л. Современные течения в музыкальном искусстве. Музыка. 1910. № 4/5. С. 87.
- ¹³⁰ Подробнее о технике синтетаккорда, в том числе — о применении позиций и транспозиций см. в работах автора «Nikolaj Andreevič Roslavac und die Kultur seiner Zeit». Fr. am Main, 1997; «Das neue System der Tonorganisation» von N. A. Roslavac // Die Musikforschung. 2001. Bd. 54. S. 400–428; «Николай Андреевич Рославец и культура его времени». СПб., 2011.
- ¹³¹ Беляев В. М. Скрябин и будущее русской музыки // К новым берегам. 1923. № 2. С. 12–13.2.2. Музыкально-символическая программа Скрябина

2.2. Музыкально-символическая программа Скрябина

2.2.1. Скрябинская система программных обозначений в контексте его эпохи

Неколебимая вера во всеохватное единство и свое предназначение создать «Мистерию» способствовала уникальному единству скрябинского творчества среднего и позднего периода, в первую очередь проявившемуся в открыто формулируемой и скрытой символической программе, последовательно воплощаемой Скрябиным в его произведениях. Как уже упоминалось, композитор расценивал свои важнейшие замыслы как «приближения к “Мистерии”». Уже при жизни композитора некоторые критики отмечали единство скрябинской музыкальной поэтики. К примеру, Леонид Сабанеев, руководствуясь указаниями композитора, писал о сходстве «*Étrangeté*» op. 63, № 2 и «*Énigme*» op. 52, № 2, охарактеризовав «*Étrangeté*» как «усовершенствование» «*Énigme*». Опп. 59, 61 и 63 Скрябина критик определил как «осколки» композиционной работы над Шестой и Седьмой сонатой. Сходным образом, opp. 71–74 были охарактеризованы им как «осколки» приемов и настроений трех последних сонат Скрябина. Кроме того, Сабанеев усматривал определенное сходство между поэмой op. 71, № 2 и «Гирляндами» op. 73, № 1¹. В свою очередь, Скрябина очень радовали все новые доказательства, подтверждающие проявления «принципа единства» и целостности его творчества. Композитор охотно проводил сравнения между разными произведениями. Так, он говорил о кульминации перед репризой Десятой сонаты: «— Здесь ослепительный свет, — объяснял он, — точно солнце приблизилось. Здесь уже есть это *задыхание*, которое в момент экстаза. Оно было уже в зародыше в Четвертой сонате, там тоже есть *задыхание* от лучезарности, такая открытость и свет...»²

В то же время, программы Скрябина подвергались постоянным нападкам со стороны консервативных критиков. В тех слу-

чаях, когда речь шла о больших философских замыслах — Третьей симфонии, «Поэме экстаза», «Прометее», использовались разные предлоги и аргументы, дабы доказать «искусственность» и «чисто спекулятивную природу» этих концепций. Так, в 1909 г. Н. С. Жилев утверждал, пытаясь описать Третью симфонию Скрябина: «Нам кажется, что, если бы эта музыкальная фантазия не сопровождалась такими субъективно-философскими комментариями, — она бы только выиграла, производила бы более сильное, свободное и непосредственное впечатление. Музыка и философия — две области, совершенно различные и не гармонирующие друг с другом: музыка — сфера чувств, настроений, неопределенных эмоций, а философия — сфера абстракции и логических дисциплин»³.

Явно отрицательное отношение к философским программам Скрябина у его ранних критиков переросло в советское время в почти маниакальное стремление очистить его творчество от мистики: как уже указывалось, на все, напоминавшее о «реакционном», «обскурантном» учении Елены Блаватской и др., наклеивался ярлык «извращение творчества Скрябина Сабанеевым, Шлёцером» и проч.⁴ Долгое время в большинстве случаев философско-символическое содержание произведений Скрябина рассматривалось как нечто внешнее по отношению к музыке; в лучшем случае, бегло упоминались контакты Скрябина с русскими символистами. Поскольку композитор действительно был с ними тесно связан, то такие программные обозначения, как «хаос», «экстаз», «экзальтация», «свет», «огонь», «звезда», «тайна», «заклинание», «томление», «желание», «окрыленность», «полет» и т. д., характерные для его творчества и отвечавшие излюбленным темам русских символистов, могли быть легко списаны на лексикон эпохи. К примеру, напрашиваются многочисленные параллели между творчеством Скрябина и Константиана Бальмонта: в то время как композитор использовал такие заголовки, как «Prométhée, ou le poème de feu» op. 60 или «Vers la flamme» op. 72 и «Flammes sombres» op. 73, № 2, поэт назвал один из своих поэтических циклов «Гимн огню», а сборник, в который вошел этот цикл, — «Будем как солнце. Книга символов» (1903). К самым излюбленным мифам и символам относился Прометей, — к этой теме обращался Валерий Брюсов в опубликованной в 1906 г. симфонии «Воспоминание», а позднее — также Вячеслав Иванов, чья трагедия «Прометей» увидела свет в окончательной редакции в 1919 г.

Если общесимволистские темы и мотивы, пусть осторожно и бегло, все же порой упоминались в работах советских музыка-

ведов, то связи Скрябина со стилем модерн оставались тайной за семью печатями. Многие десятилетия на представителях этого течения стояло клеймо «декаданс», а все «декаденты» подвергались осуждению с обязательными ссылками на В. И. Ленина, Л. Н. Толстого, А. М. Горького и других «прогрессивных деятелей русской культуры»⁵. Этот чисто идеологический подход был особенно гротескным, поскольку близость Скрябина международному стилю модерн была совершенно очевидной. Такие характерные скрябинские мотивы, как «томление», «нежность», «сладострастие», «ласка», «причуда», «странность», «волна», «полет», «танец-кружение», совпадали с важнейшими темами европейского декаданса. В заголовках «*Poème satanique*», «*Poème fantasque*», «*Poème ailé*», «*Danse languide*», «*Poème languide*», «*Énigme*», «*Désir*», «*Caresse dansée*», «*Masque*», «*Énigme*», «*Guirlandes*» выразила себя эпоха, принесяшая полотна Александра Бенуа, Льва (Леона) Бакста, Александра Головина, Константина Сомова и многих других. Повышенная склонность к живописному, декоративному, плоскостному, выразительности ломких, гибких и в то же время — сильных и фиксированных линий и арабесок, — вся причудливость, пестрота и конструктивная мощь этого живописного, поэтического и музыкального декаданса, как осуждающе определяли стиль модерн его противники, — проявились в произведениях Скрябина. Как немногие из его современников, композитор сознательно стремился передать такие свойства, как странность, своеобычность, искусственность, изысканность, утонченность, столь ценимые знаменитыми декадентами, считавшими их непеременимыми условиями подлинных шедевров. Дело не ограничивается одними заголовками, подобными «*Étrangeté*», «*Énigme*» или «*Guirlandes*» и «*Masque*», — речь идет об основополагающих элементах музыкальной поэтики Скрябина — изощренности фактуры, прихотливых ритмоформулах и «отравленной» гармонии. Характерна, к примеру, цепь ассоциаций, создаваемая авторизованным программным описанием «*Énigme*», прекрасно подошедшего бы и к какой-нибудь работе Обри Бердслея. Татьяне Федоровне Шлёцер-Скрябиной представлялось «какое-то крылатое небольшое существо, не то женщина, не то насекомое, но непременно женского пола, в ней есть что-то колючее и извивающееся, какая-то членистость. И оно страшно увертливое, в этой увертливости есть большое кокетство. И никак его не поймешь... — Александр Николаевич доканчивал этот “дуэт-рассказ”: — [...] Такое странное создание, оно все-таки из элементаров, должно

быть. *Бедовое*, — прибавлял он свое любимое слово. — И оно у меня часто встречается, — дополнял он. И Александр Николаевич указывал еще несколько “энигматических” произведений, два из которых писались как раз в это время: “Étrangeté” и Poème op. 69. В “Étrangeté” он видел опять свою знакомую “энигму”. — Только тут она еще *склизкая* в довершение всего, — говорил он смеясь, — и ее совсем уже не поймашь. — И он играл “Étrangeté”, причем все его лицо и жесты действительно очень наглядно изображали эту идею крылатого, членистого, женского существа, не то женщины-эльфа, не то насекомого, “вдобавок склизкую” и необычайно кокетливую, “бедовую”. Особенно у него забавно выходил переход к репризе начала. После этих стремительных арпеджированных фигураций — внезапный, неожиданный переход к кокетливому началу. — Как будто *и ничего не бывало*, — пояснял он лукаво, улыбаясь, словно он сам и был эта “энигма” или “étrangeté”...»⁶.

Что касается конкретных связей между композитором и декадентами, а также оценок Скрябина, в том числе — критических и отрицательных, «искусства декаданса», то не всегда возможно их проследить и достоверно описать. Известен чрезвычайно интенсивный интеллектуальный контакт композитора с его другом, бельгийским художником, одним из видных представителей западноевропейского декаданса — Жаном Дельвилем, высоко ценимым Скрябиным. Других же «художников-декадентов» композитор совершенно не переносил: так, он полностью отвергал творчество Рихарда Штрауса, в котором отчетливо проявились многие типично декадентские мотивы. Можно, разумеется, пойти по пути наименьшего сопротивления, объяснив достаточное сходство Скрябина со стилем декаданса «духом времени», но вряд ли это принесет сколько-нибудь удовлетворительные результаты. Важнейшие элементы музыкально-философских программ Скрябина обнаруживают эзотерическую, оккультную, теософскую сущность — за декадентскими и символистскими оболочками скрываются глубокие мистические смыслы и значения, которые следует обнаружить и раскрыть. К примеру, заглавие «Masque» отвечает куда более глубокому кругу содержания, чем понятия, непосредственно связанные с театральными концепциями того времени, которые действительно во многом схватывали дух эпохи, провозгласившей «театрализацию театра» и даже — «театрализацию всего мира». Решающее значение для Скрябина имели конкретные мистические представления, в том числе — идеи и понятия, предложенные Еленой Блаватской,

а именно: «циклическая маска», «анаграмматическое “сокрытие” пяти мистических сил», соответствующее «Пяти Словам» гностиков, Браммы и др.: «”Пять Слов” Браммы превратились у гностиков в “Пять Слов”, написанных на Акашном (Блестящем) Одеянии Иисуса при его Преображении – слова “*Zama Zama Ôzza Rachama Ôzai*” (ZAMA ZAMA ÔZZA RACHAMA ÔZAI), переведенные востоковедами как “одеяние, прекрасное одеяние моей силы”. Эти слова, в свою очередь, были анаграмматическим “сокрытием” пяти мистических Сил, изображенных на одеянии “воскресшего” Посвященного, после его последнего трехдневного транса: пять становилось семью лишь после его “смерти”, когда Адепт становился полным *Christos*, полным Кришна-Вишну, то есть, после погружения в Нирвану»⁷.

Как раз представления об «инициации», «смерти» и связанных с ними числах-символах принадлежали к темам, над которыми охотно размышлял Скрябин в последние годы своей жизни. Идеи Блаватской главенствовали в его мировоззрении, а конкретные понятия пробуждали определенные ассоциации. Сходные представления Скрябин хотел внушить своим слушателям. Проблема передачи сообщения художественными средствами, его восприятия и понимания должна была приобрести особое значение к тому времени, когда Скрябин задался целью подготовить себя самого и свое окружение к «Мистерии»: чем выше была «степень посвящения» того или иного участника, чем «ближе» он стоял «к центру», тем лучше, богаче и точнее он должен был представлять себе те или иные понятия. Таким образом, проблемы коммуникации являлись одной из важнейших составляющих частей «Мистерии». Для современных исследователей и слушателей они порождают значительные сложности: лишь немногие разделяют сегодня убеждения Скрябина и обладают необходимыми мистическими познаниями; многие значения и смыслы утрачены безвозвратно, и остается неизвестным, где и кем сохранено и передается далее «тайное знание».

То, что многие поэты и художники при жизни композитора обращались к тем же или сходным темам, объясняется огромной ролью, которую играли мистика, оккультизм и особенно — теософское учение в эпоху Скрябина. К слову, эта проблематика оставалась долгое время полностью вытесненной как из советского музыкознания, так и из литературоведения и истории культуры не только России, но и зарубежья. Лишь в последние годы

появились исследования, демонстрирующие совершенно новый образ культуры и искусства той эпохи, выработавшей своеобразный язык. Закономерно, что этот язык по своему характеру — интернационален и универсален, — объяснением служит общность взглядов, представлений и убеждений, в том числе — мистических, оккультных по своей природе, приводящих к сходному мирозерцанию и образу мышления.

2.2.2. От хаоса к экстазу

В скрябинском творчестве философско-поэтические идеи сплавлены воедино с имманентной музыкальной логикой: его произведения среднего и позднего периода, как подчеркивал композитор, не сводятся к «чистой музыке», «только музыке». Скрябинское мышление в равной степени музыкально и литературно-вербально: символы и понятия, зафиксированные композитором в многочисленных, предельно детальных ремарках, преимущественно на французском языке, — неотъемлемая часть достигнутого им синтеза. Скрябин настаивал: «Эти идеи — мой замысел, и они входят в сочинение так же, как звуки. Я его сочиняю вместе с ними... так, как текст в “Поэме экстаза”...»⁸.

Через четыре года после смерти композитора Вячеслав Иванов подтвердил эту особенность скрябинского мышления: «Скрябин не боялся и не избегал установления соответствий между создаваемыми им звучащими образами и представлениями зрительными, предпочтительно же — понятиями отвлеченного мышления. Как бессознательное, так и чисто формальное восприятие музыки, им создаваемой, его тяготило; он сам писал поэтические тексты к своим произведениям, и — помню, как однажды, в беседе со мной, он не на шутку сетовал на одного известного музыкального критика, ревностного скрябиниста, за то что (нрзб.) восхвалял его “Прометея” как гениальную композицию, отказываясь в то же время признать в ней какое-либо отношение к идее огня и мирового освобождения через вселенский пожар: “Но ведь «Прометеем» и «Поэмою Огня» назвал эту симфонию я сам, и имел же, казалось бы, достаточные к тому основания”, — восклицал раздосадованный художник...»⁹.

Большинство скрябинских музыкально-философских сценариев подчинены повторяющейся схеме, определенному образно-

символическому сюжету, изображающему поступательное движение от хаоса к экстазу, от «нисхождения духа в материю» через «восхождение из глубин материального» к дематериализации. Мотивы «тревоги», «беспокойства», «тайны», «заклинания», «звон» сменяются темами «протеста», «вызова» и «борьбы»; затем следуют мотивы «самоутверждения», «воли», позже — «томления», «желания», «мечты», «нежности», «наслаждения», «ласки», «волны» и «звезды», преображающиеся в темы «окрыленности», «капризности», «причуды»; в конце в действие вступают мотивы «танца-вращения», «кружения в трансе» (*vertige*), «радости», «экзальтации», прямо подготавливающие последнюю стадию, передающую «свет», «огонь» и «дематериализацию». Хотя скрябинские ремарки и связанные с ними темы и мотивы многообразны, сходство их очевидно: наиболее часто применяемые темы-символы соответствуют основным категориям его философско-поэтических программ. Композитор стремился подчинить этот композиционный план полному контролю, не допуская никаких случайностей. По его словам, «мысль всегда должна присутствовать в композиции и в тематическом творчестве. Она выражается в присутствии *принципа*, который руководит творчеством. Мои темы большей частью я сочинял, всегда руководясь каким-либо принципом. И только потому они отличаются стройностью»¹⁰.

Скрябин сознательно добивался адекватной передачи философско-символических идей — характерен его рассказ о радости, испытанной при сочинении темы финала Третьей симфонии: «Это было в первый раз — я нашел свет в музыке, нашел это упоение, этот взлет, это *задыхание* от счастья... Вы помните, что у меня во Второй симфонии вышло, — там я хотел света, да не мог еще его дать...»¹¹.

Композитор охотно показывал и объяснял своему биографу, как он сочиняет свои темы: речь шла о рациональном процессе, сознательном конструировании и точных расчетах. В некоторых случаях Скрябин ставил перед собой и последовательно решал совершенно определенные задачи. При сочинении своих тем Скрябин вначале намечал и разрабатывал контур движения, который в дальнейшем «расцветал»: в качестве примера он привел Сабанееву главную тему первой части своего Фортепианного концерта¹². Наброски Скрябина к разным сочинениям демонстрируют сходный процесс: формирование тематического костяка и последующее развитие избранного контура. Другой музыковед и композитор, также хорошо

знакомый со Скрябиным, — Б.Л. Яворский, подтвердил, что этот творческий метод был характерен для Скрябина и сознательно применялся композитором: «Он показал, как у него сочинялись темы и по какому принципу: «Сначала ОБЩИЙ КОНТУР.. По этому руслу дальнейшая разработка — АНАЛИЗ; расцветание — последний этап — СИНТЕЗ»¹³.

В своих лекциях Яворский утверждал, что этот принцип был открыт не Скрябиным, — композитор перенял прием, продемонстрированный его учителем, Сергеем Ивановичем Танеевым, своим ученикам. Это свидетельство расширяет представления о традициях, повлиявших на композиторскую технику Скрябина, и доказывает, насколько сильно на мышление Скрябина повлияла техника контрапункта. Утверждение композитора, сделанное в связи с «Прометеем»: «Это — строгий стиль», должно пониматься буквально и в данном отношении: метод Скрябина, позволивший ему достичь в поздних произведениях предельного композиционного единства, опирался на учение Танеева, возникшее на основе классического строгого стиля старо-нидерландских мастеров и Палестрины.

Сравнение различных произведений Скрябина подтверждает, что композитор создал предельно однородный музыкально-поэтический язык со своего рода грамматикой тождества. В своих музыкально-символических мотивах Скрябин применял строго определенные структурные коды с повторяющимися мелодикоритмическими формулами, агогико-динамическими моделями и фактурными рисунками. По свидетельству Леонида Сабанеева, Скрябин охотно демонстрировал развитие своих устойчивых тематических комплексов, начиная с ранних композиций¹⁴. Тесно связаны образы, состояния и символы «томления», «желания», «нежности», «наслаждения», «ласки», «волны», «звезды» (*languide, désir, douceur, volupté, onde, étoile*) и соответствующие музыкальные темы. Мотивы томления часто образуют контрапункты к мотивам волны. В других случаях различные мотивы, входящие в эту группу, образуют многочисленные сочетания. Подобным образом в Четвертой сонате изображаются «звезда, вдали затерянная» и одновременно «желание и томление». Мотивы томления, как правило, основаны на вздохах. О теме томления из «Поэмы экстаза» (см. нотный пример 9) Скрябин говорил: «[...] эта тема томления — она есть раскрытие основного мотива томления и построена на двух симметричных вздохах, которые подчеркивают эту мелодию томления, *жажды жизни...*»¹⁵.



Нотный пример 9. «Поэма экстаза» op. 54.

Мотивы окрыленности, капризности, причудливости, образующие вторую группу, композитор разъяснял в следующем комментарии: «В этих темах у меня задумано *ускорение*, увеличение шага, сначала на малый интервал, потом на больший, как бы *разбег* мелодии... Или так — сначала отход для разбега, потом самый разбег [...] Вот тема самоутверждения из «Экстаза» — она же и тема полета, как вы знаете... В ней все — *на этом принципе*. Она все время как бы *забирает вверх* — в этом отражается идея экстаза, устремления... все выше, выше...»¹⁶.

Расширение шага и разбег (часто с ремаркой «avec entraînement») заметны во многих темах полета (ailé) — см. нотный пример 10. Понятие «разбег» особенно часто употребляется Скрябиным — этими мотивами он хотел передать в музыке предельную окрыленность¹⁷. Темы капризности, причудливости (*capricieux, étrange*) отличаются более прихотливой ритмикой; часто они изображают взлет, не достигающий цели, после которого дается ритмический и динамический спад (см. нотный пример 11).

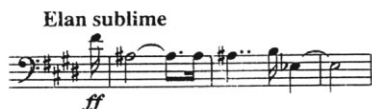


Нотный пример 10. Соната № 6 op. 62.



Нотный пример 11. Poème op. 69, № 2.

Группе тем воли, самоутверждения, а также тесно связанным с ними темам вызова, борьбы свойственны фанфарность, энергичная импульсивная ямбическая ритмика. Прототипом своих «тем воли» Скрябин называл тему меча из вагнеровской тетралогии¹⁸. Нередко композитор использует в них ритмоформулы $\text{♩} \text{♩}$ и $\text{♩} \text{♩}$, в этой группе выделяются мотивы протеста, для которых характерны нисходящие интонации (см. нотный пример 12 а, б). Мотивы «полета» и «игры» объединяют состояния и символы «окрыленности» и «танца-кружения». Темы «танца-кружения» узнаются по смене метра (обычно на двухдольный), вихревому движению, «задыхающимся» ритмам (см. нотный пример 13). О заключительном танце в Десятой сонате Скрябин говорил: «Музыка совсем истончается, ее почти нет, остается один дематериализованный ритм...»¹⁹.



Нотный пример 12 а.
„Le Divin Poème“.



Нотный пример 12 б.
Соната № 5 op. 53.



Нотный пример 13. *Flammes sombres* op. 73, № 2.

Свет, огонь, дематериализация обычно передаются не самостоятельными, а трансформированными темами. В позднем творчестве Скрябина трели и тремоло становятся постоянным выразительным приемом, передающим свечение и дематериализацию. Композитор подчеркивал это, к примеру, в комментарии к разделу-ходу из Десятой сонаты: «Здесь звук истончается, эти трели — это дематериализация звука. Все окрыляется, все становится взлетом, все истончается...»²⁰.

Уникальная композиционная техника применена Скрябиным в «Vers la flamme» op. 72: формулы заклинания, обладающие силой магического внушения, образуют индивидуально истолкованную форму остигатных вариаций. В «Vers la flamme» композитор преодолевает границы линейного времени и выходит к пространственно-временному континууму — структуре, в которой время становится пространством. Тем самым, Скрябин наметил дорогу к концепции «статической композиции», сформировавшейся во второй половине XX века²¹. Наполненный глубоким мистическим смыслом, скрябинский замысел требовал радикально нового осмысления тематического материала: в «Vers la flamme» отсутствуют темы и мотивы в классическом понимании — композитор открывает и разведывает микроизмерение музыкальной материи: трели и тремоло, символизирующие дематериализацию в огне, отвечают преодолению классико-романтической музыкальной парадигмы: различные музыкальные параметры — гармония, мелодия, фактура и цветозвук — теряют автономность, перестает действовать деление на главное и второстепенное; различие фигуры и фона теряет смысл — непрерывные вибрации сплавляют воедино все элементы композиции.



Нотный пример 14. Соната № 9 op. 68

На противоположном полюсе образной системы Скрябина — мотивы тревоги, таинственности, заклинания, звонов. При этом «звоны» олицетворяют либо призывы к действию, «Мистерии» (по мысли Скрябина, звоны в начале Седьмой сонаты были «к небу подвешенными колоколами, которые звали народы мира к мистериальному действию»), либо кошмарные наваждения, голоса космического зла (Шестая соната)²². Темы заклинания, как правило, речитативны и подчинены одной, многократно повторяемой магической формуле, тем самым создается впечатление, что они словно прикованы к звуковому стержню (см. нотный пример 14). С темами закли-

нения связывались ключевые мысли Скрябина о звуковой магии. К примеру, о теме «таинственного бормотания» из Девятой сонаты композитор говорил: «тут надо колдовать, играя». К началу сонаты относится известное высказывание Скрябина: «Это почти уже не музыка, не мелодия, а разговор, это заклинание звуками [...]»²³.

Музыкально-символические темы в произведениях Скрябина, обладающие сходными устойчивыми признаками, ни в коей мере не изолированы друг от друга: их непрерывные трансформации приводят к изменению символических значений. Так, темы заклинания и звона превращаются в темы танца-кружения; темы томления трансформируются в одних случаях в темы окрыленности, полета, игры, а в других — в темы радости и экзальтации и затем — в темы света, огня и экстаза. Схематически подобные связи и трансформации можно передать так:

Томление —————-> Полет, окрыленность

IV соната, вступление	главная партия сонатной формы
V соната, вступление (<i>languido</i>)	главная партия сонатной формы
VI соната, побочная партия	перелом в побочной партии (<i>avec entraînement</i>)
VII соната, побочная партия	заключительная партия

Звоны, заклинание —————-> Танец-кружение

VI соната, главная партия	Кода
IX соната, главная партия (Т. т. 7–10)	Кода (Т. т. 206–209)

Томление (наслаждение)-> Радость, экзальтация —> Свет, экстаз

IV соната, вступление (<i>dolcissimo</i>)	разработка (<i>fff</i>)	Кода (<i>Focosamente, giubiloso</i>)
V соната, вступление (<i>languido</i>)	разработка (<i>Presto giocoso</i>)	Кода (<i>estatico</i>)
VI соната, побочная партия (la rêve prend forme; clarté, douceur, pureté)	разработка épanouissement de forces mystérieuses; avec une joie exaltée).	Кода (avec une volupté radieuse, extatique)
VII соната, побочная партия (avec une céleste volupté)	разработка (vol joyeux)	Кода (avec une volupté radieuse, extatique)

шенной комбинаторной способности различные мотивы образуют вертикальные комбинации — возникающие новые контрапунктические соединения приводят к смысловым трансформациям. Например, в начале репризы Девятой сонаты тема вступления излагается в уменьшении, воспринимаясь как фигурация; одновременно с ней звучит трансформированный начальный мотив побочной партии и мотив «таинственного бормотания» из главной партии. Именно полный распад побочной темы и передает «осквернение святыни», устанавливая ее символическую связь с силами злого таинства, колдовства, о котором говорил Скрябин:



Нотный пример 15. Соната № 9.

Многосложное, опосредованное взаимодействие скрябинских тем, символов и образов нередко приводит к тому, что в результате вариантного развития нескольких тем или мотивов, возникает некий итоговый мотив, раскрывающий концептуальную суть произведения. В Седьмой сонате, например, это — мотив «фонтана искрометного», выросший из мотива таинственных звонов главной партии, окрыленности и темы томления побочной партии.

Скрябин особенно ценил «изменения настроения в течение одной фразы», «скачки настроений», текучие семантические изменения невербального характера, не передаваемые словами²⁵.

2.2.3. Между кристаллическими структурами и «открытыми» формами

Мотивно-тематический материал в произведениях Скрябина, в свою очередь, подтверждает главный принцип его творчества: единство проявляется в крайней тематической гомогенности. В таком случае каждая конкретная композиционная структура может быть истолкована как своеобразные свободные вариации: взаимосвязанные мотивы и их варианты образуют вариационную цепь, составляющую фон, форму второго плана в различных композиционных структурах. Это позволяет создать непрерывный мотивно-тематический поток внутри предельно жестких композиционных схем, в которые превратились типовые формы. Мотивы-символы, претерпевающие непрестанные сложные изменения, взаимодействия и трансформации внутри строгой музыкальной архитектуры протяженных форм, одновременно подчиняются постоянной схеме, продиктованной философско-поэтической программой.

Все это порождает во многих произведениях Скрябина предельное композиционное напряжение и обуславливает их оригинальное воздействие. «Внешние» формы, применяемые предельно жестко и последовательно, воспринимаются как неподвижные, статичные, абстрактные, заданные схемы, сравнимые с математическими аксиомами или кристаллическими решетками, в то время как мелодико-тематический материал пребывает в непрерывном движении. В свою очередь, первичные мелодико-тематические формы также оказываются заданными в соответствии с определенными моделями, образцами, отражающими основные символические значения. Каждое же конкретное композиционное решение оказывается индивидуальным и воспринимается как неповторимое и *quasi* спонтанное. В крупных формах и жанрах — симфониях, сонатах, симфонических поэмах — символическая схема «от хаоса к экстазу» воплощается целиком или почти целиком, в то время как миниатюры — прелюдии, поэмы, этюды и др. — передают отдельные или немногие состояния. Скрябинские композиционные решения зрелого и позднего периода в основе своей — полиструк-

турны, полисемантически и поливалентны: в них представлены, по меньшей мере, три композиционных плана. В первый включены классико-романтические формы – период, трехчастная, сонатная форма и т.д. Второй композиционный план связан с описанными выше свободными вариациями. Третий план подчинен символическо-программным схемам, из-за чего принципы, относящиеся, собственно, к музыкальной драматургии, уравниваются с формами инструментальной музыки.

Возникающие три композиционных плана никогда не бывают идентичными: полное или частичное воплощение символической схемы «от хаоса к экстазу» неизбежно приводит к противоречию с другими композиционными планами, поскольку линейный, прогрессирующий характер этой программы не совпадает ни с одной законченной композиционной структурой, особенно – содержащей репризу. Сходное противоречие возникает и в миниатюрах, передающих один или немногие символы; положение усугубляется вторым композиционным планом, поскольку свободные вариации подчиняются собственной индивидуальной логике. Изначально этот второй композиционный план тяготеет к открытой форме, в то время как первый план композиции, как уже указывалось, представляют законченные формы классико-романтической традиции; что же касается символическо-программных схем из сферы музыкальной драматургии, то, олицетворяя приближение к «Мистерии», они не вмещаются в границы европейского искусства в традиционном понимании.

Совершенно исключительным представляется композиционное решение поэмы «Vers la flamme» op. 72. Как упоминалось, Скрябин применил в ней неклассическую индивидуальную структуру. Программный замысел основан на мотивах «заклинания» и «огня», близких по содержанию и преобразующихся в символы «свечения» и «дематериализации». Поэма, сначала задуманная как соната, демонстрирует непрестанный рост напряжения. Скрябин говорил, играя поэму: «Тут смотрите, как все понемногу расцветает... из туманов до ослепительного света». Сабанеев пояснял, что «ослепительный свет начинался с того момента, когда появлялись тремоло». По свидетельству скрябинского биографа, Скрябин одно время предполагал написать на основе материала «Vers la flamme» не фортепианную пьесу, а симфоническое произведение: Сабанеев даже ощущал в «тремоло, которые у Скрябина раньше не встречались в таком виде», «как бы эскизность, как будто нечто не докристаллизовавшееся до своего законченного

вида»²⁶. С этой характеристикой трудно согласиться: прогрессирующая символично-драматургическая схема полностью соответствует мотивно-тематическим и формообразующим принципам «Vers la flamme» – вариантно-остинатной форме, «пространственному времени», микротематическим элементам, слиянию музыкальных параметров. Непрерывное нагнетание напряжения создают фактурный рост и повышение уровня громкости. В итоге возникает радикально новая структура – форма, выстроенная по принципу *crescendo*.



Нотный пример 16 а. ГЦММК. Ф. 31. № 74. Оборот л. 1.



Нотный пример 16 б. Vers la flamme op. 72.

Сравнение набросков к «Vers la flamme», вряд ли известных Сабанееву, с окончательным вариантом, однозначно доказывает, что Скрябин оставался верен своему убеждению в том, что настоящий композитор должен себя ограничивать. Эскизы к «Vers la flamme» выглядят как партителло, что подтверждает версию Сабанеева о том,

что Скрябин замыслил эту композицию для оркестрового состава. В окончательной версии композитор упростил фактуру, сняв излишние удвоения — благодаря этому композиционная идея приобрела значительно большую ясность, пластичность и элегантность.

2.2.4. Две концепции «единства»: скрябинская «Мистерия» и вагнеровское мифотворчество

Скрябинское понимание тематизма, основанное на непрерывном движении, обновлении, изменении внутри жестких, порой застылых композиционных схем, возникло под воздействием романтического симфонизма, утвердившего метод мотивно-тематической трансформации. Хотя скрябинское отношение к различным композиторам-романтикам было глубоко субъективным (от критического приятия Шопена и Листа — до полного неприятия Берлиоза), недопустимо игнорировать эту традицию, рассматривая скрябинское творчество. Среди романтиков выделялся один композитор, глубоко восхищавший Скрябина и, несмотря на все его попытки дистанцироваться, оказавший значительное влияние на его поэтику и композиционную технику, — речь идет о Рихарде Вагнере.

Вагнеровский метод в сильнейшей степени воздействовал на символическую и мотивно-тематическую концепцию Скрябина. В мифопоэтическом творчестве Вагнера связи между разными космологическими образами и состояниями передавались лейтмотивами. Идея непрестанного роста, обновления и движения, в первую очередь отвечавшая мифологическому становлению, подвигла Вагнера обратиться к совершенно определенному типу музыкального развития и во многом определила особенности его лейтмотивной техники. Вся ткань его музыкальных драм представляет собой бесконечную цепь вариантов: все лейтмотивы выводятся и развиваются из немногих начальных тематических клеток, заданных в начале тетралогии. Этот процесс трансформации приводит к семантическим изменениям, большинство из которых подчинены мифологической амбивалентной логике. Лейтмотивы у Вагнера не существуют как абсолютно устойчивые, неизменные структуры, а существуют лишь в связях со словом, с другими лейтмотивами, со своими вариантами и темами, которые их породили. Они непрерывно меняют свой смысл в ходе развития музыкальной драмы. Обновлению смысла кладет предел лишь конец драмы или цикла, занавес, но даже

он оказывается всего лишь относительной, условной границей — в принципе, процесс мог бы продолжаться до бесконечности. Тем самым, композиция целого тяготеет к открытой форме.

В своей основе лейтмотивы Вагнера семантически свободны, изменчивы, подвижны, многолики, их значение не закреплено, а названия — условны²⁸. В его тетралогии сцепление, взаимодействие, взаимообусловленность важнейших музыкально-поэтических представлений воплощаются в музыкальной ткани. Музыка и слово предстают в таком сплетении и взаимодействии, что если непонятен словесный текст, то непонятна и музыка, возникновение лейтмотивов в том или ином контексте, их сопоставления и связи. Если же ограничиваться словом как таковым, то оно окажется достаточно темным. Музыка и слово настолько проникают друг друга, что возникает качественно новый жанр: музыкальная драма Вагнера — это не опера и не драма, а нечто третье, находящееся между музыкой и словом. По словам Томаса Манна, этот композитор «[...] был не только поэтом, но и музыкантом, и притом не только кем-то одним, наряду с другим или за счет другого, но и тем и другим сразу, в изначальном единстве; он был музыкантом как поэт и поэтом как музыкант; его связь с поэзией была связью музыканта, так что его язык проникал, благодаря музыке, в прошлое, к некоему первоначальному состоянию, и его драмы без музыки лишь наполовину были поэзией, а его связь с музыкой была не чисто музыкальной, но поэтической в том смысле, что решающими в ней были духовность, символичность музыки, ее дразнящий смысл, ее способность к припоминанию и магия причастности»²⁹.

Если пытаться определить семантику вагнеровских лейтмотивов, то оказывается возможным выделить лишь словесный стержень у каждого. Темы Вагнера тесно связаны с конкретным словом, но в то же время они свободны от этой связи, так как приобретают в процессе развития связи с другими словами и другими лейтмотивами, в новых контекстах и драматургических ситуациях. В мифопоэтической концепции Вагнера борются тончайшая структурность с первичным чувством хаоса, точность с уклончивой расплывчатостью, свобода и форма, фантазия и разум существуют в постоянном взаимодействии. Слово как таковое ни в коей мере не является исходным пунктом в лейтмотивной технике Вагнера: он не стремится любой ценой передать отдельные слова и синтагмы — лейтмотивная работа направлена в первую очередь на невербальные, комплексные многомерные структуры, соответствующие тончайшим слоям между

мыслью, смыслом и словом. Вагнеровская композиционная техника более ориентирована на смысл, чем на значение, и на значение, чем на слово. Его ассоциативная техника позволила осуществлять многочисленные переключения и переносы значений. Все изменения значений лейтмотивов отражают психологические связи между различными событиями и состояниями, включенными в определенный, более или менее гомогенный контекст. Каждый лейтмотив меняет значение в зависимости от конкретной сценической ситуации — совокупный смысл складывается из всех локальных значений. Переключения и переносы значений лейтмотивов гарантирует одно то, что практически каждый лейтмотив порождает множество вариантов, которые действуют в дальнейшем как самостоятельные темы, обладающие собственными значениями.

Мерцание смысла лейтмотивов в тетралогии, их семантическая мобильность легко объясняют структурную незакрепленность лейтмотивов как единиц музыкального синтаксиса. Психологическому ассоциативному принципу соответствует повышенная вариантная, комбинаторная и трансформационная способность системы, проявляющаяся, в числе прочего, в производности тем, в легкости образования и расщепления лейтмотивных комплексов по горизонтали и вертикали. Кроме этой тенденции, необходимо отметить новаторское осмысление мотивно-тематического материала в творчестве Вагнера, у которого композиционная работа направлена не столько на конечный результат, сколько на сам процесс постепенной подготовки, формирования и кристаллизации лейтмотивов из многочисленных исходных клеток и последующих преобразований лейтмотивов, вплоть до синтеза с другими и дальнейших трансформаций.

Вагнер выработал уникальную, глубоко укорененную в мифе внутреннюю логику, определяющую психологическое развёртывание, нагнетание напряжения и постоянное ассоциативно-семантическое усложнение, накапливание и переключение смыслов. Первоначальный смысл обогащается в бесконечной цепи взаимных комментариев. Психологическая работа углубляет значение мифа, раскрывает его многослойность; часть этой работы состоит из непрестанного истолкования слова музыкой и наоборот. Одновременно вагнеровский оркестр расшифровывает скрытые подтексты и связи, обнажает бессознательное. Признавая главенство невербального содержания, Вагнер становится последовательным истолкователем бессознательного; его искусство передает «воспоминание» и «предчувствие» («Опера и драма»), а также —

«переданное звуком молчание», способное передать то, что невозможно высказать словом («Музыка будущего»)»³⁰.

Именно способность Вагнера создавать различные контрапункты смыслов и многослойные структуры более всего восхищала Скрябина. В «Предварительном действе» композитор намеревался последовательно применить «принцип контрапунктирования», говоря, что «музыка будет местами одного настроения, тогда как движение и даже текст будут совершенно иного... В этом контрасте будет особое ощущение... Помните, как у Вагнера в “Гибели богов” — там, кажется, это первый в мире пример такого контрапунктирования, когда Зигфрид выходит на берег к Гунтеру и в оркестре звучит мотив проклятия, тогда как в тексте все совершенно иное... Это дает огромное впечатление [...]. Я же проведу это в еще более широкой форме...»³¹.

Скрябин собирался довести эту идею до логического конца: его концепция, как уже упоминалось, включала «воображаемые контрапункты», которые композитор хотел внушить своим слушателям и «посвященным», а также смысловые контрапункты музыки и поэзии.

Склонность Вагнера к невербальным полисемантическим структурам и типам коммуникации, обладающим повышенной ассоциативной способностью, сигнализировала поворот в психологии. Явный акцент на бессознательном одновременно с отказом от каузальности, логической последовательности и мотивированности при описании типично мифологических состояний, для которых характерен временной континуум, соединяющий прошлое, настоящее и будущее, — подобная техника повествования точно отвечала структуре бессознательного, существующего вне времени и пространства. В свою очередь, Скрябин усматривал особую ценность в интуитивном, бессознательном, иррациональном; его план «Мистерии» включал концепцию «пространственного времени», преодоления времени, в которой переставали существовать прошлое, настоящее и будущее.

Исходным для Вагнера было представление об организованном целом, подчиняющем себе свои составные части и определяющем их строение. Элементами его творческой системы являются не изолированные явления, а осложненные, обремененные многочисленными связями смыслы — комплексные семантические структуры, семантические поля, концентрирующие многообразные ассоциативные, музыкально-поэтические, драматургические и мифопсихологические связи. Ассоциативная техника, которой владел Вагнер, оставалась недоступной для современной ему и даже — более поздней психологии. Механизмы «сгущения» и «переноса», описанные Фрейдом в «Толко-

вании сновидений» и позже уподобленные Лаканом метафоре и метонимии, являлись лишь частью структурных законов бессознательного, воспроизведенных вагнеровской техникой. Переносы и колебания значений внутри ассоциативно-семантических музыкально-словесных комплексов приводят в конечном счете у Вагнера к слиянию семантических полей. От наращивания ассоциативных связей — к образованию все новых и новых музыкально-смысловых сцеплений — до колоссального усиления первоначального смысла. В сущности, тетралогия Вагнера — один гигантски разросшийся прасмысл, запечатленный в разных лейтмотивах.

Открытие подобной комплексной системы, в числе прочего, внесло значительные коррективы в осознание целого и части: целое представлялось не в виде конгломерата различных частей, но как исходный формообразующий принцип. Здесь Вагнер также во многом опередил свое время: окончательное крушение механистической картины мира и возникновение новой культурной парадигмы, заявившей о себе на рубеже веков, означало, в числе прочего, преодоление «атомистической» установки в психологии и принесло повышенный интерес к проблеме целого и части. Вагнеровский вклад в проблематику комплексных систем предвосхитил направления в психологии, выдвинувшие на первый план категорию организованного целого и отказавшиеся от понимания восприятия как мозаичного конгломерата различных ощущений³².

Вагнеру и Скрябину удалось выдвинуть и разработать уникальные концепции единства. Кроме многочисленных соответствий, нельзя не отметить значительные различия между предложенными ими подходами, объясняемые в первую очередь принципиально разными установками этих композиторов: Вагнер опирался на миф и психологию, в то время как Скрябин стремился к «Мистерии».

Примечания

¹ См.: *Сабанеев Л. Л.* А. Скрябин. Op. 59. Две пьесы. No 1. Poème. No. 2. Prélude. Op. 61. Поэма-ноктюрн. Op. 62. Шестая соната. Op. 63. Две поэмы // Музыка. 1913. № 111. С. 16–18; *Его же*. А. Скрябин. 10 пьес для фортепиано. Op. 71–74. Изд. П. Юргенсона // Музыка. 1914. № 196. С. 526–527.

² *Его же*. Воспоминания о Скрябине. С. 263.

³ *Жильев Н. С.* А. Н. Скрябин и его творчество. С. 115–116.

⁴ Кроме цит. работ И. Ф. Бэлзы, Г. Г. Нейгауза, В. В. Рубцовой, см. также: *Альшванг А. А.* О философской системе А. Н. Скрябина // *Альшванг А. А.* Избранные сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1964. 261–262.

⁵ Типична в этом отношении цит. книга В. В. Рубцовой (с. 143–145, 181–183).

⁶ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 164.

- ⁷ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. Антропогенезис. С. 729–730.
- ⁸ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 157.
- ⁹ Иванов В. И. Скрябин (Речь на скрябинском концерте проф. А. Б. Гольденвейзера в студии-мастерской «Красный петух» 25 февраля 1919 г.). С. 115–116.
- ¹⁰ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 254.
- ¹¹ Там же. С. 165.
- ¹² Там же. С. 254–255.
- ¹³ Авербух Л. А. Запись лекций Б. Л. Яворского по истории музыки. № 2. Ноябрь 1925 // ГЦММК. Ф. 146. Опись 5389. № 4920. Авторизированная машинопись. С. 3.
- ¹⁴ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 157.
- ¹⁵ Там же. С. 256–257.
- ¹⁶ Там же. С. 255–256.
- ¹⁷ Там же. С. 158–159.
- ¹⁸ Там же. С. 157.
- ¹⁹ Там же. С. 263.
- ²⁰ Там же. С. 263.
- ²¹ См. об этом в книге автора «Georgy Ligeti. Style, Ideas, Poetics». Transl. from Russian and German into English by M. Shuttleworth. Berlin, 2002.
- ²² Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 157, 161–162.
- ²³ Там же. С. 162.
- ²⁴ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 162–163.
- ²⁵ Там же. С. 163.
- ²⁶ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 296.
- ²⁷ Набросок был впервые опубликован в немецком издании настоящей книги (с. 250).
- ²⁸ Как известно, Вагнер поощрял составление лейтмотивных указателей из прагматических соображений — полагая, что они облегчат усвоение его музыки слушателями. Но вместо того, чтобы погрузиться в непрерывный ток музыки, некоторые слушатели и критики стали воспринимать вагнеровскую драму как калейдоскоп лейтмотивов. Однако интуитивное, непосредственное вслушивание в вагнеровскую музыку исключает подобную подмену, позволяет обнаружить всеобщую связь и изменчивость вагнеровского музыкального космоса.
- ²⁹ Mann Th. Richard Wagner und der «Ring des Nibelungen» // Mann Th. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Bd. 2. Fr. am Main, 1968. S. 245.
- ³⁰ Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 4. Berlin u. a. [o. J.]. S. 128, 221; ebd. Bd. 7. Berlin u. a. [o. J.] S. 130.
- ³¹ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 330.
- ³² См. подробнее о воссоздании мифа Вагнером в статье автора «Zwischen Mythos und Unbewusstem. Zur Poetik des “Ring des Nibelungen”» // Das Orchester. 1999. № 47. Н. 2. С. 2–8.

2.3. «Звук-цвет-свет» в «Прометее»

2.3.1. Историческое осознание скрябинской синестезии

Звукоцветовая концепция Скрябина с давних пор привлекает внимание исследователей¹. Но хотя ее отдельные аспекты были описаны и изучены, до недавнего времени высказывались сильные сомнения при обсуждении композиционного замысла, особенностей скрябинской синестезии, цветоцветозвукового синтеза и гармонии Скрябина. То, к примеру, что цветовая строка — *tastiera per luce* (*clavier à lumières*) рассматривалась « [...] в скрябинской литературе преимущественно как курьез, основывалось, вероятно, на том, что ни в высказываниях композитора, ни при использовании светового рояля при исполнениях [“Прометей” — М.Л.] не были документированы намерения Скрябина относительно применения света»².

Насколько цветовые ощущения Скрябина раздражали уже его современников и, в то же время, как важна для концепции «Прометей» была ее цветоцветовая составляющая, позволяющая, в числе прочего, понять воспоминания Александра Оссовского:

«В самом начале 1911 года в РМИ вышла из печати партитура Скрябина “Прометей. Поэма огня”. По окончании одного из заседаний совета в феврале 1911 года Рахманинов, увидев на письменном столе Кусевицкого эту партитуру, до той поры ему неизвестную, пожелал ознакомиться с нею. Мы, члены совета, пошли вслед за Рахманиновым в соседнюю, так называемую “музыкальную комнату”, отделанную красным деревом, с роялем также красного дерева, стоявшим для чего-то на низенькой эстраде. Сергей Васильевич сел за рояль читать партитуру с листа; мы окружили его. Знаменитый первый аккорд “Прометей” поразил, даже восхитил Рахманинова. Но дальше... дальше следовали одно за другим колкие замечания, недоуменные пожимания плечами, улыбки.

— Какого цвета тут музыка? — иронизировал Сергей Васильевич по поводу *tastiera per luce*. — Не музыка, Сергей Васильевич, а атмос-

фера, окутывающая слушателя. Атмосфера фиолетовая, — отвечал Скрябин. — Этот аккорд не будет звучать, оркестровые голоса расположены нелогично, — на ходу бросает замечание Рахманинов. — А мне и надо, чтобы он именно так звучал, — парирует Скрябин. Так Рахманинов безжалостно продолжал лить ушаты холодной воды на голову композитора. Скрябин не вытерпел, раздраженно захлопнул партитуру, прекратил игру и предложил желающим прийти к нему вечером послушать “Поэму огня”, которую он сам сыграет со световой клавиатурой, приспособленной у него в кабинете»³.

Скептическое отношение к синестезическим ощущениям опирается на глубокие причины, связанные с неповторимыми особенностями синестезического мировосприятия. Знаменитый нейропсихолог А. Р. Лурия подчеркивал уникальность «комплексной синестезической чувствительности», в которой нет «той четкой грани, которая у каждого из нас отделяет зрение от слуха, слух — от осязания или вкуса [...]». По его наблюдениям, у людей, обладающих синестезическим восприятием, каждый звук непосредственно рождал переживания света и цвета, вкуса и прикосновения; звуки, голоса или слова вызывали какие-то зрительные впечатления — клубы дыма, брызги, плавные или изломанные линии; иногда возникало ощущение вкуса на языке, иногда ощущение чего-то мягкого или колючего, гладкого или шершавого⁴. В качестве примера «комплексной синестезической чувствительности» исследователь назвал Скрябина. В воспоминаниях Леонида Сабанеева приведены многочисленные примеры, демонстрирующие конкретные синестезийные ощущения и зрительные, звуковые, осязательные и обонятельные ассоциации, возникавшие у композитора. Так, например, «играя “Гирлянды”, он представлял себе какие-то хрустально-кристальные и в то же время радужные образования, которые росли, группировались и, тонкие и эфемерные, хрупкие и “стеклянные”, рвались и бились, чтобы вновь расти и возникать... — Они все время возникают, радужные и хрупкие, и в них есть сладость до боли...»⁵.

2.3.2. Синестезия и синтез искусств как проблемы скрябинской эпохи

Скрябинские попытки цветоцветозвукового синтеза вызвали сильный интерес, прежде всего в кругу символистов. Об этом свидетельствуют, например, строки, внесенные Александром Блоком

20 января 1913 г. в записную книжку: «Изобретение Скрябина: световой инструмент — рояль с немymi клавишами, проволоки от которых идут к аппарату, освещающему весь погруженный во мрак зал в цвета, соответствующие окраске нот»⁶.

Замысел Скрябина соответствовал важнейшим художественным тенденциям его времени. Принципы ассоциативной поэтики, опиравшейся на синестезийные соответствия, были провозглашены уже Эдгаром Алланом По, Шарлем Бодлером и Полем Верленом. Сходные идеи снова стали основополагающими у Стефана Малларме («чистая музыка поэзии» — «pure musique poétique») и затем — у Поля Валери, разработавшего концепцию «чистого поэтического языка» и «чистой поэзии», подразумевающей обязательные ассоциации с музыкой⁷. Ориентация на музыку, обнаружившаяся уже в статьях Бодлера о «Лоэнгрине» и «Тангейзере» и выраженная в знаменитой формуле Верлена «De la musique, avant toute chose» (в переводе Валерия Брюсова: «О музыке на первом месте») из его стихотворения «Искусство поэзии» («L'art poétique»), стала обязательной для живописи, поэзии и литературы. Характерны такие заглавия, сближающие различные виды искусств со «всею музыкой», как «Гармония», «Аранжировка», «Ноктюрн» у Джеймса Уистлера, «Симфония в белом» у Теофиля Готье, «Симфонии» у Андрея Белого, «Сонаты» и «Симфонии» у Валерия Брюсова и т. п.

Необходимость сближения звука и цвета, времени и пространства была предопределена поисками синтеза искусств. Унаследованная от «декадентов», эта идея была философски истолкована русскими символистами — Андреем Белым, Александром Блоком, Вячеславом Ивановым — и осмыслена ими как часть «всеединства». Определяющую роль в подобных сближениях должна была играть музыка. Как сформулировал в 1910 г. Андрей Белый, «в симфонической музыке, как в наиболее совершенной форме, рельефно кристаллизуются задачи искусства. Симфоническая музыка является знамением, указывающим путь искусства в целом и определяющим путь его эволюции. [...] Не будут ли стремиться все формы искусства все более и более занять место обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?»⁸.

То же убеждение высказал Александр Блок в письме Андрею Белому: «[...] наши времена поэзии ощутили, как никогда, до пророчесственного прозрения, двойственную природу вселенной, и именно ощутили музыкально, путем все большего отрицания пространственных образов и все большего прислушиванья к “ритму” [...]»⁹.

Синестезийные идеи носились в воздухе: самые разные художники, вне зависимости от связей с символизмом, исследовали цепи ассоциаций, связывали всевозможные ощущения и представления. Даже после того как была провозглашена «смерть русского символизма», сходные концепции определили многие композиционные решения. Как своеобразные вариации на темы Артюра Рембо воспринимаются синестезийные анализы в трактате Андрея Белого «Глоссолалия»:

«Звук “а” — белый, летящий открыто; многообразия раскрытия рук выражают его; полнота души — в нем: благоговение, поклонение, удивление...

— Звук “е” — желтозелен: звук частностей “а”; это — мысли: все зоркости, трезвости, все сомнения мысли; “е” есть наблюдение: наука; мировоззрение в “е”: здесь душа, рассуждая, колеблется в перекрещенности рук.

— Звук “и”: синева, высота, заостренность, восторги, восхищенность, мистика, люциферизм»¹⁰.

Синестезийным восприятием обладал П. А. Флоренский — мыслитель, входивший в «ближний круг» Скрябина. Известны его интерпретации живописи в духе цветосимволизма¹¹. В своих воспоминаниях философ непрерывно сближает звук и цвет — ощущения сплетаются в пеструю гирлянду причудливых ассоциаций, объединяющих абстрактное и конкретное, прошлое, настоящее, будущее, напоминая о «поисках утраченного времени» в романах Марселя Пруста¹². Синестезия во многом определила «Разговор о Данте» Осипа Мандельштама, в котором поэт сказал о «намеренно инфантильной оркестровке» Данте и сравнил Данте с Рембо¹³. В том же ряду стоит звуковой анализ имени «Блок» в стихотворении Марины Цветаевой «Имя твое — птица в руке». Одержимостью синестезиями проникнуты воспоминания Владимира Набокова, красочно передавшего свои детские мечты¹⁴.

Особую склонность к синестезии обнаружили представители музыкального «современничества». Об усилении живописно-декоративных тенденций в современной музыке писал в 1913 г. Николай Мясковский, испытывавший к тому времени сильнеешие влияния символизма и скрябинского творчества поэтики: «Мы живем в расцвете чисто живописных тенденций; почти все силы нашего восприятия и исканий направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания; мы мечемся от пряных ароматов гармоний Скрябина к сверкающему оркестру Равеля, от ошеломляющей крикливости Р. Штрауса к тончайшим нюансам Дебюсси»¹⁵.

В 1916 г. критик Евгений Браудо, принадлежавший к тому же кругу, провозгласил мощное сближение музыки и живописи, отметив, что музыкальная терминология обогатилась такими понятиями, как «гармоническое пятно», «акварель», «эскиз», в то время как в живописи возникли понятия «красочные звучания», «мелодическая линия», «живописная симфония»¹⁶. Во внутренней музыкальности живописи был глубоко убежден один из самых значительных художников-символистов России, Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870–1905), утверждавший, что в живописи существует бесконечная мелодия, открытая Вагнером, и сравнивший бесконечную линию фресок с лейтмотивом¹⁷.

Стремление к «параллелизму искусств» было характерно для творчества Микалоюса Константиноса Чюрлёниса, создавшего такие полотна как «Музыка леса», «Соната пирамид», «Соната солнца», «Соната весны», «Соната моря», «Соната звезд» и одновременно — музыкальные композиции «В лесу», «Море» и т. п.¹⁸ В докладе «Чюрлянис и проблема синтеза искусств» (1914) Вячеслав Иванов подчеркнул живописную обработку элементов зрительного наблюдения в согласии с принципом, заимствованным у музыки, как особенность творческого метода этого художника. По словам Иванова, «впечатление зрительное является для него эквивалентом музыкальной формы и развивается по аналогии ее развития. Мы остаемся в мире форм, но они разворачиваются перед нами наподобие музыкальных рядов»¹⁹.

Чрезвычайно характерны цветовые соответствия между такими представителями символизма, как Михаил Врубель, чья лилово-фиолетовая палитра стала легендой, Александр Блок, на которого в сильнейшей мере повлиял Врубель, и Скрябин, включивший те же цвета в концепцию «Прометей» (известно, кстати, что репродукция одного из полотен Врубеля висела в последней квартире композитора). «Вечно синее» играло важную символическую роль в творчестве Жориса Карла Гюисманса, Стефана Малларме и Рубена Дарио. В своей книге «Ноктюрн» (1916) Габриэле д'Аннунцио воспел «темно-фиолетовые» прелюдии Скрябина.

Тенденции к сближению с музыкой проявились также в кругу русских художников-футуристов. Это доказывает, в числе прочего, картина «Колокольный звон (колокольня “Иван Великий”», 1915) одного из значительнейших русских живописцев, Аристарха Лентулова (1882–1943). По его словам, «[...] на картине “Звон” изображена колокольня “Иван Великий” в скошенных формах, в центре — коло-

кол, раскачиваемый двумя людьми. Вокруг всего сооружения кругами расходятся волнообразные плоскости, передающие чувства звука-гула, а повторяемые отдельные формы композиции в виде натянутых стрел создают впечатление органа или гигантских гуслей. Вся вещь эмоционально насыщена чисто музыкальными настроениями»²⁰.

Не следует забывать о том, что члены кубофутуристического объединения «Бубновый валет», в которое входил Лентулов, признавали в музыке лишь немногих композиторов, к которым относился Скрябин, — ему посылались почетные приглашения на выставки «Бубнового вальса». Лентулов был лично знаком со Скрябиным и посвящен в его теорию звукоцветовых соответствий. Художник особенно гордился тем, что Скрябин при жизни отличал его как «художника, ближе всех отвечающего его цветомузыкальной идее»²¹. В своих воспоминаниях Лентулов описал встречу, во время которой Скрябин хотел проверить справедливость своей цветосветовой теории, играя ему, Наталии Гончаровой и другим приглашенным художникам различные музыкальные фрагменты с тем, чтобы узнать, с какими цветами они у них ассоциировались²².

В 1918 г. Лентулов участвовал в постановке грандиозного музыкального представления — исполнении скрябинского «Прометея», состоявшемся 8 ноября в Большом театре (инсценировка В. И. Немировича-Данченко, дирижер: Эмиль Купер). Лентулов создал огромное полотно на заднем плане, которое окрашивалось прожекторами в разные цвета, согласно скрябинской теории о цветозвуковых соответствиях. По словам Лентулова, «этот фон был проникнут духом музыки *Прометея* и представлял из себя ослепительное зрелище, испещренное узором транспарантов, которые включались и выключались реостатом по мере смены музыкальных кусков *Прометея*. Оркестр из ста человек музыкантов и стольких же певцов был одет в специальные костюмы, напоминавшие средневековые блузы и береты»²³.

Художник Александр Куприн вспоминал в связи с этим исполнением, что он «никогда и нигде ничего подобного по яркости и силе не видел»²⁴.

О цветозвуковых соответствиях высказался также Николай Иванович Кульбин, игравший ведущую роль в русском футуризме, в своем манифесте «Свободная музыка» («Die freie Musik»), опубликованном, как уже упоминалось, на немецком языке в том же альманахе «Der Blaue Reiter», что и статья Леонида Сабанеева о скрябинском «Прометее». В этом манифесте Кульбин писал о «применении

цветовой музыки или музыкальных картин, состоящих из особых цветовых плоскостей, которые сплавляются в текущей гармонии, подобно тому, как это происходит в новой живописи»²⁵.

Кульбин также способствовал пропаганде идей Василия Кандинского в России; в числе прочего, русская версия книги Кандинского «О духовном в искусстве» была зачитана в качестве доклада Кульбина на Всероссийском конгрессе художников, проходившем с 24 декабря 1911 по 5 января 1912 г. Как известно, в шестой главе этой книги изложено понимание Кандинским цветозвуковых соответствий²⁶. Впрочем, художник в достаточной степени дистанцировался от скрябинского «Прометея», находя его концепцию достаточно упрощенной²⁷. Что же касается живого интереса русских футуристов к творчеству Скрябина, то оно подтверждает, в числе прочего, замечательное по проницательности и плодотворности наблюдение Бориса Эйхенбаума о том, что взаимоотношения символизма и футуризма не сводятся к простой антитезе, но представляют собой сложную взаимосвязь — русские футуристы переняли многое от символизма²⁸.

2.3.3. Значение оккультных представлений

Стремление к синтезу искусств проявилось в то же время в различных экспериментах в области театра. Концепция спектакля как целого позволила Михаилу Фокину найти адекватное воплощение музыки в языке танца, Льву (Леону) Баксту — точные соответствия между цветовой композицией и оркестровыми эффектами, а Стефану Малларме и Сергею Дягилеву — сказать о «новой живописи душевного движения». Пантомима оперного спектакля воспринималась в постановках Всеволода Мейерхольда как «движущаяся пластика»²⁹.

В формировании некоторых концепций цветозвуковых соответствий у русских символистов важную роль играли также оккультные представления, в том числе — теософское учение. Эта проблематика оставалась до последнего времени практически не затронутой исследователями; тем более важными представляются результаты новейших изысканий, позволяющие рассмотреть в новом свете программные высказывания таких русских символистов, как Александр Блок, Андрей Белый, Валерий Брюсов, Вячеслав Иванов и др. К примеру, Н.А. Богомолов установил точные соответствия

между статьей Александра Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910) и описанием астрального мира в работах Анни Безант (1847–1933), в которых говорится о преобладании пурпурно-лилового, золотого и сине-фиолетового цветов³⁰. По свидетельству Леонида Сабанеева, Скрябин был знаком с трудами А. Безант. Особенно интересным представляется тот факт, что два цветовых полюса «Прометей» — синий и красный — точно совпадают с астральными феноменами, возникающими, согласно одному из почитаемых Скрябиным авторов, Папыусу, во время спиритических сеансов³¹. В «Тайной доктрине» Елены Блаватской систематизированы всевозможные соответствия между планетами, металлами, числами, цветами, звуками и т. д.³² Поскольку в системе Блаватской число семь обладает универсальным значением, в ее системе приняты во внимание семь звуков диатоники — по этой причине Скрябин, при всем его преклонении перед Блаватской, не мог не критично перенять эту часть «Тайной доктрины».

2.3.4. Скрябинская «световая симфония» как подготовительная стадия «Мистерии»

Контрапункты в синтетическом действе

«Прометей» понимался Скрябиным как грандиозное литургическое действо, приближение к «Мистерии». По свидетельству Леонида Сабанеева, композитор говорил: ««Прометей» — это уже совсем близко от «Мистерии»»³³.

«Мистерия», должна привести к полному преодолению материального, воплощению духа и «последнему воссоединению», требовала особых средств. Согласно Скрябину, художественный синкретизм соответствовал первоначальному духовному состоянию; процесс материализации привел к разделению искусств, а полная дематериализация, преодоление материального и воплощение духа потребовала синтеза искусств, в который должен был быть вовлечен «светоцвет». В «Прометее» композитор стремился к согласованию музыкальной и визуальной части: все гармоническое развитие должно было сопровождаться синтестезийно обоснованными цветами. Построенный в музыкально-структурном отношении как усиление отдельных звуков, цветоцветозвуковой элемент, тем самым, обретал огромное воздействие: световая симфония задумывалась как сильнейший

многократный психологический резонанс, должный усилить магическое воздействие музыки³⁴. Скрябин говорил, что «свет должен наполнить зал [...] весь воздух, пронизать его до атомов [...]. Вся музыка и все вообще должно быть погружено в этот свет, в световые волны, купаться в них». Он «был необычайно упорен в своем желании видеть именно зал наполненным какой-то недостижимой “светящейся материей”, которая бы вся просияла светом»³⁵.

Как уже упоминалось, в «Мистерии» и «Предварительном Действе» композитор планировал использовать контрапунктические сочетания элементов различных искусств, а также магические заклинания и ароматы³⁶. При этом светоцветовой элемент не всегда должен был полностью соответствовать гармонии, но следовать собственной логике. Композитор говорил: «Я в “Прометее” хотел параллелизма — хотел усилить звуковое впечатление звуковым. А теперь меня это не удовлетворяет. Теперь мне нужны световые контрапункты... Свет идет своей мелодией, а звук своей... Вообще, мне теперь необходимо контрапунктирование отдельных веток искусств между собою»³⁷.

Звукоцветовые соответствия у Скрябина, описанные Леонидом Сабанеевым

Конкретные соответствия между звуком, цветом и светом у Скрябина были впервые зафиксированы Леонидом Сабанеевым в 1911 г.³⁸ В дальнейших публикациях критик повторил это описание с небольшими отклонениями³⁹. Сведенные в таблицу, свидетельства Сабанеева выглядят следующим образом:

1911	1916	1923
С — красный	С — красный	С — красный
G — оранжево-розовый	G — оранжевый	G — оранжево-розовый
D — желтый	D — желтый	D — светло-желтый
A — зеленый	A — зеленый	A — зеленый
E — синий (светловатый)	E — синий (светлый)	E, H — синий-светловатый
H — сходный с E	H — синий, бледный (лунные цвета)	
Fis — синий, яркий	Fis — синий	Fis — синий, яркий
Des — фиолетовый	Des — фиолетовый	Des — фиолетовый
As — пурпурно-фиолетовый	As — пурпурно-фиолетовый	As — пурпурно-фиолетовый
Es, B — стальной с металлическим блеском	Es, B — металлические цвета с блеском	Es, B — стальной с металлическим блеском
F — красный, темный	F — красный	F — красный

Важно отметить, что Сабанеев подчеркивал упрощенность своих описаний. Некоторые дополнения содержат его воспоминания о композиторе: в числе прочего, в этой книге биограф Скрябина писал о различиях в восприятии бемольных и диэзных тональностей, поведенных ему композитором: «— И у них *разные оттенки цветовые всегда*, — пояснил он, — бемольные тональности имеют какой-то металлический блеск, а диэзные — яркие, насыщенные по цвету и без такого металлического блеска»⁴⁰.

Партитура «Прометей» с рукописными пометками Скрябина, внесенными 16 (29) марта 1913 г.

В своих воспоминаниях Сабанеев описывает свою встречу со Скрябиным, во время которой композитор снабдил его подробными разъяснениями цветоцветозвуковых соответствий в «Прометее»: «[...] после ряда тщетных попыток выяснить [...], какое значение имеет у него “строка света” в партитуре, я раз вечером завлек Александра Николаевича в ресторан “Прага” у Арбатских ворот и там, за кружкой пива и за партитурой “Прометей”, к тому времени уже выпущенной, я заставил его написать над каждым тактом: в каком месте какой свет ему представляется [...]. Я заговорил о “световой симфонии”. Прежде всего мне надо было узнать, каково было видение Скрябина, каково было это ощущение созерцания света в звуке, которое носит в науке наименование синопсии.

— У меня сначала не все цвета были отчетливо видимы. Только некоторые тональности давали мне яркий образ, — сказал Александр Николаевич. — Это были *Fis* — *синий*, яркий и темный, насыщенный, несколько такой торжественный и полный, это цвет Разума. Затем был для меня ясен *D* — золотой, солнечный, цвет «plein jour» и *F* — красный, кровавый цвет Ада. Вот из этих трех надо было делать вывод. Но я его мог сделать только тогда, когда построил такой силлогизм: цвета соответствуют гармониям, тональностям. Родство тональностей — по квинтовому кругу, самые близкие — это находящиеся в отношении квинты. А цвета самые близкие — соседние по спектру. А дальше уже все было ясно. Три ясных для меня цвета дали мне три пункта опоры, остальные я уже вывел. А когда вывел, то увидел, что действительно это так, что иначе и быть не может...

— Ну, а в “Прометее” была ли ваша строчка света написана в партитуре, соображаясь с вашим видением светов внутренним, или же только как вывод из гармонической схемы? — спросил я его.

— Нет, в “Прометее” я писал ее *всю только теоретически*, — сказал откровенно Александр Николаевич. — Я так верю в то, что моя теория правильна, что ни минуты не сомневаюсь, что мое видение будет именно соответствующим тому, что у меня написано теоретически. [...]

— Да, — отвечал я осторожно, — но дело в том, что тут могут быть разные мелкие нюансы, мелкие подробности и оттенки, оттого что вы не обозначили силы отдельных слагающих света. И потому было бы очень любопытно знать, в каждом ли месте “Прометея” имеется соответствующее световое видение, или же часть “Прометея” в вашем представлении сама собою не сопровождалась никакими светами, а они были вызваны только теоретическими усилиями?

— Да нет же, — запротестовал Александр Николаевич, — *все было* у меня в видении, каждое место. Я даже могу вам сказать...

Мне этого только и надо было. Я вытащил партитуру.

— Какой вы предусмотрительный, — улыбнулся Александр Николаевич, — кто мог подумать, что, идя пить пиво, вы подумаете о партитуре.

— Я о ней еще раньше подумал, — сказал я.

И Александр Николаевич стал мне диктовать, начиная с первого аккорда, описывая света в их интенсивности и цвете. Сначала описывал несколько абстрактно, а я писал на партитуре карандашом. Потом, видимо, его воображение стало разгораться, он стал выражаться более художественно, более образно, даже увлекательно, в его словах стали появляться уже не одни цвета, а целые “образы светов”, *молнии, лучи, туманы, облака*. Видно было, что целая световая переменная картина, настоящая симфония цветов и форм рисуется его взору. Потом, и это было довольно скоро, он уже взял у меня мой карандаш и стал сам писать, увлекшись этим делом и все более и более разгораясь. Вся огромная партитура была исписана его стоячим характерным почерком, рассказывавшим описательно световую симфонию»⁴¹.

Этот фрагмент из воспоминаний Сабанеева в очередной раз подтверждает своеобразие скрябинского мышления, для которого был характерен сплав рационального и интуитивного. Как и в других случаях, в развитии цветозвуковой теории Скрябина не было противоречий: стремясь к предельной выверенности и логической обоснованности, композитор поверял, дополнял и уточнял свои интуитивные импульсы и спонтанные ассоциации конкретными вычислениями. Одна из бесед с Сабанеевым подтверждает, что

и в этой сфере Скрябин соблюдал принцип единства: «Скрябин утверждал, что Вагнер не чувствовал света, потому что у него не те тональности, какие должны быть при свете. — Вот “Feuerzauber” написан у него каждый раз в разных тонах — значит, у него не было определенного видения на этот счет. И каждый раз тональности неподходящие. У него цвет огня, стало быть оранжевый, то есть *G*, а у него “Feuerzauber” идет в *E*, в *F*, только не в *G*. Затем у него белый свет дня изображается один раз *C-dur*’ом, другой раз *B-dur*’ом — в “Гибели богов”, в сцене рассвета»⁴².

написаны Скрябин
Александр Скрябин

Prométhée.

написаны Скрябин

A. Scriabine. Op. 80.

Lento. Brumeux. м. м. J. 80. *più lento* *a tempo* *avec mystère*

Luce.

Ianto Piccolo.

Flauti I. II.

Flauto III.

Oboi I. II.

Oboe III.

orno inglese.

I. II.

Clarineti in B.

III.

arinetto basso.

in B.

Fagotti I. II.

Fagotto III.

ontrafagotto.

I. II.

III.

IV.

Corni in F.

V.

VI.

VII.

VIII.

5 Trombo

in B.

3 Tromboni

e Tuba.

Иллюстрация 6. Первое издание партитуры «Прометея» с рукописными пометками Скрябина. Bibliothèque Nationale de France.

Долгое время судьба этого экземпляра партитуры «Прометея» с внесенными в нее рукописными пометками оставалась неизвест-

ной. Вновь она была упомянута в статьях Манфреда Келькея и затем — Йозефа-Хорста Ледерера, узнавшего о ней от первого после того, как партитура стала общедоступной как часть архива Леонида Сабанеева, приобретенного в 1978 г. Национальной библиотекой Франции (Bibliothèque Nationale de France)⁴³. Благодаря любезному содействию этого книгохранилища, автор приобрела фотокопию партитуры, что позволило впервые воспроизвести полностью рукописные пометки Скрябина в немецком оригинале настоящей книги.

Первая, пустая страница партитуры содержит рукописную запись, сделанную, видимо, Л. Л. Сабанеевым: «Партитура надписана А. Н. Скрябиным 16 марта 1913 года в Москве, в ресторане “Прага”». Тем самым, подтверждается точная дата встречи. Вверху на титульном листе стоит: «16/III 1913. А. Скрябин». Справа, рядом с обозначением состава, композитор выписал точные цветоцветозвуковые соответствия в «Прометее»:

«Таблица светов:

C — красный, простой
G — оранжевый (красно-желтый), огненный
D — желтый солнечный
A — зеленый травяной
E — синий зеленоватый (голубой)
H — синий с голубизной (голубой)
Fis = Ges — синий глубокий с накл[онностью] к фиолетовому
Des — фиолетовый чистый
As — лиловый (красноватый)
Es — синеватый стальной металлический
B — металлический серый свинцовый
F — красный багряный
C — красный простой
 Круг замыкается»⁴⁴.

Как легко убедиться, скрябинская таблица цветоцветозвуковых соответствий намного детальнее сведений, сообщенных в публикациях Сабанеева. Еще тоньше и точнее рукописные пометки Скрябина, внесенные им в партитуру «Прометей»: они складываются в подлинный сценарий, связывающий воедино оригинальную цветоцветозвуковую логику с философской программой. Представим записи Скрябина в виде таблицы⁴⁵.

Такты	Напечатанные ремарки	Рукописные пометки
1	<i>Lento. Brumeux</i>	Таинственный полумрак зеленовато-фиолетовый, трепещущ[ий]
13	<i>avec mystère</i>	мрачный <u>свинцовый</u> оттенок
15		красный отблеск
16		опять зеленый
19		более чистый
20		свинцовый
21	<i>plus animé</i>	более яркий свет <u>зелено-фиолетов[ый]</u>
22		чистый сине-фиол[етовый] <u>Луч пронизывает мрак</u>
23		как в начале
24–25		меркнет
25		пон[емногу] <u>синсеет</u>
26–27	<i>contemplatif</i>	яркий синий
27, третья четверть	<i>(Luce: a)</i>	зеленый вспых
29–30	<i>peu a peu animé</i>	провал во мрак уменьшение света
31		темно совсем, мрак синий
33		свинцовый отблеск
34		усил[ивается]
34, третья четверть		<u>на общем синем фоне</u> свинцовый-синев[а]тый
35, первая-вторая четверти		сине-стальной
35, третья четверть		синий
36, первая-вторая четверти		сине-стальной
36, третья четверть		зелен[овато]-синий
37		свинц[ово]-металл[ический]
37–38	<i>peu a peu animé</i>	мрак
39		<u>темная</u> молния
40, третья четверть		<i>id.</i> [то же] слабее
41		красный огненно-багр[овый] отт[енок]
41–42		усил[ивается]
42, третья четверть		мрак
43, третья четверть		<u>темн[ая]</u> молния
45		синеватый молния
46		краснов[атый] другая [молния]
47–48	<i>Plus animé. Joyeux.</i>	синий ласкающий
49		желтый мягкий
50, третья четверть	<i>plus lent</i>	синий лунный
51, первая-вторая четверти		бледный лунный лиловатый
51, третья четверть		синий лунный
52		лилов[ый]
53	<i>avec langueur</i>	мерцание цветов
55	<i>Plus animé</i>	син[ий] чистый

57		желтый золот[истый] оттенок
58	<u>simile</u>	
64–66		свет усиливается
67, вторая четверть	(<i>Très animé, éticelant</i>)	зелен[о-]синий
67, третья четверть		синий
68, первая четверть		свинцовый
68, вторая четверть		красн[о-]синий
68, третья четверть		зеленый
69		синий
74	<i>poco rit. a tempo</i>	кр[асный]
75		син[ий]
76		кр[асный]
77		син[ний]
78		кр[асный]
81		<i>simile</i>
85, третья четверть		желтов[атый]
86 (<i>Luce</i>)		<u><i>simile</i></u> мерцание
87 (<i>Luce</i>)	<i>voluptueux,</i> <i>presque avec douleur</i>	ярк[ий] зеленов[атый] <u>лиловый, краснов[атый]</u> красн[ый], фиол[етовый]
88		лунный
89		красн[ый] бледн[ый]
90		лунный бледн[ый]
91		красн[ый] бледн[ый]
92		лунн[ый]
93		красн[ый]
94		лиловый бледн[ый]
96, третья четверть		<u>оранж[евый]</u>
98		лунный
99	<i>avec délice</i>	краснов[атый]
100		лунный
101		синеватый
104		сгesc.
105	<i>avec un intense</i>	белесый
106	<i>désir</i>	красн[ый] сдавленн[ый]
107	<i>En animant</i>	лиловый
109		краснов[ато-]лил[овый]
110		лунный
111	<i>Impérieux</i>	свинцовый, страшный
112–114		лиловее
115	<i>avec émotion et ravissement</i>	<u>лунный-свинцов[ый]</u>
116		лилов[ый]
117		лунн[ый]-свинц[овый]
118		мягче – оранж[евый] отг[енок]
119	<i>voilé, mystérieux</i>	лунн[ый]
120		желт[ый] отг[енок]

121		лунн[ый]
122		лил[овый] отт[енок]
123		бледно-красный страшный
123–127		темнеет
129, 130	<i>Luce: as</i> (восьмые)	лил[овый]
131	<i>thème large majestueux</i>	царственный желтый яркий
132		торжеств[енный] лиловый
133		порфирный красный
135		оранж[евый] огненный порфирный
136		фиолет[овый] парчевый
137		темно-лил[овый] сумрачн[ый]
		торжественн[ый]
138		почти белый яркий
		свет усиливается
139	<i>(avec enthousiasme)</i>	синий яркий ослепительный
139, третья четверть		молния
139, третья четверть — 141		сильнее
142		молния
143	<i>dolciss.</i>	сразу бледн[ее]
		красноватый тусклый
145	<i>limpide</i>	бледн[ый] красновато-водянистый
		<u>дрожащий</u>
146	<i>sourd, menaçant</i>	сразу тьма
147		нежный сложный словно лунный
148, третья четверть		лиловатый бледн[ый]
149, первая четверть		лунный
149, вторая-третья четверти		зыбь световая
		<u>какие-то блестки</u>
151	<i>étrange charmé</i>	лунный синев[атый] прозрачный
		странный <u>мерцающий</u>
153		краснов[атый] такой же
157	<i>simile</i>	блестки, звезды... зыбь
158		сложная зыбь светов
159		краснов[атый]
161		бледн[ый] красн[ый] призрачн[ый]
		тончайший
		струи света
163	<i>onduleux</i>	фантастич[еская] зыбь струи света
		какие-то фигуры световые
		лунн[ый]
164		на закрытых звуках мерцание
165		краснов[атый]
166		такие же смены <u>к[расного и с[инего]</u>
167		лунн[ый]]
		блестки над зыбью
169		краснов[атый]
172, третья четверть		лунный
		синий более насыщенный
173–174		понемногу синеет

175		все время зыбь... блестяски
176		смена: синий желт[ый] лучи какие-то расходящиеся, как на воде, круги блестки
177		<u>то же</u>
179		тончайший свет, трепещущий...
181		красноватый-лунный бледный
182, третья четверть		<u>желт[ый]</u> оттенок
183		красно-розов[ый] водянистый
184		<u>тьма</u>
185		simile
186		тьма
187		мрак полнейший <u>зыбь</u> в мраке
188–191		провал во тьму
190–191		мрак полный
193	<i>très accentué</i>	разгорается из мрака <u>красное</u> пламя инфернальное, багровое <u>вспыхи</u> , как молнии мигание
194 (валторны)		молнии
195 (фаготы, контрафагот)		те же молнии и страшные, как приближ[ающаяся] гроза, кровавые молнии
196 (валторны)		вспых
197–198		вспых
197, третья четверть		каскад багровых искр
198, третья четверть		simile
199		кровавое пламя разгорается
200		subito
201		вспых и <u>тьма</u> потухает, но с <u>лиловыми</u> оттенками
202, вторая четверть – 203		молнии
204 (валторны)		вспых
205 (фаготы, контрафагот)		молнии
206 (валторны)		молнии
207, 208		вспых
209		каскады огней и искр
211–212		лилово-багров[ое] пламя разгорается <i>fff</i>
213–214		красн[ый] разгорается <u>огонь</u> на фоне нежный <u>золотистый</u>
215	<i>soudain très doux et joyeux</i>	краснов[атый]
216		золотис[тый]
217		синев[атый]
218		с металлич[еским] отт[енком]
219		синеват[ый]
220		<u>мрачнеет</u> сине-черный угрожающий

221		стальн[ой] окровав[ленный] отт[енок]
222		темно-синий густой переход в
223		<u>ярко-зеленый</u> насыщенный с зыбью
223, третья четверть		зеленое пламя разгорается
224 (флейта пикколо)		молния
225		блестки
227		лилов[о-]фиолетовый яркий
227, третья четверть		опять зеленый яркий
228		пламя разгорается
229		молния
229, третья четверть		ярче еще
		блестки, огни
		<u>ослепит[ельный] свет и сразу мрак</u>
		красный, <u>кровавый</u>
		кровав[ые] <u>пламена</u>
231	avec un effroi contenu	красноватый бледн[ый]
232		<u>мертвенный</u> страшный
233		синеват[ый] <u>мертвенный</u>
233–234		снова кр[асный]
235		темнеет
		исчез[ающие] во мраке пламена
		кровавые и бледные вспыхи
236–237	avec défi, belliqueux orageux	на мрачн[ом] фоне
		света приходят в странное движение
		на кровавом фоне — металл[ические] блики
		блеск как бы <u>стали</u>
238		синеват[ый] стальной
239		лиловатый
		стальн[ой] металл[ический] блеск, молнии
240	avec un splendide éclat	какие-то острые формы
241	plus animé	фиолетовый
241, последняя восьмая		<u>МОЛНИЯ</u>
242		свет потух
243		свинцовая тьма
245		лилов[ый], блики и
		остроуг[ольные] вспыхи
246, последняя восьмая		молния
247		свинцово-серый сумрак
		бледн[ые] каскады
		<u>мертв[енные]</u> огни
249		бледн[ый] свинцовый с красноват[ым]:
		мертвенный
		в нем — мерцание и <u>дрожь</u>
250		голубов[атый] оттенок
251		опять свинц[овый], смеш[анный]
		с кровавыми отблеск[ами]
251–252		вспыхи, как бы зарница, удаляющиеся
253–254		нежно-свинцово мертвенный

		темнеет
255	<i>orageux</i>	тьма и сумрак красно-синев[атый] багровый, душенный страшный на фоне его — стальная молния, острые углы
256		синее
257—258		лиловые и темные блески, вспыхи отсветы молний металлич[еские] блики
259	<i>plus animé</i>	<u>синеет</u> огонь разгорается
259, последняя восьмая		молния
260		ярчает
261—262	<i>dechirant, comme un cri</i>	почти белый, острый
263		метал[лический] тухнет... сразу
264	<i>subitement très doux</i>	сразу нежный бледный полусвет
265		вспых, очень сложный (лилов[о-]син[е-]красн[ый])
267		бледнеет и тухнет синеват[ый]
268	<i>très doux</i>	сразу <u>полусвет</u> лиловат[ый]
269	<i>de plus en plus animé</i>	опять вспых <u>ярко-красного</u>
270		сразу тухнет желтоватый
271		яркий синий насыщен[ый]
272		тухнет сразу метал[лический] синев[атый]
274		синий
274, последняя восьмая		вспых
275—276		понемногу разгорается огни, пламена, вспыхи
277		огненно-оранж[евый], торжественный
278—279		молния и каскад огней, как фейерверк пламя появляется и ярчает
281		сине-зеленый другое пламя растет и ярчает
282, последняя восьмая		<u>молния</u>
283		как фейерверк, отблески и осколки пламен
285—286		синее разгорается
286, последняя восьмая		<u>молния</u>
287		каскад
290—291		молния и каскады огней
293		зеленый яркий пламя разгор[ается]
294, последняя восьмая		молния
295		каскад

297		ярчайший блеск
298–300		тухнет быстро...
301	<i>avec une joie éteinte</i>	красный, темный отсвет
302		блетки огней, как зарницы
304		лиловат[ый]
305–306		погашенный сложный лиловато-зеленоват[ый] розоватый с <u>зыбью</u> и <u>струями</u>
309	<i>avec émotion et ravissement,</i>	нежный мягкий солнечный погашенный
310	<i>puis voilé mystérieux</i>	красноват[ый]
310, вторая четверть		вспых
311		желт[ый]
312		синев[атый]
313		металл[ический]
314		синев[атый] с блеском
314, вторая четверть		вспых
315		металл[ический]
316		краснов[атый] мрачный
317		зеленоватый страшный мистический
318		металлич[еский] синев[атый]
319		зеленов[атый]
320		металл[ический]
321		зеленов[атый]
321–322		постепенно ярчает и нежнеет
323–324	<i>(Luce: a-c-a-c-a-c-a)</i>	зел[еный], кр[асный], зел[еный], кр[асный], з[еленый], к[расный], з[еленый]
325	<i>Suave, charmé</i>	<u>синий нежнейший</u> ласкающий
326		краснов[атый] оранж[евый] нежный
327		зеленов[атый] ласкающ[ий]
328	<i>(Luce: a-es-a)</i>	зел[еный], мет[аллически-]синий, зел[еный]
		мерцание светов
329		зеленов[атый], желт[ый]
331, третья четверть		игра света, зыбкая фиг[ура]
332, последняя восьмая		вспыхи, разбрызги
334		красноватый нежный
335		желтый
336 <i>(Luce: as)</i>		вспых лиловый, белесов[атый]
336 <i>(Luce: g)</i>		оранжевый
337		белесов[атый], слегка мет[аллический]
338		блестки
338, последняя четверть		золотые струйки
339	<i>étincelant</i>	пламенн[ые] языки разгораются
341	<i>de plus en plus animé</i>	струи света
342		металл[ический] желт[ый] (золотой)
		огни разгораются
343		синее и торжеств[енное]

344		огненно-кровавая волна
345		ярче и ослепит[ельнее]
		огонь мет[аллический] огненный
		зап[олняет] зал
349–350		<еще силен[ее] ffff>
351		опять разгорает[ся] постепенно
		синий
		Струи света. Огни. Блестки.
352		Золотые огни. Красный
353		лиловатый
354		желт[ый] солнечн[ый]
354, третья четверть		subito >
355		опять разгорается оранжево-огненный
361–363	<i>victorieux</i>	лилово-огненный
363, последняя четверть		огненный
364, последняя четверть		тьма
365		лил[ово-]огненн[ый]
367		огненн[ый]
371–373	<i>sublime</i>	густой царственный оранжево-огненный
371, третья четверть (<i>Luce: f</i>)		багрян[ый]
372–372	<i>(Luce: d)</i>	оранж[евый]
374–376		обращ[ается] в мрачно-рыжий
		мрак сгущается
		вспыхи темных молний
377–378		зелено-желтый мрачн[ый] грозный
378–379		огненн[ый] и зеленов[ато-]огненн[ый]
379–380		усил[ивается]
382		мрак
383		мрак сгущается
383, третья четверть; 384, третья четверть		вспыхи <u>темных</u> молний
385–386		<u>лиловый с золотым</u> царственный
386		мрак
387, третья четверть		молния
388		волны черных светов
389		огненно-рыжий
390		лилов[ый]
391		желт[ый], красн[ый], желт[ый]
392		синий, лил[овый], красн[ый]
393		желт[ый] мягкий нежн[ый] искрящийся
396		блестки...
398		лилов[атый]
399		желтый
400		лиловый
401		желт[ый]
402		лилов[ый]
403		перем[енные] цвета
405	<i>de plus</i>	желт[ый], красн[о-]оранжевый, желт[ый]
406	<i>en plus lumineux</i>	бел[ый], лилов[ый], красн[о-]оранж[евый]

407	<i>et flamboyant</i>	желт[ый]
408		оранж[евый]
409		зел[ено-]синий
410–411		блики... вспыхи, молнии...
412		зелен[ый], игра цветов
413		синий уси[ивается]
414		красн[ый], син[ий], зел[еный]
415	<i>flot lumineux</i>	син[е-]зел[еный], син[ий], мет[аллически-]синий
415–416		огненные волны нарастают
416		оранж[евый], син[ий], зел[еный]
417		серый, оранж[евый]
418		зеленый, мет[аллически-]синий, фиол[етовый]
419		зелен[ый]
420		бел[ый] блески
421		сер[ый] вспыхи
422		красн[ый], сер[ый], желт[о-]бел[ый]
423		син[ий]
424		зелен[о-]син[ий]
425		лиловатый
426		оранжев[атый], лилов[ый], синев[атый]
427	<i>flot lumineux</i>	огн[енные] волны
428		лилов[ый], свинц[овый]
429		желт[ый], лил[овый], сине-зел[еный]
430		красн[ый], красн[ый], желт[ый]
431		синий, красн[ый], лилов[ый]
432		зелен[ый], син[ий]
433		мет[аллически-]сер[ый], зел[еный], краснов[ато-]фиол[етовый]
434		лил[овый], фиол[етовый], стальн[ой] синий
435	<i>aigu, fulgurant</i>	огн[енные] волны разрастаются
436–437		син[ий], оранж[евый], стальн[ой] синев[атый]
439		лил[овый], оранж[евый], лилов[ый]
441		огненные молнии и языки перемены, simile, <u>молнии</u> попеременно оранж[евые] и лиловые
443		лиловый полумрак сразу
445–446		блики
447		зеленоват[ый] полумрак
448–450		волны света
451	<i>exatique</i>	блики...
452		метал[лический] свинцов[ый] отт[енок]
453		блики... усиление света
		грозно-синий металлич[еский]
		зеленоватый вспых...перех[од]...
		краснов[атый]

454		начин[ается] зыбь вспых света тревожит...
455		перех[од] огненный
456		метал[лический] грозный <u>молния</u>
457		огненный сильнее
458		синий глубокий вспых...
459	<i>animé</i>	<u>провал во тьму</u> лиловый мрак
460—461		синеет... огненный луч из мрака появляется
461	<i>étincelant</i>	пламена
462		блестки яркие
463—464		<u>все начинает разгораться</u>
465—466	<i>de plus en plus large</i>	все сильнее
467		ярко...
468—469	<i>avec un éclat éblouissant</i>	солнечно-яркий синев[атый] почти белый свет
469—470		потоки света... волны... взрывы... блики — по сампанелли взрывы огня — по палторнам
471—472		синяя и все усиливаясь
473—474		как будто извержение...
474		лиловый
477		сильнее...
480		мет[аллический] отт[енек]
483		зеленов[атый]
486		синий
488—489		огненные взрывы наполняют все
490		потоки огня...
492		солнечный желтый царственный
494—497		сплошное море света и огня
498—499		<u>Ослепит[ельная] молния</u>
500—501		свет убывает понемн[огу]
502—503		гаснет
504		остается брезжущий <u>сине-лил[овый]</u> <u>сумрак</u>
505, последняя четверть		металл[лический] серов[атый]
506—507		выясняется синий, глубокий с лиловатой зыбью и золот[ыми] блестками
508—509		<u>сразу</u> бледнеет
510—511	<i>acell. molto</i>	тихое мерцание
511		свет насыщается
512—514	<i>Prestissimo, ailé, dansant</i>	Танец огней или среди огней. Мерцание, вспыхи, молнии, яркие пламена

516–519	лилово-синий тон огненный тон (лил[ово-] синий фон остается)
522	синий
523	мерцание огненн[ое]
524	синий
525, третья четверть	огнен[но-]оранжевый
526 <i>flot lumineux</i>	синий, зел[ено]-свинц[овый]
527	огненн[ый]
528–529	ярчает...
	син[ий], зел[ено]-синий, красн[ый], лил[овый]
	языки пламени; волны света...
530	опять полутьма с пламенами
531–533	simile
531, вторая четверть	оранж[евый]
532	син[ий]
533, вторая четверть	оранж[евый]
534 <i>flot lumineux</i>	син[ий], зел[ено]-св[етлый]
535	огнен[ный]
536–537	ярчает
	языки пламени
536	син[ий], зел[ено]-син[ий]
537	красн[ый], лилов[ый]
538–541	вспыхи огней
538	мет[аллический] сине[атый], синий
539	оранж[евый], зелен[ый]
540	кр[асный], лил[овый]
541	син[ий], желт[ый]
542–543	меркнет, всплески огней, полутьма
	насыщ[енный] син[ий]
544	желтоват[ый]
550	синий
551, вторая четверть	оранж[евый]
552	сине-лилов[ый]
553	Яркие языки пламени вырываются
	мигания светов
553, вторая четверть	оранж[евый]
554	синий, свинцовый
555	желт[ый]
556	син[ий], зелен[атый]
557	красн[ый], лил[овый]
558	свет[овая] зыбь
	синий
559	Огни вырыв[аются]
	зелено[атый]
560	лил[овый]
561	желт[ый]
562	мет[аллический]

563		зел[еный]
564		син[ий]
566		желт[ый]
567		свинц[овый]
568		желт[ые] вспыхи
570		лиловат[ый]
572–573		разгорание
574	<i>dans un vertige</i>	танец среди огней
		сизый, зелен[о-]син[ий]
575		лил[овый]
576		мет[аллический], зел[еный]
577		син[ий]
578–580		все усиливается
578		красн[ый]
579		синев[атый]
580		стальн[ой]
578–580		вспыхи все ярче... и сразу опять
581		гаснут
		мигания
		желт[ый], сиз[ый]
582		желт[ый]
583		лил[овый]
584		фиол[етовый]
583–584		разраст[ается]
585		гаснет
		желт[ый], сиз[ый]
586		желт[ый]
587		лил[овый]
586		фиол[етовый]
		разраст[ается]
590–592		грозное пламя вырывается
591		сине-лиловое, потом
592		огненное
591–592		языки пламени
592–598		становится ослепительным, <u>белеет</u>
599–601		пожар, обнимающий мир
602–606		катаклизм, <u>все в огне</u>

2.3.5. Световой сценарий «Прометея» и «Космическая эволюция. Станцы Дзиан» Елены Блаватской

К тому моменту, как Сабанеев предложил Скрябину записать в партитуре «Прометея» программные ремарки, он уже догадывался, что замысел композитора не сводился к цветоцветозвуковым представлениям, но включал в себя гораздо более сложные идеи.

По свидетельству скрябинского биографа, композитор постоянно упоминал в разговорах не только конкретные цвета, — «его желания расширялись, и он говорил о каких-то “огненных языках” и “молниях”»⁴⁶. Подтверждением этому служат и многочисленные ремарки, внесенные Скрябиным в партитуру «Прометея», расшифровывающие драматический процесс, содержащий постоянно нарастающее напряжение и безостановочное развитие к кульминации и развязке-катастрофе. В этой драме действуют «пламена», «лучи», «молнии», «вспыхи», «блики», «блестки», «звезды», «зыбь», «фигуры световые», «потoki света», «взрывы огня», в ней борются свет и тьма. В своих воспоминаниях Сабанеев упоминает и особый световой эффект, к которому Скрябин хотел прибегнуть в кульминации своей симфонии света:

«Но что он всегда определенно имел в виду — это ослепительный свет в кульминационном пункте, *белый свет*... — Почему же вы тут имеете в виду белый свет? — спросил я его. — Ведь у вас нет тут полного слияния всех тональностей или хотя бы дополнительных по своей окраске? — Александр Николаевич отвечал мне очень авторитетно: — Но ведь когда свет усиливается до ослепительности, то все цвета обращаются в белый, все в нем сливается, так что тут оттенки уже не так существенны. Мне *солнце* тут надо! — восклицал он. — Свет такой, как будто несколько солнц вдруг засияло!»⁴⁷.

Скрябинские ремарки, внесенные композитором по просьбе Сабанеева в партитуру «Прометея», позволяют уточнить это описание: «солнечно-яркий синеватый, почти белый свет» царит в тактах 467—497 — в кульминационной зоне, в тот момент, когда вступает хор. В «сплошном море света и огня» переплавлены «блики», «волны» и «потoki света». Кроме того, Сабанеев рассказал, какой представлялась Скрябину катастрофическая развязка «Прометея»: «А в “Прометее” эти последние страницы — *этот танец среди огней* и затем этот вырвавшийся из-под земли, *последний, всепоглощающий пожар*...»⁴⁸.

Свидетельство Сабанеева полностью совпадает с пометками Скрябина в заключительном разделе «Прометея» (от т. 574: *dans un vertige*): «Танец среди огней; вспыхи все ярче... и сразу опять гаснут; грозное пламя вырывается, становится ослепительным, белет; пожар, обнимающий мир; катаклизм, все в огне».

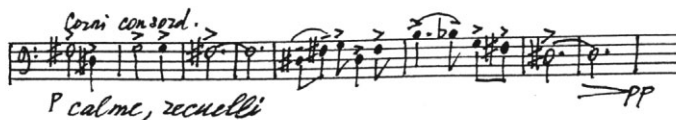
Программа «Прометея», запечатленная в напечатанных ремарках и рукописных пометках композитора, является, как неодно-

кратно подчеркивал Скрябин, одним из приближений к «Мистерии». И действительно, эта программа демонстрирует развитие от первоначального хаоса через экстаз и танец-кружение к дематериализации. В концепции Скрябина находят отражение, как уже упоминалось, также процессы космической эволюции и инволюции. По глубочайшему убеждению автора этой книги, важнейшие составные скрябинской музыкально-символической поэмы возникли под непосредственным сильнейшим воздействием центрального раздела «Тайной доктрины» Елены Блаватской, носящего название «Космическая эволюция. Семь станц из Книги Дзиан». Сравним разделы этого архаического послания, прокомментированного Блаватской в первом томе ее «Тайной доктрины», с программой «Прометея».

Начало «Прометея» рисует первоначальное, бесформенное «Беспредельное Всё», «Всесущность», мистическое «Вечное-Не-Бытие — Единое Бытие», пространство-время вне прошлого, настоящего, будущего, состояние, в котором «не было ни Безмолвия, ни Звука; ничего, кроме Нерушимого Вечного Дыхания, не знающего себя» — «Вечного Дыхания Бессознательного Всего», бесконечное «пространство Тьмы», «предвечную сущность», «Дыхание Тьмы, движущееся над дремлющими Водами Жизни»⁴⁹.

Это статическое, мистико-созерцательное состояние, господствующее во вступлении и захватывающее начало экспозиции сонатной формы, передается ремарками и рукописными пометками в партитуре: «*Lento, brumeux, avec mystère; con sord., calme, recuelli*»; «Таинственный полумрак... трепещущий». Незабываемым музыкальным символом, более того — мифологемой «Беспредельного Всего» стал знаменитый «прометеев аккорд», завовавший уже современников Скрябина: «урчащий, как голос предмирного хаоса», он воспринимался ими как «начальная гармония, которой мы все ждали», «как какой-то из недр родившийся “единый” звук»⁵⁰. То же состояние внушается также «темой первоначального хаоса», основанной на мелодической формуле, воздействующей словно магическое заклинание. Родственная скрябинским «темам заклипания», эта тема воспроизводит устоявшийся на протяжении нескольких столетий код, символизирующий вечность и бесконечность, вошедший в музыкальную риторику под обозначением «*circulatio*» — круг⁵¹:

Описание Космической Бездны, «Беспредельного Всего» даны в первых двух «Станцах Дзиан»:



Нотный пример 17. «Прометей».

«Станца I

1. Предвечная Матерь-Рождающая, сокрытая в своих Покровах, Вечно-Невидимых, еще раз дремала в продолжении Семи Вечностей.

2. Времени не было, оно покоилось в Бесконечных Недрах Продолжительности.

3. Вселенского Разума не было [...].

4. Семи Путей к Блаженству не было. Не было и Великих Причин Страдания, ибо не было никого для порождения их и обольщения ими.

5. Едина Тьма наполняла Беспредельное Всё, ибо Отец-Матерь и Сын еще раз были воедино, и Сын не пробудился еще для Нового Колеса и Странствий на нем.

6. Семь Превышних Владык и Семь Истин перестали существовать, и Вселенная-Необходимости Сын — была погружена в Паранишпанна, чтобы быть выдохнутой тем, что есть и в то же время нет. Не было ничего.

7. Причины Существования исчезли; бывшее Видимое и Сущее Невидимое покоились в Вечном Не-Бытии — Едином Бытии.

8. Лишь Единая Форма Существования, беспредельная, бесконечная, беспричинная, простиралась, покоясь во Сне, лишенном Сновидений; Жизнь бессознательная пульсировала в Пространстве Вселенском во Всесущности той, что ощущается открытым Глазом Дангмы. [...]

Станца II

1. ...Где были Строители, Лучезарные Сыны Зари Манвантары?.. В Непознаваемой Тьме, в их Ах-хи Паранишпанна. Создатели Форм из Не-Формы — Корень Мира — Дэваматри и Свабхават покоились в Блаженстве Не-Бытия.

2. ...Где было Безмолвие? Где слух, чтобы ощутить его? Нет, не было ни Безмолвия, ни Звука; ничего, кроме Нерушимого Вечного Дыхания, не знающего себя.

3. Час еще не пробил; Луч еще не проник в Зародыша, Матри-падма еще не набухла.

4. Сердце Ее еще не раскрылось для привхождения Единого Луча, чтобы затем низвергнуть его, как Три в Четыре, в недра Майи.

5. [...] Едина Тьма была Отцом-Матерью, Свабхават; и Свабхават была во Тьме.

6. [...] Вселенная была еще сокрыта в Божественной Мысли и Лоне Божественном»⁵².

В учении Блаватской «Дангма» понимается как «очищенная душа», «Провидец и Посвященный», тот, кто достиг полной мудрости». «Дэва-Матри» означает «мать богов», «титул Адити, Мистического Пространства». «Майя» — это «иллюзия; космическая сила, которая делает возможным проявленное существование и его восприятие»; «Матри-падма» — «Мать-лотос; матка Природы». «Свабхава» — «это мировая субстанция и вещество или, скорее всего, то, что стоит за ней — дух и сущность субстанции. [...] В эзотеризме — это “отец-мать”, пластическая сущность материи»⁵³.

В начале «Прометей» внутри первоначального состояния постепенно кристаллизуются первые импульсы (*plus animé*). Им соответствует типичная для Скрябина императивная тема воли (*impérieux*), звучащая у четвертой трубы, символизирующая волю творческого духа⁵⁴. Одновременно с этим «луч пронизывает мрак» (такт 22). Тьма порождает и поглощает первые лучи и «темные молнии». Чередование созерцательных и активных элементов (*contemplatif — peu a peu animé* и т. д.) приводит музыкальную материю в движение, наполняет ее пульсацией, пронизывает вибрацией, предельно явно передаваемой многочисленными *tremoli* (такты 50—51, 55—58 и т. д.), приобретающими символически-формообразующее значение в «Прометее». Программным значением наделен и мотив томления *avec languueur* (такты 53, 61, 63) с различными трансформациями. Музыкальная ткань разрастается, охватывая все новые регистры (см. такты 23—86). Подобный ход развития вызывает явные аналогии с текстом Третьей Станцы Дзиана:

«1. ...Последний Трепет Седьмой Вечности дрожит в Бесконечности. Матерь набухает, распространяясь изнутри наружу, подобно почке Лотоса.

2. Трепет распространяется, касаясь своим стремительным Крылом всей Вселенной и Зародыша, пребывающего во Тьме, Тьме, которая дышит над дремлющими Водами Жизни»⁵⁵.

Образ раскрывающегося лотоса — один из важнейших в «Тайной Доктрине». Кроме вышеупомянутой «матери-лотоса» — Матрипадма, Блаватская дополняет этот символ многочисленными комментариями:

«Одним из символов Двойкой, Творческой Мощи в Природе (материя и сила на материальном плане) является “Падма”, водяная лилия Индии. Лотос есть продукт тепла (огня) и воды (пара или эфира); в каждой философской и религиозной системе, даже в христианстве, огонь представляет собою Божественный Дух, активное мужское, зарождающее начало; а эфир или душа материи, свет огня — пассивное женское начало, от которого все в этой Вселенной произошло. Потому Эфир или Вода есть Мать, а Огонь есть Отец. Сэр Уильям Джонс — а до него архаическая ботаника — показал, что семена Лотоса содержат, даже до их прорастания, совершенно сформированные листья и миниатюрный вид будущего, законченного растения; так природа дает нам образец предварительного оформления ее произведений... семена всех явнобрачных растений, приносящих цветы, содержат эмбрион — растеньице уже готовой формы. Это объясняет фразу “Матрипадма еще не набухла”, ибо в архаической символической форме обычно приносится в жертву внутренней или основной мысли.

Кроме того, Лотос, или Падма очень древний и излюбленный символ самого Космоса, так же и человека. Причина популярности заключается, во первых, в вышеупомянутом факте, что семя Лотоса содержит в себе законченное, миниатюрное будущее растение, что является символом того факта, что духовные прототипы всех вещей существуют в мире нематериальном ранее, чем эти вещи становятся материальными на Земле; во вторых, в том факте, что растение Лотоса растет в воде, имея свой корень в иле или грязи, и распускает свой цветок поверх воды в воздухе. Таким образом, Лотос символизирует жизнь человека так же, как и Космоса. Ибо Тайная Доктрина учит, что элементы обоих одинаковы и оба развиваются в том же направлении. Корень Лотоса, погруженный в ил, являет материальную жизнь, стебель, тянувшийся через воду вверх, символизирует существование в астральном мире, а самый цветок, носящийся над водою и открытый к небу, эмблематичен для духовного бытия»⁵⁶.

То, насколько важны идеи Блаватской были для замысла Скрябина, подтверждает, в числе прочего, живописно-декоративное решение обложки партитуры «Прометея», отражавшее концепцию

Скрябина: Жан Дельвиль ввел в свое программно-символическое изображение, восхитившее Скрябина, цветы лотоса (см. илл. 4).

Не менее значимым и в «Тайной доктрине» Блаватской, и в символическом замысле «Прометея» оказывается понятие «зародыш». Блаватская напрямую связывает его с монадой, атомом, изначальными принципами и «дыханием тьмы»: «Монас Пифагора, как сказано, также пребывает в одиночестве и “Тьме”, подобно “Зародышу”. Идея Дыхания Тьмы, движущегося над “дремлющими Водами Жизни”, являющимися Изначальной Материей с непроявленным в ней Духом, вызывает в памяти первую главу Книги “Бытия”. Оригиналом этому послужил Браманический Нараяна (Носящийся над Водами), являющийся олицетворением Вечного Дыхания Бессознательного Всего (или Парабраман) восточных оккультистов. Воды Жизни или Хаос — женское начало в символизме — есть Пустота (для нашего умозрения), в которой заключены непроявленные Дух и Материя. Это и было то, что заставило Демокрита утверждать после его наставника Левкиппа, что первичными началами всего были атомы и пустота, в смысле пространства, но не в смысле пустого пространства, ибо, согласно перипатетикам и каждому древнему философу, “Природа отвергает пустоту”»⁵⁷.

Понятие «зародыш» играет также первостепенную роль в таких произведениях Скрябина, как «Поэма экстаза» и Пятая соната.

К важнейшим программно-символическим представлениям «Прометея» относится понятие «пульсации», исподволь превращающейся во вращательное движение и — в конечном счете — в «вихрь». И здесь Скрябин следует учению Блаватской:

«Одна из основных Эзотерических догм гласит, что во время Кальп (или Эонов) Жизни, Движение, которое в периоды Покоя *“пульсирует и трепещет в каждом дремлющем атоме”*, являет возрастающую тенденцию к вращательному движению с первого пробуждения Космоса к “Новому Дню”. “Божество становится Вихрем”. [...]

Этот закон спирального движения в первичной материи есть наидревнейшее представление греческой Философии, первые исторические мудрецы которой почти все были Посвященными в Мистерии. Греки восприняли это от египтян, а последние от халдеев, которые были учениками браминов Эзотерической Школы. Левкипп и Демокрит из Абдер — ученик Магов — учили, что это вращательное движение атомов и сфер существовало от Вечности. Гисет, Гераклит, Экфант, Пифагор и все его ученики учили враще-

нию Земли; Арьябхата из Индии, Аристарх, Селевк и Архимед считывали ее вращение так же научно, как это делают и нынешние астрономы; тогда как теория Начальных Вихревых Колес была известна Анаксагору и поддерживалась им за 500 лет до Р. Хр. или почти за 2000 лет, прежде чем она вновь была принята Галилеем, Декартом, Сведенборгом и, наконец, с малыми изменениями, сэром В. Томсоном. Все подобное знание, справедливо говоря, есть отзвук архаической доктрины, попытка объяснить которую делается теперь»⁵⁸.

В космогонии Блаватской понятие «вихря» сопряжено с небесными сферами и «центрами силы», иначе — «колесами»: «Колеса также называются *Rotae* — вращающиеся колеса небесных тел, принимающие участие в мировом творчестве — когда смысл относится к оживотворяющему принципу звезд и планет; ибо в *Каббале* они представлены как Офанимы, Ангелы Сфер и Звезд, вдохновляющими Душами которых они являются»⁵⁹.

На обложке партитуры «Прометей» Жан Дельвиль изобразил рядом со звездами, кометами и солнцем вихри, образующие космические колеса (см. илл. 4). Понятие «пульсация» стало также объектом абстрактных рассуждений в философских записях Скрябина.

Мотивно-тематические элементы, передающие вращательное движение и вихри, занимают исключительное место в «Прометее». Тема первоначального хаоса, преобразующая традиционную формулу бесконечности и вечности — «*circulatio*», становится своеобразной композиционной эмблемой скрябинской поэмы, ее символическим и конструктивным *motto*, концентрирующим важнейшие мотивно-тематические импульсы всей композиции. В то же время, эта тема является горизонтальной разверткой прометеева аккорда. Таким образом, как уже было упомянуто, с самого начала обнаруживается, что композиция «Прометей» подчинена принципу *pars pro toto*.

Предельная композиционная целостность произведения проявляется в том, что все элементы, вне зависимости от их «удельного веса», истолковываются как тематический материал. Это означает, что в «Прометее» нет подчиненных, второстепенных элементов: как относительно протяженные, так и микротематические единицы обретают мотивно-тематическое и символическое значение. Особенно явным это становится при функциональном анализе таких элементов, как многочисленные трели и тремоло. В «Прометее» они теряют свое традиционное, чисто орнаменталь-

ное значение, преображаясь в опоры музыкально-символической концепции, — эти микротематические образования несут огромную программно-символическую и конструктивную нагрузку. Именно трели и тремоло служат главным средством передачи вращательно-го движения и вихрей; подвергнутые последовательному развитию, они захватывают все новые и новые слои музыкальной ткани. Их безостановочный рост отвечает сюжетному движению в «Прометее» — «от хаоса к дематериализации» и, соответственно, — тенденции к открытой форме.

В кульминациях репризы и коды трели и тремоло вступают в контрапункт с мотивами «молний» и «вспыхов»; постоянно повторяемые, эти комплексы воспринимаются как небольшие остинатные формы, обладающие относительной независимостью внутри общей сонатной композиции. Этим приемом создается сильнейший по воздействию эффект: постоянно повторяемые остинатные формы подобны магическим заклинаниям. Впечатление усиливает звукокраसочность: пронзительные звучания в высочайшем регистре вызывают явные зрительные ассоциации с пылающим светом, ослепительным пламенем. Тем самым, Скрябин достигает подлинного синтеза света, цвета и музыки.

Стадии, передающие космический рост, разрастающуюся пульсацию, пробуждение и раскрытие первоначального импульса, сменяет тема, обозначенная в партитуре как *voluptueux, presque avec douleur* (т. 87) и напоминающая о традиции «Augenmusik»: как однажды разъяснил Скрябин, большой мелодический скачок вниз символизирует в его композициях «падение духа в материю».



Нотный пример 18. «Прометей».

Отчетливые аналогии с программным замыслом Скрябина вызывает Третья Станца Дзиана: «З. Тьма излучает Свет, и Свет роняет одинокий Луч в Воды, в Глубину Лона Матери. Луч пронизывает Девственное Яйцо, Луч пробуждает трепет в Вечном Яйце и зароняет Зародыш, не-вечный, и он сгущается в Мировое Яйцо»⁶⁰.

В последующих комментариях Елена Блаватская рассматривает различные легенды о всемирном потопе, интерпретируя их как отражения единого космогонического мифа об одном из «предкосмических преобразований» — «великом Наводнении Вод (Материи) в Хаосе, пробужденных и оплодотворенных теми Лучами-Духа, которые были поглощены и *погибли* в таинственной дифференциации — предкосмической тайне, прологе к драме Бытия»⁶¹.

В другом случае Блаватская обращается к истолкованиям и значениям космогонического мифа, преломленным в индуистской и ветхозаветной традиции, касаясь при этом сакральной символики:

«В обеих Тайных Системах Единая Вселенская Сущность непостижима и бездеятельна в своей Абсолютности и может быть связана с Построением Вселенной лишь косвенно. В обеих первичное Муже-женское или Андрогинное Начало и его десять и семь Излучений — Брама-Виладж и Адити-Вак с одной стороны, и Элохим-Иегова или Адам-Адами (Адам Кадмон) и Сефира-Ева — с другой; с их Праджапати и Сефиротами — в их совокупности представляют, прежде всего, первоначальный прототип Человека-Протологоса; и лишь в своем втором аспекте они становятся космическими силами и астрономическими или небесными телами. Если Адити есть Мать Богов, Дэва-Матри, то Ева есть Мать Всего живущего; обе они в своем женском аспекте — Шакти или Рождающая Сила Небесного Человека и обе — слитые Творцы. Говорит Гупта Видья Сутра:

“Вначале, Луч, исходящий из Парамартхика (единое и единственное истинное Существование) проявился в Виавахарика (Условное Существование), которое было употреблено, как Вахана, для нисхождения во Вселенскую Матерь и чтобы побудить ее распространиться (набухать, bñih)”.

И еще сказано в Зохаре:

“Беспредельное Единство, без формы и не имеющее подобия, после того как Форма Небесного Человека была создана, воспользовалось ею. Неведомый Свет (Тьма) употребил Небесную Форму (אָדָם עֵלִיָּא — Adam Paah) как Колесницу (מֵרְכָבָה — Меркаба), при помощи которой спустился и пожелал именоваться этою Формою, которая есть священное Имя Иеговы”.

И еще говорит Зохар:

“Вначале была Воля Царя, явленная прежде всех других существований... Она (Воля) наметила формы всех вещей, которые были скрыты, но теперь стали явными. И из главы Эйн-Софа, подобно

запечатанной тайне, брызнула туманная искра материи, не имеющая ни образа, ни формы... Жизнь извлекается снизу, а сверху источник сам собою возобновляется; море всегда полно и распространяет свои воды повсюду”.

Таким образом, Божество уподобляется безбрежному морю, Воде, которая есть “Источник Жизни”. Седьмой дворец, Источник Жизни, есть первый по порядку, считая сверху.

Отсюда каббалистическая догма в устах весьма преданного Каббале Соломона, который говорит в Притчах: “Премудрость построила себе дом; вытесала семь столбов его”»⁶².

По мере развития «драмы бытия», запечатленной в «Прометее», обнаруживаются все новые аналогии между скрябинской концепцией и «Семи Станцами Дзиана», в том числе — закономерности, объясняемые числовой символикой — некоторые из них будут описаны в дальнейшем. Сейчас же сосредоточимся на последней композиционной стадии — с момента вступления хора.

2.3.6. Тайны «Еаохоаохо»

Как ни странно, функция хора в «Прометее» до сих пор остается необъясненной. Более того: исследователи и критики так и не смогли дать сколько-нибудь внятного ответа на вопросы, что собственно, поет хор и зачем он вообще потребовался Скрябину. Согласно Леониду Сабанееву, хор в «Прометее» поет без слов⁶³. Осип Мандельштам говорил о «бессловесном, странно немомствующем хоре «Прометея» и сравнивал его с «соблазнительной сиреной»⁶⁴. Еще одно, весьма амбициозное объяснение предложил И. Ф. Бэлза: «Вначале вступают разделенные на две группы альты и басы, причем одна группа поет с закрытыми ртами, другая вокализирует на звуке “а”. Затем весь хор распевает возглас “Эахоахоахоа”. Это — еще не слово, но уже поиски слова [...]»⁶⁵.

Беспомощность последней версии неувидительна: одной из главных жизненных целей И. Ф. Бэлзы было желание «очистить» Скрябина от любой мистики — «анекдотических писаний Б. Шлёцера», «чудовищных искажений» Л. Сабанеева и т. п.⁶⁶. Когда этот исследователь попытался объяснить «архаизированные возгласы» в «Прометее», он даже не заметил, что передает «поиски слова» в сильно сокращенной и искаженной форме. Очевидно, ему было совершенно безразлично, что собственно поет хор, поскольку он был убежден в том, что речь идет о чем-то, что «еще не слово». При-

нять «объяснение» И. Ф. Бэлзы невозможно уже потому, что нелепо само предположение, что Скрябин, не желавший сочинять «просто музыку», предельно скрупулезно заботившийся об адекватном воплощении и передаче своих замыслов и концепций, вдруг взял да сочинил некий чисто декоративный и, в сущности, совершенно излишний музыкальный орнамент, вставив какие-то «архаизированные возгласы», не имевшие определенного смысла и отношения к концепции «Прометея», в одно из важнейших своих сочинений — «приближение к Мистерии».

К счастью, сохранились подтверждения скрябинского замысла. Композитор утверждал:

«У меня в “Прометее” будет хор уже *не просто*».

В «простом», нормальном хоре его раздражало «полнейшее отсутствие понимания». «Мне надо, — говорил Скрябин, — такой звук истомленный, мистический, вот в этом месте, где вступает хор...»⁶⁷.

Чтобы решить загадку «Прометея», необходимо сравнить ремарки и рукописные пометки, внесенные Скрябиным в партитуру поэмы, с несколькими эзотерическими текстами.

Первый вопрос, на который необходимо дать ответ, формулируется так: что, собственно, поет хор в «Прометее»? В такте 451 вступают альты и басы *divisi*, причем первая партия в каждой группе вокализирует «а», а вторая поет с закрытым ртом. Для концепции «Прометея» в целом чрезвычайно важно то, что хор вступает на предельно низком динамическом уровне — *pp*, не менее значима программная ремарка *extatique*, сопровождающая вступление хора. В тактах 467—503 озвучивается следующий текст:

E a o ho a o ho
e a o ho a o ho
e a o ho

В третий раз хоровое пение вводится в конце поэмы (такты 595—606); как и при первом появлении, хор вокализирует «а».

Обратимся к Третьей Станце Дзиана:

«5. Корень остается. Свет остается, Сгустки остаются и, все же, Оеоаооо Един.

6. Корень Жизни был в каждой Капле Океана Бессмертия, и Океан был Светом Лучезарным, который был Огонь, и Тепло,

и Движение. Тьма исчезла и более не существовала; она исчезла в своем Естестве, в Телѣ Огня и Воды, Отца и Матери.

7. Узри, о Лану, Дитя Лучезарное тех Двух, несравненное, блистающее Величие — Пространство Света, Сына Пространства Тьмы, возникающего из Глубин Великих Темных Вод. Это Оеаоһоо Младший. Он сияет, как Солнце, Он Пламенеющий, Божественный Дракон Мудрости [...].

Узри его, приподымающего Покров и развертывающего его с Востока на Запад. Он скрывает Горнее и оставляет Подножие, явленное, как Великая Иллюзия. Он намечает места для Блισταющих и обращает Горнее в безбрежное Море Огня и Единое Проявленное в Великие Воды.

8. Где был Зародыш? И где ныне была Тьма? Где Дух Пламени, горящего в твоѣм Светильнике, о Лану? Зародыш есть ТО, и ТО есть Свет, Белый, Блισταющий Сын Отца, во Тьме Сокрытого»⁶⁸.

Далее Блаватская раскрывает суть „Оеаһоо“:

«В Комментариях “Оеаоһоо” передан как “Отец-Матерь Богов”, или как “Шесть в Одном” или Семеричный Корень, от которого всё происходит. Всё зависит от удара, данного этим семи гласным, которые могут быть произнесены как один, три или даже семь слогов, прибавляя [английское] е (русск. “и”) после заключающего о. Это мистическое слово выдается, потому что без совершенного овладения его тройственным произношением оно остаётся навсегда недействительным.

«Един» означает Нераздельность всего живущего и имеющего бытие в активном либо в пассивном состоянии. В одном смысле Оеаоһоо есть Бескорный Корень Всего, следовательно, он един с Парабраманом; в другом — это есть наименование проявленной Единой Жизни, вечно сущего Единства. [...]

“Пространство Света, Сын Пространства Тьмы” соответствует Лучу, зароненному, при первом трепете Новой Зари, в великие космические Глубины, откуда он вновь возникает дифференцированный, как “Оеаоһоо Младший” (Новая Жизнь), чтобы до конца Цикла Жизни быть Зародышем всего сущего. Он есть “Бесплотный Человек, содержащий в себе Божественную Мысль”, зародитель Света и Жизни, по выражению Филона Иудея. Он назван “Пламенеющим Драконом Мудрости”, потому, что, во-первых, он есть то, что греческие философы называли Логосом, Глаголом Божественной Мысли; и во-вторых, потому, что в Эзотерической Философии это первичное проявление, будучи синтезом или совокупностью

Всемирной Мудрости, **Оеоаһоо**, “Сын Солнца” заключает в себе Семь Творческих Воинств (Сефироты) и, таким образом, является сущностью проявленной Мудрости. **“Тот, кто купается в Свете Оеоаһоо, никогда не будет обольщен Покровом Майи”**»⁶⁹.

Варианты «Оеоаһоо» — ОЕАІНУ, или ОЕАІНWU — произношение слова зависит от ударения, — «эзотерический термин, означающий шесть в одном или мистическую семерку»⁷⁰. В «Тайной доктрине» Блаватской «Оеоаһоо» рассматривается как универсальный символ в непосредственной связи с различными космогоническими образами и понятиями. Особого внимания Блаватской удостоиваются лученосные носители скрытого Духа Творения, вначале отождествляемые со светом, но в ходе истории низведенные до роли злобного Сатаны, Люцифера и т. п.⁷¹

Важнейшую роль в учении Блаватской играет декларируемая ею связь между «Оеоаһоо», тайным именем ІАО (I-Ah-O) у древних греков и мистической тетраграммой ІНVН, передаваемой также как ІЕVО, Іабè (Yahva), Yaho и т. д. В качестве дополнительного варианта Блаватская называет также І (е) Н (о) V (а) Н, в котором она видела «совершенную двуполоую эмблему или символ», «мужской и женский символ»⁷².

В результате подобных изысканий в «Тайной Доктрине» выстраивается длинная цепь соответствий: «Оеоаһоо» связывается с «огненным Драконом Мудрости», Логосом, тайным словом ІАО и тетраграммой ІНVН (ІНVН). В свою очередь, с «огненным Драконом» связываются богоборцы Сатана и Люцифер. Кроме того, в «Тайной Доктрине» утверждается: «Логос и Сатана Едины»⁷³. Поскольку эзотерическое учение Блаватской, как упоминалось выше, отвергает противопоставления света и тьмы, добра и зла, Бога и Сатаны как противоречащие «принципу единства», неудивителен следующий логический вывод:

«Придет день, когда глаза людей раскроются, и тогда они лучше поймут, нежели теперь, стих в Евангелии от Иоанна, гласящий: “И свет во тьме светит; и тьма не объяла его”. Они увидят тогда, что слово “тьма” не применяется к духовному зрению человека, но, во истину, к Тьме, Абсолюту, который не знает (не может представить) преходящего Света, хотя он и трансцендентален для человеческого глаза. “*Demon est Deus inversus*”, Дьявол ныне именуется церковью “Тьмою”, тогда как в Библии, в Книге Иова, он назван “Сыном Бога”, а также яркой звездой раннего Утра, Люцифером (Книга пророка Исайи). Существует целая философия догматиче-

ского искусства для объяснения причины, почему первый Архангел, рожденный из бездны Хаоса, был назван *Лих* (Люцифер), “Блестающим Сыном Утра”, или Зари Манвантары. Он был преобразен церковью в Люцифера или Сатану, потому что он выше и старше Иеговы и должен был быть принесен в жертву Новой Догме»⁷⁴.

Ключом ко многим мифам для Блаватской служит образ «восставших», включая Прометея. «Тайная Доктрина» является своеобразной апологией этих двигателей мировой истории:

«Именно благодаря этому восстанию разумной жизни против мертвенной бездеятельности чистого духа мы и являемся тем, что мы есть — самосознательными, мыслящими людьми, одаренными способностями и свойствами Богов, как на благо, так и на зло. Следовательно, Восставшие являются нашими Спасителями. Пусть философы хорошенько задумаются над этим, и не одна тайна раскроется перед ними. Лишь силою притяжения контрастов могут два противоположения — Дух и Материя — быть скреплены между собою на Земле и, будучи расплавлены в огне самосознательного испытания и страдания, стать слитными в Вечности. Это откроет смысл до сих пор непонятных аллегорий, безрассудно называемых “баснями”.

Для начала, это объясняет утверждение, сделанное в *Пэмандре*, что “Небесный Человек”, “Сын Отца”, приобщившийся к природе и естеству Семи Руководителей или Создателей и Правителей Материального Мира, “заглянул через Гармонию и, пробившись через мощь (Семи) Кругов (Огня), обнаружил и выявил, таким образом, природу, рожденную в нисходящем порядке”.

Это объясняет каждый стих в герметическом повествовании, также и греческую аллгорию о Прометее. Но главное, оно объясняет множество аллегорических повествований о “Войнах в Небесах”, включая и Войну в *Откровении*, относящуюся к христианской догме о “Падших Ангелах”. Оно объясняет “Восстание” древнейших и высших Ангелов и смысл низвержения их с Неба в бездну Ада, то есть, Материю».

«Люцифер есть божественный и земной Свет, “Святой Дух” и “Сатана”, в одно и то же время, видимое Пространство, будучи, воистину, невидимо наполнено дифференцированным Дыханием; и Астральный Свет, проявленные следствия обоих, которые едины, направляемый и привлеченный нами, есть Карма Человечества, одновременно личная и безличная сущность — личная, потому что это есть мистическое имя, данное Сен-Мартеном Воинству Божественных Создателей, Водителей и Правителей этой Планеты»⁷⁵.

Замысел скрябинской «Поэмы огня» целиком согласуется с этим кругом представлений «Тайной Доктрины». Композитор неоднократно подчеркивал, что его концепция сильно отличается от популярного «школьного» мифа:

«— Ведь это не тот Прометей, это ведь активное начало, творческий принцип [...], это отвлеченный символ. Ведь и тот, мифический Прометей — это только раскрытие этого символа, сделанное для первобытного состояния познания».

Прометей как «творческий принцип» отождествлялся Скрябиным с Сатаной, Люцифером, Духом Огня:

«— Сатана — это дрожжи вселенной, которые не допускают быть всему на одном месте, это принцип активности, движения, — пояснил он»⁷⁶.

Это истолкование — парафраза «Тайной Доктрины»:

«“Pro-Metor” есть Божественный Огонь. Он есть Создатель, Разрушитель и Охранитель. [...] Сатана или Красный Огненный Дракон, “Владыка Фосфора” — сера, явилась “улучшением” теологическим, — и Люцифер или “Светоносец” находится в нас; это наш Ум, наш Искуситель и Искупитель, наш разумный Освободитель и Спаситель от чистого анимализма. [...] Без этого животворящего духа или человеческого разума, или души, не было бы различия между человеком и зверем [...]»⁷⁷.

Насколько важны были для Скрябина эти взгляды, доказывают комментарии композитора к обложке партитуры «Прометей», оформленные Жаном Дельвилем (см. илл. 4). Особенно радовал Скрябина андрогинный образ в центре, в котором он усматривал «древний люциферический символ», интерпретируя его в духе Блаватской⁷⁸. Как упоминалось, «Oeаhoo» выражало единство отцовского и материнского начал и было тесно связано с многочисленными андрогинными божествами и образами.

В скрябинском «Прометее» мистическая формула «Eaohoaoho» обнаруживает себя в постоянном движении, ротации. Многозначность, динамика и гибкость в озвучивании «Eaohoaoho» согласуются с теософским пониманием тайного имени Oeаhoo как мистического существа, подверженного непрерывным метаморфозам. «Eaohoaoho» подобно формуле магического заклинания и мистическому ритуальному танцу. Подвижность, раскрытость и гибкость присущи в равной степени символической субстанции и мистическому просветлению, являясь его безусловными предпосылками

и непременными условиями. Как подтверждают многие опыты, внезапное озарение наступает лишь в тех случаях, когда адепту удастся привести соответствующие представления в движение, в результате чего безжизненные, статичные идеи внезапно превращаются в живые символы. К примеру, Петр Демьянович Успенский описал, как ему, благодаря внезапному наитию, явственно представились скрытые ранее взаимосвязи между составными частями мистической диаграммы, — его осенило, что «эту диаграмму надо изобразить *в движении*, когда все звенья цепи меняются местами, как будто в каком-то мистическом танце»⁷⁹.

Хор «Прометея» приводит константное и динамическое в композиции и в целом — в запечатленном мифе к космогоническому равновесию: подвижный символ «Еаоһоаоһо» воплощает завершение космического цикла — манвантары — в виде магической заклинательной формулы, сплавленной с экстатическим танцем-кружением.

Явственные параллели с завершением «Прометея» усматриваются в Третьей Станце Дзиана, описывающей «Свет Лучезарный, который был Огонь, и Тепло, и Движение». Возникновение Оеаоһоо связывается в Третьей Станце Дзиана с моментом, когда «Тьма исчезла и более не существовала»; Оеаоһоо «сияет, как Солнце, Он, Пламенеющий, Божественный Дракон Мудрости», «обращает Горнее в безбрежное Море Огня [...]»⁸⁰.

Соответственно, согласно рукописным пометкам Скрябина в партитуре «Прометея», тьма исчезает в тот самый момент, когда в 467-м такте вступает хор с тайной формулой «Еаоһоаоһо». В программных пометках-комментариях к партитуре Скрябин пишет: «ярко... солнечно-яркий синев [атый] почти белый свет... потоки света... волны... взрывы... огненные взрывы наполняют все... потоки огня... сплошное море света и огня» и т. д.

Отнюдь не случаен и выбор гласного «а» для первого и последнего вступления хора в «Прометее». Елена Блаватская указывала в «Тайной Доктрине», что «“Дракон Мудрости” есть Единый [...]». Любопытно, что имя Иеговы по-еврейски тоже Единый, Ахад. “Его имя Ахад”, говорят раввины. [...] “Единый” и “Дракон” выражения, употреблявшиеся древними в связи с соответствующими им Логосами. Иегова — эзотерически Элохим — является также Змием или Драконом, обольстившим Еву; Дракон также древний глиф Астрального Света (Первозданного Начала), “который есть Мудрость Хаоса”. Архаическая философия, не признавая ни Добра, ни Зла, как основную или независимую мощь, но исходя от Абсо-

лютного Всего (Вечное Всемирное Совершенство), усматривает и то и другое, на протяжении естественной эволюции к чистому Свету, постепенно конденсирующимися в форму и, следовательно, становящимися Материей или Злом. [...] Примитивный Змий символизировал Божественную Мудрость и Совершенство и всегда означал психическое Возрождение и Бессмертие»⁸¹.

Таким образом, гласный «А», репрезентирующий «Единого», равнозначен Логосу, Дракону и затем — Иегове, Люциферу и Прометею. Одновременно этот гласный передает идеи совершенства и завершения, замыкания круга, запечатленные в конце «Прометея».

Формула «Еаоһоаоһо» концентрирует многочисленные мистические, сакральные и космогонические значения. Композитор, безусловно, полностью осознавал огромное воздействие избранного им средства: «Еаоһоаоһо» подобно магическому заклинанию, обладающему теургической мощью. Во многих мистических традициях, в том числе — в синкретическом мире гнозиса, магические слова понимаются как тайные имена сверхестественных существ, причем сама сущность обозначаемого оказывается включенной в его имя. Согласно Блаватской, сакральное слово обладало колоссальной силой, которой ни в коем случае не следовало злоупотреблять или использовать всуе. Звучание также понималось как магическая субстанция, наделенная устрашающей оккультной мощью. Таким образом, произнесенное вслух магическое слово оказывалось способным пробудить природные стихии, действие которых имело бы непредсказуемые последствия. Именно из-за этого во многих практиках адептам предписывалось неукоснительное молчание. Для современников Скрябина объектом напряженных штудий стал «мистический слог» «Ом», или «Аум», который Блаватская определяла как «наиболее священный из всех индийских слов. Это «заклинание, благословение, подтверждение и обещание»; оно настолько священо, как будто это воистину *слово*, произносимое шепотом *оккультного, первобытного* масонства. Когда этот слог произносится с какой-то целью, то никого не должно быть рядом. Это слово обычно находится в самом начале священных Писаний, и с него начинаются молитвы»⁸².

Отнюдь не случайно в комментарии к статье «Магия слов» из книги «Символизм» Андрей Белый детально разъяснял, как должно произноситься слово «Аум»:

«... “аа” (идет глубокое вдыхание); потом “е о у” (идет глубокое выдыхание); наконец, пресечение выдыханием “м” (закрывание

губ); слово “О м” произносилось в три порции: 1) выдох, 2) выдох, 3) прекращение выдыхания...»⁸³.

Бесспорно отчетливое сходство подобной артикуляции с пением в конце «Прометея». Кроме убежденного антропософа Андрея Белого, искавшего теургически воздействующее слово, к поэтам, веровавшим в магическую силу слова, принадлежал Константин Бальмонт, весьма искушенный в оккультных учениях; дань подобным убеждениям платил также Николай Гумилев, стремившийся усвоить «священное слово Ом»⁸⁴. И кто знает, какие созидательные или разрушительные силы пробудила к жизни магическая формула «Еаоһоаоһо», прозвучавшая в конце «Прометея»!

2.3.7. Структурные и теософско-символические функции партии *Luce*

Хотя Сабанеев получил от Скрябина детальнейшие разъяснения партитуры «Прометея», ему не удалось установить почти никаких соответствий между партией *Luce* и рукописными пометками Скрябина⁸⁵. Сие воистину странно, поскольку именно эти комментарии композитора содержат чрезвычайно точные сведения о том, какие соответствия между звуком, цветом и светом усматривал Скрябин, а также относительно того, какой ему представлялась партия *Luce*. Так, в своем пояснении к первым тактам «Прометея» (соответственно — к записи партии *Luce* как «*a — fis*») Скрябин называет «зеленовато-фиолетовый» цвет. В «Таблице светов», предваряющей нотный текст, композитор определяет *A* как «зеленый травяной», а *Fis* = *Ges* как «синий глубокий с наклоном к фиолетовому» (см. с. 215). Таким образом, рукописное разъяснение цветосвета в начале партитуры полностью соответствует партии *Luce*. Дальнейшие пометки, внесенные Скрябиным в партитуру, также отвечают логике развития партии *Luce*. При этом важно учитывать различные нюансы, внесенные Скрябиным в партитуру, которые дополняют основные соответствия, зафиксированные им в «Таблице светов» (так, в некоторых случаях «фиолетовый» обозначается как «лиловый» и т. п.).

В беседах с композитором Сабанеев задал тому важнейший вопрос, на который сам не нашел ответа: почему партия *Luce* записана в виде двухголосия? Разъяснения Скрябина были предельно ясными:

«— А это очень просто. Видите, у меня тут в течение всей поэмы две линии света. Одна соответствует музыке, гармониям и потому идет часто с басом гармонии. А другая соответствует целотонной гамме, идет от *фа-диез* по целым тонам опять к нему же... Эта вторая соответствует инволюции и эволюции рас. Сначала духовность — синий цвет, потом он проходит чрез другие к красному — цвету материальности, а потом опять возвращается к синему.

— Почему же у вас тут эти цвета идут не по квинтовому кругу? — спросил я [...]. Александр Николаевич сказал мне: — Это видите ли почему. Мне надо было отразить в этой линии светов эволюцию рас. Ведь их всего должно быть *семь*. А цветов у меня по квинтовому кругу двенадцать. Какие же из них соответствуют духовному типу рас? Вот я остановился на целотонной гамме от *Fis* до *Fis*, потому что тут как раз в середине между двумя духовными цветами попадает красный — материальный, и он как раз соответствует четвертому месту, как и надо. Ведь тут я, так сказать, решал некоторую алгебраическую задачу. Надо было найти такую *стройную* систему, чтобы она шла от духовного цвета к нему же, приблизительно в середине захватывала бы материальный и имела бы семь звеньев. Вот как раз целотонная гамма и есть такая»⁸⁶.

Разъяснение Скрябина не только затрагивает чисто структурные закономерности, управляющие гармонией «Прометея», но и содержит символическое обоснование его музыкальной логики в духе теософии. Комментарий композитора полностью согласуется с учением Елены Блаватской о семи расах⁸⁷. Красный цвет Блаватская связывала с такими понятиями как «Адам», «земля», «кровь», «желание», а синий — с духовным началом⁸⁸. Первостепенное значение имеет замечание Скрябина: «Надо было найти такую *стройную* систему, чтобы она шла от духовного цвета к нему же, приблизительно в середине захватывала бы материальный и имела бы семь звеньев».

Это объяснение композитора встретило возражения со стороны Сабанеева — тот предложил иную схему, более соответствующую, на его взгляд, учению о семи расах. Однако Скрябин, найдя эту альтернативу интересной, категорически ее отверг: схема, предложенная Сабанеевым, не позволяла замкнуть круг.

«— Возможно, что так лучше было бы. Только тогда не получается манвантары... Нет замыкания цикла, мы не возвращаемся к исходной точке, а неограниченно устремляемся вдаль»⁸⁹.

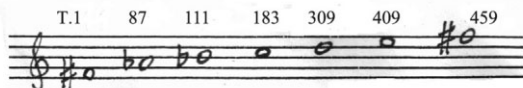
Главным, таким образом, для Скрябина, было, чтобы гармонический план «Прометея» образовал замкнутый круг, изображая,

тем самым, манвантару. Это подтверждает и фраза, внесенная после «Таблицы светов» в партитуре «Прометея»: «Круг замыкается» (см. с. 215).

В чисто структурном отношении партия *Luce* полихромна: один из ее голосов подвижен, другой — статичен. Подвижный голос, как разъяснял Скрябин, — «соответствует музыке, гармониям и потоку идет часто с басом гармонии». В ряде исследований утверждалось, что все ноты, записанные в подвижном голосе, соответствуют основным тонам транспозиций прометеева созвучия⁹⁰. В других высказывались сомнения и назывались ноты в подвижном голосе, не совпадающие с основными тонами траспозиций прометеева аккорда⁹¹. Позднее было установлено, что никаких отклонений нет, — просто различные издания «Прометея» содержали опечатки⁹².

Как ни странно, именно относительно статический голос в партии *Luce*, будучи предельно простым, фактически не поддавался истолкованию. В одном случае его функция называлась «неопределенной», правда, обладавшей «неким символическим значением» — при этом не разъяснялось, каким именно⁹³. В другом «мало-подвижный голос» чисто эмпирически описывался как опевающий «подвижный»; логика этого «опевания» также осталась неразъясненной⁹⁴. Еще в одном исследовании относительно статический голос принимался за «подлинный носитель мистических или эзотерических значений, связываемых Скрябиным с определенными цветами, а также — часть программного замысла, причем записанные, но не звучащие в действительности ноты образуют в ходе развития хроматическую гамму почти без пробелов, построенную от *Fis*, а именно: *Fis-As-B-H-B-C-Des-D-E-Eis-Fis*». Пропуск нот *A*, *G* и *E* объяснялся некими эзотерическими соображениями, оставшимися не названными в статье⁹⁵. Данная интерпретация, однако, противоречит намерениям Скрябина, однозначно разъясненным им в процитированной выше беседе с Сабанеевым: относительно статический голос в партии *Luce* должен был образовать, по замыслу композитора, целотонную гамму. Как мы убеждались не раз, Скрябин осуществлял свои замыслы с железной последовательностью. Таким образом, необходимо предложить иное объяснение относительно статическому голосу в партии *Luce*, нежели «хроматическая гамма почти без пробелов».

Как легко убедиться, Скрябин неукоснительно следовал своему плану и выстроил относительно статический голос в партии *Luce* на основе целотонной гаммы:



Нотный пример 19.

Мнимые отклонения в сторону хроматики в тактах 149–164 (*H*), 305–308 (*Des*), 459 (*Eis*), заведшие исследователей в тупик, — основаны на чистом недоразумении: звуки *H*, *Des* и *Eis* относятся не к относительно статическому, но к подвижному голосу в партии *Luce*. Сложности в различении двух голосов в партии *Luce* вызваны чисто техническими причинами — не до конца последовательной записью партии *Luce*, каждый голос которой нотируется в некоторых разделах как верхний, а в других — как нижний. Например, относительно статический голос, нотированный как верхний, выключается из действия в т. 149 на *B*, а оставшийся звук *H* относится к подвижному голосу, записанному в данном случае как нижний. Относительно статический голос вновь включается в действие в т. 165 — на том же звуке *B*, на котором временно приостановилось его развитие: см. пример 20.

Гораздо интереснее и сложнее для объяснения раздел, в котором партия *Luce* записана в виде увеличенного трезвучия *des-f-a* (такты 305–308; см. нотный пример 20). Очевидно, этот «аккорд» относится к подвижному голосу: относительно статический выключился из действия в т. 304 на *C*, и его действие возобновляется в т. 309 на *D*. Однако это объяснение не вполне достаточно, поскольку гармоническая структура, возникающая в тактах 305–308, сложнее «прометеева аккорда»: границы шеститоновости здесь преодолены, в результате чего образовался девятитоновый комплекс *des, d, es, f, fis, g, a, b, h*. Эта структура объясняется слиянием трех транспозиций — от *des, f* и *a* — «прометеева аккорда». Звуки, исполняемые трубами, — *h, es, g* — присутствуют во всех трех транспозициях. Звучащие у фаготов и альтов *f* и *h, f, h, es, g* у арфы и *a* у виолончелей, литавр и валторны, входят в транспозиции «прометеева аккорда» от *A* и *F*. Опорами партий скрипок становятся увеличенные трезвучия *h-es-g* (в тактах 305–308) и *des-f-a* (во второй половине т. 308). Подобие *glissando* доводит образовавшееся созвучие до двенадцатитоновости, однако, дополнительные звуки воспринимаются как проходящие, подчиненные девятитоновому комплексу, все звуки которого представлены в партии фортепиано.

305 306 307

Luce

Fag. I. II PP

Cor. III PP

Ti-b I. II. III con sozz. PP

Timp. tr PPP

Arpa I P

Piano

tutti dir. in 3

quasi glissando 9V-ri

quasi glissando

dir. in 3 9V-ri

unis. PP

pp pizz.

p pizz.

p

Нотный пример 20. «Прометей».

Luce
 Fag.
 Cor.
 Trcl.
 Timp.
 Arpa
 I
 Piano
 Archi

Рукописные пометки, внесенные Скрябиным в этот раздел и разъясняющие цветосветовые соотношения, являются уникальным комментарием к гармонической структуре: свет в тактах 305–306 обозначен как «погашенный сложный», состоящий из трех цветов, — «лиловато-зеленоват [ый] розоватый». В системе Скрябина фиолетовый (вариант лилового) образует одно из соответствий *Des*, «зеленый травяной» — *A*, а розоватый (вариант красного) — *F*. Увеличенное трезвучие *des-f-a*, обозначенное в партии *Luce*, — одна из важнейших субсистем девятитоновой структуры, складывающейся в тактах 305–308, таким образом, полностью согласуется со светоцветовым комментарием, содержащимся в пометках Скрябина.

Для девятитонового комплекса в тактах 305–308 композитор избирает родственные транспозиции «прометеева аккорда», содержащие общие звуки. Как указывалась, основные тоны этих трех транспозиций образуют увеличенное трезвучие, воспринимаемое и функционирующее как костяк девятитонового комплекса с тенденцией к двенадцатитоновости. Само же по себе увеличенное трезвучие подчинено целотоновости, действующей подобно гармоническому вектору, управляющему гармонией «Прометей», в том числе — комбинациями из разных транспозиций «прометеева аккорда». Одновременно целотоновость, которой Скрябин подчинил статический голос в партии *Luce*, стремясь воплотить теософскую идею, оказывается укорененной в сердцевине гармонии «Прометей» — «прометеевом аккорде», четыре звука которого образуют целотоновый сегмент. Как легко убедиться, полный целотоновый звукоряд, включающий шесть звуков, образуется при соединении соответствующих сегментов двух транспозиций «прометеева аккорда», отстоящих друг от друга на тритон:



Нотный пример 21.

Упомянутые Скрябиным в разговоре с Сабаневым центры *Fis* и *C* — носители ключевых теософско-символических программных значений, вовсе не были, вопреки утверждению этого биографа композитора, искусственно сконструированы — они вызрели внутри сложного звука «Прометея» и отвечали глубинным закономерностям гармонической системы «Поэмы огня». А это означает, что Скрябин следовал «принципу единства», разрабатывая и воплощая цветоцветозвуковой сценарий «Поэмы огня».

Таким образом, принцип *pars pro toto* определяет всю структуру произведения, от его звуковысотной организации, в которой едины горизонталь и вертикаль, проявляющиеся в различных гармонических формах, как то: увеличенном трезвучии, целотоновости, «прометеевом аккорде» с многочисленными производными, в том числе — соединениями разных транспозиций, до теософско-символической программы, в которой решающую роль играют цветоцветозвуковой сценарий и скрытый космогонический миф, запечатленный в «Станцах Дзиан» Елены Блаватской. Все композиционные средства и приемы «Прометея» оказываются включенными в своего рода взаимодополняющий комментарий — в результате возникает уникальный текст, в котором сплавлены воедино многоплановые структурные и символические элементы. При этом партия *Luce* и скрябинские пометки-комментарии к партитуре «Прометея» не только позволяют решить многие проблемы, встающие при анализе этого произведения, но и, что гораздо важнее, могут послужить ценнейшим конкретным указателем для исполнительской интерпретации цветоцветозвукового сценария. Наконец, они помогают точно истолковать теософско-символическую программу «Прометея» и сформулировать скрябинские структурные идеи. Тем самым, партия *Luce* демонстрирует неповторимый пример художественного воплощения авторской рефлексии и самоосознания.

Примечания

- ¹ См., например: Сабанев Л. Л. О звуко-цветовом соответствии // Музыка. 1911. № 9. С. 196–200; *Его же*. «Прометей» Скрябина // Музыка. 1911. № 13. С. 185–192; *его же*. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей» // Музыкальный современник. 1916. № 4/5. С. 169–175; *Его же*. Скрябин. 2 изд.: М.; Пг., 1923; *Его же*. Воспоминания о Скрябине; Myers Ch. S. Two cases of synaesthesia // British Journal of Psychology. 1914/1915. № 7; Гидони Г. И. Искусство цвета и света. Л., 1926; Римский-Корсаков Г. М. Рас-

- шифровка световой строки скрябинского «Прометея» // De Musica. Л., 1926. Т. 2.; *Расс Ю., Назайкинский Е.* О художественных возможностях синтеза музыки и цвета (На материале анализа симфонической поэмы «Прометей» А. Н. Скрябина) // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М., 1970. С. 166–190; *Ванечкина И. Л.* Комплексный подход к изучению светомузыкального замысла А. Н. Скрябина // Проблема комплексности изучения художественного творчества. Казань, 1980. С. 107–113; *Ее же.* «Luce» — луч, освещающий проблему гармонии позднего Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 137–146; *Ее же.* О светомузыкальных замыслах А. Н. Скрябина // Ученые записки Казанского пед. ин-та. Вып. 104. Казань, 1972. С. 119–152; *Ее же.* Партия «Luce как ключ к поздней гармонии Скрябина // Советская музыка. 1977. № 4. С. 100–103; *Lederer J.-H.* Die Funktion der Luce-Stimme in Skrjamins op. 60 // Alexander Skrjabin (= Studien zur Wertungsforschung, 13). Graz, 1980; *Weber H.* Zur Geschichte der Synästhesie, oder: Von den Schwierigkeiten, die Luce-Stimme in Prometheus zu interpretieren // Ebd.; *Kienscherf B.* Das Auge hört mit. Die Idee der Fabmusik und ihre Problematik — beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg. Fr. am Main u. a., 1996.
- ² *Weber, Horst.* Zur Geschichte der Synästhesie oder: Von den Schwierigkeiten, die Luce-Stimme in Prometheus zu interpretieren. S. 50.
- ³ *Осовский А. В. С. В. Рахманинов* // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. Сост.: З. А. Апетян. 5-е изд. М., 1988. С. 373.
- ⁴ См.: *Лурия А. Р.* Маленькая книжка о большой памяти (Ум мнемониста). М., 1968.
- ⁵ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 296.
- ⁶ *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 38. См. также: *Долинский М. З.* Искусство и Александр Блок. М., 1985. С. 26.
- ⁷ См. об этом: *Bowra C. M.* The heritage of symbolism. L., 1943; *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. 1–3. Paris, 1961.
- ⁸ *Белый А.* Символизм. С. 169, 174.
- ⁹ *Белый А.; Блок А.* Переписка. Сост.: А. В. Лавров. М., 2001. С. 31.
- ¹⁰ *Белый А.* Глоссология. Поэма о звуке. Берлин, 1922. С. 106.
- ¹¹ См.: *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки художника. М., 1982. С. 64–65.
- ¹² См.: *Флоренский П. А.* Природа // Литературная Грузия. 1985. № 9. С. 94–97, 103–104; № 10. С. 90–93.
- ¹³ *Mandelstam O.* Gespräch über Dante. Leipzig; Weimar, 1984. S. 93, 108.
- ¹⁴ См.: *Nabokov V.* Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie. Deutsch von Dieter E. Zimmer. Hamburg, 1995. S. 38–43.
- ¹⁵ *Мясковский Н. Н.* Метнер. Впечатление от его творческого облика // Музыка. 1913. № 119. С. 149. Перепечатано в изд.: Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. Сост.: С. И. Шлифштейн. Т. 2. М., 1960. С. 115.
- ¹⁶ *Брайдо Е. М.* Музыка и живопись. Исторические параллели // Столица и усадьба. 1916. № 58. С. 7.
- ¹⁷ В. Э. Борисов-Мусатов. М., 1979. С. 60.
- ¹⁸ См.: *Landsbergis V.* Mikalojus Konstantinas Čiurlionis // Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Hrsg. von L. Finscher. Personenteil. Bd. 4. Kassel u. a., 2000. Sp. 1166–1174.
- ¹⁹ *Иванов В. И.* Чюрлянис и проблема синтеза искусств // Аполлон. 1914. № 3; сокращ. перепечатка: Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 3. М., 1998. С. 86.

- ²⁰ Мурина Е. Б., Джафарова С. Г. Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время. М., 1990. С. 214.
- ²¹ Цит. по: Лентулова М. А. Художник Аристарх Лентулов. М., 1969. С. 95.
- ²² Там же. С. 94.
- ²³ Там же. С. 95–96.
- ²⁴ Там же. С. 96.
- ²⁵ Kulbin N. Die freie Musik // Der blaue Reiter / Hrsg. von W. Kandinsky und F. Marc. München; Zürich, 1984. S. 128–129.
- ²⁶ Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. Bern, 1962. Kap. 6.
- ²⁷ Невзирая на это, исследователи проводят параллели между цвето-звуковыми концепциями Скрябина и Кандинского. См., например: Lederer J. H. A. а. О. S. 135.
- ²⁸ Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 83.
- ²⁹ См.: Moclaire C. Karsavina et Mallarmé // Le courrier musical. 1912. № 11. P. 323–324; Мейерхольд В. Э. О театре. СПб., 1913. С. 56–57. К проблеме «синтетического спектакля» см. также: Соллертинский И. И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. Сост.: В. Е. Рафалович. Л., 1933. С. 314.
- ³⁰ См.: Богомоллов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000. С. 194–197.
- ³¹ См.: Папюс. Оккультизм. Магия и гипноз. М. 1999. С. 356–358.
- ³² См.: Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. Антропогенезис.
- ³³ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 94.
- ³⁴ Его же. Скрябин. М., 1923. С. 22.
- ³⁵ Его же. Воспоминания о Скрябине. С. 68–70.
- ³⁶ Его же. Скрябин. М., 1923. С. 24.
- ³⁷ Его же. Воспоминания о Скрябине. С. 239.
- ³⁸ Его же. О звуко-цветовом соответствии // Музыка. 1911. № 9. С. 199.
- ³⁹ Его же. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей» // Музыкальный современник. 1916. № 4/5. С. 17; Его же Скрябин. М., 1923. С. 177.
- ⁴⁰ Его же. Воспоминания о Скрябине. С. 173.
- ⁴¹ Там же. С. 69, 236–238.
- ⁴² Там же. С. 239.
- ⁴³ Kelkel M. Esoterik und formale Gestaltung in Skrijabins Spätwerken // Alexander Skrijabin (= Studien zur Wertungsforschung 13). S. 30; Lederer J. -H. A. а. О. S. 130–140.
- ⁴⁴ Предложенная в статье О. М. Томпаковой «О вновь найденной партитуре “Прометей. Поэмы огня”» (Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 3. М. 1998) расшифровка цветозвуковых соответствий содержит многочисленные неточности и серьезнейшие ошибки; к последним относится неверная передача последней фразы Скрябина, имеющей концептуальное значение: в статье О. Томпаковой под странным названием (вопреки ее утверждению, партитура «Прометей», хранящаяся в Национальной библиотеке Франции, была не «вновь найдена», а, как указывалось, уже многие десятилетия до публикации данной статьи была известна западным исследователям) она передана с точностью до наоборот: «Круг размыкается» (Указ. статья. С. 47). Подобная «интерпретация», на которой строится вся статья и «концепция» О. М. Томпаковой (Указ. статья. С. 47, 51), приводит к полному искажению замысла композитора.

- ⁴⁵ Впервые полная расшифровка рукописных пометок Скрябина приведена в немецком оригинале настоящей книги (с. 271–283).
- ⁴⁶ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 71.
- ⁴⁷ Там же. С. 71.
- ⁴⁸ Там же, с. 188.
- ⁴⁹ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. Репринтное изд. М., 1991. С. 63–65, 110.
- ⁵⁰ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 50, 103.
- ⁵¹ О музыкально-риторических фигурах см.: *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik in den 16.–18. Jahrhunderten. Würzburg, 1941.
- ⁵² *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. С. 63–66.
- ⁵³ *Ее же.* Теософский словарь. М., 1994. С. 155, 179, 289, 302, 430. О лотосе как всемирном символе см.: *Ее же.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. С. 468–476.
- ⁵⁴ *Sabaneev L.* Prometheus von Skryabin. S. 122.
- ⁵⁵ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. С. 66.
- ⁵⁶ Там же. С. 103–104.
- ⁵⁷ Там же. С. 110.
- ⁵⁸ Там же. С. 165–167.
- ⁵⁹ Там же. С. 166.
- ⁶⁰ Там же. С. 66.
- ⁶¹ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. Антропогенезис. С. 183.
- ⁶² *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. С. 440–441.
- ⁶³ *Сабанеев Л. Л.* Прометей // Музыка. 1910. № 1. С. 9.
- ⁶⁴ *Мандельштам О. Э.* Пушкин и Скрябин (Фрагменты) // *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений в 3 т. Сост.: Г. П. Струве, Б. А. Филиппов. 2-е изд. Нью-Йорк, 1971. Т. 2. С. 317.
- ⁶⁵ *Бэла И. Ф.* Прометеизм и образ Прометея в творчестве Скрябина. С. 235–236.
- ⁶⁶ Там же. С. 236.
- ⁶⁷ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 74–75.
- ⁶⁸ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. С. 67–68.
- ⁶⁹ Там же. С. 115, 118.
- ⁷⁰ *Блаватская Е. П.* Теософский словарь. С. 351.
- ⁷¹ *Ее же.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. С. 106–107.
- ⁷² Там же. С. 577.
- ⁷³ Там же. С. 646.
- ⁷⁴ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. С. 117.
- ⁷⁵ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. С. 131–132. Т. 2. С. 644.
- ⁷⁶ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 51, 141–142.
- ⁷⁷ *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. С. 644–645.
- ⁷⁸ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 78–79.

- ⁷⁹ Успенский П. Д. В поисках чудесного. М., 2000. С. 371.
- ⁸⁰ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. С. 67–68.
- ⁸¹ Там же. С. 119–120.
- ⁸² Блаватская Е. П. Теософский словарь. С. 355.
- ⁸³ Белый А. Символизм. С. 619.
- ⁸⁴ См. подробнее: Богомолов Н. А. Цит. соч. С. 130–132.
- ⁸⁵ См.: Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 69.
- ⁸⁶ Там же. С. 261–262.
- ⁸⁷ См.: Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. Ч. 1.
- ⁸⁸ См.: Её же. Теософский словарь. С. 253.
- ⁸⁹ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 262.
- ⁹⁰ См.: Gleich Cl.-Ch. J. von. Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin. BIlthoven, 1963. S. 70; Hoffmann-Erbrecht L. Skrjabins «Klangzentrenharmonik» und die Atonalität // Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970. Kassel, 1971. S. 438 ff.; Lederer J.-H. A. a. O. S. 130; Weber H. A. a. O. S. 50. Утверждение И. Л. Ванечкиной, что ей принадлежит приоритет в решении этой проблемы (см. её статью «Luce — луч, освещающий проблемы гармонии позднего Скрябина»), — ошибочно: как указано выше, многие зарубежные исследователи пришли за несколько десятилетий до неё к аналогичным умозаклучениям.
- ⁹¹ См., например: Рагс Ю., Назайкинский Е. О художественных возможностях синтеза музыки и света (на материале анализа симфонической поэмы «Прометей» А. Н. Скрябина). С. 166–168.
- ⁹² Ванечкина И. Л. Luce — луч, освещающий проблемы гармонии позднего Скрябина. С. 143–144.
- ⁹³ Weber H. A. a. O., S. 50.
- ⁹⁴ Ванечкина И. Л. Luce — луч, освещающий проблемы гармонии позднего Скрябина. С. 144.
- ⁹⁵ Lederer J.-H. A. a. O. S. 133–135.

2.4. Числа, мистика, магия: к особенностям творческого процесса Скрябина

2.4.1. «Надо, чтобы получилась форма, как шар, совершенная, как кристалл...»

В своих воспоминаниях Сабанеев описал метод Скрябина как «какую-то странную смесь схематизма и высшей интуиции, расчётливости и безумия, оргиастических порывов, тщательного расчёта, почти с бухгалтерской точностью — сколько тактов, сколько строк, сколько нот, куда идти, как направляться. [...] Эти вычисления, видимо, касались не только тонального и модуляционного плана, а иногда, и очень часто, и прямого количества тактов»¹.

Сабанееву удалось ознакомиться с набросками Скрябина к Пятой сонате: «Страницы были исписаны какими-то примерами, планами, схемами»². Скрябин придавал огромное значение предельно точным расчётам, говоря: «Надо, чтобы получилась форма, как шар, совершенная, как кристалл. Я не могу кончить, раньше чем не почувствую, *что шар есть*. [...] Я всегда признаю, что математика в композиции должна играть большую роль. У меня бывает иногда целое вычисление при сочинении, вычисление формы [...]. И вычисление модуляционного плана. Он не должен быть случайным, — геометрическим, иначе не будет кристаллической формы. [...] Я вообще не считаю импровизации и способности к ней за положительное достоинство. Всякое творчество предполагает план и мысль, а при импровизации ни плана, ни мысли не может быть»³.

Эскизы к различным произведениям Скрябина, хранящиеся в архиве композитора (ГЦММК. Ф. 31), содержат многочисленные расчёты, столбцы цифр. Композиционный процесс у Скрябина

основывался на тщательной подготовительной исследовательской работе над отобранным материалом, включая установление пропорциональных соотношений между разделами формы, а также уточнение мелодико-тематических и ритмических формул, лада и аккордики, гармонических планов и т.д. Подобные вычисления обнаруживаются в эскизах к Пятой сонате (ГЦММК. Ф. 31. № 21); возможно, именно эти наброски с планами и схемами и упоминает Леонид Сабанеев в своих воспоминаниях (см. выше). Архивные материалы доказывают, что точные вычисления составляли органическую часть скрябинского композиционного процесса, начиная с ранних произведений — таких как Фортепианный концерт ор. 20 и Первая симфония ор. 26, и вплоть до зрелых и поздних работ — «Поэмы экстаза» ор. 54, «Прометея» ор. 60, Трех этюдов ор. 65, Десятой сонаты ор. 70, прелюдии ор. 74, № 2 и т.д. Особенно интересными представляются эскизы к «Прометею», проясняющие важнейшие черты творческого процесса Скрябина⁴.

2.4.2. Программные пропорции «Прометея»

В объяснениях композиции «Прометея» нет единодушия; даже определения основных разделов формы демонстрируют существенные различия. Так, Манфред Келькель предложил следующее описание: вступление занимает 30 тактов, экспозиция — 132, разработка — 212, реприза — 137, кода — 95. В. Ю. Дельсон придерживается иной схемы: вступление содержит 26, экспозиция — 104, разработка — 240, реприза — 141, кода — 95 тактов. В. В. Рубцова придерживается схемы Дельсона вплоть до репризы (в ее книге указаны 133 такта) и коды (соответственно, 103 такта). Еще один вариант истолкования можно найти в статье Н. Н. Вольтер: 25 тактов во вступлении, 73 — в экспозиции, 272 — в разработке, 56 — в репризе, 180 — в коде⁵.

Скрябинские эскизы раскрывают композиционный замысел «Прометея». С такой же точностью, с которой композитор, следуя строгому плану, выбирал, анализировал и организовывал гармонический материал, он устанавливал и соотношения в форме, добиваясь точных пропорций. Эскизы к «Прометею», отразившие разные стадии композиционной работы, свидетельствуют о том, что Скрябин и не думал заботиться ни о сонатной форме, неважно, классического или модифицированного типа, ни о лейтмотивном сюжете.

В эскизах нет ни пометок, специфических для сонатной формы, как то: главная, побочная тема, экспозиция, разработка, реприза, кода, ни таких программных пометок, как «первоначальный хаос», «тема Прометея», «воля творящего духа» и т. п.⁶ Известно, что разъяснения лейтмотивов «Прометея» принадлежали Леониду Сабанееву, стремившемуся, отчасти следуя конкретному заказу Сергея Кусевицкого, облегчить понимание и усвоение произведения слушателями. Что касается сонатной формы, то в «Прометее» сохранена лишь самая общая ее схема. Характерно, что в скрябинских эскизах упомянуты лишь общие, неспецифические понятия, относящиеся к разным типовым формам: «первая тема», «вторая тема», «органный пункт», «ход»⁷.

В центре композиционной работы Скрябина стояли тактовые пропорции. Эскизы к «Прометею», демонстрирующие постепенное приближение к совершенному воплощению композиционной идеи, содержат многочисленные партитурные страницы, почти или совсем не содержащие нотных знаков, — однако на этих страницах точнейшим образом проставлены все тактовые черты и соотношения тактов. Создается впечатление, что композитор, слыша весь музыкальный материал, полностью сосредоточился на организации временного процесса при помощи музыкальных пропорций. Эскизы демонстрируют, что для Скрябина главным в замысле было установление пропорциональной гармонии, измеряемой, в буквальном смысле слова, числами. При этом композитор не прибегал к механической нумерации тактов, то есть не обозначил их всех от первого до шестьсот шестого, — он расчленил форму на небольшие разделы, состоящие из четырех, восьми, десяти, двенадцати и т. д. тактов, записав их число как 1, 2, 3, 4; 1...8; 1...10; 1...12 и т. д. Там самым, были зафиксированы разделы формы, соотношенные благодаря пропорциям; затем — возникающие на их основе большие протяженности и т. д. — вплоть до формы в целом. Тщательность, с которой Скрябин установил пропорции на низшем композиционном уровне, точность его работы с наименьшим масштабом формы, во многом предопределили неповторимое воздействие произведения: «Прометей» воспринимается одновременно как гигантское полотно и как мозаичная композиция, ограниченная по монтажному принципу и состоящая из драгоценных камешков.

Особый интерес среди эскизов к «Прометею» представляют страницы с колонками цифр, демонстрирующие скрябинские вы-

числения пропорций, управляющих композицией «Прометея». На одной странице композитор записал важный промежуточный результат своих расчетов (см. илл. 7). В таблице на с. 308 в трех первых колонках слева, обозначенных как «первоначальное вычисление», зафиксированы временные соотношения, установленные Скрябиным для трех композиционных уровней и масштабов, от мельчайшего до среднего: от мотивов и фраз, через объединения их в разделы — до частей композиции.

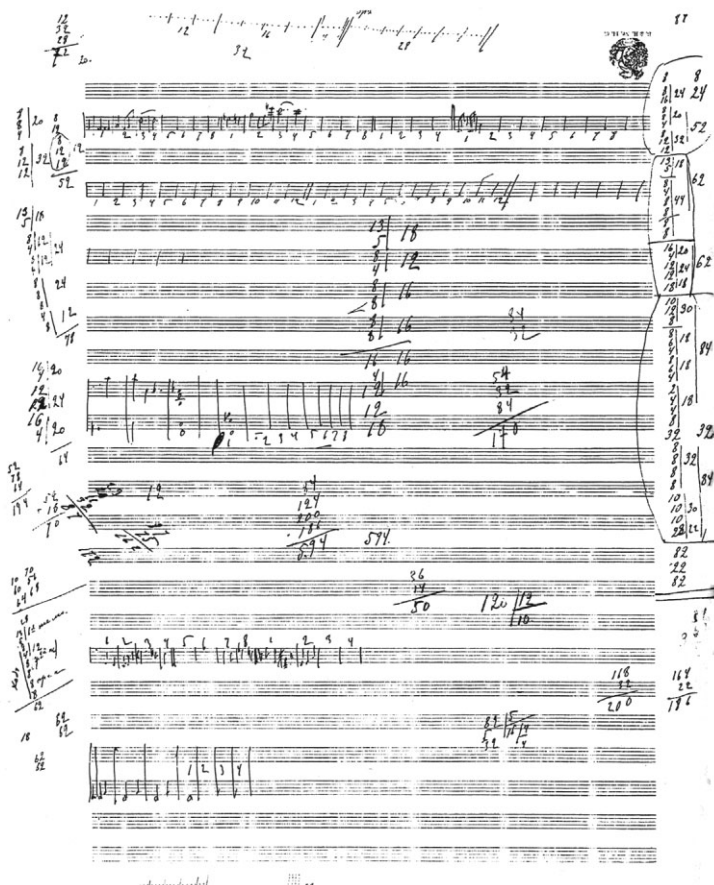


Иллюстрация 7. ГЦММК. Ф. 31. № 31. Оборот л. 2.

Первоначальное вычисление	Соответствия в партитуре	Корректурa	Окончательная версия
$\begin{array}{l} 8 \\ 8 \end{array} \left] \begin{array}{l} 8 \\ 24 \end{array} \right] \begin{array}{l} 32 \\ 84 \end{array}$		$\begin{array}{l} 4 \\ 8 \\ 8 \\ 6 \end{array} \left] \begin{array}{l} 26 \\ 26 \end{array}$	$\begin{array}{l} 4 \\ 8 \\ 8 \\ 6 \end{array} \left] \begin{array}{l} 26 \\ 26 \end{array}$
$\begin{array}{l} 8 \\ 8 \\ 4 \\ 8 \\ 12 \\ 12 \\ 13 \\ 5 \end{array} \left] \begin{array}{l} 20 \\ 32 \\ 52 \\ 18 \end{array} \right] \begin{array}{l} 52 \\ 18 \end{array}$	$\begin{array}{c} \uparrow \\ \text{Т.Т. 27-96} \\ \downarrow \end{array}$		$\begin{array}{l} 8 \\ 8 \\ 4 \\ 8 \\ 12 \\ 12 \\ 13 \\ 5 \end{array} \left] \begin{array}{l} 20 \\ 32 \\ 52 \\ 18 \end{array} \right] \begin{array}{l} 52 \\ 18 \end{array}$
$\begin{array}{l} 8 \\ 4 \\ 8 \\ 8 \\ 8 \\ 8 \\ 16 \\ 4 \\ 12 \\ 12 \\ 18 \end{array} \left] \begin{array}{l} 62 \\ 44 \\ 124 \\ 20 \\ 24 \\ 62 \end{array} \right] \begin{array}{l} 62 \\ 124 \end{array}$		$\begin{array}{l} 10 \\ 8 \\ 8 \\ 8 \\ 8 \\ 12 \\ 6 \\ 6 \\ 12 \\ 12 \\ 6 \end{array} \left] \begin{array}{l} 26 \\ 16 \\ 18 \\ 18 \\ 34 \\ 18 \\ 36 \end{array} \right] \begin{array}{l} 26 \\ 34 \\ 36 \end{array}$	$\begin{array}{l} 10 \\ 8 \\ 8 \\ 8 \\ 8 \\ 12 \\ 6 \\ 6 \\ 12 \\ 12 \\ 6 \end{array} \left] \begin{array}{l} 26 \\ 16 \\ 18 \\ 18 \\ 34 \\ 18 \\ 36 \end{array} \right] \begin{array}{l} 26 \\ 34 \\ 36 \end{array}$
$\begin{array}{l} 10 \\ 12 \\ 8 \\ 8 \\ 6 \\ 4 \\ 8 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \\ 4 \\ 4 \\ 8 \\ 32 \\ 8 \\ 8 \\ 8 \\ 10 \\ 10 \\ 10 \\ 22 \end{array} \left] \begin{array}{l} 30 \\ 18 \\ 84 \\ 18 \\ 18 \\ 18 \\ 32 \\ 32 \\ 84 \end{array} \right] \begin{array}{l} 84 \\ 200 \end{array}$	$\begin{array}{c} \uparrow \\ \text{Т.Т. 193-392} \\ \downarrow \end{array}$		$\begin{array}{l} 10 \\ 12 \\ 8 \\ 8 \\ 6 \\ 4 \\ 8 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \\ 4 \\ 4 \\ 8 \\ 32 \\ 8 \\ 8 \\ 8 \\ 10 \\ 10 \\ 10 \\ 22 \end{array} \left] \begin{array}{l} 30 \\ 18 \\ 84 \\ 18 \\ 18 \\ 18 \\ 32 \\ 32 \\ 84 \end{array} \right] \begin{array}{l} 84 \\ 200 \end{array}$
$\begin{array}{l} 82 \\ 22 \\ 82 \end{array} \left] \begin{array}{l} 186 \end{array} \right] \begin{array}{l} 186 \end{array}$		$\begin{array}{l} 58 \\ 53 \\ 8 \\ 62 \\ 33 \end{array} \left] \begin{array}{l} 58 \\ 61 \\ 62 \\ 33 \end{array} \right] \begin{array}{l} 181 \\ 33 \end{array}$	$\begin{array}{l} 58 \\ 53 \\ 8 \\ 62 \\ 33 \end{array} \left] \begin{array}{l} 58 \\ 61 \\ 62 \\ 33 \end{array} \right] \begin{array}{l} 181 \\ 33 \end{array}$

В середине приведенной выше страницы с колонками цифр Скрябин снова записывает свои вычисления, на сей раз избирая наибольший композиционный масштаб формы как целого:

84
124
200
186
—
594

Затем он повторяет итог «594», возможно, выражая возникшие сомнения.

Что же от этого «первоначального вычисления» сохранилось и что было изменено Скрябиным в окончательном варианте «Прометея»? Эскизы дают ответ и на эти вопросы. Страница, на которой Скрябин записал первый результат своих пропорциональных расчетов, содержит набросок к разделу, управляемому пропорцией 8–8–4–8–12–12 (см. илл. 7). Восемь тактов этого раздела записаны нотами. Данному разделу соответствуют такты 27–78 окончательной версии (начало «экспозиции»). Соотношение тактов здесь точно следует пропорции 8–8–4–8–12–12; в окончательном варианте партитуры легко распознать восемь тактов, записанных нотами в эскизе, — им соответствуют т. т. 27–30 и 35–38 у флейты:

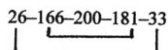


Нотный пример 22. ГЦММК. Ф. 31. № 31. Оборот листа 2.

Аналогичным образом можно установить, что Скрябин сохранил зафиксированные в эскизах пропорции 8–6–4–8–6–4–2 и 8–8–10–10–10 в окончательном варианте партитуры, а именно — в тактах 223–260 и, соответственно, — 325–370 в середине композиции. Дальнейшие сравнения позволяют утверждать, что пропорциональные соотношения, заданные в эскизах к «Прометею», удерживаются Скрябиным в тактах 79–96, 193–222, 261–324 и 371–392. Таким образом, в общей сложности 270 тактов окончательной версии (такты 27–96 и 193–392) следуют пропорциям, заданным в эскизах к «Прометею».

В других разделах Скрябин изменил соотношения тактов — композиционные пропорции (см. раздел «Корректурa» в таблице на с. 308). Некоторые отклонения от первоначальных вычислений зафиксированы уже в эскизах. Интересно, что Скрябин скорректировал первоначальный расчет композиционного начала: 26 тактов вместо 32, но заданная в эскизах пропорция ($8-8-16 = 32$ такта), видимо, оказалась настолько важной, что композитор использовал сходное соотношение тактов ($7-10 (9+1)-16 = 33$) в последнем разделе поэмы — экстатическом танце-кружении (*dans un vertige* — от такта 574).

Если уже в первоначальной «программе пропорций» были установлены строгие соотношения композиционных частей, то и окончательное решение «Прометея» отличается редкой сбалансированностью: на высшем композиционном уровне явственно проявляется зеркальная симметрия:



2.4.3. Эзотерическая корректурa формы: символика Прометея-Люцифера

Как указывалось выше, в эскизах к «Прометею» Скрябин рассчитал 594 такта. По какой причине он предпочел число 606 в окончательной версии поэмы? Хотя прямые подтверждения и отсутствуют, можно предположить, что изменение было продиктовано конкретными символическими мотивами, имевшими большое значение для композитора. Прежде всего, их следует искать в теософии, вдохновившей концепцию «Прометея». Как упоминалось, Скрябин истолковывал образ Прометея как «дрожжи вселенной», «принцип активности, движения» — вполне в духе Елены Блаватской, учившей о Прометее — «Божественном Огне», «Созидателе, Разрушителе и Охранителе», таком же «восставшем», как Люцифер и Сатана. Дополнительную важную информацию содержит обложка партитуры «Прометея», оформленная Жаном Дельвилем. Особенно значим двойной равнобедренный треугольник, помещенный в ее нижней части, истолковываемый теософами как один из символов Прометея-Люцифера (см. илл. 4); рассматриваемый

в рамках других традиций как «печать Соломона», этот знак отождествлялся предшественниками Елены Блаватской, в том числе — Элифасом Леви, с «подписью Сатаны»⁸. Как упоминалось выше, Скрябин знал книгу Леви о трансцендентальной магии, содержащую это истолкование. Детальные комментарии к шестеричной идее в «Тайной Доктрине» Елены Блаватской содержат разъяснения многочисленных оккультных значений. В числе прочего, эта тайная символика включала числа 6, 600, 606, 666 и т.д., а также их истолкования в духе символики светоносца-Люцифера⁹. Так что более чем вероятно, что число 606, выбранное Скрябиным для окончательной версии «Прометея», было продиктовано оккультным знанием.

Изучение эскизов к поздним произведениям Скрябина убеждает в том, что Скрябин создал равновесие между точным расчетом и чудом, математикой и оккультным, необходимыми, вопреки описанию Сабанеева, не «бухгалтеру», но магу и мистiku. Ибо «герметическое знание так же, как и естественные науки, математически доказуемо. Даже его материальные достижения столько же точны, как тщательно составленное уравнение. Герметическое золото — не только настоящая доктрина, свет без теней, чистая правда, свободная от примесей, — оно так же материально, реально, как чистое золото, — самое нетленное, что может быть обнаружено в земных недрах»¹⁰.

То, что этот свет без теней может быть угадан, открыт, вычислен и найден, доказывает скрябинский «Прометей».

2.4.4. Метротектонизм Георгия Конюса

Эскизы к «Прометею» свидетельствуют о том, что Скрябину был известен один из интереснейших аналитических методов его времени — так называемый «метротектонизм». В отрочестве и юности композитор брал уроки фортепианной игры (в 1883—1884 гг.) и гармонии (летом 1887 г.) у будущего создателя этого метода, Георгия Эдуардовича Конюса (1862—1933). Позже Георгий Конюс стал одним из поклонников Скрябина.

Метротектонизм учил о строгих пропорциях. Конюс, открывший «закон равновесия временных величин», понимаемый им как универсальный и абсолютный для всех эпох, стилей и музыкальных культур, обращался в первую очередь к временным соотношениям

внутри музыкальной формы. В своей теории и исследованиях Конюс установил строгие пропорциональные соответствия на разных композиционных уровнях — от наименьших построений до основных разделов формы. Для того чтобы доказать наличие подобных точных соотношений, Конюс в некоторых случаях подвергал объекты анализа своего рода корректуре, призванной реконструировать идеальные временные пропорции внутри различных композиционных «отклонений». Необходимость подобной корректуры диктовало убеждение в том, что точность пропорциональных соотношений является предпосылкой совершенной формы. При этом Конюс нередко допускал, подобно часто критикуемому им Гуго фон Риману, явные преувеличения, подгоняя реальные композиционные решения под точные, но искусственные и абстрактно сконструированные схемы.

Для обоснования самых разных, в том числе — внешне нелогичных, воспринимаемых им как произвольные, структур Конюс применял понятие «метротектонический такт» (варианты названий: «общий наибольший метрический делитель (неделимый слог) музыкальной строфы»; «действительный такт (т. е. общий наибольший метрический делитель всех метрических построений)»¹¹. Особенно полезными подобные «действительные такты» оказывались при анализе композиций с переменным тактом. Например, в переменном такте $4/8-5/8$ Конюс предлагал считать $1/8$ «общим наибольшим метрическим делителем», или «действительным тактом». В других случаях за «действительные такты» принимались двухтакты, трехтакты и другие тактовые группировки. Таким образом, метротектонические такты вычислялись для каждого произведения индивидуально; различные по величине, они соответствовали конкретным метроритмическим структурам. Разработанный метод позволил Конюсу обосновать индивидуальные принципы метроритмической организации и обнаружить скрытую периодичность и/или симметрию внутри структур, рассматриваемых как аperiodические.

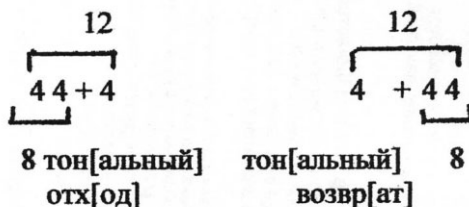
Метротектонизм можно охарактеризовать как последовательное и крайнее выражение пифагорейских идей в музыкальной теории XX века; этот метод выразил неколебимую веру его создателя в необходимость совершенной уравновешенности и симметрии в самых разных формах. Метротектонизм учил о «геометрическом» порядке, называемом Конюсом «кристаллическим». Как уже упоминалось, создатель «Прометея» считал необходимым создать

«форму, как шар, совершенную, как кристалл» и стремился преодолеть все случайное «геометрическим» в композиции. К сожалению, в начале 1930-х годов метод Конюса был осужден как «формалистический» и вытеснен из советской теории. Важнейшие рукописи этого оригинального теоретика, одного из учителей Скрябина, пребывают в архиве и ждут своего открытия¹².

2.4.5. Прелюдии Скрябина оп. 11 в исследованиях Георгия Конюса

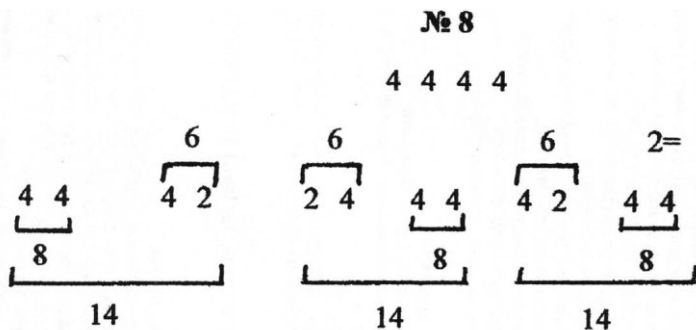
Конюс постоянно обращался к произведениям Скрябина в своих метротектонических анализах. Материалы его архива, хранящегося в ГЦММК, свидетельствуют о том, что теоретик начал свои исследования музыки Скрябина не позднее 1895 г.¹³ Творчество Скрябина продолжало оставаться в центре внимания исследователя и в 1920-е годы, когда Конюс возглавлял Лабораторию музыкального анализа в ГИМНе — Государственном институте музыкальной науки. Приводимые ниже схемы, впервые опубликованные в немецком оригинале настоящей книги, демонстрируют первые попытки Конюса проанализировать прелюдии Скрябина оп. 11 с позиций метротектонизма. Позднее Конюс развил и усовершенствовал свой метод.

№ 7



Действительное число тактов в композиции Скрябина — 23 — отличается от приведенных в схеме 24 тактов. В своем анализе Конюс «исправляет» последний раздел прелюдии в соответствии с требованиями метротектонизма: семитактовая структура Скрябина, вно-

сящая динамическую асимметрию в форму, заменяется Конюсом на совершенную пропорцию 4:4.



В этом анализе Конюс подвергает реальные временные соотношения очень сильной метротектонической корректуре: в композиции Скрябина — 56 тактов, в схеме Конюса — 58, образуемых 42 (14 + 14 + 14 — см. нижний ряд схемы) и 16 тактами (4 + 4 + 4 + 4 — верхний ряд схемы). Первой 14-тактовой группировке (4 + 4 + 4 + 2) соответствуют такты 1—14 в композиции Скрябина. Вторая 14-тактовая группировка (2 + 4 + 4 + 4) сконструирована искусственно: соответствующие тактовые соотношения обнаруживаются в 15—16 (2 такта), 17—20 (4 такта), 37—40 (4 такта) и 41—44 тактах (4 такта) реальной композиции. Образующийся пробел между тактами 20 и 37 заполняется метротектоническим путем — 16-ю тактами (4 + 4 + 4 + 4) в верхнем ряду схемы. Для образования третьей 14-тактовой группировки недостает двутакта: заключительная часть прелюдии состоит из 12-ти тактов. Дабы сохранить совершенные пропорции, последние два такта в композиции Скрябина засчитываются за четыре метротектонических (в схеме это обозначено как 2 = 4). Интересно отметить, что в первоначальной версии окончание скрябинской прелюдии содержало, как указывается в издании, дополнительный такт.

№ 9

$$\begin{array}{cccc} 4 & 4 & 4 & 4 \\ \hline \end{array}$$

$$\begin{array}{cc} 8 & 8 \end{array}$$

$$\begin{array}{cc} 7 & 7 \end{array}$$

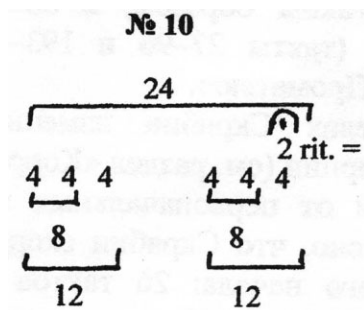
$$\begin{array}{ccccc} 4 & 3 & 2 & 4 & 3 \\ \hline \end{array}$$

$$16$$

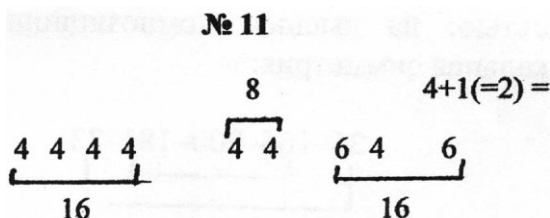
$$\begin{array}{ccc} 2 & 2 & 2 \\ \hline \end{array}$$

$$6$$

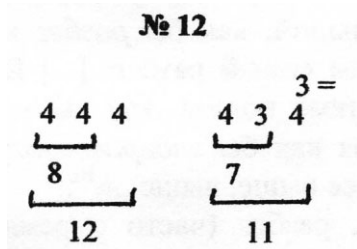
И в данном случае метротектоническая схема сильно отклоняется от структуры прелюдии. Реальные 36 тактов заменяются на 38. Квадратная структура, приведенная в начале схемы, — 8 (4 + 4); 8 (4 + 4), воспринимается как значительное огрубление реально возникающих временных соотношений: в действительности последние четыре такта сгруппированы у Скрябина в 2+2. Последний раздел в схеме Конюса (6 тактов = 2 + 2 + 2) соответствует тактам 31–36 у Скрябина. Метротектонической корректуре подвергнута развивающаяся часть прелюдии — такты 17–30. 14 реальных тактов в композиции Скрябина Конюс записывает в виде 16 (4 + 3 + 2 + 4 + 3): добавленные два такта служат для передачи агогических расширений — *ritenuto* в тактах 21–22 и ферматы в конце т. 30. Хотя само по себе желание запечатлеть в теоретической схеме реальный временной процесс заслуживает всяческих похвал, все же метротектоническая корректура, внесенная Конюсом, как указывалось выше, не вполне соответствует композиции Скрябина и потому воспринимается как искусственная. Агогические отклонения, указанные в нотном тексте, не поддаются точному измерению, отличаясь в разных интерпретациях пьесы даже одним и тем же исполнителем, — они относятся к зоне между композицией и импровизацией.



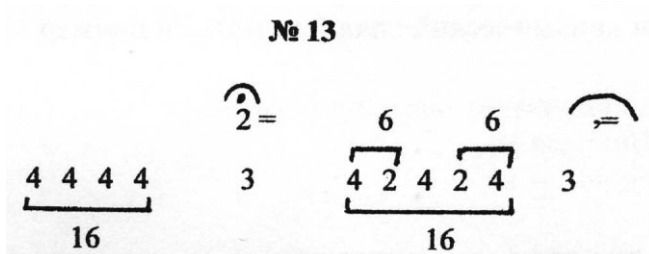
Метротектоническое построение из 24-х тактов (вместо 20-ти реальных) объясняется и в данном случае попыткой запечатлеть и отразить агогические процессы: четыре добавленных такта соответствуют *ritenuto* с двумя ферматами в 17–20-м тактах прелюдии, которые передаются Конюсом как восьмитакт («2 rit. = 4» в схеме).



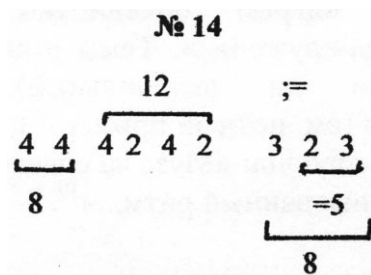
Метротектоническая корректура — 40 взамен 39 реальных тактов — очевидно, затрагивает последний раздел прелюдии (такты 35–39): последний такт соответствует воображаемой фермате и передается в схеме Конюса как два такта.



И здесь такт в конце композиции, содержащий фермату, засчитывается за два, благодаря чему 22 записанных в прелюдии Скрябина такта превращаются в 23 в метротектонической схеме.



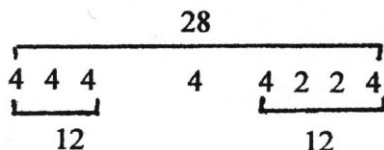
Метротектоническая корректура — 38 вместо 35 тактов — в очередной раз вызвана агогическими отклонениями: фермата в такте 18 побуждает Конюса передать такты 17–18 как трехтакт («2 = 3» в схеме), а длинный органнй пункт в конце композиции — засчитать последний такт за три (в схеме: $\cdot = 3$).



Эта схема демонстрирует чисто абстрактную реконструкцию идеальных пропорций и воспринимается как предельно искусственная. Чтобы восстановить равновесие внутри репризной формы, Конюс дополняет заключительный раздел, звучащий скорее как кода, и записывает четыре последних реальных такта в виде восьмитакта. Благодаря введению четырех воображаемых тактов метротектоническая схема приобретает в конечном счете пропорциональное совершенство, но при этом полностью искажается смысл конкретной

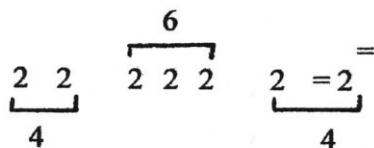
композиции: предельно динамичная индивидуальная структура скрябинской прелюдии заменяется крайне традиционной, спокойной и уравновешенной конструкцией $8 + 12 + 8$.

№ 15



В виде исключения, число тактов в данной схеме совпадает с числом тактов, записанных в скрябинской прелюдии. Сам же анализ вызывает вопросы и сомнения: предложенная Конюсом группировка тактов легко может быть заменена другими вариантами.

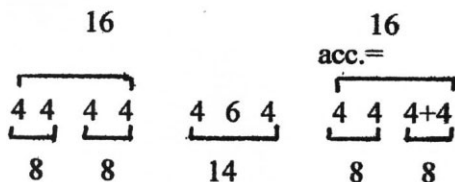
№ 17



a tempo 1 = 2

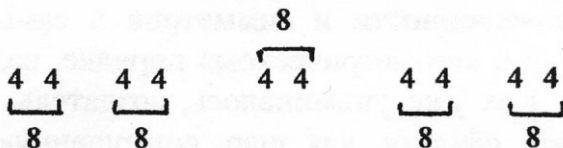
Эта схема также воспринимается как искусственная: 12 реальных тактов прелюдии заменены 14-ю благодаря теоретической манипуляции: такт 13, содержащий *ritenuto*, а также такт 14 (*a tempo*) рассчитаны в обоих случаях как двутакты. В итоге предельно прихотливая и гибкая скрябинская структура полностью подавляется метротектоническим анализом.

№ 18



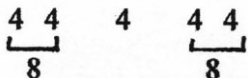
К метротектонической корректуре — 46 вместо 52 тактов — Конюса побудило *accelerando* с тактом 35 внутри репризы. Два последних восьмитакта в метротектонической схеме (4, 4, 4+4) заменяют 22 такта, записанных Скрябиным. В данном случае невозможно установить сколько-нибудь точные соответствия — сходство схемы и реального звучания оказывается предельно внешним и поверхностным.

№ 19



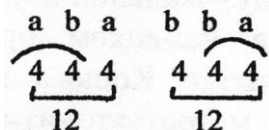
Легкая метротектоническая корректура — 40 тактов вместо 41 реального — никак не разъясняется в схеме. Очевидно, она вызвана *accelerando* в конце пьесы.

№ 20



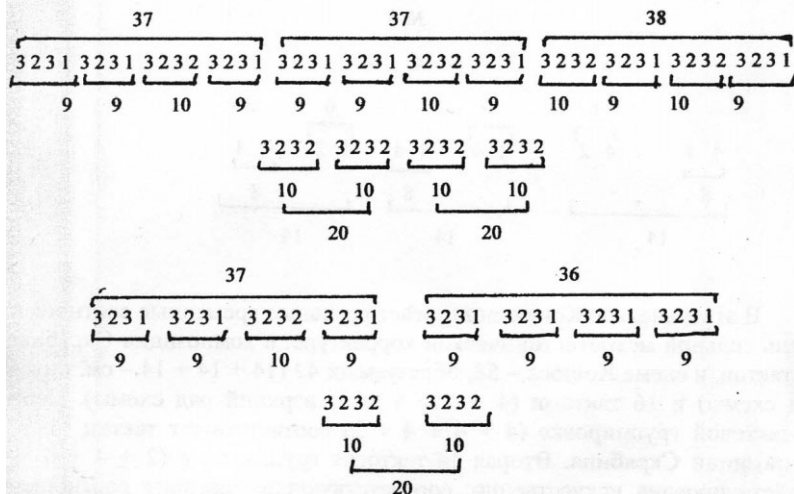
Данная метротектоническая схема кажется в высшей степени нелогичной: Конюс не учитывает *ritenuto* в конце композиции, которое могло бы оправдать добавленные метротектонические такты. Вместо этого он заносит в схему 20 тактов взамен 22-х реальных, чтобы сохранить идеальные пропорции.

№ 22



В капризной смене *accelerando*, *a tempo*, *ritenuto* Конюс отдает явное предпочтение *accelerando*: 25 тактов скрябинской прелюдии переданы им как 24. В виде исключения, в схему введены также буквенные обозначения (*aba bba*), передающие мотивно-тематическую организацию прелюдии.

№ 16



В данном анализе Конюсу удалось просто и элегантно передать скрытую периодичность и симметрию внутри малых аperiodических структур, возникающих в системе переменного такта размера. Его схема воспроизводит реальную организацию времени намного точнее, чем заданный в начале прелюдии переменный такт 5/8 —

4/8 (см. нотный пример 23). Метротектоническая схема отражает три уровня метроритмической организации: на низшем уровне действуют «метротектонические такты», отвечающие элементарной ритмической пульсации восьмыми, а также группировкам из 2/8 и 3/8; на среднем возникают более крупные группировки из 9/8 или 10/8, которые сливаются на высшем уровне в наибольшие протяженности, измеряемые 36/8, 37/8, 38/8, 20/8.

Misterioso M.M. ♩ = 160-168
solo voce

una corda

cresc.

dim.

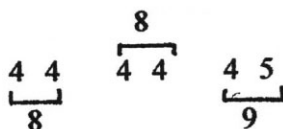
p

cresc.

pp

Нотный пример 23. Прелюдия ор. 11, № 16.

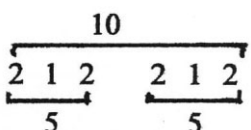
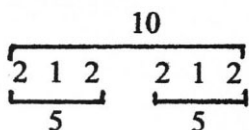
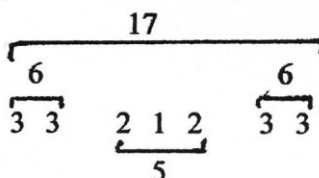
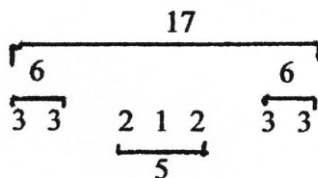
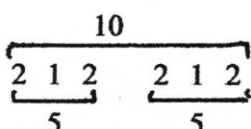
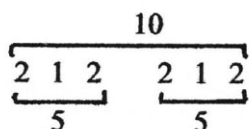
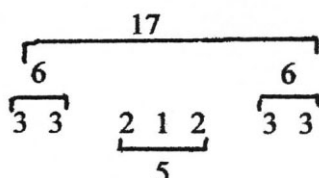
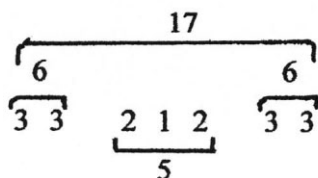
№ 23



1

Данная схема относится к немногим исключениям, в которых число метротектонических и реальных тактов совпадает.

№ 21

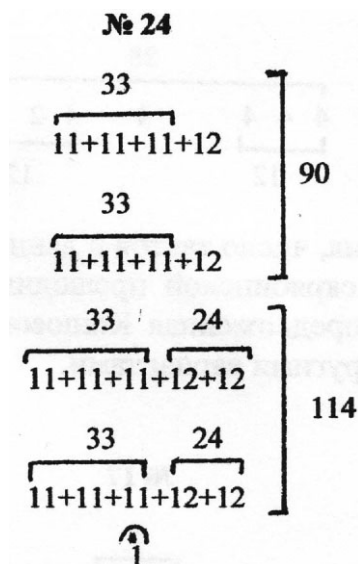


3 3 3

Снова перед Конюсом встает задача передать скрытую периодичность и симметрию внутри сложных аperiodических структур, возникающих в системе переменного такта размера $3/4 - 5/4 - 6/4$ (см. нотный пример 24). В этих целях Конюс принимает $2/8$ за метротектонический такт. Его схема охватывает три уровня метроритмической организации. На низшем возникают мелкие группировки, состоящие из одного, двух или трех метротектонических тактов (соответственно, $2/8$, $4/8$ и $6/8$); на среднем образуются более крупные группировки – такты высшего порядка, состоящие из пяти или шести метротектонических тактов (соответственно, $10/8$ и $12/8$), которые сливаются на высшем уровне в наибольшие по протяженности такты наивысшего порядка, состоящие из десяти или семнадцати метротектонических (соответственно, $20/8$ или $34/8$).



Нотный пример 24. Прелюдия оп. 11, № 21.



В данном метротектоническом анализе переменные такты рас- считаны как $12/8$ или $11/8$, в то время как переменный такт/размер записан Скрябиным как $6/8 - 5/8$ (см. нотный пример 25). Это позволяет Конюсу просто и наглядно выявить периодичность более крупных композиционных сегментов ($33 + 12$; $33 + 12$; $33 + 24$; $33 + 24$), не теряя при этом из виду аperiodичную игру более мелких клеток (12 и 11). Все же действие метротектонической схемы оказы- вается ограниченным: она неспособна передать тонкие гемиоль- ные соотношения.

Важнейшим достижением Георгия Конюса, вероятно, стало то, что ему удалось поддержать природную склонность Скрябина к созданию пропорций. Закономерно, что Скрябин записал табли- цу пропорций в набросках к «Прометею», следуя метротектони- ческим образцам: на странице, содержащей «пропорциональную программу» «Прометей», наверху помещена метротектоническая схема: $32 + 28$, в которой метротектонические такты, совпадающие, в данном случае, с реальными, обозначены точками (см. илл. 7).

Эскизы «Прометея», демонстрирующие точную композиционную работу с пропорциями, доказывают, насколько плодотворным и многообещающим был метод Конюса, в сильнейшей мере отвечавший представлениям Скрябина о «принципе всеединства».



Нотный пример 25. Прелюдия оп. 11, № 24.

Творческая связь великого композитора и его замечательного учителя, требующая отдельного исследования, проясняет глубокий интерес Скрябина к архитектуре, поражавший его современников. В своих воспоминаниях известный архитектор Александр Леонидович Пастернак засвидетельствовал один эпизод: «Завязался горячий разговор между архитектором Л. Н. Браиловским, преподавателем Училища живописи, моим отцом и — почему-то А. Н. Скрябиным — о зодчем итальянского возрождения Андреа Палладио. Говорилось о его теории пропорций и взаимной связи всех соразмерностей; меня тогда удивило, что о таких специфических архитектурных — то есть строительных вопросах говорит — или даже спорит, и значит ими и до этого интересовался — музыкант [...]»¹⁴.

Знай брат великого поэта об интересе Скрябина к геометрическому порядку в музыке, его «вычислениях формы» и связях с метротектонизмом, его не изумила бы осведомленность композитора в архитектурных тонкостях.

Примечания

- ¹ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 124.
- ² Там же. С. 123.
- ³ Там же. С. 122–123, 93.
- ⁴ Результаты исследования эскизов к «Прометею» были впервые опубликованы автором в статье: Zahlen, Mystik, Magie. Neueste Erkenntnisse zu Skrjabins *Prométhée* // Das Orchester, 2002. Jg. 50. H. 1. S. 6–13.
- ⁵ *Kelkel M.* Alexandre Scriabine. Un musicien à la recherche d' l'absolu. Paris, 1999. P. 266; *Дельсон В. Ю.* Скрябин. Очерки жизни и творчества. М., 1971. С. 138–143, 402–403; *Рубцова В. В.* Александр Николаевич Скрябин. С. 308–318; *Вольтер Н. Н.* Символика «Прометея» // Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940. Сборник к 25-летию со дня смерти. С. 118.
- ⁶ Ср.: *Sabaneev L.* Prometheus von Skrjabin. S. 122–123.
- ⁷ ГЦММК. Ф. 31. №. 31. Оборот листа 2.
- ⁸ *Lévi E.* Transcendental magic. Its doctrine and ritual. P. 246.
- ⁹ См.: *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 2. Ч. 2. Отдел V.
- ¹⁰ *Lévi E.* Op. cit. P. 246.
- ¹¹ *Конюс Г. Э.* Метротектонический анализ Прелюдии op. 11, № 21 А. Н. Скрябина. Цифровая схема. 1923. ГЦММК. Ф. 62. № 960; *Его же.* Планы 24-х прелюдий для фортепиано Скрябина op. 11. № 1–6. Метротектонический анализ в цифровых схемах // Неизданные труды Лаборатории музыкальных анализов ГИМН. ГЦММК. Ф. 62. № 956. Л. 5.
- ¹² То, насколько важно учитывать метротектонический метод Конюса при анализе произведений Скрябина, подчеркнул впервые после долгого замалчивания этой «формалистической» теории Манфред Келькель, что, к сожалению, не избавило самого исследователя от ошибочного истолкования композиционных решений Скрябина, в том числе – в «Прометее».
- ¹³ *Конюс Г. Э.* Метротектонический анализ 24-х Прелюдov Скрябина op. 11. № 1–5 в цифровых схемах. Гейдельберг. Май 1895 г. ГЦММК. Ф. 62. Ед. хр. 957; *Его же.* Метротектонический анализ 24-х Прелюдov Скрябина op. 11. № 7–24 в цифровых схемах. Б. м.; 6. г. // ГЦММК. Ф. 62. Ед. хр. 958.
- ¹⁴ *Пастернак А. Л.* Воспоминания. М., 2002. С. 281.

Список произведений и проектов А. Н. Скрябина

(если не указано иначе, речь идет от произведениях для фортепиано)

І. Произведения с указанием опусов, опубликованные при жизни Скрябина

Ор. 1. *Valse/ Вальс f-moll.* 1888. Изд. П. И. Юргенсона, 1892.

Ор. 2. *Trois morceaux / Три пьесы.*

№ 1. *Étude / Этюд cis-moll.* 4 апреля 1887 г. Изд. П. И. Юргенсона, 1893.

№ 2. *Prélude / Прелюдия H-dur.* 1889. Изд. П. И. Юргенсона, 1895.

№ 3. *Impromptu à la mazur / Экспромт в форме мазурки C-dur.* 27–28 февраля 1889 г. Изд. П. И. Юргенсона, 1895.

Ор. 3. *Dix mazurkas / Десять мазурок.* 1888–1890. Изд. П. И. Юргенсона, 1893.

№ 1: h-moll

№ 2: fis-moll

№ 3: g-moll

№ 4: E-dur

№ 5: dis-moll

№ 6: cis-moll

№ 7: e-moll

№ 8: b-moll

№ 9: gis-moll

№ 10: es-moll.

Ор. 4. *Allegro appassionato es-moll.* 1887–1893. Изд. М. П. Беляева, 1894.

Ор. 5. *Deux Nocturnes / Два ноктюрна.* 1890. Изд. П. И. Юргенсона, 1893.

№ 1: fis-moll

№ 2: A-dur

Ор. 6. *Sonate / Соната № 1 f-moll.* 1892-1893. Изд. М. П. Беляева, 1895.

Ор. 7. *Deux impromptus à la mazur / Два экспромта в форме мазурки.* 1891. Изд. П. И. Юргенсона, 1895.

№ 1: gis-moll

№ 2: fis-moll.

Ор. 8. *Douze études / Двенадцать этюдов.* 1894—1895. Изд. М. П. Беляева, 1895.

№ 1: Cis-dur

№ 2: fis-moll

№ 3: h-moll

№ 4: H-dur

№ 5: E-dur

№ 6: A-dur

№ 7: b-moll

№ 8: As-dur

№ 9: gis-moll

№ 10: Des-dur

№ 11: b-moll

№ 12: dis-moll.

Ор. 9: *Deux pièces pour la main gauche seule / Две пьесы для левой руки.* 1894—1895. Изд. М. П. Беляева, 1895.

№ 1. *Prélude / Прелюдия* cis-moll

№ 2. *Nocturne / Ноктюрн* Des-dur.

Ор. 10. *Deux impromptus.* 1894. Изд. М. П. Беляева, 1895.

№ 1: fis-moll

№ 2: A-dur.

Ор. 11. *Vingt-quatre préludes / Двадцать четыре прелюдии.* 1888—1896. Изд. М. П. Беляева, 1897.

№ 1: C-dur. Москва, ноябрь 1895 г.

№ 2: a-moll. Москва, ноябрь 1895 г.

№ 3: G-dur. Гейдельберг, май 1895 г.

№ 4: e-moll. Москва (Лефортово), 1888 г.

№ 5: D-dur. Амстердам, 1896 г.

№ 6: h-moll. Киев, 1889 г.

№ 7: A-dur. Москва, 1895 г.

№ 8: fis-moll. Париж, 1896 г.

№ 9: E-dur. Москва, ноябрь 1895 г.

№ 10: cis-moll. Москва, 1894 г.

№ 11: H-dur. Москва, ноябрь 1895 г.

№ 12: gis-moll. Вицнау, июнь 1895 г.

№ 13: Ges-dur. [Москва, 1895 г.]

№ 14: es-moll. [Дрезден, 1895 г.]

№ 15: Des-dur. [Москва 1895 г.]

№ 16: b-moll. Вицнау, июнь 1895 г.

№ 17: As-dur. Москва, ноябрь 1895 г.

№ 18: f-moll. Вицнау, июнь 1895 г.

№ 19: Es-dur. Москва, 1895 г.

№ 20: c-moll. Москва, 1895 г.

№ 21: B-dur. Москва, 1895 г.

№ 22: g-moll. [Париж, 1896 г.]

№ 23: F-dur. Вицнау, 1895 г.

№ 24: d-moll. [Гейдельберг, 1895 г.]

Ор. 12. *Deux impromptus* / *Два экспромта*. 1895. Изд. М. П. Беляева, 1897.

№ 1: Fis-dur. Вицнау, июнь 1895 г.

№ 2: b-moll. Гейдельберг, май 1895 г.

Ор. 13. *Six préludes* / *Шесть прелюдий*. 1895. Изд. М. П. Беляева, 1897.

№ 1: C-dur. Москва, 1895 г.

№ 2: a-moll. Москва, 1895 г.

№ 3: G-dur. Москва, ноябрь 1895 г.

№ 4: e-moll. Москва, ноябрь 1895 г.

№ 5: D-dur

№ 6: h-moll

Ор. 14. *Deux impromptus* / *Два экспромта*. 1895. Изд. М. П. Беляева, 1897.

№ 1: H-dur. Вицнау, июнь 1895 г.

№ 2: fis-moll. Вицнау, июнь 1895 г.

Ор. 15. *Cinq préludes* / *Пять прелюдий*. 1895—1896. Изд. М. П. Беляева, 1897.

№ 1: A-dur. Москва, 1895 г.

№ 2: fis-moll

№ 3: E-dur

№ 4: E-dur. Париж, 1896 г.

№ 5: cis-moll. Гейдельберг, май 1895 г.

Ор. 16. *Cinq préludes* / *Пять прелюдий*. 1894—1895. Изд. М. П. Беляева, 1897.

№ 1: H-dur. Москва, январь 1894 г.

- № 2: gis-moll. Вицнау, июнь 1895 г.
 № 3: Ges-dur. Москва, 1894 г.
 № 4: es-moll. Петербург, 1895 г.
 № 5: Fis-dur. Москва, 1895 г.
- Ор. 17. *Sept préludes / Семь прелюдий*. 1895–1896. Изд. М. П. Беляева, 1897.
 № 1: d-moll. Париж, 1896 г.
 Nr. 2: Es-dur. Париж, 1896 г.
 Nr. 3: Des-dur. Париж, февраль 1896 г.
 Nr. 4: b-moll. Москва, ноябрь 1895 г.
 Nr. 5: f-moll. Гейдельберг, май 1895 г.
 Nr. 6: B-dur. Москва, 1895 г.
 Nr. 7: g-moll. Петербург, апрель 1895 г.
- Ор. 18. *Allegro de concert / Концертное аллегро* b-moll. 1895?–1897. Изд. М. П. Беляева, 1897.
- Ор. 19. *Sonate / Соната № 2 (Sonate-fantaisie / Соната-фантазия)* gis-moll. 1892–1897. Изд. М. П. Беляева, 1898.
- Ор. 20. *Concerto / Концерт для фортепиано с оркестром* fis-moll. 1896–1897. Изд. М. П. Беляева, 1898.
- Ор. 21. *Polonaise / Полонез* b-moll. 1897–1898. Изд. М. П. Беляева, 1898.
- Ор. 22. *Quatre préludes / Четыре прелюдии*. 1897–1898. Изд. М. П. Беляева, 1898.
 № 1: gis-moll
 № 2: cis-moll
 № 3: H-dur
 № 4: h-moll
- Ор. 23. *Sonate / Соната № 3* fis-moll. 1897–1898. Изд. М. П. Беляева, 1898.
- Ор. 24. *Rêverie / Мечты* для большого оркестра e-moll. 1898. Изд. М. П. Беляева, 1899.
- Ор. 25. *Neuf mazurkas / Девять мазурок*. 1899. Изд. М. П. Беляева, 1899.
 № 1: f-moll/F-dur
 № 2: C-dur
 № 3: e-moll
 № 4: E-dur
 № 5: cis-moll
 № 6: Fis-dur
 № 7: fis-moll

№ 8: H-dur

№ 9: es-moll.

Ор. 26. *Symphonie* / Симфония № 1 E-dur для меццо-сопрано, тенора, смешанного хора и большого оркестра (текст композитора). 1899–1900.

Изд. М. П. Беляева, 1900.

1. Lento

2. Allegro drammatico

3. Lento

4. Vivace

5. Allegro

6. Andante.

Ор. 27. *Deux préludes* / Две прелюдии. 1900. Изд. М. П. Беляева, 1901.

№ 1: g-moll

№ 2: H-dur.

Ор. 28. *Fantaisie* / Фантазия h-moll. 1900–1901. Изд. М. П. Беляева, 1901.

Ор. 29. *Symphonie* / Симфония № 2 c-moll для большого оркестра. 1901. Изд. М. П. Беляева, 1903.

1. Andante / Allegro giocoso

2. Allegro

3. Andante

4. Tempestoso

5. Maestoso.

Ор. 30. *Sonate* / Соната № 4 Fis-dur. 1901–1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.

1. Andante

2. Prestissimo volando.

Ор. 31. *Quatre préludes* / Четыре прелюдии. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.

№ 1: Des-dur

№ 2: fis-moll

№ 3: es-moll

№ 4. C-dur.

Ор. 32. *Deux poèmes* / Две поэмы. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.

№ 1: Fis-dur

№ 2: D-dur.

Ор. 33. *Quatre préludes* / Четыре прелюдии. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.

№ 1: E-dur

- № 2: Fis-dur
 № 3: C-dur
 № 4: As-dur.
- Ор. 34. *Poème tragique* / *Трагическая поэма*. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.
- Ор. 35. *Trois préludes* / *Три прелюдии*. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.
 № 1: Des-dur
 № 2: B-dur
 № 3: C-dur.
- Ор. 36. *Poème satanique* / *Сатаническая поэма*. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.
- Ор. 37. *Quatre préludes* / *Четыре прелюдии*. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.
 № 1: b-moll
 № 2: Fis-dur
 № 3: H-dur
 № 4: g-moll.
- Ор. 38. *Valse* / *Вальс* As-dur. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.
- Ор. 39. *Quatre préludes* / *Четыре прелюдии*. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.
 № 1: Fis-dur
 № 2: D-dur
 № 3: G-dur
 № 4: As-dur.
- Ор. 40. *Deux mazurkas* / *Две мазурки*. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.
 № 1: Des-dur
 № 2: Fis-dur.
- Ор. 41. *Poème* / *Поэма* Des-dur. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.
- Ор. 42. *Huit études* / *Восемь этюдов*. 1903. Изд. М. П. Беляева, 1904.
 № 1: Des-dur
 № 2: fis-moll
 № 3: Fis-dur
 № 4: Fis-dur
 № 5: cis-moll
 № 6: Des-dur
 № 7: f-moll
 № 8: Es-dur.
- Ор. 43. *Symphonie* / *Симфония* №. 3 (*Poème divin* / *Божественная поэма*) c-moll. 1903–1904. Изд. М. П. Беляева, 1905.
 1. *Luttes*

2. *Voluptés*
3. *Jeu divin*.
- Ор. 44. *Deux poèmes / Две поэмы*. 1905. Изд. М. П. Беляева, 1905.
№ 1: C-dur
№ 2: C-dur.
- Ор. 45. *Trois morceaux / Три пьесы*. 1905. Изд. М. П. Беляева, 1905.
№ 1. *Feuillet d'album / Листок из альбома*
№ 2. *Poème fantasque / Причудливая поэма*
№ 3. *Prélude / Прелюдия*.
- Ор. 46. *Scherzo / Скерцо* C-dur. 1905. Изд. М. П. Беляева, 1905.
- Ор. 47. *Quasi valse / Вроде вальса*. 1905. Изд. М. П. Беляева, 1905.
- Ор. 48. *Quatre préludes / Четыре прелюдии*. 1905. Изд. М. П. Беляева, 1906.
№ 1: Fis-dur
№ 2: C-dur
№ 3: Des-dur
№ 4: C-dur.
- Ор. 49. *Trois morceaux / Три пьесы*. 1905. Изд. М. П. Беляева, 1906.
№ 1. *Étude / Этюд*
№ 2. *Prélude / Прелюдия*
№ 3. *Rêverie / Мечты*.
- Ор. 50: не существует
- Ор. 51. *Quatre morceaux / Четыре пьесы*. 1906. Изд. М. П. Беляева, 1907.
№ 1. *Fragilité / Хрупкость* Es-Dur
№ 2. *Prélude / Прелюдия* a-Moll
№ 3. *Poème ailé / Окрыленная поэма* H-Dur
№ 4. *Danse languide / Танец томления* G-Dur
- Ор. 52. *Trois pièces / Три пьесы*. 1905–1907.
№ 1. *Poème / Поэма*. 1907. Издание автора, 1907.
№ 2. *Énigme / Загадка*. 1907. Издание автора, 1907.
№ 3. *Poème languide / Поэма томления*. 26 мая (8 июня) 1905 г.
Изд.: приложение к журналу *L'illustration*, июль 1905 г.;
Российское музыкальное издательство / *Édition russe de musique*, 1910.
- Ор. 53. *Sonate / Соната* № 5. До 1 (14) декабря 1907 г. Издание автора, 1908; Российское музыкальное издательство / *Édition russe de musique*, 1911.
- Ор. 54. *Poème de l'Extase* для большого оркестра. 1905–1907. Изд. М. П. Беляева, 1908.

Ор. 55: не существует

Ор. 56. *Quatre pièces / Четыре пьесы*. 1907. Изд. М. П. Беляева, 1908.

№ 1. *Prélude / Прелюдия*

№ 2. *Ironies / Ирония*

№ 3. *Nuances / Нюансы*

№ 4. *Étude / Этюд*.

Ор. 57. *Deux Pièces / Две пьесы*. 1908. Изд. М. П. Беляева, 1908.

№ 1. *Dřsir / Желание*

№ 2. *Caresse dansée / Танец ласки*.

Ор. 58. *Feuillet d'album / Листок из альбома*. 1908 (?). Российское музыкальное издательство / *Édition russe de musique*, 1911.

Ор. 59. *Deux pièces / Две пьесы*. 1910–1911. Российское музыкальное издательство / *Édition russe de musique*, 1912.

№ 1. *Poème / Поэма*

№ 2. *Prélude / Прелюдия*.

Ор. 60. *Prométhée ou le Poème du feu / Прометей, или Поэма огня для большого оркестра, фортепиано, органа, хора и clavier à lumière*. 1908–1910. Российское музыкальное издательство / *Édition russe de musique*, 1911.

Ор. 61. *Poème-nocturne / Поэма-ноктюрн*. 1911–1912. Российское музыкальное издательство / *Édition russe de musique*, 1912.

Ор. 62. *Sonate / Соната* № 6. 1911–1912. Российское музыкальное издательство / *Édition russe de musique*, 1912.

Ор. 63. *Deux poèmes / Две поэмы*. 1911–1912. Российское музыкальное издательство / *Édition russe de musique*, 1912.

№ 1. *Masque / Маска*

№ 2. *Étrangeté / Странность*.

Ор. 64. *Sonate / Соната* № 7. 1911–1912. Российское музыкальное издательство / *Édition russe de musique*, 1913.

Ор. 65. *Trois études / Три этюда*. До 21 июля (3 августа) 1912 г. Изд. П. И. Юргенсона, 1912.

№ 1. *Allegro fantastico*

№ 2. *Allegretto*

№ 3. *Molto vivace*.

Ор. 66. *Sonate / Соната* № 8. До 7 (20) июня 1913 г. Изд. П. И. Юргенсона, 1913.

Ор. 67. *Deux préludes / Две прелюдии*. 1912–1913. Изд. П. И. Юргенсона, 1913.

№ 1. *Andante*

№ 2. *Presto*.

Ор. 68. Sonate / Соната № 9. До 7 (20) июня 1913 г. Изд. П. И. Юргенсона, 1913.

Ор. 69. *Deux poèmes* / Две поэмы. 1913. Изд. П. И. Юргенсона, 1913.

№ 1. *Allegretto*

№ 2. *Allegretto*.

Ор. 70. Sonate / Соната № 10. До 7 (20) июня 1913 г. Изд. П. И. Юргенсона, 1913.

Ор. 71. *Deux poèmes* / Две поэмы. 1913—1914. Изд. П. И. Юргенсона, 1914.

№ 1. *Fantastique*

№ 2. *En rêvant*.

Ор. 72. *Vers la flamme*. Поэме / К пламени. Поэма. 1914. Изд. П. И. Юргенсона, 1914.

Ор. 73. *Deux danses* / Два танца. 1914. Изд. П. И. Юргенсона, 1914.

№ 1. *Guirlandes* / Гирлянды

№ 2. *Flammes sombres* / Темное пламя.

Ор. 74. *Cinq préludes* / Пять прелюдий. 1914. Изд. П. И. Юргенсона, 1914.

№ 1. *Douloureux, déchirant*

№ 2. *Très lent, contemplatif*

№ 3. *Allegro drammatico*

№ 4. *Lent, vague, indécis*

№ 5. *Fier, belliqueux*.

II. Произведения, опубликованные после смерти Скрябина; утраченные и неоконченные произведения и проекты

Канон d-moll. 1883 // М.: Музсектор Госиздата, 1928.

Nocturne / Ноктюрн *As-dur*. 1884—1886 // Музыка. 1911. № 13.

Scherzo / Скерцо *Es-dur*. Май 1886 г. Рукопись. Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина.

Scherzo / Скерцо *As-dur*. Май 1886 г. Рукопись. Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина.

Sonate-fantaisie / Соната-фантазия *gis-moll*. 4 августа 1886 г. // Советская музыка. 1940. № 4.

Valse / Вальс *gis-moll*. Август 1886 г. // А. Н. Скрябин. Собрание сочинений для фортепиано. Т. 1. М.; Л. 1947.

Valse / Вальс *Des-dur*. Август 1886 // А. Н. Скрябин. Собрание сочинений для фортепиано. Т. 1. М.; Л. 1947.

Étude / Этюд Des-dur. 8 апреля 1887 г. Рукопись (незаконч.). Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина.

Variations sur un thème de Mlle Egorov / Вариации на тему м-ль Егоровой f-moll. 7 июня 1887 г. // А. Н. Скрябин. Собрание сочинений для фортепиано. Т. 1. М.; Л. 1947.

Sonate / Соната cis-moll. Сентябрь 1887 г. Рукопись (незаконч.). Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина.

Ballade / Баллада b-moll. Ноябрь 1887 г. Рукопись (незаконч.). Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина.

Valse-impromptu / Вальс-экспромт Es-dur. Ноябрь 1887 г. Рукопись (незаконч.). Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина.

Sonate / Соната es-moll. 1887–1889. III часть: А. Н. Скрябин. Собрание сочинений для фортепиано. Т. 1. М.; Л. 1947.

Nocturne / Ноктюрн Des-dur. 1888. Рукопись (незаконч.). Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина.

Nocturne / Ноктюрн g-moll. 1888. Рукопись (незаконч.). Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина.

Rhapsodie hongroise / Венгерская рапсодия. 10–12 февраля 1888 г. Утрачена.

Feuillet d'album / Листок из альбома As-dur. 11 апреля 1889 г. // Скрябин А. Н. Собрание сочинений для фортепиано. Т. 1. М.; Л. 1947.

Fantaisie / Фантазия для фортепиано с оркестром a-moll. 1889. Переложение для двух фортепиано. Рукопись. Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина.

Mazurka / Мазурка F-dur. 1889 // А. Н. Скрябин. Собрание сочинений для фортепиано. Т. 1. М.; Л. 1947.

Mazurka / Мазурка h-moll. 1889 // А. Н. Скрябин. Собрание сочинений для фортепиано. Т. 1. М.; Л. 1947.

Scherzo / Шерцо для струнного оркестра F-dur. 1889(?) // Сборник пьес русских и советских композиторов для струнного оркестра. М., 1956.

Rondo polacca / Рондо-полонез для оркестра. До 1890. Утрачено.

Suite / Сюита для струнного оркестра. До 1890. Утрачена.

Fuge / Фуга e-moll. 1891 // А. Н. Скрябин. Собрание сочинений для фортепиано. Т. 1. М./Л. 1947.

Романс для голоса и фортепиано «Хотел бы мечтой прекрасной» (текст композитора). 1891. Реконструкция Л. Сабанеева и Т. Шлёцер-Скрябиной. Paris: Editions Bessel, 1927.

Кейстут и Бирута. Фрагменты оперы (незаконч.). 1891. Рукопись. ГЦММК. Фонд 31. № 144. Одна сцена реконструирована А. Немтиным. М.: Музыка, 1984.

Romance / Романс для валторны и фортепиано. Около 1894 г. М.: Музсектор Госиздата, 1927.

Allegro / Аллегро. Увертюра для симфонического оркестра d-moll. 1896—1899. Незаконч. М., 1949. Обработка для фортепиано Л. Сабанеева: *Poème en forme de sonate* / *Поэма в форме сонаты*. Paris: Editions Bessel, 1926.

Variations sur un thème populaire russe / Вариации на русскую народную тему для струнного квартета. 18—23 ноября 1898 г. Изд. М. П. Беляева, 1899.

Andante / Анданте для струнного квартета A-dur. 1899 // Сборник пьес для струнного оркестра. М., 1964.

Feuillet d'album / *Листок из альбома* Fis-dur. 1900 // Произведения современных русских композиторов. Б. м., 1910.

Проект оперы. Либретто композитора (1900—1903; незаконч.) См.: А. Н. Скрябин. Записи. Тексты // Русские Пропилеи. Т. 6. Сост.: М. А. Гершензон.

Два танца для симфонического оркестра. Нереализованный проект. 1909.

Предварительное действие для чтицы, солистов, хоров, оркестра и clavier à lumière. 1913—1915 (незаконч.). Поэтический текст композитора: Записи. Тексты // Русские Пропилеи. Т. 6. Сост.: М. О. Гершензон. М., 1919. *Музыкальные эскизы* впервые опубликованы в книге: Manfred Kelkel. *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésoterisme et la langage musical dans son oeuvre*. Paris, 1978. Попытка реконструкции Александра Немтина: 1970—1981.

Избранная литература

- Авербух Л. А. Запись лекций Б. Л. Яворского по истории музыки. № 2. Ноябрь 1925. ГЦММК. Ф. 146. Опись 5389. № 4920. Авторизированная машинопись.
- Авраамов А. М. Грядущая музыкальная наука и новая эра в истории музыки // Музыкальный современник. 1916. Кн. 2. С. 80–103.
- Его же. Пути и средства творчества // Музыка. 1914. №. 164. С. 39–43.
- Его же. 7–11–13 // Музыка. 1915. № 232. С. 476–479.
- Его же. Смычковый полихорд // Музыкальный современник. 1915. Кн. 3. С. 44–52.
- Его же. «Ультрахроматизм» или «политональность» // Музыкальный современник. 1916. № 4/5. С. 157–168.
- Александров А. Н. Об А. Н. Скрябине // Александров А. Н. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1979. С. 78–81.
- Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М., 1982. Ч. 3. С. 99–115.
- Его же. Русская фортепианная музыка: конец XIX — начало XX века. М., 1969. С. 186–246.
- Его же. Русские пианисты: очерки по истории пианизма. Ч. 2. М.; Л., 1948.
- Альшванг А. А. Избранные сочинения в 2 т. М., 1964. Т. 1. С. 285–296.
- Амфитеатров А. В. Против течения. СПб., 1908.
- Анциферов Н. П. Из дум о былом. М., 1992.
- Асафьев Б. В. Из устных преданий и личных встреч // Советская музыка. 1943. № 1. С. 19–23.
- Его же. О музыке XX века. Л., 1982. С. 57–77.
- Асафьев Б. В. → Глебов И.
- Бальмонт К. Избранное. М., 1980.
- Его же. Поэзия как волшебство. М., 1915.
- Его же. Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М., 1917.
- Бандура А. Иные миры Александра Скрябина. М., 1994.
- Его же. Легенда о Девятой сонате. М., 1996.
- Его же. А. Н. Скрябин и Е. П. Блаватская // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. М., 1995. Вып. 2. С. 7–29.
- Его же. Скрябин и новая научная парадигма XX века // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 175–180.
- Его же. А. Н. Скрябин и Н. А. Римский-Корсаков: музыкальная фантастика русских мистери / А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. / Сост. О. М. Томпакова. М., 1994. С. 123–131.
- Банщиков Г. И. Оркестр в «Поэме экстаза» А. Скрябина // Оркестровые стили в русской музыке. Сост. В. И. Цытович. Л., 1987. С. 73–81.
- Барсова И. А. Скрябин и русский симфонизм // Советская музыка. 1958. № 5. С. 65–71.

- Барутчева Э.-С. С. А. Н. Скрябин // Очерки по истории русской музыки конца XIX – начала XX века. М.; Л., 1965. С. 170–205.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бекман-Шербина Е. Ал. Мои воспоминания. 2-е изд. М., 1982.
- Белый А. Арабески. М., 1911.
- Его же. Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин. 1922.
- Его же. Избранная проза. М., 1988.
- Его же. Начало века. М., 1990.
- Его же. Символизм. М., 1910.
- Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. Сост. С. Лесневский, А. Михайлов. М. 1988.
- Белый А., Блок А. Переписка. Сост. А. В. Лавров. М., 2001.
- Беляев В. М. «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина // Беляев В. М. Мусоргский. Скрябин. Стравинский. М., 1972. С. 55–86.
- Его же. Скрябин и будущее русской музыки // К новым берегам. 1923. № 2. С. 9–13.
- Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1990.
- Берберова Н. Н. Курсив мой. Автобиография. М., 2001.
- Бердяев Н. А. Кризис искусства. М., 1918; репринтное изд.: М., 1990.
- Его же. Опыт эсхатологической метафизики. Париж, 1947.
- Его же. Самопознание. М., 1990.
- Его же. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994.
- Его же. Sub specie aeternitatis. СПб., 1907.
- Берков В. О. Формообразующие принципы гармонии. М., 1971.
- Его же. Некоторые вопросы гармонии Скрябина // Берков В. О. Избранные статьи и исследования. М., 1977. С. 354–364.
- «Бесподобное дитя века». Ариадна Скрябина. Сост. О. М. Томпакова. М., 1998.
- Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. Т. 2. Антропогенезис. Репринтное изд. М., 1991.
- Благой Д. Д. Этюды Скрябина. М., 1963.
- Блок А. А. Собрание сочинений в 6 т. Л., 1980–1983.
- Его же. Записные книжки. М., 1965.
- Блок Л. Д. И был и небылицы о Блоке и о себе // Воспоминания о Блоке и Белом. М., 2000. С. 21–126.
- Бобровский В. П. О драматургии скрябинских сочинений // Советская музыка. 1972. № 1. С. 114–119.
- Богданов-Березовский В. М. Страницы музыкальной публицистики. Л., 1963. С. 160–163.
- Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000.
- Богородский В. В. Александр Николаевич Скрябин и его последние часы // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 70–75.
- В. Э. Борисов-Мусатов. М., 1979.
- Браудо Е. М. Музыка и живопись. Исторические параллели // Столица и усадьба. 1916. № 58. С. 7–11.
- Его же. Неизданные произведения Скрябина // Аполлон. 1916. № 4/5. С. 41–47.
- Брюсов В. Я. Дневники. М., 1927.
- Брюсова Н. Я. Два пути музыкальной мысли. Шопен и Скрябин // Мелос. Кн. 1. Петроград, 1917. С. 73–77.
- Ее же. По ту сторону Скрябина // К новым берегам. 1923. № 2. С. 13–15.
- Булгаков, о. Сергей. О Богочеловечестве. Агнец Божий. Париж, 1933.
- Его же. О Богочеловечестве. Невеста Агнца. Париж, 1945.
- Его же. Свет Невечерний. М., 1917.

- Его же. Тихие думы. М., 1918.
- Быков А. В. Исследуя музыкальные автографы композитора. К 100-летию со дня рождения Скрябина // Советская музыка. 1972. № 1. С. 118–122.
- Его же. Легенда нового времени. Заметки о «Поэме экстаза» // Советская музыка. 1967. № 8. С. 50–52.
- Бэлза И. Ф. От редактора // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 3–22.
- Его же. Прометизм и образ Прометея в творчестве Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 226–239.
- Его же. Александр Николаевич Скрябин. М. 1982.
- Вагнер Р. Вивелунги. Всемирная история на основании сказания. М., 1913.
- Ванечкина И. Л. Комплексный подход к изучению светомузыкального замысла А. Н. Скрябина // Проблема комплексности изучения художественного творчества. Казань, 1980. С. 107–113.
- Ее же. «Lucie» – луч, освещающий проблему гармонии позднего Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 137–146.
- Ее же. О светомузыкальных замыслах А. Н. Скрябина // Ученые записки Казанского педагогического института. Вып. 104. Казань, 1972. С. 119–152.
- Ее же. Партия «Lucie» как ключ к поздней гармонии Скрябина // Советская музыка. 1977. № 4. С. 100–103.
- Ванечкина, И., Галеев Б. «Поэма огня» (концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина). Казань, 1981.
- Венгеров С. А. Этапы неоромантического движения. Кн. 1. М., 1914.
- Виндельбанд В. От Канта до Ницше: История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками / Пер. с нем. А. И. Введенского. М., 1998.
- Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., 1984.
- Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. М., 1983.
- Выписки из книг по философии с пометками А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. Сост.: О. М. Томпакова. М., 1994. С. 173–200.
- Галеев Б. От натурфилософских концепций «видения музыки» к искусству светомузыки // Философские науки. 1982. № 3. С. 140–142.
- Его же. Скрябин и Эйзенштейн. Кино и видимая музыка // Волга. 1967. № 7. С. 150–162.
- Гидони Г. И. Искусство цвета и света. Л., 1926.
- Гиппиус З. Н. Дневники в 2 томах. Сост. А. Н. Николокин. М., 1999.
- Глебов И. Процесс оформления звучащего вещества // De Musica. 1923. С. 144–164.
- Его же. Пути в будущее // Мелос. Кн. 2. Петроград, 1918. С. 79–88.
- Его же. Скрябин. Опыт характеристики. Петроград, 1921.
- Его же. Таинство пленения мечты // Дом искусств. 1921. № 1. С. 60–63.
- Гнесин М. Ф. Из записной книжки // Музыкальная жизнь. 1958. № 2. С. 21.
- М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961.
- Гнесина Е. Ф. Из моих воспоминаний // Советская музыка. 1964. № 5. С. 49.
- Голос безмолвия; Семь врат; Два пути: Из сокров. индусских Писаний. Обнародовано Еленой Петровной Блаватской. Пер. с англ. Е. Ф. Писаревой (Е.П.). Калуга. 1912.
- Гольденвейзер А. Б. А. Н. Скрябин // Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве. М., 1975. С. 201–202.
- Его же. Заметка о Скрябине (к 20-летию со дня смерти композитора) // Советская музыка. 1935. № 6. С. 61–62.

- Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Путеводитель по фондам. Отдел архивно-рукописных материалов. Т. 1. Сост. Т. Г. Келдыш. М., 1997.
- Борис Пригорьев. К 50-летию памяти художника. Живопись и графика. Из музеев и частных собраний. Сост. Р. Н. Антипова. Псков, 1989.
- Гумилев Н. С. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1. С. 42–45.
- Гунст Е. О. Скрябин. М. 1915.
- Данилевич Л. В. А. Н. Скрябин. М., 1953.
- Его же. А. Н. Скрябин // История русской музыки. Т. 3. М., 1960. С. 203–236.
- Его же. Скрябин (Третья симфония. «Прометей») // Советская музыка. 1946. № 12. С. 65–70.
- Его же. Скрябин и его время // Советская музыка. 1940. № 4. С. 6–13.
- Его же. Великий романтик. К 100-летию со дня рождения Скрябина // Советская музыка. 1972. № 1. С. 102–109.
- Александр Давиденко. Воспоминания, статьи, материалы. Л., 1968.
- Дельсон В. Ю. Фортепианные сонаты Скрябина. М., 1961.
- Его же. Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М., 1962. С. 65–123.
- Его же. Скрябин. Очерки жизни и творчества. М., 1971.
- Державин К. Н. Книга о Камерном театре. 1914–1934. Л., 1934.
- Дернова В. П. Гармония Скрябина. Л., 1968.
- Ее же. Некоторые закономерности гармонии Скрябина («Загадка» ор. 52. Опыт анализа выразительных средств) // Теоретические проблемы XX века. Вып. 1. М., 1967. С. 183–209.
- Добужинский М. В. Воспоминания. Сост. Г. И. Чугунов. М., 1987.
- Долинский М. З. Искусство и Александр Блок. М., 1985.
- Дроздов А. Н. Воспоминания о Скрябине // Советская музыка. 1946. № 12. С. 71–74.
- Жилиев Н. С. Литературно-музыкальное наследие. Статьи. Нотографические заметки. Рецензии. Сост. Н. Швидко. М., 1984.
- Житомирский Д. В. Русские композиторы конца XIX и начала XX века. М., 1960. С. 46–53.
- Его же. Скрябин // Музыка XX века. Ч. 1. Кн. 2. М. С. 73–124.
- Зеньковский В. В. История русской философии. М., 2001.
- Иванов В. И. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1918.
- Его же. Чюрлянис и проблема синтеза искусств // Аполлон. 1914. № 3; сокращ. перепечат.: Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 3. М., 1998. С. 85–92.
- Его же. Национальное и вселенское в творчестве Скрябина. Публ. И. Мыльниковой // Памятники культуры. М., 1983. С. 96–102. Перепечатка: А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 102–113.
- Его же. О музыкальной драме Вагнера, музыке и пении, о 9-й симфонии Бетховена // Золотое руно. 1906. №№ 4, 6.
- Его же. Об идеализме и реализме в музыке и драме // Золотое руно. 1908. №№ 3, 4.
- Его же. По звездам. СПб., 1909.
- Его же. Скрябин. М., 1996.
- Его же. Скрябин (Речь на скрябинском концерте проф. А. Б. Гольденвейзера в студии-мастерской «Красный петух» 25 февраля 1919 г.). Публ. И. Мыльниковой // Памятники культуры. М., 1983. С. 113–115. Перепечатка: А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 114–116.
- Его же. Собрание сочинений. Т. 1–4. Сост.: Д. Иванов, О. Дешарт. Брюссель, 1971–1979.

- Его же. Вагнер // Вестник театра. 1919. №№ 31, 32.
- Его же. Вагнер и Дионисово действо // Весы. № 2.
- Известия Петроградского скрябинского общества. Т. 1, 2. Петроград. 1916, 1917.
- Изумрудная скрижаль. Текст, перевод и комментарии К. Богуцкого // Гермес Трисмегист и герметическая традиция Запада. Киев; М., 1998.
- Иоффе И. И. Культура и стиль. Л., 1927. С. 173–176.
- Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934. С. 114–116.
- К вопросу об акустических основах гармонии Скрябина: 1. П. Карасев. Письмо в редакцию. 2. Л. Сабанеев. Ответ. 3. П. Карасев. По поводу ответа мне г. Сабанеева. 4. Л. Сабанеев. Последний ответ // Музыка. 1911, № 16. С. 369–370. Там же. 1911. № 20. С. 452–457.
- Каратыгин В. Г. Избранные статьи. Л., 1965.
- Его же. Скрябин. Петроград, 1915.
- Келдыш Ю. В. Идеиные противоречия в творчестве А. Н. Скрябина // Советская музыка. 1950. № 1. С. 71–77.
- Его же. История русской музыки. М., 1954. Т. 3. С. 408–452.
- Коломийцев В. П. Статьи и письма. Л., 1971.
- Конюс Г. Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М., 1932.
- Его же. Метротектонический анализ 24-х Прелюдов Скрябина оп. 11. № 1–5 в цифровых схемах. Гейдельберг. Май 1895 г. ГЦММК. Ф. 62. № 957.
- Его же. Метротектонический анализ 24-х Прелюдов Скрябина оп. 11. № 7–24 в цифровых схемах. Б. г.; 6. м. ГЦММК. Ф. 62. № 958.
- Его же. Метротектонический анализ Прелюдии оп. 11. № 21 А. Н. Скрябина. Цифровая схема. 1923. ГЦММК. Ф. 62. № 960.
- Его же. Планы 24-х прелюдий для фортепиано Скрябина оп. 11. № 1–6. Метротектонический анализ в цифровых схемах // Незданные труды Лаборатории музыкальных анализов ГИМН. ГЦММК. Ф. 62. № 956.
- Коонен А. Г. Страницы жизни. М., 2003.
- Коптяев А. П. Певец экстаза – А. Скрябин // К музыкальному идеалу. Петроград, 1916. С. 195–210.
- Его же. А. Н. Скрябин. Характеристика. Петроград, 1916.
- Корчмарев К. А. Скрябин в наши дни // Музыкальная новь. 1924. № 6/7. С. 15–16.
- Котлер Н. Р. Эволюция образов в сонатах А. Н. Скрябина // Советская музыка. 1940. № 4. С. 14–23.
- Кочетов Н. Р. А. Н. Скрябин. М., [1920].
- Кремлев Ю. А. Из предыстории «Поэмы экстаза» // Избранные статьи. Л., 1969. С. 140–146.
- Его же. Третья симфония А. Н. Скрябина. Л., 1941.
- Кузнецов К. А. Скрябин и философия искусства // Кузнецов К. А. Этюды о музыке. Одесса, 1919.
- Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина. Петроград, 1922.
- Левая Т. Н. Скрябинская «формула экстаза» во времени и в пространстве // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 95–101.
- Лентулова М. А. Художник Аристарх Лентулов. М., 1969.
- Леонтьев К. Л. Музыка и цвет. М., 1961.
- Его же. Свет «Прометей». М., 1965.
- Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина. Сост.: М. П. Пряшников, О. М. Томпакова. М., 1985.
- Липаев И. В. А. Н. Скрябин. М., 1913.
- Лихачев Д. С. Прошлое – будущему. Л., 1985.

- Лобанова М. Н. К вопросу о культурных источниках психоанализа (миф и бессознательное в эстетике Вагнера) // Методологические проблемы искусствознания. Культура и психоанализ. М., 1987. С. 59–78.
- Ее же. Принципы воплощения мифа в «Кольце Нибелунга» // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М., 1989. С. 266–289.
- Ее же. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб., 2011.
- Лосев А. Ф. Мировоззрение Скрябина // Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 292–301.
- Его же. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- Его же. Прометей // Мифы народов мира. М. 1988. Т. 2. С. 337–340.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 28. Тарту, 1977. С. 3–42.
- Луначарский А. В. Танеев и Скрябин // Новый мир. 1925. № 6. С. 113–126.
- Его же. В мире музыки. 2-е изд. М., 1971.
- Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти (Ум мнемониста). М., 1968.
- Лурье А. На распутье (Культура и музыка) // Стрелец. Петроград, 1922. Т. 3. С. 146–175.
- Его же. Скрябин и русская музыка. Петроград, 1921.
- Маковский С. К. На Парнасе Серебряного века. М., 2000.
- Его же. Портреты современников. М., 2000.
- Малков Н. П. Две симфонии Скрябина. Л., 1940.
- Его же. О Скрябине (к 10-летию кончины) // Жизнь искусства. 1925. № 15. С. 5.
- Его же. Правда о Скрябине // Жизнь искусства. 1926. № 8. С. 6–7.
- Мандельштам Н. Я. Воспоминания. 4-е изд. Париж, 1982.
- Ее же. Вторая книга. М., 1990.
- Мандельштам О. О собеседнике // Аполлон. 1913. № 2. С. 49–54.
- Его же. Пушкин и Скрябин (Фрагменты) // Мандельштам О. Собрание сочинений в 3 т. Сост.: Г. П. Струве, Б. А. Филиппов. Т. 2. 2-е изд. Нью-Йорк, 1971. С. 313–319.
- Мартынов И. И. О раннем творчестве Скрябина // Советская музыка. 1940. № 4. С. 25–35.
- Мацулевич М. Ф. О Скрябине // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 63–69.
- Мейерхольд В. Э. О театре. СПб., 1913.
- Его же. Переписка. 1896–1939. Публ. В. П. Коршуновой и М. М. Ситковецкой. М., 1976.
- Его же. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1. М., 1968.
- Мейчик М. Н. Скрябин. М., 1935.
- Месхишвили Э. П. Фортепианные сонаты Скрябина. М., 1981.
- Михайлов М. К. О национальных истоках раннего творчества Скрябина // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966. С. 129–148.
- Его же. Александр Николаевич Скрябин (1972–1915). 3-е изд. Л., 1982.
- Михайлова М. В. Лидия Зиновьева-Аннибал и Вячеслав Иванов: сотворчество жизни // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 319–332.
- Мильтштейн Я. И. [Предисловие и комментарии] // А. Н. Скрябин. Полное собрание сочинений для фортепиано в 3 т. Ред. Я. И. Мильштейна. М.; Л. 1947–1953.
- Монигетти О. И. Воспоминания // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 23–62.
- Морозова М. К. Из воспоминаний о Скрябине // Советская музыка. 1972. № 1. С. 122–128.
- Мочульский К. В. Андрей Белый. Париж, 1955.

- М[узалева] В. И. Танеев и Скрябин // Жизнь искусства. 1924. № 41. С. 10.
- Мурина Е. Б., Джафарова С. Г. Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время. М., 1990.
- Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. Сост.: С. И. Шлифштейн. Т. 2. М., 1960.
- Назаревский П. П. Скрябин на Дону // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 83–94.
- Нейгауз Г. Г. Заметки о Скрябине (к 40-летию со дня смерти) // Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Письма к родителям. 2-е изд. М., 1983. С. 204–208.
- Неменова-Лунц М. С. Из воспоминаний об А. Н. Скрябине // Искусство трудящихся. 1925. № 22. С. 3–4.
- Ее же. Памятные встречи со Скрябиным // Музыкальная жизнь. 1965. № 10. С. 5–6.
- Ее же. А. Н. Скрябин — педагог (из воспоминаний ученицы) // Советская музыка. 1948. № 5. С. 58–61.
- Нестьев И. В. Скрябин и его русские «антиподы» // Музыка и современность. Вып. 10. М., 1976. С. 79–112.
- Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма. К 100-летию со дня рождения. Сост.: Л. Баренбойм, Н. Фишман. Л., 1979.
- Новополин Г. Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1909.
- Орлова Е. М. А. Н. Скрябин // Очерки о русских композиторах XIX — начала XX века. М., 1982. С. 151–161.
- Оссовский А. В. Юный Скрябин // Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования. Л., 1968. С. 66–90.
- Его же. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. Сост.: З. А. Апетян. 5-е изд. М., 1988. С. 343–385.
- Павчинский С. Э. Произведения Скрябина позднего периода. Мелодическое и ладогармоническое развитие. М., 1969.
- Его же. Сонатная форма произведений Скрябина. М., 1979.
- Папюс. Оккультизм. Магия и гипноз. М., 1999.
- Пастернак А. Л. Воспоминания. М., 2002.
- Пастернак Б. Л. Воздушные пути. М., 1983.
- Его же. Люди и положения // Борис Пастернак об искусстве. М., 1990. С. 192–238.
- Его же. О Шопене и Скрябине // Советская музыка. 1967. № 1. С. 95–103.
- Его же. Охранная грамота // Борис Пастернак об искусстве. М., 1990. С. 36–120.
- Певзнер Б. И. Народно-национальные истоки в творчестве Скрябина // Научно-методические записки Уральской консерватории. Вып. 6. Свердловск, 1970. С. 205–213.
- Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова. Публ. А. М. Грачевой, О. А. Кузнецовой // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 72–118.
- Петроградское скрябинское общество // Аполлон. 1916. № 4/5. С. 75–76.
- Плеханов Г. В. Из воспоминаний о Скрябине // Литературное наследство. М., 1931. Т. 1. С. 116–120.
- Победа над смертью (Катха Упанишад). Пер. с англ. и излож. П. А. Буланже. М.: Посредник, 1912.
- Прокофьев Г. Рахманинов играет Скрябина // Советская музыка. 1959. № 3. С. 121–126.
- Прокофьев С. С. Автобиография. М., 1973.
- С. С. Прокофьев. Материалы, документы, исследования. М. 1956.
- Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1965.

- Рагс Ю., Назайкинский Е. О художественных возможностях синтеза музыки и цвета (На материале анализа симфонической поэмы «Прометей» А. Н.) // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М., 1970. С. 166–190.
- Римская-Корсакова Н. Н. Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин // Советская музыка. 1950. № 5. С. 67–69.
- Римский-Корсаков Г. М. Расшифровка световой строки скрябинского «Прометей» // De Musica. Л., 1926. Т. 2.
- Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М., 1955, 1970. Т. 1, 7.
- Рославец Н. А. «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга // К новым берегам. 1923. № 3. С. 28–33. Нем. пер. М. Лобановой: Dissonanz 1999. Н. 61. S. 22–27.
- Его же. Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции (3.XII.1926) // РГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 72.
- Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
- Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989.
- Русская литература и журналистика начала XX века. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. Сост.: Б. А. Бялик. М., 1984.
- Русские символисты. Т. 1. Сост.: В. Брюсов. М., 1894.
- С. Я. О мистерии Скрябина (новое о творчестве композитора) // Жизнь искусства. № 682/684. С. 2–3.
- Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000.
- Его же. 2-я симфония Скрябина // Музыка. 1912. № 81. С. 526–528.
- Его же. Музыкальное утро Керзиных // Голос Москвы. 14.12.1910 (№ 288).
- Его же. Музыкальные беседы // Музыка. 1912. №№ 94, 98, 101, 107. Там же. 1913. №№ 112, 114, 117, 121, 122.
- Его же. Новое в нашей музыке. М., 1922.
- Его же. О звуко-цветовом соответствии // Музыка. 1911. № 9. С. 196–200.
- Его же. О неизданных произведениях Скрябина // К новым берегам. 1923. № 2. С. 5–9.
- Его же. Письма о музыке. 1. Ультрахроматическая полемика // Музыкальный современник. 1916. Кн. 6. С. 99–108.
- Его же. Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 194, 197, 202, 203. Там же. 1915. № 209, 210.
- Его же. Прометей // Музыка. 1910. № 1. С. 8–10.
- Его же. «Прометей» Скрябина // Музыка. 1911. № 13. С. 185–192. Нем. пер.: Prometheus von Skrjabin // Der blaue Reiter. Hrsg. von Wassili Kandinsky und Franz Marc. München; Zürich, 1984. S. 107–124.
- Его же. Русские композиторы. II. Николай Рославец // Парижский вестник. 31.03.1926.
- Его же. 7-я соната Скрябина // Музыка. 1912. № 64. С. 195–201.
- Его же. Скрябин. Петроград. 1916. 2-е изд.: М.; Пг., 1923.
- Его же. Скрябин. М., 1922.
- Его же. А. Скрябин. 10 пьес для фортепиано. Ор. 71–74. Изд. П. Юргенсона // Музыка. 1914. № 196. С. 526–527.
- Его же. А. Скрябин. Ор. 59. Две пьесы. No 1. Poème. No. 2. Prélude. Ор. 61. Поэма-ноктюрн. Ор. 62. Шестая соната. Ор. 63. Две поэмы // Музыка. 1913. № 111. С. 16–18.
- Его же. А. Скрябин. Три этюда для фортепиано ор. 67. Издание П. Юргенсона // Музыка. 1912. № 106. С. 1034–1035.
- Его же. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей» // Музыкальный современник. 1916. Кн. 4/5. С. 169–175.

- Его же. Современные течения в музыкальном искусстве. Музыка. 1910. С. 38–42.
Там же. 1910. № 4/5. С. 85–88.
- Его же. Три последние сонаты Скрябина // Музыка. 1913. № 115. С. 648–655. Там же. 1913. № 153. С. 697–705.
- Его же. Четвертая соната Fis-dur А. Скрябина // Музыка. 1910. № 3. С. 66–69.
- Его же. Эволюция гармонического созерцания // Музыкальный современник. 1915. Кн. 2. С. 18–30.
- Саминский Л. С. Оркестровый язык произведений Скрябина // Музыка. 1916. №. 239. С. 3–7. Там же. 1916. № 240. С. 19–25.
- Самойлов А. Натуральные числа в музыке (По поводу акустических особенностей гармонии А. Н. Скрябина) // Мелос. Кн. 2. Петроград, 1918. С. 3–49.
- «Самый лучезарный из творцов» (из личного архива Е. О. Гунста). Публ. И. Никольской // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 168–175.
- Сахалтуева О. Е. О гармонии Скрябина. М., 1965.
- Симонович-Ефимова Н. Я. Записки художника. М., 1982.
- Скребков С. С. Гармония в современной музыке. М., 1965. С. 7–28.
- [Скрябин А. Н.]. Автобиографическая заметка А. Н. Скрябина // Русская музыкальная газета. 1915. № 17/18. С. 327–328.
- Скрябин А. Н. Искусство и политика // Музыка. 1915. № 215. С. 190–191.
- Его же. Письма. Сост.: А. В. Кашперов. Вст. статья В. Ф. Асмуса. М., 1965.
- [Его же]. Письма А. Н. Скрябина к А. К. Лядову. Введение и комментарий А. В. Оссовского // Орфей. Т. 1. Петербург/Петроград 1922. С. 153–178.
- Его же. Письма [к Н. В. Секериной]. Публ. Л. Л. Сабанеева. [М.], 1923.
- Его же. Записи. Тексты // Русские Пропилеи. Т. 6. Сост.: М. О. Гершензон. М., 1919.
- Скрябин А. Н., Беляев М. П. Переписка. Публ. В. М. Беляева. Петроград, 1922.
- Скрябин А. Н., Скрябина В. И. Письма к В. Ю. Виллуану. Публ. Н. Полуэктова // Советская музыка. 1946. № 12. С. 75–76.
- А. Скрябин и И. Гофман о Шопене // Русская музыкальная газета. 1910. № 13. С. 353–354.
- А. Н. Скрябин. Сборник к 25–летию со дня смерти. Сост.: С. А. Маркус. М.; Л., 1940.
- Скрябина М. А. Память сердца // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 3. М., 1998. С. 173–179.
- Скрябина М. А. Мама и папа // Нижегородский скрябинский альманах. Вып. 1. Сост.: Т. Н. Левая. Н. Новгород, 1995. С. 34–47.
- Слонимский Ю. И. Фокин и его время // Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. М., 1962. С. 5–80.
- Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948.
- Соллертинский И. И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. Сост.: В. Е. Рафалович. Л., 1933. С. 291–354.
- Соловьев В. С. Сочинения в двух томах. Общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева. М., 1988.
- Сологуб Ф. Театр одной воли // Сологуб Ф. Собрание сочинений в 12 т. Т. 10. СПб., 1910. С. 133–158.
- Степун Ф. А. Встречи. Мюнхен, 1962.
- Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970.
- Стравинский И. Диалоги. Перевод с англ. В. А. Линник. Послесловие и общая ред. М. С. Друскина. Л., 1971.
- И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973.

- Таиров А.. Записки режиссера. М., 2000.
- Танеев С. И. Дневники. Т. 3. 1903–1909. М., 1985.
- Его же. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1909.
- С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1. М., 1952.
- Тараканов М. Е. А. Н. Скрябин. Третья симфония и «Поэма экстаза». [М., 1956].
- Томпакова О. М. «Иду сказать людям, что они сильны и могучи». Учение А. Н. Скрябина и современные ему философы // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 180–185.
- Ее же. К читателю // Иванов, Вячеслав Иванович. Скрябин. М., 1996. С. 3–4.
- Ее же. Александр Николаевич Скрябин и его музей. Путеводитель. М., 1990.
- Ее же. А. Н. Скрябин в художественном мире Москвы конца XIX–начала XX века. Новые течения. М., 1997.
- Ее же. А. Н. Скрябин и поэты Серебряного века. Константин Бальмонт. М., 1995.
- Ее же. А. Н. Скрябин и поэты Серебряного века. Юргис Балтрушайтис. М., 1995.
- Ее же. А. Н. Скрябин и поэты Серебряного века. Вячеслав Иванов. М., 1995.
- Ее же. Вера Ивановна Скрябина // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 2. М., 1995. С. 129–147.
- Ее же. О вновь найденной партитуре «Прометея. Поэмы огня». Расшифровка цветозвуковых соответствий // Ученые записки Гос. мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 3. М., 1998. С. 43–51.
- Топоров В. Н. О космологических источниках раннеисторических описаний // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 308 (= Труды по знаковым системам VI). Тарту, 1973.
- Трубецкой Е. Н. Миросозерцание Вл. Соловьева. М., 1913. Т. 1.
- Ульянов Н. П. А. Н. Скрябин // Ульянов Н. П. Мои встречи. Воспоминания. 2-е изд. М., 1959. С. 121–130.
- Успенский П. Д. В поисках чудесного. М., 2000.
- Его же. Внутренний круг. СПб., 1913.
- Его же. *Tertium organum*. Ключ к загадкам мира. М., 2000.
- Устав общества им. А. Н. Скрябина. М., 1916.
- Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1965. С. 106–112, 415–421.
- Финдейзен Н. Ф. Из писем А. Н. Скрябина к профессору М. Л. Пресману // Русская музыкальная газета. 1916. № 17. С. 389–392.
- Флоренский П. А. Природа // Литературная Грузия. 1985. № 9–10.
- Его же. Сочинения. М. 1990. Т. 2.
- Флоровский Г. В. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.
- Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. М., 1962.
- Фохт Б. А. Философия музыки А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 201–225.
- Харджиев Н. И., Тренин В. В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
- Хентова С. М. Заметки о Скрябине-пианисте // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М., 1962. С. 37–64.
- Хроника // Новости сезона. 20.1.1913. № 2540.
- Цветаева М. И. Собрание сочинений в 7 т. Сост.: А. Саакянц, Л. Мнухин. М., 1997–1998.
- Черкас Н. Н. По поводу новейшей «скрябинианы» // Русская музыкальная газета. 1916. № 17. С. 392–397.
- Его же. Скрябин как пианист и фортепианный композитор. Критический очерк. Петроград, 1916.
- Чулков Г. И. Годы странствий. М., 1999.
- Шаборкина Т. Г. Ценный подарок // Советская музыка. 1972. № 1. С. 129–130.

- Шлёцер Б. Об экстазе и действенном искусстве // Музыкальный современник. 1916. № 4/5. С. 145—156.
- Его же. От индивидуальности — к всеединству // Аполлон. 1916. № 4/5. С. 48—63.
- Его же. А. Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Музыкальный современник. 1916. № 4/5. С. 119—144.
- Дмитрий Шостакович в письмах и документах. Ред.-сост.: И. А. Бобыкина. М., 2000.
- Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969.
- Энгель Ю. Д. Глазами современника. М., 1971.
- Его же. А. Н. Скрябин // Музыкальный современник. 1916. № 4/5. С. 5—96.
- Энциклопедия символизма / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. Научн. ред. и автор послесловия В. М. Толмачев. Пер. с франц. Н. В. Кисловой и Н. Т. Пахсарьян. М., 1998.
- Юрман Н. А. Скрябин. Опыт патографии // Клинический архив гениальности и одаренности. Ч. 1. Вып. 3. Сост.: Г. В. Сегалин. Свердловск, 1925.
- Яворский Б. Л. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве // Яворский Б. Л. Избранные труды. М., 1987. Т. 2. Ч. 1. С. 264—265.
- Его же. Речь на открытии памятника Скрябину в Киевской консерватории. 14 (27) апреля 1919 г // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. С. 117—122.
- Его же. А. Н. Скрябин // Музыка. 1915. № 220. Перепечатка: Советская музыка. 1972. № 1. С. 110—113.
- Яковлев В. В. А. Н. Скрябин М.; Л., 1925.
- Его же. А. Н. Скрябин // Яковлев В. В. Избранные труды о музыке. М., 1971. Т. 2. С. 392—404.
- Ястребцов В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Л., 1960.
- Allende-Blin J. Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky. Aus dem Französischen übersetzt von R.-F. Raddatz // Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (= Musik-Konzepte. № 32/33). Hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn. München, 1983. S. 103—122.
- Angerer M. Musikalischer Ästhetizismus. Analytische Studien zu Skrjabins Spätwerk (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Bd. 23). Hrsg. von O. Wessely. Tutzing, 1984.
- Audretsch J. Die Unvermeidbarkeit der Quantenmechanik // Quanten, Chaos und Dämonen. Erkenntnistheoretische Aspekte der modernen Physik. Hrsg. von K. Mainzer und W. Schirmacher. Mannheim u.a., 1994. S. 75—106.
- Baker J. M. The Music of Alexander Scriabin. New Haven; L.: Yale Univ. Press, 1986.
- Bardon F. Der Weg zum wahren Adepten. Freiburg, [o. J.].
- Benz E. Adam, der Mythos vom Urmenschen. München: Planegg, 1955.
- Bertholet A., Campenhausen H. von. Wörterbuch der Religionen. Stuttgart, 1985.
- Biedermann H. Lexikon der magischen Künste. Die Welt der Magie seit der Spätantike. München, 1986.
- Böhme J. Vom lebendigen Glauben. Gütersloh, 1972.
- Bowers F. Scriabin: a biography of the Russian composer. 2 vol. Tokyo; Palo Alto, 1969.
- Bowra C. M. The heritage of symbolism. L., 1943.
- Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Bd. 1. Hrsg. von E. Kloss. Leipzig, 1910.
- Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig, [1916].
- Carmin E. R. Das schwarze Reich. Geheimgesellschaften und Politik im 20. Jahrhundert. München, 2000.
- Cassirer E. Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. B., 1922.

- Chomiński J. Kolorystyka dźwiękowa Skrjabina // *Muzyka*. 1959. T. 4. H. 2. S. 65–85.
- Id. Koordynanty trytonowe i poltonowe w akordyce Skriabina // *Ibid*. S. 102–114.
- Cooper M. Aleksander Skryabin and the Russian Renaissance // *Studi musicali*. 1972. № 1. P. 327–356.
- Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen; Basel, 1993.
- Dahlhaus C. Alexander Skrjabin. Aus der Vorgeschichte der atonalen Musik // *Deutsche Universitätszeitung*. 1957. Bd. 12. H. 21. S. 18–20.
- Degan M. Meine Liebe gilt meinem Durst. Aus dem Franz. von J. Berg. MS.
- Derselbe. Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin // *Musik des Ostens*. 1971. № 6. S. 197–203.
- Diersch M. Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. B., 1973.
- Eberle G. «Ich erschaffe dich als vielfältige Einheit». Entwicklungslinien in Aleksandr Skrjabins Symphonik // *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*. S. 42–68.
- Derselbe. Alexander Skrjabin – Wandlungen in der Bewertung des musikalischen Werks. Zum 100. Geburtstag des Komponisten // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1972. Bd. 131. H. 1. S. 8–11.
- Derselbe. Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*. Bd. 14). München; Salzburg, 1978.
- Eeden G. van den. Alexander Skrjabin, componist en profeet // *Mens en melodie*. 1958. № 13. S. 148–150.
- Euler L. Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique // *Mémoires de l'Académie Royale des sciences de Berlin*. Bd. 20. (1764). B., 1766. P. 165–173.
- Id. Du véritable caractère de la musique moderne. *Ibid*. P. 174–199.
- Fischer M. Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende. Fr. am Main, 1986.
- Forchert A. Bemerkungen zum Schaffen Alexander Skriabins. Ordnung und Ausdruck an den Grenzen der Tonalität // *Festschrift Ernst Pepping*. B., 1971. S. 298–311.
- Freud S., Breuer J. Studien über Hysterie. Fr. am Main, 1970.
- Fuchs R. Apologie und Diffamierung des «österreichischen Expressionismus». Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908–1938. Wien; Köln, 1991.
- Garvelmann D. Youthful and early works of Alexander and Julian Scriabin. N. Y., 1970.
- Gleich C.-Ch. J. von. Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin. Balthoven, 1963.
- Gojowy D. Arthur Loulié und der russische Futurismus. Laaber, 1993.
- Derselbe. Neue sowjetische Musik der 20-er Jahre. Laaber, 1980.
- Goldschmidt L. Das Buch der Schöpfung, Sepher Jesirah. Leipzig, 1894.
- Greif H. J. Huysmans' «À rebours» und die Dekadenz (= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 115). Bonn, 1971.
- Haskell A. Diaghilev. His artistic and private life. L., 1955.
- Helmholtz H. von. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, 1896.
- Hinterhäuser H.. Fin de Siècle. Gestalten und Mythen. München, 1977.
- Hocke G. R. Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart. Hamburg, 1957.
- Hoffman-Erbrecht L. Alexander Skrjabin und der russische Symbolismus // *Musik des Ostens*. 1971. № 6. S. 185–196.
- Derselbe. Skrjabins «Klangzentrenharmonik» und die Atonalität // *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress*. Bonn, 1970. Kassel, 1971. S. 438–444.
- Hull E. A. Great Russian Tone-Poet Scriabin. N. Y., 1970.

- Id. A Survey of The Pianoforte Works of Skriabin // The Musical Quarterly. 1916. № 2. P. 601–614.
- Huysmans J. K. Tief unten. Aus dem Französischen von V. H. Pfannkuche. Köln; Berlin, 1963.
- Jonas Hans. The Gnostic Religion. Boston, 1963.
- Jung C. G. Die Bedeutung der Psychologie für die Gegenwart // Jung C. G. Taschenbuchausgabe in elf Bänden. Wirklichkeit der Seele. Hrsg. von Lorenz Jung. München, 1990. S. 27–48.
- Derselbe. Der Begriff des kollektiven Unbewussten // C. G. Jung. Taschenbuchausgabe in elf Bänden. Archetypen. Hrsg. von Lorenz Jung. München 41993. S. 45–56.
- Derselbe. Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus // Jung C. G. Taschenbuchausgabe in elf Bänden. Archetypen. S. 75–106.
- Derselbe. Sigmund Freud als kulturhistorische Erscheinung // Jung C. G. Taschenbuchausgabe in elf Bänden. Wirklichkeit der Seele. S. 59–66.
- Derselbe. Ulysses // Jung C. G. Taschenbuchausgabe in elf Bänden. Wirklichkeit der Seele. S. 67–89.
- Derselbe. Zur Psychologie des Kinderarchetypus // Jung C. G. Taschenbuchausgabe in elf Bänden. Archetypen. S. 107–136.
- Derselbe. Zwei Schriften über analytische Psychologie. Die Persona als Ausschnitt der Kollektivpsyche // Jung C. G. Gesammelte Werke. Bd. 7. Olten, 1964.
- Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. Bern, 1962.
- Kasack W. Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära. München, 1992.
- Kelkel M. Les esquisses musicales de l'acte préalable de Scriabine // Revue de musicology. 1961. № 57. P. 40–48.
- Derselbe. Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken. Alexander Skrjabin (= Studien zur Wertungsforschung 13). S. 22–49.
- Id. Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésoterisme et la langage musical dans son œuvre. Paris, 1984.
- Id. Alexandre Scriabine et ses contemporains. Paris, 1979.
- Id. Alexandre Scriabine. Un musicien à la recherche d l'absolu. Paris, 1999.
- Die Kerenski-Memoiren. Russland und der Wendepunkt der Geschichte. Deutsch von Günter Schlichting. Hamburg, 1989.
- Kerenyi K. Der frühe Dionysos. Oslo, 1961.
- Kienscherf B. Das Auge hört mit. Die Idee der Farbmusik und ihre Problematik – beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg. Landsbergis V. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von L. Finscher. Personenteil. Bd. 4. Kassel u.a. 2000. Sp. 1166–1174.
- Kierkegaard S. Entweder Oder. I. Fr. am Main, 1964.
- Kiesewetter C. Geschichte des Neueren Occultismus. Leipzig, [1891].
- Kluge R.-D. Vjačeslav Ivanovs Beitrag zu einer symbolischen Theorie der Literatur und Kunst als Schlüssel zum Verständnis seiner Aufsätze über Skrjabin // Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des 4. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums. Hrsg. von W. Potthoff. Heidelberg, 1993. S. 240–249.
- Kues N. von. Mutmaßungen. Hamburg, 1988.
- Kulbin N. Die freie Musik // Der blaue Reiter. Hrsg. von W. Kandinsky, F. Marc. München; Zürich, 1984. S. 125–131.
- Kunz U. «Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit». Ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadenceliteratur um 1900. Hamburg, 1997.

- Landsbergis V. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von L. Finscher. Personenteil. Bd. 4. Kassel u.a., 2000. S. 1166–1174.
- Lange-Eichbaum W., Kurth W. Genie, Irrsinn und Ruhm. München; Basel, 1967.
- Lederer J.-H. Die Funktion der Luce-Stimme in Skrjabin's op. 60 // Alexander Skrjabin (= Studien zur Wertungsforschung. Bd. 13). S. 128–141.
- Lévi E. Transcendental magic. Its doctrine and ritual. Translated, annotated and introduced by Arthur Edward Waite. Twickenham (Middlesex). 1995.
- Lissa Z. Do genezu «akordu prometejskiego» A. N. Skriabina // Muzyka. 1959. T. 4. № 2. S. 86–101. Deutsch: Zur Genesis des «Prometheischen Akkords» bei A. N. Skrjabin // Musik des Ostens. 1963. S. 170–183.
- Id. O harmonice Alexandra Skriabina // Kwartalnik muzyczny. 1930. № 8. S. 320–322.
- Id. Vorformen der Zwölftontechnik // Acta musicologica. 1935. № 7. S. 15–21.
- Ljunggren M. The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 27). Stockholm, 1994.
- Lobanova M. György Ligeti. Style, Ideas, Poetics. Transl. from Russian and German into English by M. Shuttleworth. B., 2002.
- Dieselbe. Das neue System der Tonorganisation von N. A. Roslavec // Die Musikforschung. 2001. № 54. S. 400–428.
- Dieselbe. Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit. Fr. am Main u.a., 1997.
- Dieselbe. Zahlen, Mystik, Magie. Neueste Erkenntnisse zu Skrjabin's «Prométhée» // Das Orchester. 2002. Bd. 50. H. 1. S. 6–13.
- Dieselbe. Zwischen Mythos und Unbewusstem. Zur Poetik des «Ring des Nibelungen» // Das Orchester. (1999). Bd. 47. H. 2. S. 2–8.
- Macdonald H. Words and music by A. N. Skryabin // The Musical Times. 1972. V. 113. P. 22–27.
- Mach E. Die Analyse der Empfindungen. Jena, 1902.
- Mainzer K. Quanten, Chaos und Selbstorganisation. Philosophische Aspekte des physikalischen Weltbildes // Quanten, Chaos und Dämonen. Erkenntnistheoretische Aspekte der modernen Physik. S. 21–72.
- Mandelstam O. Gespräch über Dante. Leipzig; Weimar, 1984.
- Mann T. Richard Wagner und der «Ring des Nibelungen» // Mann T. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Bd. 2. Fr. am Main, 1968. S. 231–250.
- Michaud G. Message poétique du symbolisme. T. 1–3. Paris, 1961.
- Moclaire C. Karsavina et Mallarmé // Le courrier musical. 1912. № 11. P. 323–324.
- Montagu-Nathan M. Handbook of the piano works of A. Scriabin. L., 1922.
- Myers, Charles S. Two cases of synaesthesia // British Journal of Psychology. 1914/1915. V. 7. P. 115–116.
- Nabokov V. Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie. Deutsch von Dieter E. Zimmer. Hamburg, 1995.
- Newmarch R. Prometheus: the Poem of Fire // The Musical Times. 1914. V. 55. P. 227–231.
- Id. Alexander Scriabin. Ibid. 1915. V. 56. P. 329–330.
- Id. Scriabin and Contemporary Russian Music // The Russian Review. 1913. № 2. P. 153–169.
- Neuwirth G. Zur Alexander-Skrjabin-Renaissance // Österreichische Musikzeitschrift. 1978. Bd. 33. H. 9. S. 421–435.
- Nietzsche F. Werke [Nachdruckausgabe]. Fr. am Main, 1999.

- Oettingen A. Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Dorpat; Leipzig, 1866.
- Orlowsky U., Orlowsky R. Narziss und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung. München, 1992.
- Otto W. F. Die Götter Griechenlands. Fr. am Main, 1934.
- Pagels E. Versuchung durch Erkenntnis. Die gnostischen Evangelien. Fr. am Main, 1981.
- Prieberg F. K. Skriabin und die Sowjetmusik. Ein Überblick über die Wandlung der offiziellen Sowjetmeinung hinsichtlich Skriabin und dessen Musik // HiFi – Stereophonie. 1972. Jan. S. 14–16.
- Riesemann O. von. Monographien zur russischen Musik. München, 1926.
- Derselbe. Alexander Skrijabins «Prometheus» // Signale für die musikalische Welt. 1911. Bd. 69. S. 546–549.
- Rimington A. W. Colour Music. The Art of Mobile Colour. L., 1911.
- Ritter H. Das Meer der Seele. Leiden, 1955.
- Roob A. Alchemie und Mystik. Das hermetische Museum. Köln, 1996.
- Rüggeberg D. Theosophie und Anthroposophie im Licht der Hermetik. Wuppertal, 1988.
- Russel P. The awakening earth. L., 1982.
- Savater F. La escuela de Platón. Barcelona, 1991.
- Schibli S. Alexander Skrijabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes. München; Zürich, 1984.
- Derselbe. Skrijabins Flug. Zu einer zentralen Figur in Aleksandr Skrijabins Leben und Werk // Aleksandr Skrijabin und die Skrijabinisten. S. 69–80.
- Schloezer B. de. Scriabin. Artist and Mystic. Transl. from the Russian by N. Slonimsky, with Introductory Essays by M. Scriabine. Oxford, 1987.
- Schmidt M. Ekstase als musikalisches Symbol in den Klavierpoèmes Alexander Skrijabins // Musikwissenschaftliche Studien. Bd. 6. Hrsg. von H. H. Eggebrecht. Pfaffenweiler, 1989.
- Schneider M. Hysterie als Gesamtkunstwerk // Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Hrsg. von A. Pfabigan. Wien, 1985. S. 212–229.
- Schönberg A. Stil und Gedanke // Schönberg A. Gesammelte Schriften. Fr. am Main, 1976. Bd. I.
- Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1–2 // Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke. Hrsg. von J. Frauenstädt. Leipzig, 1919. Bd. 2–3.
- Schröder K. A. Eros und Passion. München; N. Y., 1995.
- Schultz W. Dokumente der Gnosis. Jena, 1910.
- Scriabine M. Überlegungen zum «Acte preamble» // Aleksandr Skrijabin und die Skrijabinisten. S. 11–25.
- Dieselbe. Wer war Alexander Skrijabin? // Alexander Skrijabin (= Studien zur Wertungsforschung 13). S. 9–21.
- Skrijabin A. Prometheische Phantasien. Übersetzt und eingeleitet von Oskar von Riesemann. Stuttgart; Berlin, 1924.
- Spiesberger K. Magische Praxis. Magisch-mystische Schulung in Theorie und Praxis (= Die magischen Handbücher 21). Berlin, 1976.
- Steger H. Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrijabin. München; Gräfeling, 1979.
- Stravinsky I. Musikalische Poetik. Übersetzt von Heinrich Strobel. Mainz, [1949].
- Stumpf C. Konsonanz und Dissonanz // Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Bd. 1. Leipzig 1898.
- Swan A. J. Scriabin. L., 1923.
- Unger H. H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert. Würzburg, 1941.

-
- Verdi L. Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria. Lucca, 1996.
- Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden. Hrsg. von Wolfgang Golther. Bd. 2, 4. Berlin u.a. [o. J.].
- Watts A. The Book on the Taboo Against Knowing Who You Are. L., 1977.
- Weber H. Zur Geschichte der Synästhesie oder: Von den Schwierigkeiten, die Luce-Stimme in Prometheus zu interpretieren // Alexander Skrjabin (= Studien zur Wertungsforschung 13). S. 50–57.
- Wilber K. No Boundary. L., 1981.
- Zweig S. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Fr. am Main; Hamburg, 1970.

Указатель имен

- Абу Абдаллах Хусейн ибн Мансур аль-Халладж (Мансур аль-Халладж; аль-Халладж)
см.: Халладж
- Абу Аль-Касим (Абу Аль-Фарадж Мухаммад Джамалуддин бин Мухаммад бин Саид
бин Касим; Джунайд) 146
- Авенариус, Рихард 158
- Авраамов, Арсений Михайлович 155, 182, 202, 203, 224, 338
- Адан, Поль 152
- Аксаков, Константин Сергеевич 45
- Амфитеатров, Александр Валентинович 168, 177, 338
- Анаксагор 281
- Ангелус Силезиус (собств.: Иоханнес Шефлер) 47
- Анненский, Иннокентий Федорович 111, 122
- Анциферов Николай Павлович 177, 338
- Аристарх 281
- Архимед 281
- Арцыбашев, Михаил Петрович 167
- Арьябхата 281
- Асафьев Б.В. см.: Глебов, Игорь
- Асмус, Валентин Фердинандович 348
- Ахматова (собств.: Горенко), Анна Андреевна 30
- Баадер, Франц Ксавер фон 67
- Байазид Бистами (Абу Йазид аль-Бистами; также: Бистами) 146
- Бакст, Лев (Леон) (собств.: Розенберг, Лев Самойлович) 229, 256
- Балтрушайтис, Мария Ивановна 101–102
- Балтрушайтис, Юргис 98, 101, 102, 125, 349
- Бальмонт, Константин Дмитриевич 8, 91, 100–103, 113, 123, 133, 150, 153, 168, 228,
292, 349
- Барбе Д'Оревилю, Жюль Амеде 152, 172
- Бардон, Франц 145, 163
- Барток, Бела 98
- Бах, Иоганн Себастьян 202, 214
- Бахтин, Михаил Михайлович 56, 60, 339
- Безант, Анни 257

- Белый, Андрей (собств.: Бугаев, Борис Николаевич) 16, 21, 23, 28, 30, 39, 44, 57–59, 91, 100, 113, 140, 141, 150, 154, 164, 168, 177, 252, 253, 256, 291, 292, 300, 303, 339
- Беляев, Виктор Михайлович 222, 226, 339, 348
- Беляев, Митрофан Петрович 148, 149, 327–334
- Бенуа, Александр Николаевич 120, 229, 339
- Берберова, Нина Николаевна 126, 131, 339
- Берг, Альбан 141
- Бердслей, Обри Винсент 229
- Бердяев, Николай Александрович 10, 19, 27–30, 43, 47, 57, 58, 60, 106, 114, 130, 131, 133, 137, 138, 150, 151, 162–164, 167, 177, 339
- Берлиоз, Гектор 244
- Бетховен, Людвиг ван 25, 83, 209
- Бёме, Якоб 47, 59, 67, 85, 351
- Блаватская, Елена Петровна 7, 10, 17, 20–24, 26, 33, 34, 54, 57, 60, 61, 63, 67–69, 78, 81, 95, 99, 105, 109–111, 114, 129, 142, 144, 145, 147, 150, 161, 163, 172, 173, 176–178, 203, 228, 230, 231, 249, 257, 274, 276–281, 283–291, 293, 299, 301–303, 310, 311, 326, 338, 339, 341
- Благой, Дмитрий Дмитриевич 339
- Блок, Александр Александрович 8, 28, 31, 44, 59, 91, 106, 123, 133, 150, 162, 168, 177, 251–254, 256, 257, 300, 339, 342
- Блох, Иван 166
- Богомолов, Николай Алексеевич 12, 23, 92, 93, 177, 256, 301, 303, 339
- Богородский, Владимир Васильевич 35, 58, 131, 339
- Бодлер, Шарль 24, 133, 152, 252
- Боккель, Рольф фон 12
- Бом, Дэвид 160
- Бор, Нильс 32
- Борисов-Мусатов, Виктор Эльпидифорович 254, 300, 339
- Бородин, Александр Порфирьевич 142
- Браудо, Евгений Максимович 254, 300, 340
- Брейер, Йозеф 153, 163
- Брюсов, Валерий Яковлевич 31, 49, 58, 60, 94, 106, 113, 150, 155, 168, 228, 252, 256, 339
- Брюсова, Надежда Яковлевна 339
- Брянчанинов, Александр Николаевич 36
- Бузони, Ферруччо 201, 351
- Булгаков, Сергей Николаевич 10, 19, 44, 45, 50, 51, 60, 67, 81, 107, 114, 339
- Буренин, Виктор Петрович 153
- Бэлза, Игорь Федорович 15, 56, 248, 284, 285, 340
- Вагнер, Рихард** 25, 82–86, 90, 93, 102, 105, 118, 136, 137, 190, 202, 209, 210, 214, 216, 244, 245–248, 249, 254, 340, 351, 356
- Валери, Поль 252
- Ван Гог, Винсент 24
- Ванечкина, Ирина Леонидовна 300, 303, 340
- Василенко, Сергей Никифорович 216
- Ведекинд, Франк 153
- Вейнингер, Отто 166
- Верлен, Поль 152, 252

- Вилье де Лиль-Адан, Филипп Огюст Матиас 152, 172
 Виндельбанд, Вильгельм 65, 66, 81, 340
 Волконский, Сергей Михайлович 124
 Вольтер, Наталия Николаевна 305, 326
 Врубель, Михаил Александрович 91–93, 106, 340

 Галилей, Галилео 32, 281
 Гауптман, Герхарт 29, 97
 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 45
 Гейзенберг, Вернер Карл 32
 Гейнце, Макс 178
 Гельмгольц, Герман фон 192, 223, 352
 Гераклит 280
 Гершензон, Михаил Осипович 58, 348
 Гёте, Иоганн Вольфганг фон 39
 Гидони, Григорий Иосифович 299, 340
 Гиппиус, Зинаида Николаевна 106, 150, 168, 340
 Глазунов, Александр Константинович 208
 Глебов, Игорь (собств.: Асафьев, Борис Владимирович) 338, 341
 Глинка, Михаил Иванович 148, 149
 Гнесин, Михаил Фабианович 122, 340
 Гнесина, Елена Фабиановна 340
 Гоген, Поль 24
 Головин, Александр Яковлевич 229
 Гольденвейзер, Александр Борисович 131, 249, 340
 Гончарова, Наталия Сергеевна 255
 Городецкий, Сергей Митрофанович 168
 Горький, Максим (собств.: Пешков, Алексей Максимович) 133, 229
 Готье, Теофиль 152, 252
 Гофмансталь, Гуго фон 153, 159
 Григорьев, Борис Дмитриевич 31, 90, 93, 341
 Гуайта, Станислас де 172, 173
 Гулыга, Арсений Владимирович 58, 59, 177, 348
 Гумилёв, Николай Степанович 292, 341
 Гоисманс, Жорис Карл 19, 112, 152, 172, 178, 254, 352

 Д'Аннунцио, Габриэле 152, 254
 Данте Алигьери 253
 Дарио, Рубен 254
 Дебюсси, Клод 30, 98, 123, 190, 191, 197, 216, 217, 219, 253
 Деган, Мириам см.: Корнман, Татьяна Мария
 Декарт, Рене 281
 Дельвиль, Жан 62, 172, 230, 280, 281, 289, 310
 Дельсон, Виктор Юльевич 305, 326, 341, 342
 Демокрит из Абдеры 280
 Джунайд см.: Абу аль-Касим
 Добролюбов, Александр Михайлович 153
 Добужинский, Мстислав Валерианович 106, 341
 Долинский, Михаил Зиновьевич 300, 341

Донаньи, Эрнё (Эрнст) 125
 Достоевский, Федор Михайлович 10, 40, 43, 44, 59, 120, 138, 174, 176
 Дункан, Айседора 124, 127, 142
 Дягилев, Сергей Павлович 125, 127, 256

Еврипид 122

Жак-Далькроз, Эмиль 124
 Жилиев, Николай Сергеевич 103, 113, 153, 164, 168–169, 178, 228, 248, 341
 Жорж Санд (собств.: Аврора Дюпен) 175

Зеньковский, Василий Васильевич 57, 59, 60, 341
 Зиммель, Георг 159
 Зиновьева-Аннибал, Лидия Дмитриевна 168, 177, 343
 Золя, Эмиль 152

Ибервег, Фридрих 174, 175, 178
 Ибн Араби (Мухийддин Мухаммад Ибн Али ибн Мухаммад ибн Араби) 146
 Ибсен, Генрик 97
 Иванов, Вячеслав Иванович 8, 10, 17, 23, 30, 39, 41–45, 48, 55–59, 82–86, 88–90, 92, 93, 102, 105, 114, 115, 118, 120, 122, 123, 128, 130–133, 135–137, 140, 151, 161, 162, 168, 170, 171, 173–178, 228, 249, 252, 254, 256, 300, 341, 343, 346, 347, 353
 Ильинский, Александр Александрович 216
 Инайят Хан (Хазрат Инайят Хан) 11, 123, 147, 163
 Иоффе, Иеремия Исаевич 342
 Ипполитов-Иванов (собств.: Иванов), Михаил Михайлович 216, 342

Калидаса 123
 Кандинский, Василий Васильевич 30, 224, 256, 301, 353, 356
 Кант, Иммануил 45, 65, 71, 81, 340
 Капра, Фритьоф 33
 Каратыгин, Вячеслав Гаврилович 174, 342
 Карсавин, Лев Платонович 50
 Карсавина, Тамара Платоновна 301
 Кассирер, Эрнст 93
 Кейдж, Джон 98
 Келдыш, Юрий Всеволодович 56, 342
 Келькель, Манфред 182, 223, 262, 301, 305, 326, 353
 Кеплер, Иоганнес 32
 Керенский, Александр Фёдорович 151
 Кереньи, Карл 155, 164, 353
 Киреевский, Иван Васильевич 10, 45–47, 49
 Конт, Огюст 45, 46, 59
 Конюс, Георгий Эдуардович 311–326, 342
 Коонен, Алиса Георгиевна 95, 96, 113, 125, 127, 131, 342
 Коперник, Николай 32
 Коптяев, Александр Петрович 95, 113, 342
 Корнман, Татьяна Мария (Мириам Деган) 12, 57, 351
 Крафт-Эбинг, Рихард фон 166

- Крэг, Эдвард Гордон 124
 Кузмин, Михаил Алексеевич 168
 Кузнецов, Павел Варфоломеевич 123, 124
 Кульбин, Николай Иванович 201, 224, 255, 256, 301, 351
 Купер, Эмиль Альбертович 255
 Куприн, Александр Васильевич 255
 Курциус, Эрнст Роберт 55, 60, 349
 Кусевицкий, Сергей Александрович 71, 74, 306
 Кьеркегор, Сёрен 129, 131, 351
- Лакан, Жак** 248
 Ламмерс, Гвидо 11
 Ланге-Эйхбаум, Вильгельм 150, 351
 Леви, Элифас (собств.: Альфонс-Луи Констан) 21, 57, 134, 311, 326, 351
 Левкипп 280
 Ледерер, Йозеф-Хорст 262, 301, 303, 354
 Ленин (собств.: Ульянов), Владимир Ильич 229
 Лентулов, Аристарх Васильевич 254, 255, 301, 342, 344
 Лентулова, Марианна Аристарховна 301, 343
 Леонардо да Винчи 171, 172
 Лермонтов, Михаил Юрьевич 81
 Лессинг, Готхольд Эфраим 65
 Лист, Ференц (Франц) 209, 210, 216, 244, 351
 Лихачёв, Дмитрий Сергеевич 56, 60, 342
 Лобанова, Марина Николаевна 92, 93, 343, 345, 352
 Лоррен, Жан 152
 Лосев, Алексей Федорович 58, 59, 104, 114, 177, 343, 346
 Лосский, Николай Онуфриевич 44
 Лотман, Юрий Михайлович 56, 60, 343
 Луначарский, Анатолий Васильевич 343
 Лурия, Александр Романович 251, 300, 343
 Лурье, Артур Сергеевич (собств.: Лурья Наум Израилевич) 201, 224, 225, 343
 Лядов, Анатолий Константинович 148, 149, 208, 346
- Маковский, Сергей Константинович** 41, 131, 343
 Малер, Густав 141
 Малларме, Стефан 252, 254, 256, 301
 Мандельштам, Надежда Яковлевна 114, 178, 343
 Мандельштам, Осип Эмильевич 31, 111, 175, 178, 253, 284, 300, 302, 343, 352
 Манн, Томас 84, 93, 245, 249, 354
 Марджанов (собств.: Марджанишвили), Константин Александрович 122
 Массне, Жюль 20
 Матюшин, Михаил Васильевич 201
 Мацулевич Магда Францевна 113, 343
 Мах, Эрнст 158, 159, 192, 223, 354
 Маяковский, Владимир Владимирович 113, 153, 164, 347
 Мейерхольд, Всеволод Эмильевич (собств.: Карл Казимир Теодор Майергольд) 8, 31, 120–122, 130, 256, 301, 343
 Менделеева-Блок, Любовь Дмитриевна 168, 177, 339

Мережковский, Димитрий Сергеевич 19, 29, 106, 122, 133, 150, 168
 Метерлинк, Морис 30, 97
 Метнер, Анна Михайловна 168
 Метнер, Николай Карлович 168, 190
 Метнер, Эмилий Карлович 23, 96, 168
 Минский (собств.: Виленкин), Николай Максимович 150
 Минцлова, Анна Рудольфовна 88, 151
 Моммзен, Теодор 132
 Монигетти, Ольга Ивановна 343
 Морель, Морис 152
 Мурина, Елена Борисовна 301, 344
 Мусоргский, Модест Петрович 339
 Мясковский, Николай Яковлевич 219, 226, 253, 300, 345

Набоков, Владимир Владимирович 253, 300, 352
 Нар, Герман 159
 Нейгауз, Генрих Густавович 15, 56, 248, 344
 Немирович-Данченко, Владиимир Иванович 255
 Нестьев, Израиль Владимирович 16, 57, 163, 344
 Николаев, Леонид Владимирович 96
 Николай Кузанский 47, 59
 Ницше, Фридрих 10, 65, 81, 130, 132–135, 150, 161, 162, 166, 340, 353
 Нордау, Макс (собств.: Симон Максимилиан Сюдфельд) 152
 Новалис (собств.: Фридрих фон Харденберг) 82
 Новополин, Г. (псевдоним Григория Семеновича Нейфельда) 168, 177, 344
 Ньютон, Исаак 32, 160

Оссовский, Александр Вячеславович 148, 163, 250, 300, 344
 Отто, Вальтер 155, 353

Палестрина (собств.: Джованни Пьерлуиджи да Палестрина) 187, 234
 Палладио, Андреа 325
 Папюс (собств.: Жерар Анкосс) 172, 173, 257, 301, 344
 Парацельс (собств.: Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенхайм) 85
 Пастернак, Александр Леонидович 325, 326, 344
 Пастернак, Борис Леонидович 162, 175, 178, 344
 Пеладан, Жозеф (Жозефен) 171–173
 Пифагор 280
 Платон 47, 50, 89, 167, 171, 172, 177
 Плеханов, Георгий Валентинович 18, 344
 Плеханова, Розалия Марковна 56
 Плотин 47, 144
 Подгаецкий, Алексей Александрович см.: Чабров Алексей
 По, Эдгар Аллан 252
 Польш, Владимир 123
 Прокл Диадох 47
 Прокофьев, Сергей Сергеевич 31, 108, 123, 182, 342, 344
 Проссер, Ричард 160
 Пруст, Марсель 253

Пушкин, Александр Сергеевич 81, 175, 343
 Пшибышевский, Станислав Феликс 168, 169

Равель, Морис 190, 191, 253

Ранк, Отто 153

Распутин (собств.: Новых), Григорий Ефимович 151

Рахманинов, Сергей Сергеевич 174, 250, 251, 300, 343

Регер, Макс 190, 216

Редон, Одилон 154

Рембо, Артюр 24, 253

Ремизов, Алексей Михайлович 105, 115, 120, 130, 136, 162, 344

Рерих, Николай Константинович 31

Риман, Гуго фон 312

Римская-Корсакова, Надежда Николаевна 16, 56, 108, 114, 345

Римский-Корсаков, Георгий Михайлович 299, 345

Римский-Корсаков, Николай Андреевич 30, 56, 114, 123, 148, 163, 178, 339, 345, 348

Роденбах, Жорж 95

Розанов, Василий Васильевич 19, 111

Рославец, Николай Андреевич 11, 30, 123, 215–222, 225, 226, 343, 345

Рубцова, Валентина Васильевна 16, 56, 248, 305, 326, 345

Рыбакова, Тамара Викторовна 38

Сабанеев, Леонид Леонидович 9, 11, 15–17, 20–22, 25, 35, 38, 51, 55, 57, 58, 60, 62,
 81, 93, 94, 97, 103, 105–108, 111, 113, 114, 117–119, 124–126, 130, 131, 138, 141,
 147, 149, 150, 154–156, 162–165, 172, 177, 178, 181–184, 186–216, 218–223, 224–
 228, 233, 234, 242, 243, 248, 249, 251, 255, 257–260, 262, 274, 275, 284, 292–294,
 299–306, 311, 326, 345, 346

Сабашникова, Маргарита Васильевна 105, 168

Самойлов, Александр Филиппович 205, 223–225

Сведенборг (собств.: Сведберг), Эммануил 68, 95, 281

Секерина, Наталия Валериановна 70

Селевк 281

Скрябин, Юлиан Александрович 41

Скрябина, Ариадна Александровна 6, 27, 57, 339

Скрябина (урожд. Исакович), Вера Ивановна 38, 97, 347, 348

Скрябина, Любовь Александровна 49, 60

Скрябина, Марина Александровна 7, 9, 12, 38

Скрябина, Мария Александровна 38

Слонимский, Юрий Иосифович 142, 163, 346

Соллертинский, Иван Иванович 22, 141, 301, 346

Соловьев, Владимир Сергеевич 10, 19, 42–50, 52, 59, 136, 138, 159, 169, 170, 173, 178,
 348

Сологуб (собств.: Тетерников), Федор Кузьмич 106, 120, 123, 130, 346

Соломон 284

Сомов, Константин Андреевич 229

Софокл 122

Спиноза, Бенедикт (Барух) 45, 47, 67

Станиславский (собств.: Алексеев), Константин Сергеевич 124

Степун, Федор Августович 162, 346

Стравинский, Игорь Фёдорович 22, 31, 57, 108, 174, 182, 222, 346, 354

Таиров (собств.: Корнблит), Александр Яковлевич 8, 121–127, 130, 131, 347

Танеев, Сергей Иванович 149, 187, 188, 223, 234, 344, 347, 348

Толстой, Лев Николаевич 229

Топоров, Владимир Николаевич 56, 60, 347

Трубецкой, Евгений Николаевич 59, 347

Трубецкой, Сергей Николаевич 48–50, 71, 140

Тулуз-Лотрек, Анри де 24

Уайлбер, Кен 160

Уайльд, Оскар 152, 153

Уайтхед, Альфред Норт 161

Уистлер, Джеймс 252

Успенский, Борис Андреевич 56, 60, 344

Успенский, Пётр Демьянович 32, 95, 134, 162, 290, 347

Фёдоров, Николай Фёдорович 45

Философов, Дмитрий Владимирович 120, 150, 168

Фихте, Иоганн Готлиб 10, 45, 61, 65–67, 71–73, 144

Фишер, Куно 49

Фладд (Флудд), Роберт 109

Флоренский, Павел Александрович 30, 45, 50, 58, 104, 106, 114, 167, 253, 300, 347

Флоровский, Георгий Васильевич 104, 114, 347

Фокин, Михаил Михайлович 142, 163, 256, 348, 347

Фохт, Борис Александрович 17, 18, 48, 56, 60, 70–81, 347

Франк, Семён Людвигович 50

Фрейд, Зигмунд 153, 158, 163, 166, 167, 177, 247, 350

Халладж (Абу Абдаллах Хусейн ибн Мансур аль-Халладж; Мансур аль-Халладж; аль-Халладж) 146

Харджиев, Николай Иванович 113, 164, 347

Хидайат Инайат Хан 163

Хиршфельд, Магнус 166

Хиршфельд, Отто 132

Хлебников, Велемир (собств.: Виктор Владимирович) 16

Хомяков, Алексей Степанович 10, 44, 45, 49, 137, 138

Цветаева Марина Ивановна 106, 114, 130, 131, 140, 162, 253, 347

Чабров, Алексей (сценический псевдоним А.А. Подгаецкого) 108, 125, 126

Чулков, Георгий Иванович 30, 57, 347

Чюрлёнис, Микалоюс Константинас 108, 156, 254, 300, 351

Швейцер, Бернхард 158

Шеллинг, Фридрих Вильгельм 47, 67

Шёнберг, Арнольд 30, 205–206, 216–220, 226, 345, 348

Шиле, Эгон 150

Шлёцер, Борис Фёдорович 9, 12, 15, 17, 20, 21, 31, 57, 140, 161, 162, 228, 284, 348, 353

Шлёцер-Скрябина, Татьяна Федоровна 20, 38, 102, 122, 229

Шницлер, Артур 97, 125

Шопен, Фредерик 87, 154, 175, 189, 209, 210, 214, 244, 340, 346, 346

Шопенгауэр, Артур 45, 47, 60, 61, 130, 139, 151, 355

Шостакович, Дмитрий Дмитриевич 15, 22, 131, 141, 348

Шперлинг, Николай Викторович 108

Штанке, Манфред 11

Штейнер (Штайнер), Рудольф 38, 150

Штраус, Рихард 123, 190, 191, 209, 216, 230, 253

Штумпф, Карл 192, 223

Шуман, Роберт 190

Эберле, Готфрид 12, 351, 352

Эйзенштейн, Сергей Михайлович 341

Эйлер, Леонард 194, 223, 352

Эйнштейн, Альберт 31

Эйхенбаум, Борис Михайлович 256, 301, 348

Энгель, Юлий Дмитриевич 21, 57, 169, 223, 348

Эриугена, Иоанн Скот 47

Эрпф, Герман 185

Эсхил 128

Эттинген, Артур фон 192

Юбервег, Фридрих см.: Ибервег, Фридрих

Юнг, Карл Густав 51, 60, 84, 93, 153, 156–158, 161, 164, 166, 171, 177, 350, 351

Яворский, Болеслав Леопольдович 223, 234, 348

Содержание

Предисловие	7
Часть 1. Вопросы поэтики, теории и композиционной техники Скрябина	
1.1. Между соборностью и теософией	15
1.1.2. Мистическое наследие Скрябина и его историческое восприятие	15
1.1.3. Александр Скрябин и Елена Блаватская	20
1.1.4. Предчувствия апокалипсиса	27
1.1.5. Неклассическая научная парадигма и «принцип единства»	31
1.1.6. «Как вверх, так и вниз»: закон аналогии	33
1.1.7. Окультурный смысл мировых войн и «Мистерия» Скрябина	35
1.1.8. Александр Скрябин и Вячеслав Иванов	38
1.1.9. «Мировая душа», «всединство», «соборность», «теургия»	42
1.1.10. Великий Атман как всепроникающая духовность	52
1.1.11. Культура как воспоминание	55
1.2. «Свободное творчество» в системе Скрябина	61
1.2.1. «Воля», «жажда творчества» и «первый порыв»	61
1.2.2. «Я» и «не-я» в концепции «свободного творчества»	64
1.2.3. Космогонические и мистико-эротические представления в концепции «свободного творчества»	67
1.2.4. Свидетельство Бориса Фохта	70
1.3. Мистики и адепты	82
1.3.1. «Магический идеализм» Новалиса	82
1.3.2. Тяга к «мистическому реализму» и мифотворчество Рихарда Вагнера	82
1.3.3. Imaginatio, inspiratio, intuitio как стадии инициации и путь Скрябина к «Мистерии»	86

1.3.4. Преодоление индивидуалистического эстетизма	89
1.3.5. «Разомкнуть чаровательный круг»	90
1.4. Теургия и магия	94
1.4.1. Звуковая магия Скрябина	94
1.4.2. «Голос Безмолвия (Nada)»	99
1.4.3. Константин Бальмонт и Александр Скрябин	100
1.4.4. «Сатанинское» в творчестве Скрябина	103
1.5. «Соборное действо»	115
1.5.1. «Всеискусство» и «синтетическое творчество»	115
1.5.2. «Предварительные настроения»	119
1.5.3. Уничтожение рампы	120
1.5.4. «Мистерия» Скрябина и театральные эксперименты его времени	122
1.5.5. Героическая жертва на пороге теургического царства	128
1.5.6. Преодоление страдания	129
1.6. «Экстаз» и «безумие»	132
1.6.1. «Разрешитель, Расторжитель, Освободитель»	132
1.6.2. «Сверхчеловек» Ницше и «маг» оккультизма	133
1.6.3. Ницше и культ Диониса в России	135
1.6.4. Между культом Диониса и «соборной идеей»	137
1.6.5. Экстатические художники и «божественное неистовство»	138
1.6.6. Космогонический смысл хороводных танцев	141
1.6.7. Оккультный смысл «экстаза» у Скрябина	143
1.6.8. «Я есмь Бог», суфийское озарение и его обоснование Еленой Блаватской	145
1.6.9. Образы «творческого безумия»	148
1.6.10. Миф о «гениальности как безумии» и декадентский канон	151
1.6.11. «Иррациональная основа мира»	154
1.6.12. В океане «коллективного бессознательного»	156
1.6.13. «Дионисийское» мировосприятие	158
1.6.14. Mainomesos: гневный или страстный	161
1.7. Мистика и панэротика	165
1.7.1. Эротическое в творчестве Скрябина	165
1.7.2. Теософское истолкование эротического и эротическая утопия Владимира Соловьева	169

1.7.3. Эрос и андрогин	171
1.7.4. Русский как «всечеловек»: национальная сущность творчества Скрябина в свете «соборной идеи» и оккультных представлений	174
Часть 2. Мистико-философские элементы в творчестве Скрябина	
2.1. Неизвестная теория	181
2.1.1. Обертоновая гармония Скрябина и ее историческое осознание	181
2.1.2. «Здесь у меня очень строгий принцип... Это – строгий стиль»	184
2.1.3. «Прометеев аккорд» как консонанс и свободный выбор интервалов	188
2.1.4. Релятивизация консонансов и диссонансов	189
2.1.5. «Как груба эта температура, как хочется чего-то между этих звуков!»	192
2.1.6. На пути к ультрахроматизму	193
2.1.7. Полемика Арсения Авраамова и Леонида Сабанеева	202
2.1.8. Ультрахроматизм и теософия	203
2.1.9. Необходимость «логического синтеза» и «органической теории гармонии»	205
2.1.10. Проблемы стиля Скрябина	208
2.1.11. Скрябин – Сабанеев – Рославец: новаторская музыкальная традиция	215
2.2. Музыкально-символическая программа Скрябина	227
2.2.1. Скрябинская система программных обозначений в контексте его эпохи	227
2.2.2. От хаоса к экстазу	232
2.2.3. Между кристаллическими структурами и «открытыми» формами	241
2.2.4. Две концепции «единства»: скрябинская «Мистерия» и вагнеровское мифотворчество	244
2.3. «Звук-цвет-свет» в «Прометее»	250
2.3.1. Историческое осознание скрябинской синестезии	250
2.3.2. Синестезия и синтез искусств как проблемы скрябинской эпохи	251
2.3.3. Значение оккультных представлений	256

2.3.4. Скрябинская «световая симфония» как подготовительная стадия «Мистерии»	257
2.3.5. Световой сценарий «Прометея» и «Космическая эволюция. Станцы Дзиан» Елены Блаватской	274
2.3.6. Тайны «Еаоһоаоһо»	284
2.3.7. Структурные и теософско-символические функции партии Luce	292
2.4. Числа, мистика, магия: к особенностям творческого процесса Скрябина	304
2.4.1. «Надо, чтобы получилась форма, как шар, совершенная, как кристалл...»	304
2.4.2. Программные пропорции «Прометея»	305
2.4.3. Эзотерическая корректура формы: символика Прометея-Люцифера	310
2.4.4. Метротектонизм Георгия Конюса	311
2.4.5. Прелюдии Скрябина ор. 11 в исследованиях Георгия Конюса	313
Список произведений и проектов А. Н. Скрябина	327
Избранная литература	338
Указатель имен. Составитель <i>И. И. Ремезова</i>	354

Книги, подготовленные Центром гуманитарных научно-информационных исследований ИНИОН РАН

Главный редактор и автор проектов С.Я. Левит

Серия «Культурология. XX век»

- Клиффорд Гири.* Интерпретация культур. Пер. с англ. М., 2004.
Лесли Уайт. Избранное: Эволюция культуры. Пер. с англ. М., 2004.
Лесли Уайт. Избранное. Наука о культуре. Пер. с англ. М., 2004.
Альфред Луис Крёбер. Избранное. Том I—II. Природа культуры. М., 2004.
Антология исследований культуры. Интерпретация культур. М., 1997; М., 2006.
Самосознание культуры и искусства XX века. М., 2000.
Уильям Уорнер. Живые и мертвые. М., 2000.
Культурология XX век. Словарь. М., 1997.
Культурология XX век. Энциклопедия. Т. I. — СПб., М., 1998.
Культурология XX век. Энциклопедия. Т. II. — СПб., М., 1998.
Звучащие смыслы. Альманах. — СПб., 2007.
Алексей Никишенков. История британской социальной антропологии. — СПб., 2007.
Логика культуры. Антология. М.; 2009.
Антология исследований культуры: Символическое поле культуры. СПб.: 2011.
Антология исследований культуры: Отражения культуры. СПб.: 2011.

Серия «Зерно вечности»

- Григорий Померанц.* Записки гадкого утенка. М., 2003.
Арон Гуревич. История историка. М., 2004.
Елизавета Дьяконова. Дневник русской женщины. М., 2006.
Пламенеющее сердце. Мария Вениаминовна Юдина в воспоминаниях современников. М., 2009.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Письмена времени

Лобанова М. Н.

**Теософ — теург — мистик — маг:
Александр Скрябин и его время**

Корректор И. И. Ремезова

Оформление Ю. В. Балабанов

Компьютерная верстка Г. В. Славинская

Подписано в печать 12.11.2012.

Гарнитура NewtonC. Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная № 1.
Печать офсетная. Объем в печ. л. 25. Усл. печ. л. 23. Уч.-изд. л. 19,5.
Тираж 2000 экз. Заказ 817

Размещение и сопровождение тиража ООО «Серебряные нити»

ООО «Петроглиф»

199178, г. Санкт-Петербург, ул. Камская, д.10 А, пом. 4 Н

Отпечатано в ООО «Контент-Пресс»
на цифровой струйной печатной машине OSE
на базе «Чеховского Печатного Двора»



Теософ
Теург
Мистик
Маг:

Александр
Скрябин
и его время

