ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online) DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.047-057
УДК 7.071

Л.Л. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

А. Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения

От редакции. Публикуемый материал представляет одно из первых монографических исследований об А.Н. Скрябине – брошюру Л.Л. Сабанеева «А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения», выпущенную в 1916 году издательством «Сириус»[1]. Работа является в своём роде реакцией на преждевременную кончину композитора («этот незавершённый путь, обещавший так много таинственного в будущем»). Эволюция художественного мышления Скрябина «от Шопена к Мистерии», от «лиризма» к «лучезарному экстазу» в проекции на музыкальный стиль осмысливается Сабанеевым как путь последовательных изменений в мировосприятии, духовно-религиозных, философских взглядах и идеях композитора. Именно на них сделан акцент в публикуемом первом разделе исследования.

В тексте за редким исключением сохранены особенности стилистики, орфографии и пунктуации оригинала[2].

Ключевые слова: Скрябин, духовный путь, философия творчества, орфеизм, теургия, Мистерия.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 47–57. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.047-057

LEONID L. SABANEEV

Moscow, Russia

A.N. Scryabin, His Creative Way and Principles of Artistic Expression

From editorial staff. The published material represents one of the first monographic studies about A.N. Scryabin – a brochure by L.L. Sabaneev “A.N. Scryabin, His Creative Way and the Principles of Artistic Expression”, that was published in 1916 by the Sirius publishing house. In its own way the work is a reaction to the untimely death of the composer (“this unfinished way that promised so many mysterious things in the future”). The evolution of Scryabin’s artistic thinking “from Chopin to Mystery”, from “lyricism” to “radiant ecstasy” in the projection on the musical style is comprehended by Sabaneev as a way of consistent changes in the world view, spiritual-religious, composer’s philosophical views and ideas. It is on them that the emphasis is placed in the published first section of the study. In the text, with rare exceptions, the features of the style, spelling and punctuation of the original are preserved.

Keywords: Scryabin, spiritual path, creative philosophy, Orpheism, theurgy, Mystery.

Творческий путь А.Н. Скрябина [1872–1915] прерван в неожиданный момент, когда все его силы напрягались в жажде создания нового, небывалого по грандиозности творения – в момент, когда его талант обещал дальнейший пышный расцвет вдохновения. Как-то преждевременно и со смутным, тоскливым чувством нам приходится окидывать взором этот незавершённый путь, обещавший так много таинственного в будущем. Те гипотетические стези, которыми должен был, по всем вероятиям, идти этот громадный талант, – стези, которые мы могли бы смутно предвидеть, судя по его творческому прошлому, – всё это оборвалось в один момент. И творческая жизнь Скрябина лежит теперь перед нами, как какое-то огромное, *незавершённое* творение.

Этот творческий путь шёл в строго определённом направлении. Едва ли можно встретить и назвать другого художника, у которого ход художественной эволюции

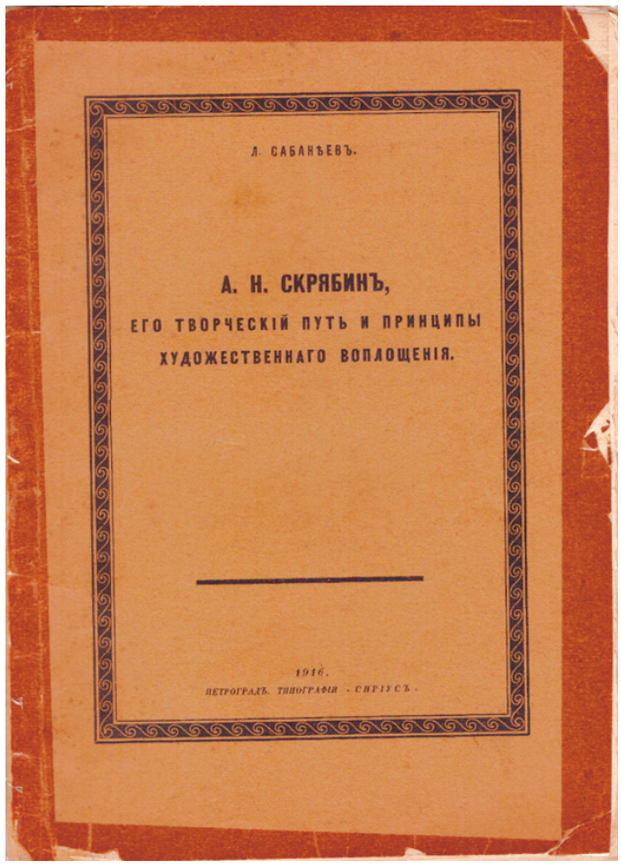

Рис.1. Обложка брошюры Л.Сабанеева

был бы так ярок, рельефен, выражался бы такой определённой *линией*, без уклонений в сторону, без сдвигов и блужданий, без всяких провалов, – идущей с какой-то неумолимой, железной логикой. И вряд ли можно назвать другого музыканта, у которого диапазон, размах этой эволюции был бы так широк. За стремительным бегом Скрябина к заповедным границам искусства невозможно было угнаться: Скрябин начала своей деятельности и Скрябин конца своей жизни – это не только различная манера выражаться музыкально, это – два совершенно различных композитора, между которыми трудно было бы уловить сходство, если бы не знать всех промежуточных звеньев пути, которые связали Скрябина последних композиторских опытов со Скрябиным первых.

Этот путь можно озаглавить «От Шопена к Мистерии» – по отношению к искусству он был центробежным: Скрябин стремился к тем границам искусства, близ которых оно уже обращается в эзотерический «язык богов» – делается непознаваемым для очень многих и становится магическим тайнодействием. Искусство Скрябина стремилось стать теургическим искусством; более того – оно стремилось к совпадению с самим понятием теургии, – и элемент «искусства», в тесном смысле слова, в нём хотел, но не всегда мог деградировать, удерживаемый колоссальным, чисто художественным талантом творца.

Определение «от Шопена к Мистерии» можно перефразировать: «от индивидуализма первых творений к соборной идее и к космическим устремлениям последних», или: от «лиризма» первых к «мистике» последних. Его искусство, во всяком случае, всё время смотрело *от земли* – стремясь стать литургическим, оно решительно и бесповоротно, с первых шагов, отмежевалось от эстетизма в чистом виде, того эстетизма, который так реши-

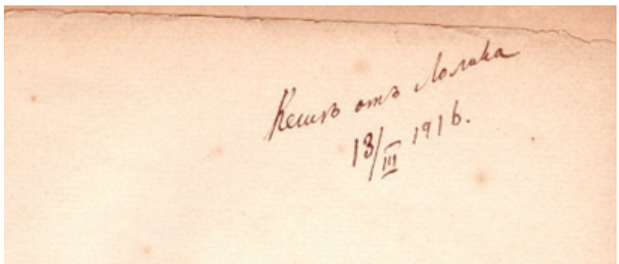

Рис. 2. Автограф Л.Л. Сабанеева, адресованный первой жене музыканта, Екатерине Леонтьевне Сабанеевой (1884—1942): Кетъ от Лелика 13/III 1916

тельно провозглашается идеологами модернизма.

Трудно разложить творческую жизнь Скрябина на периоды, сколько-нибудь оправданные. Вернее, можно наметить некоторые вехи на его пути или фокусы его творческих достижений – произведения, в которых так или иначе воплотилась центральная идея данного момента его пути. Такими вехами являются именно его наиболее крупные творения. В этих центральных произведениях нас не может не поразить тот факт, что все они отображают одну идею, или развитие одной идеи, осколки той единой мысли, которая доминировала над всей жизнью Скрябина. Это – изумительный пример художника, одержимого всю свою жизнь одной мечтой, отдавшего этой мечте всё своё дарование, все свои помыслы. Этой центральной идеей его жизни была идея *Вселенской Мистерии*.

Последняя осталась неосуществлённой. Более того – неосуществлённым осталось и то «последнее приближение» к ней, каким долженствовало быть, по мысли Скрябина, его произведение, над которым он работал последнее время, – «Предварительное действие». Но уже одно то, что в течение пятнадцати, а, может быть, и более того, лет его творческой жизни именно эта идея освещала его внутренний мир, была тем неугасимым путеводным маяком, который вёл его по пути – уже одно это позволяет нам говорить о «ненаписанном произведении», как о чём-то чрезвычайно, исчерпывающе значительном для Скрябина, для него самого, для нас, для понимания его жизни и творений… В сущности, всё, что он создавал в течение последних десяти-двенадцати лет, создавалось под аспектом именно этой мечты. Не только «Предварительное действие» должно было быть «приближением» к идее Мистерии, но все его крупные и мелкие сочинения – всё это этапы последовательных приближений к ней. Все наиболее счастливые музыкальные мысли, приходившие ему в голову, – все он предназначал для Мистерии. Потом, когда развивающийся его талант подсказывал ему иные, ещё более совершенные образы, звуковые видения и грёзы – он пользовался этим материалом для других сочинений. Это создало нерушимую идейную органическую связь для всего его творчества с Мистерией – все его творения – осколки Мистерии, все созданы из её материала, как эскизы, обрывки одного грандиозного плана – все проникнуты её настроениями, отображающими в своей чисто музыкальной сфере настроения и переживания, родившие идею Мистерии. И во время этого странного, бесконечно оригинального процесса, не имеющего ничего себе подобного в биографиях других художников, во время этой фантастической погони за призраком, образ Мистерии всё рос и рос в его воображении. То, что сначала казалось доступным, чуть ли не на днях ждущим осуществления, принимало титанические очертания, как призрак пустынной фата-морганы. И в тот момент, когда он твёрдо решил поймать призрак, реализовать свою мечту, – в этот момент смерть поставила свою точку над его творчеством. Путь не привёл его к тому, чего он ждал. Но есть что-то бесконечно прекрасное и величественное в этой незавершённости пути, какое-то мистическое соответствие с теми принципами, которые

он сам провозгласил в своей «Поэме экстаза», – в этом вечном «достижении без достигания», в вечной устремлённости алчущего уха. Мы должны быть благодарны этой Мистерии, этой великой беспримерной мечте, – за то, что она дала нам всего Скрябина, родила и вызвала к жизни его лучшие творения и поддерживала в нём напряжение вдохновения всё время.

Я ставлю своей задачей проследить этот путь «от Шопена к Мистерии». Первые сочинения Скрябина написаны под очевидным влиянием Шопена – это известно всем, знакомым с его творчеством. Теперь, смотря на его творчество с высоты его последних достижений, зная его последующие пути, – мы можем без труда уловить за явными и яркими чертами шопеновского лика в его первых творениях черты его собственной индивидуальности – уже и тогда пробивавшей себе путь. Эти черты – в известной напряжённости, большей, чем у Шопена – настроений, в трагических контурах ритмов, в стремительных, даже судорожных ритмических фигурах, в капризном и причудливом очертании мелодической линии, в общей «отравленности» настроения – нюансах, которых не было у Шопена. Это всё ясно нам теперь, когда мы знаем, во что развились эти зёрна будущего Скрябина, его личной индивидуальности. Но тогда, когда создавались эти творения, позволительно было этого не замечать за общими линиями удивительного сходства облика нашего композитора с Шопеном.

Было ли это подражание? Ни в каком случае. Это ясно уже из того, что подражание никогда не может получить самодовлеющего художественного значения, а это несомненно в случае первых произведений Скрябина. Это был редкий ассонанс внутренних переживаний, редко встречающееся совпадение психического мира, в сходстве приёмов выражения, что отчасти ещё увеличивалось той общей стихией фортепианного творчества, в которой работали оба композитора.

Этот шопеновский период – период индивидуализма в области мысли и лирики в сфере воплощения художественного. Аристократический, утончённый Шопен как бы повторился во втором воплощении в облике Скрябина. Нетрудно даже во внешних их обликах уловить характерные черты сходства, не говоря уже о психическом мире. Та же изысканность внутреннего мира, та же утончённость, какая-то внутренняя деликатность, которая болезненно сжималась от всего недостаточно утончённого, неизысканного, грубого, всё равно – в сфере ли искусства, или в жизни. Та же в этот период отчуждённость от толпы, от демоса, отсутствие демагогизма [народности], как в композициях, утончённых, рассчитанных на высокий уровень эстетического развития – удел немногих посвящённых, как бы повторял, во втором воплощении, лик Шопена; – [так и] в игре, которая парализовывалась в шуме больших зал, многочисленных толп, которая не была создана для шумного, демократического успеха.

Был элемент сходства и в тех формах салонного изящества, которому и Шопен, и Скрябин отдавали дань. Это не была вынужденная дань, но дань органическая, обусловленная художественной симпатией к атмосфере утончённого салона. Светский период, мало продолжительный в жизни Скрябина, отобразился в его творчестве созданием ряда изысканных миниатюр, своего рода музыкальных «комплиментов», среди которых едва ли не самым типичным произведением является Прелюдия ор. 15 (*E-dur*).

Но не мешает отметить и то обстоятельство, что элементы салонности не умерли в Скрябине. Напротив, они обнаружили редкую живучесть в его таланте: вместе с ним они прошли путь исканий и мисти-

ческих посвящений, каким-то чудом уцелели и сохранили себе место даже в самых последних творениях, отвоевав себе уголок в области изысканно-«полётных» настроений, и воплотились в ряде очаровательных и капризных, хотя и неглубоких, миниатюр типа «Enigme», «Etrangeté» и Поэмы ор. 65, № 1.

Я указываю на это обстоятельство как на один из симптомов той характерной для Скрябина двойственности в его внутреннем мире, которая проходит яркой чертой через всю его жизнь. Уже в «шопеновском» периоде – искания своей индивидуальности, отбрасывания старых форм воплощения – эта двойственность налицо. Я говорю о той борьбе в его душе двух стихий – стремления к изысканности, к аристократизму, крайней утончённости – и жажды к объятию грандиозных горизонтов, жажды «великого», которая сказалась с особой силой после, в его последних достижениях. Эта борьба – борьба стихии Эльфа со стихией Прометея в душе Скрябина; она сквозит в его творчестве всё время, до самых последних моментов, она сказывается в его стремлении выразить утончённейшими средствами высшую грандиозность. Она – в его «полётных» настроениях, порхающих фигурациях, в которых чудится не полёт и не могучее парение орла или серафима, а порхание мотылька, без намёка на грандиозность. Великий талант сумел из этой противоречивости, из этой борьбы сделать художественное достижение, сумел этот психологический диссонанс облечь в художественную форму и придать ему красóты, своеобразную прелесть и волнующую притягательность.

Фокусом первого, шопенообразного периода надо считать Третью сонату, как наиболее яркое выражение скрябинской лирики и трагических переживаний этого этапа пути. Уже в Первой симфонии, которая по многим данным может быть отнесена тоже к этому периоду, мы встречаемся с отступлениями от «шопенизма». Эти отступления, помимо симфонической формы, в которой выразилось чуждое Шопену стремление к воплощению грандиозного, – ещё сказались в том начинающемся процессе «осознания» искусства, которое воплощено в тексте заключительного хора симфонии, и которого был лишён Шопен – один из вполне «бессознательных», чуждых всякой идеологии творцов.

Идея *орфеизма* [идея магических свойств искусства] заключена в Первой симфонии: и эта идея – есть зерно Мистерии. Искусство – «дивный образ Божества», как говорит сам композитор в написанном им самим тексте хора – первом опыте стиха. Искусство призвано потрясать и заклинать стихии – Скрябин осознаёт *магическую* власть искусства и его связь с религиозным тайнодействием. Первая симфония для нас крайне важна, как один из первых этапов воплощения идеи Мистерии. Её внешняя форма теперь уже не так интересна – грандиозность в ней не удалась, как не удалась и демагогичность заключительного хора, – но важно осознание положения искусства в проблеме мироздания – это зерно того развития, которое прошёл после её автор.

От идеи орфеизма было только несколько ступеней к созданию идеи Мистерии. Трудно судить о времени зарождения этой идеи. Надо только иметь в виду, что уже в 1898 году Скрябин говорил о каком-то грандиозном «празднике всего человечества», который объединит проявления всех искусств. В этом уже была и апокалипсическая мечта и проблема конечного синтеза искусств, предшествующего их растворению и исчезновению в тайнодейственном акте. Орфическая идея начала кристаллизоваться, но она должна была пройти стадии постепенного вопло-

щения. Сначала эта мечта, трансцендентная сама по себе, как появившаяся в некотором бесконечном удалении, была трактована Скрябиным чисто художественно: он мечтал писать оперу – и даже начал её писать – причём главным действующим лицом в этой опере был художник, мечтающий о соединении искусств в последнем празднике человечества – в этом теургическом тайнодействии.

Постепенно, однако, Скрябин начал понимать, что не в условной и относительной форме оперы должна воплотиться его идея. Ему нужно было не «представление» какого-то акта, а сам тайнодественный акт. Постепенно начали спадать те драматические одеяния, которыми была окутана в первоначальном изложении идея вселенского праздника человечества. Главное действующее лицо оперы – «художник», мечтающий о Мистерии, – постепенно отождествился с самим Скрябиным, кем он, в сущности, всегда и был – и опера, лишившись элемента драмы, обратилась в мистическое тайнодействие, в котором все искусства соединяются в своих конечных, кульминационных устремлениях.

Одновременно с орфическим осознанием сущности искусства как *магии,* в частности музыки, как особо сильного магического средства, непосредственно завораживающего, гипнотизирующего, Скрябин осознаёт сущность творческого процесса как бесцельного и самодовлеющего, как «игры», по его определению. Наблюдая интроспективно микрокосм своего творческого мира, Скрябин делает отсюда выводы относительно макрокосма мироздания, от себя – творца – он переходит к творческому Духу вселенной. Его личное творчество служит для него могучим интуитивным аппаратом, в котором он черпает познание сущности мира. Таким методом он создаёт себе миросозерцание, редкое по художественной стройности, и если не всегда выработанное в деталях, то законченное в общих схематических линиях. Это – его философема о Духе вселенной, творчество которого есть «божественная игра» – бесцельная, как и всё творчество, как микрокосм человеческого творения, вечное достигание без достижения, создание препятствий «для их преодоления».

Космогония Скрябина рисует мир как игру Духа, как создавание им полярностей – и разобщение этих полярностей в процессе материализации, «падения» Духа в материю, и затем – в обратном воссоединении полярностей в Едином. В общих чертах эта космогония совпадает с мистическими доктринами Востока. Влияние этих доктрин на Скрябина было довольно заметным, в особенности в той их европеизированной редакции, которая получила название «теософии». С другой стороны, надо заметить, что, в громадной части своей, философема Скрябина была найдена им самобытно и интуитивно, и лишь позднее несколько укреплена чтением теософской литературы, с которой А. Н. часто расходился даже в общих взглядах.

Место мистерии в космогонии Скрябина было очень хорошо определено. Чередующиеся ритмы вселенной – «манвантары» (по индийской терминологии поочерёдные спуски и подъёмы) – процессы материализации и дематериализации – инволюции и эволюции (по теософской терминологии) – всё это проявления «божественной игры», той мировой симфонии, которую творит Дух вселенной, творит через воплощённые в людях центры духовного сознания, которые являются мессиями человеческих рас. Настоящий момент есть один из моментов дематериализации – вселенная жаждет воссоединиться с Единым, и это кульминационное устремление человечества должна восполнить Мистерия – акт однократный и неповто-

римый, последнее свершение, как называл его Скрябин, в котором соединится истомлённое в духовном алкании человечество.

Как видно, эта идея Мистерии есть идея трансцендентная и апокалипсическая – это чаяние конца света, второго пришествия – идея, грандиозность которой превышает всякое представление. Момент осознания этой идеи был поворотным не только для художественной, но и для всей духовной жизни Скрябина: он перерождается и становится с этого момента как бы «одержимым» идеей Мистерии. Творчество его испытывает необычайный подъем и некоторый внутренний сдвиг психологии, который с течением времени ещё усиливается и укрепляется. В короткое время создаёт он ряд лучших своих творений. Сначала – биографическую Вторую симфонию, предваряющую Третью – «Божественную поэму», и служащую как бы эскизом последней. И в той, и [в] другой – это биография скрябинского микрокосма, отображённого на плоскости макрокосма. От мрака душевных бурь, через красоты наслаждений дух идёт к лучезарности, к Экстазу, осознанному как кульминационное выражение той бесцельной «игры», которую представляет всё творчество. Во Второй симфонии лучезарность финала не удалась Скрябину: в искании воплощения своих новых «экстазных» переживаний – лучезарных, ослепительных, он ещё не успел тогда найти те звуки, которые могли бы выразить его состояние – это было сделано в Третьей симфонии. Там он нашёл «свет в музыке» – там он нарисовал грандиозную и исключительную по величию картину пути Духа – от «борьбы» первой части, через «наслаждения» второй – к «божественной игре» третьей.

Третья симфония в ряде отношений – центральное сочинение. В ней соединились элементы Скрябина раннего и последующего. В ней Скрябин – уже вполне Скрябин, в ней нет и следа влияний, как таковых, есть лишь черты преемственности. Он твердо стоит на ногах, являясь уже *совершенным* художником. Именно в ней, как в фокусе, сосредоточилось наибольшее количество воплощённых потенциальностей скрябинского дарования. Подобно гигантскому пограничному столбу – она стоит на грани двух миросозерцаний своего автора, с одной стороны примыкая к прошлому, с другой – пророчествуя о будущем. В ней есть – от прошлого – человеческий трагизм первой части, мрак и ужас; в ней ещё Скрябин умеет чувствовать «по-человечески», переживать скорбь и отчаяние вместе с людьми. Через волны опьяняющих звуков второй части он уносит нас в лучезарное царство экстаза – в мир «божественной игры» финала, в ту область, где уже нет места для человеческой скорби и отчаянья, для человеческого трагизма – в царство «самоутверждения духа», впервые сознающего, что он творец своих скорбей и наслаждений. Впервые в ней нашёл он новые звуки, новые музыкальные слова для этих новых переживаний.

Диапазоном своих настроений Третья симфония шире других произведений Скрябина – после неё Скрябин специализируется: мир экстатических грёз завладевает им и увлекает его окончательно. В нём как бы рождается другой человек; как Савл после обращения, он, раз узрев призрак лучезарного экстаза – уже не может вернуться к трагическим и скорбным, лирическим песням земли, которые раньше звучали и для него. Он ушёл от этого мира. И чтобы понять его – надо пойти за ним в ту лучезарную область, которую он нам открыл. Тот, кто сделает это, поймёт Скрябина; поймёт и то, что эта область засасывает, что вошедшему в неё труден, если не невозможен, возврат на землю, и скучны для него будут прежние песни человечества.

Начиная с этого момента, те элементы его искусства, которые соответствовали его переживаниям, которые ассонировали с его идеей Мистерии, начинают доминировать и вытесняют собой все остальные. Эти элементы – лучезарные, экстатические элементы мистического эроса, диаволические, заключающие в себе момент обольстительной «отравленности» – так гениально воплощённые впервые в «Сатанической поэме» – все эти слагающие его нового духовного мира властно становятся на первое место, в то время как лирика, трагические настроения или претворяются в новые, неузнаваемые и причудливо преломлённые формы, или же вовсе исчезают. И только его аристократическая изысканность, порождённая его физической организацией, сохраняет свой облик даже и в этом претворённом мире, – она находит себе выражение в изысканной капризности некоторых мелких произведений, она проникает даже в крупные, воплощаясь в устремлённых линиях «полётных» форм, столь распространённых в его последних творениях.

Он находит новые выражения для своих переживаний. Шопеновская палитра уже давно стала тесной, шопеновский план гармоний – негодным для его исканий. Он создаёт совершенно особый гармонический мир – мир лучезарный, напряжённый, необычайно острый, он создаёт странную, магически действенную ритмику, которая может показаться судорожной, но которая на самом деле есть только *заклинательная*. С внешней стороны, с этого момента в его музыке можно наблюдать преобладание определённой специфической гармонии – той характерной «скрябинской» гармонии, которая делает его произведения легко узнаваемыми даже для профанов в музыке. Эта гармония, постепенно усложняясь на пути от Третьей симфонии, рождает целую область новых красок, новых гармоний, которые генетически между собою родственны, обнаруживают какое-то родовое сходство [и] в то же время крайне разнообразны. Подобно тому, как новые настроения вытесняют собой у Скрябина прежние, так и изображающие эти настроения новые гармонии постепенно властно становятся на место прежних трезвучий и вытесняют их.

Если «Божественная поэма» даёт нам биографию самоутверждающегося духа, то «Поэма экстаза» уже рисует космогонию, опять-таки прозреваемую через интроспективную призму творческого микрокосма. К «Поэме экстаза» Скрябин написал нечто вроде объяснительного стихотворного текста, по которому легко следить за ходом его мыслей. В сущности – это раскрытие полного смысла «божественной игры» Духа. История зарождения мира как творческой мечты духа, история перипетий этого творения. Элемент автобиографичности ещё есть в «Поэме экстаза», ибо Дух творящий претерпевает ещё в ней моменты прозрения к самоутверждению. Он убеждается в том, что он – творец своего мира, и после пробуждения этого космического сознания начинается полёт Духа в область экстаза; таким образом, тут есть уже элемент Мистерии, элемент «последнего свершения» – мирового пожара, воплощённого в оглушительном подъёме заключения. Являясь громадным этапом внутреннего сознания в жизни Скрябина, «Поэма экстаза», в сущности, не так сильно ещё выражает окончательный сдвиг музыкального созерцания Скрябина. Этот сдвиг последовал только в «Прометее».

В «Прометее» Скрябин уже даёт космогонию в чистом виде. «Прометей» – это творческий принцип, *«активная энергия вселенной»*. В «Прометее» мы видим опять музыкальное описание этапов переживания космоса, начиная от зарождающегося томления, от дифференциации поляр-

ностей и затем – полную картину процесса материализации и обратной дематериализации, через исступлённый, оргиастический *танец* воссоединения с Единым. Холодный и абстрактный, несколько «бессердечный» по своим психологическим контурам, но беспримерно грандиозный в этой холодности «Прометей» интересен как «конспект» Мистерии – как одно из близких звеньев последовательных приближений к ней. В этом произведении Скрябин уже имел в виду ввести некоторые элементы из сферы иных, чуждых музыке, стихий, чисто, я бы сказал, магических, тайнодейственных – симфонию светов, долженствовавшую действовать по принципу звукоцветового соответствия, как огромный психологический «резонатор» к магии гармоний. Он хотел видеть в «Прометее» хор, облечённый в белые одежды, хотел элемента литургичности в общей концепции исполнения. Этим «Прометей» приближается к границам искусства, – а искусство Скрябина – через «Прометея» – к теургическим тайнодействиям, к заклинанию. В музыкальной же сфере «Прометей» знаменует собой разрыв с прошлым созерцанием, разрыв, на этот раз окончательный. Центр тяжести музыкального созерцания Скрябина, всё время перемещаясь, наконец заходит за какую-то точку опоры, и всё его искусство стремительно «перевешивает» в новую область.

После «Прометея» создаются последние сонаты, в которых элемент «магический» выражается ещё ярче, ещё определённее. Одновременно с этим, музыкальный материал, с которым оперирует композитор, начинает, всё время усложняясь психологически, как-то дематериализовываться. Всё утончённее и утончённее становятся приёмы обращения Скрябина с его гармониями, с его ритмами. Ткань «опрозрачнивается», композитор словно боится длительных звуков, физического элемента *звучания,* он хочет его сократить – отсюда эти постоянные звучания на педали, отсюда эти трели, наполняющие его последние композиции, в которых он точно хочет избегнуть длительного прикосновения, чтобы не материализовать звук, чтобы не огрубить его, чтобы не принизить утончённости своего переживания. Его ритмы и мелодический тематизм приобретают императивный, гипнотизирующий характер; гармония становится непосредственным орудием психологического воздействия, а ритмика делается языком заклинания. Эти последние сонаты – уже не произведения искусства в обычном смысле слова; это некие тайнодейственные акты, «малые мистерии», с катартическим эффектом на психику, усиливавшемся ещё более от его личного исполнения в кругу друзей. И сам он на них смотрел с такой точки зрения – и исполнению их придавал смысл и значение *акта* – священнодействия, жречества, от которого в кругу присутствующих рождается соборная «душа».

В Седьмой сонате, которую он особенно любил и которую считал наиболее близкой по содержанию к Мистерии, он видел своего рода *светлую мессу* – литургическое тайнодействие с элементом просветлённой торжественности. В этой сонате, исполненной звонов и трубных гласов, могучих призывов и – в то же время – тончайших нюансов мистического переживания (вторая тема), есть черты сходства с «Прометеем», но она отличается меньшей абстрактностью линий, меньшей, я бы сказал, схематичностью выполнения. В то же время, в ней есть элемент *суровости,* священного ужаса, даже какой-то «жестокости». Напротив, контрастирующая с Седьмой – Девятая соната – им трактовалась как своего рода «чёрная месса», как тоже магическое, но «дурное» тайнодействие. Он ловил себя на моменте

удивления перед тем, зачем и как написал он эту «порочную» сонату, в которой ему грезились воплощения тёмных сил, колдовства, кощунственных осквернений святынь, кошмарные шествия чародейных сил… Из этого мистически отрицательного элемента он создал высокое художественное нечто, сам не понимая, как и зачем. Что это было? Бессознательные ли игры со злом, уже преодолённым, или художественный объективизм, создающий из элементов отрицания прекрасное? Ответ на эту психологическую загадку стоит в связи с общим вопросом – был ли Скрябин мистиком, переживающим мистические настроения, как нечто «реальное» – или же только художником, переживающим их эстетически? Надо заметить, что в художественных воплощениях Скрябин всегда с особой охотой и любовью останавливался на элементах «диаволических» – к ним его влекло – начиная с гениальной «Сатанической поэмы» и кончая изумительными эротическими эпизодами в «Поэме экстаза» и в последних вещах, так что элемент диаволизма в Девятой сонате явился не неожиданным, а скорее – известным отклонением от той линии теургического, которую он активно осуществлял в последнем периоде деятельности.

После Девятой сонаты, Десятая явилась также известным, хотя и несущественным отклонением в плане настроений. Опять он был сам несколько удивлён её рождению, даже смущён тем, что чувствовал её «особость» в общем положении. В этой сонате характернейшим является настроение «паническое» [по имени Пана, древнегреческого бога природы] – растворённость в духе природы, как бы начинающийся процесс поглощения микрокосма миром. Светлая и лучезарная, как бы овеянная дыханием элевзинской весны [имеется в виду «Элевзинский праздник» Шиллера], она стоит в преддверии новых настроений.

После того, самым существенным этапом явилась созданная им уже незадолго до кончины и писавшаяся одновременно с эскизами «Предварительного действия», замечательная Прелюдия *Fis* из ор. 74. В ней – новые ощущения томления, мистического, страстного и знойного алкания, чего-то, стремящегося «от земли». В извивных, гипнотизирующих контурах мелодии, в странных, новых даже для Скрябина, как бы внешне упрощённых, на самом деле психологически бесконечно усложнённых гармониях – я усматриваю поворотный пункт. Тот процесс разрастания подсознательной сущности музыки, того, что я в своих прежних статьях называл «астральным телом» музыки – в этих последних достижениях Скрябина делается чем-то реально, конкретно ощутимым… Эта музыка имеет свою глубокую жизнь, – жизнь, уходящую далеко в глубь от того физического плана, в котором мы её внешне воспринимаем; только малая, ничтожная доля этой музыки «слышима» нами – большая часть её «чувствуется» каким-то особым органом – но не слухом в обычном смысле – её отроги простираются глубоко в какие-то иные сферы и там возмущают некую общую стихию, в которой соприкасаются все отрасли искусств.

После этого Скрябин уже окончательно погружается в «Предварительное действие», в это последнее приближение к идее Мистерии, в произведение, которое должно было быть уже литургическим актом – в котором он мечтал провести принцип слияния искусств и соборности осуществления. Ему удалось закончить в эскизах текст этого произведения и набросать несколько отрывков музыки, которые он проигрывал близким друзьям. Последний шаг его в область, уже лежащую за границами его родного искусства, остался невыполненным.

Продолжение следует

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Пг.: Сириус, 1916. 26 с.

[2] Текст подготовлен к публикации А. Максименко. Введённые редактором уточнения, исправления опечаток, содержащихся в брошюре, даются в квадратных скобках.

Об авторе:

Леонид Леонидович Сабанеев (1881–1968) – русский музыковед, композитор, музыкальный критик. Автор работ по общей истории музыки, истории русской музыки, исследований о Рихарде Вагнере, Клоде Дебюсси, Морисе Равеле, Александре Скрябине, русских композиторах начала XX века. Один из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), действительный член Музыкальной секции Академии художественных наук и президент Ассоциации современной музыки в Москве. Профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

About the author:

Leonid L. Sabaneev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer and music critic. Russian Russian composer is the author of works on the general historyof music, the history of Russian music, research on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. One of the founders of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM), a full member of the Music Sectionof the Academy of Artistic Sciences and President of the Association of Contemporary Musicin Moscow. Professor Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.