



Л.А. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

**А.Н. Скрябин, его творческий путь
и принципы художественного воплощения
(Окончание)**

От редакции. Представленным в данном журнале материалом мы завершаем публикацию брошюры Л. Сабанеева «А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения» (начало см.: [2]). В опубликованной части брошюры автором был сделан акцент на вопросах эволюции художественного мышления Скрябина, его духовно-религиозных, философских взглядов и идей. Во второй части речь идёт об эволюции музыкального стиля композитора как отражении духовных исканий, стремления, по словам Сабанеева, «выразить величайшую грандиозность своих мечтаний средствами изысканных утончений».

Рассматривается система средств выразительности, и прежде всего ритм, мелодика, гармония, фактура, а также форма, их последовательное усложнение «в жажде воплотить в звуках ту идею лучезарного экстаза, которая уже звучала в его мечтах». При этом автор формулирует главную закономерность в соотношении компонентов: «большая, даже исключительная сложность основных, первичных элементов структуры произведения – ритмических ячеек, гармоний, мелодических линий – [и] крайняя схематичность, простота и кристаллическая прозрачность более сложных образований, ритмических структур, гармонической ткани, контрапунктов». Многие принципы стиля, впервые обнаруженные Сабанеевым, получают продолжение в научных трудах отечественных и зарубежных учёных вплоть до наших дней.

Как и прежде, в тексте за редким исключением сохранены особенности стилистики, орфографии и пунктуации оригинала.

Ключевые слова: высшая утончённость, высшая грандиозность, мелос, ритм, ультрахроматика, «Прометей», «Поэма экстаза»

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 40–53. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.040-053

LEONID L. SABANEEV

Moscow, Russia

**A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles
of Artistic Expression
(Completion)**

From editorial staff. With the material presented in this journal, we are completing to issue the brochure “A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Expression” by L. Sabaneev. In the published part of the brochure, the author focused on evolving Scriabin’s artistic thinking, his



spiritual, religious, philosophical views and ideas. In the second one, we are talking about developing the composer's musical style as a reflection of spiritual search, the desire, according to L. Sabaneev, "to express" the greatest grandeur of his dreams by means of exquisite refinements. The system of expression means and, first of all, the rhythm, melody, harmony, texture, as well as the form are considered, their logical complication in "craving for embodying in sounds the idea of radiant ecstasy which had already been sounding in his dreams".

At the same time, the author formulates the main regularity in the components correlation: "the great, even exceptional complexity of the main, primary elements of the work structure – rhythmic cells, harmonies, melodic lines – [and] extreme sketchiness, simplicity and crystalline transparency of more complex forms, rhythmic structures, harmonic texture, counterpoints". Plenty of style principles, which were first discovered by L. Sabaneev, continue to being used in the scientific works of domestic and foreign scholars up to our time.

As before, the text, with few exceptions, retains the stylistics, spelling, and punctuation peculiarities of the original.

Keywords: the highest refinement, the highest grandiosity, melos, rhythm, ultrachromatic, "Prometheus", "The Poem of Ecstasy"

Два лика соединились в его сущности: лик утончённого, порхающего Эльфа, боящегося всего резкого, шумного, кричащего, незычного, и лик Прометея-титана, жаждущего наслаждения миром – своим созданием, наслаждающегося своими страданиями, ждущего искупления человечества в последнем свершении. Как-то причудливо и странно переплелись эти две диссонирующие сущности в его творческой индивидуальности, и переплетшись, создавали из этого психологического контраста некую волнующую гармонию. Он жаждал выразить величайшую грандиозность своих мечтаний средствами изысканных утончений [и] не раз сам он говорил, что в «пределе» высшая утончённость и высшая грандиозность сливаются. И, действительно, моментами ему удавалось выполнить на деле это исключительное задание – в некоторых местах «Прометея», последних сонат, «Поэмы экстаза» – он достигает чаемого.

Жажда соединения утончения с грандиозностью, мистического чаяния мирового единения с теургической активно-

стью, с «прометеизмом» его собственной природы, мистериальных и литургических стремлений с постоянными «диаволическими» остановками¹, борьба художника с теургом – вот контуры той великой психологической загадки, которую представляет собою А.Н. Скрябин в несравненно большей степени, чем загадку музыкальную.

Когда начинаешь говорить о «принципах творчества» крупного художника, то, непременно, надо уговориться относительно точного значения этих слов, которые, иначе, могут быть истолкованы очень превратно. Эти принципы – не нечто *предвзятое*, не нечто, вне творчества самого художника стоящее, чем он руководится при творении, как какими-то произвольно им самим поставленными директивами. Такое представление о «принципах» противоречило бы самому понятию творческого акта, как акта *сверхсознательного*, иррационального по существу. Я не говорю этим, что не существует таких «художников», которые именно такими «принципами» руководятся; напротив – именно в последнее время

завелось очень много художников, которые сначала провозглашают «принципы», а после начинают творить «по этим принципам» – иногда крайне малоудачно. Скрябин, как художник подлинный и притом первоклассный, такого рода рецептам не мог следовать.

Его творческий акт был и оставался сверхсознательным, интуитивным: та принципиальность, которая нами в его творчестве наблюдается после детального «аналитического» рассмотрения (к которому сам он, между прочим, не прибегал, вследствие чего многое из того, что я тут говорю и что я выражал и ему самому, бывало для него неожиданностью, хотя и не лишённой приятности, ибо оно доказывало известное единство интуитивного и аналитического метода познания и оправдывало «органичность» его творений) – эта принципиальность была ничем иным, как проявлением тех закономерностей творческого акта, которые он, как творец, интуитивно угадывал и которые были заложены в его психике и в его духовной организации. Линия его эволюции, обусловленная эволюцией его духа, о которой я только что говорил, – в своем физическом выражении сводилась к тому, что постепенно он отбрасывал формы воплощения, которые были с ним связаны неорганически, что он всё более и более уверенно начинал говорить тем языком, который наиболее соответствовал его внутреннему миру – он делался всё более и более *самим* собою, и старые, более или менее индуктированные формы воплощения отпадали, как ненужная скорлупа, скрывающая эмбрионы.

Из сказанного следует, что полностью принципы его творчества воплощены, или правильнее, *проявлены* в его последних творениях. В первых – его собственные принципы, отображающие его сущность как творца, перемешаны с тем, что преимущественно досталось ему от его духов-

ных родоначальников; он, как бы ещё не освободился от материнского организма, – хотя и тут эти наследственные черты уже в сильной мере «скрябинизированы», т. е. преобразованы его личной индивидуальностью. Но для нашего чисто аналитического рассмотрения удобнее исходить из кристаллизовавшихся форм – из форм последнего периода – и уже после находить черты их эмбрионального развития в произведениях ранних лет.

Наблюдая картину скрябинского творчества в трёх стихиях музыкального воплощения – в *ритмических формах* (понимая ритм в самом широком значении, как временную координату музыки), в *мелосе* и в *гармонии*, мы прежде всего наталкиваемся на одну характерную особенность, которая стоит в явной связи с общим обликом Скрябина и, в частности, с той двойственностью в его лице, о которой я уже неоднократно упоминал.

Каждая из этих стихий может быть дифференцирована. Мы можем рассматривать первоэлементы ритма – ритмические ячейки, из которых слагаются ритмические единицы большего размера – высшего порядка – предложения, периоды, наконец, элементы архитекторики – то, что именуется обычно «формой» произведения. Точно так же мы можем в области гармонических структур дифференцировать первичные гармонические элементы, как явления «одновременного звучания» – затем вторичные, производные формы – сопоставления отдельных моментов звучаний, гармонические *последования*. И в области мелоса мы можем рассмотреть отдельные линии мелодий – первичные элементы мелоса – и слагающуюся из них контрапунктическую ткань – сеть мелодических линий.

Если мы рассмотрим все эти элементы в творчестве Скрябина, то невольно по-



разимся одной общей закономерностью, проявляющейся во всех его произведениях. Именно, первичные элементы всех стихий воплощения – ячейки ритма – внутритактовый ритм, первичные гармонии, основные линии мелоса – всё это отличается крайней сложностью и причудливостью, редкой оригинальностью. Внутритактовый ритм скрябинских творений до такой степени причудливо сложен, что только с очень большим приближением может быть уложен в рамки наших общепринятых музыкальных тактовых обозначений. В сущности, Скрябин никогда не играл своих произведений *так, как он их записывал метрически* – борьба «метра с ритмом» достигает у него кульминационного напряжения. И никто из тех, кто чувствует его музыку, не станет играть их, как они написаны – ибо внутреннее чутьё непременно подскажет истинную ритмическую сущность этих несовершенных записей и выявить всю сложность ритмического образа. Все эти знаменитые скрябинские *rubato*, которыми пестрило его исполнение – все эти «неточности» его интерпретации, в которых внимательный наблюдатель его исполнения всегда мог подметить удивительное постоянство, обусловленное определённой художественного образа произведения, несовершенно переданного в записи – всё это *проявление сложности и оригинальности его внутритактовых ритмов*.

Если мы обратимся к гармониям, то тоже заметим, что отдельные гармонии достигают крайней сложности. Я говорю, главным образом, о гармониях последнего периода его творчества. В своих страстных поисках новых гармонических ощущений, в жажде воплотить в звуках ту идею лучезарного экстаза, которая уже звучала в его мечтах – он прошёл длинный путь. Не сразу нашёл он те звуки, которые искал. Начиная с простого «нонак-

корда с повышенной квинтой», придавшего произведениям его среднего периода специфический оттенок – через шестизвучие «Прометея» – и к сложнейшим гармоническим комплексам последних произведений – мы наблюдаем постепенную картину всё более усложняющейся психологии этих аккордов и одновременно усложняющейся их внешней формы. Даже в тех случаях, когда он кажущимся образом упрощал свои гармонии, как, например, в 10-й сонате, упрощение, на самом деле было только физическим, а не психологическим, чувствовалось, что эти, как бы простые по структуре, гармонии надо понимать совсем не просто, что какие-то неуловимые отроги связывают их с теми сложнейшими звуковыми комплексами, которые звучали в 8-й и 9-й сонатах. *Ультрахроматическая* природа всех этих гармоний ясна для всякого, кто немного хотя бы пытался почувствовать их настроение. И это не удивительно: образованные призвуками натурального ряда обертонов – как в шестизвучии «Прометея», – иногда же интуитивно воспроизводящие призвуки, которые издаются звучащими металлическими массивами – вроде колоколов – негармонические, быстро затухающие – они и не могут быть иными, как ультрахроматическими – ибо натуральные обертоны не уместаются в нашей темперированной гамме. Скрябин – не знавший ничего об этих обертонах, инстинктивно находил гармонические комплексы, которые, по проверке, оказывались составленными «по всем принципам акустики». В этом – одно из рельефнейших доказательств органичности его гармонического материала. Инстинктивно он сам чувствовал, что темперированный звукоряд не даёт ему полного простора; уже в «Прометее» он совершенно верно указывал на неточное звучание нот *Fis* и *B* в его основном аккорде *C D E Fis A B*. Ещё в большей

степени это явление замечалось в его позднейших творениях – он начинал прямо мечтать о расширении темперации, о новых звуках, не существующих пока в нашем музыкальном обиходе.

В ультрахроматичности его гармонической ткани надо видеть и причину трудного восприятия его гармоний. Чтобы понять его гармонию, наше ухо должно сделать некоторую поправку на высоту отдельных звуков гармонии. Такую поправку ухо способно делать – в этом его драгоценное и таинственное свойство. Даже в простых классических трезвучиях оно свободно и незаметно для нас производит эту поправку, ибо и классическое простое трезвучие неточно звучит в темперированных инструментах. Чем знакомее нам гармония, её истинная сущность и её значение – тем легче для нас, незаметнее, бессознательнее наше ухо производит поправку на высоту. Напротив – значение новых, более сложных гармоний надо уяснить себе раньше, чем мы будем в состоянии произвести поправку. Это уяснение обычно производится путем постепенного изучения произведения, путем вникания в его голосоведение; по тяготениям отдельных мелодических линий, образующих гармоническую ткань, можно бывает судить о наклонности того или иного звука к повышению или понижению. Эти сложные гармонии в том их виде, как они записаны, надо признать фальшивыми. И только после этой необходимой поправки, чисто психологической – мы их начинаем воспринимать, как того желал автор.

Наконец – и в области мелоса – мы наблюдаем картину большой сложности мелодического рисунка. Мелос – рождённый из элементов ритма и гармонии, соединяющий в себе и то, и другое – конечно, должен отражать свойства, проявленные в тех двух. И мы видим в мелодических конту-

рах скрябинских творений элементы причудливости ритма и сложности самой линии, извивности её, обусловленной сложностью гармонического созерцания.

Теперь – если мы перейдем ко «вторичным» элементам ритма, гармонии и мелоса, и к элементам высших порядков, то найдём картину диаметрально-противоположную. Насколько сложны первичные элементы этих трёх стихий воплощения, настолько же просты оказываются вторичные элементы и элементы высших порядков.

В области ритмоформ, мы прежде всего встречаемся с тем явлением, что вторичная ритмическая ячейка – у Скрябина почти всегда (исключения насчитываются единицами) выливается в форму *четыре-такта*. Скрябинская музыка вся «делится на четыре», и это придает ей характер какой-то удивительной простоты, даже переходящей в примитивность. В смысле сложности ритмических построений, не только Вагнер, с его сложнейшими, циклопическими структурами ритмов, с постоянно несимметричными предложениями, с отсутствием каденций, с бесконечными мелодиями, кажется несравненно более сложным, но даже и классики – Бетховен и Моцарт – представляются прибегающими к большему разнообразию ритмической структуры. Резко отмеченные четыре-такты, границы которых подчёркиваются ясными и определёнными каденциями (противоположность Вагнеру), придают музыке Скрябина колорит необычайной, кристаллической ясности и делают её несравненно легче воспринимаемой. Интересно отметить, что отсутствие каденций в последних произведениях Скрябина только чисто *кажущееся*, ибо оно обусловлено тем сдвигом гармонического созерцания, о котором я уже говорил. Свой сложный гармонический комплекс, который всеми, с первого раза,



конечно, будет считаться диссонирующим сочетанием и, следовательно, не образующим каденций – Скрябин считает консонирующим, и потому, в его созерцании, каденции присутствуют – именно там, где их с первого раза трудно найти; только при внедрении в идеи гармонического созерцания Скрябина, можно почувствовать истинное значение этих «переходов», которые, на самом деле, представляют собой преобразование нормальных и совершенных каденций в новом скрябинском гармоническом созерцании. Отвратившись совершенно от трезвучия, которое у него заменилось шестизвучием из 6-ти верхних обертонов – Скрябин, тем самым, построил свою систему каденций на принципах, совершенно отличных от прежних, хотя и аналогичных.

Та же картина нам представляется и дальше, когда мы от предложений перейдём к архитектурным элементам – к форме в тесном смысле. И тут у Скрябина наблюдается необычайная, кристаллически-ясная простота, приближающая его структуры форм к моцартовским. Некоторая «сонатинность» изложения – даже в его симфониях эти быстро кончающиеся проведения тем, ярко обособленные отделы, подчёркнутые границы формы. Наибольшей сложности форма достигает в Третьей симфонии – где бетховенские приёмы разработки и длительность отдельных элементов формы иногда даже производят впечатление известной циклопичности, несмотря на неизменную четырёхтактовую структуру. В «Поэме экстаза» форма усложняется только введением многочисленных новых тем, но усложняется не качественно, а только количественно, а в «Прометее» и в последних сонатах она вновь сокращается, причём сокращается и общее количество тем сонатной формы (например, излюбленный его приём в последних произведениях – об-

разование заключительной партии из материала первых двух тем). Наряду с этим чрезвычайным схематизмом излюбленной им крупной формы, он не вносит в её развитие ничего нового – следуя вполне классическим образцам. Бесконечно самобытный в ритмоформах первоначальных, он только следует уже существующим нормам в крупных ритмических структурах. Интересно сопоставить с этой простотой сонатных форм в его творчестве его любовь к музыкальной миниатюре, выразившуюся в создании ряда музыкальных шедевров – прелюдий и поэм. В этой лаконичной форме он тоже не самобытен, а идёт по пути Шопена, даже до самых последних своих произведений в этой области. Во многих прелюдиях его, кроме того, можно наблюдать известный схематизм и какую-то условность формы, *афористичность* её, выраженную, между прочим, в присутствии некоторого, стереотипного для него модуляционного плана. Характерным для формальных структур Скрябина в последний период является его склонность к расширенному проведению тем в конце произведения, в виде кульминационного пункта (в «Поэме экстаза», в «Прометее», 3-й, 4-й, 9-й сонатах) и, наоборот, к сокращению ритмического контура этих же тем, в виде быстрого *presto*, оргиастического исступлённого танца – обычно заключающего произведение (в «Прометее», в 7-й, в 8-й, в 10-й сонатах) – появление которого стоит в непосредственной связи с его идеями, вдохновившими его на эти произведения.

В области гармонической мы немедленно натолкнемся на подобную же картину, как и в области ритма. Насколько сложна первоначальная гармония, первичная гармоническая ячейка, из которой он воздвигает всё своё здание, настолько же просты *последования* гармоний. Эти последования, в то же время, довольно од-

нообразны и сводятся к нескольким излюбленным приёмам, к сопряжению гармоний по линии из наивысшего родства, что в плане классических гармоний аналогично простейшим сопоставлениям наиболее родственных трезвучий. Если Вагнер создал сравнительно мало новых звуковых сочетаний, новых «гармоний» в тесном смысле, но зато он создал множество именно новых *комбинаций* из прежних гармоний, его гармоническое новаторство направлялось, преимущественно, в сторону горизонтальной, временной координаты музыки. Он *творил последования*, а Скрябин, который и в этом отношении противоположен Вагнеру, *творил сочетания*, а последования этих сочетаний у него выходили примитивны и, опять-таки, характеризовались той кристаллической прозрачностью, которая характерна и для его ритмоформ высшего порядка. Только в самых последних сочинениях – преимущественно в эскизах «Предварительного действия» и в Прелюдии *Fis* op. 74, как будто, наметились некоторые элементы усложнения ткани за счёт усложнения гармоний (в прелюдии, о которой здесь речь, самая сущность структуры гармоний не так уже сложна, а глубокая психологичность и острота настроения зависит, главным образом, от сопоставления гармоний) – но смерть прервала эту наметившуюся перспективу новой эволюции.

Обратимся теперь к области *мелоса*. Мелодическая линия у Скрябина – длительная в первых произведениях, всё укращивается и тематизируется к концу – из *мелодиста* первых произведений он делается характерным *тематистом* в конце. И всё время его мелодическая линия, за крайне немногими исключениями, является простою – он по существу органически гомофоничен. Попытки образования контрапунктической ткани есть у него – и, опять-таки, кульминационного напря-

жения они достигают в Третьей симфонии, где моментами есть ткань довольно большой сложности. Но всё же истинного контрапунктизма, в смысле Баха, хотя бы и преобразованного в свете новых гармонических созерцаний, у него не образуется.

Я поясню свою мысль. Контрапунктический стиль образуется в произведении в том случае, когда сплетение голосов обуславливает все прочие элементы, в том числе и строение гармонической ткани. Гармонии, их развитие, их последовательная смена являются тогда результатом или *следствием сплетения голосов*. У Скрябина этого никогда не случается: напротив, всегда чувствуется, что даже в случае неоднократно производимых им попыток построения контрапунктической ткани – гармонический план у него на первом месте, и на фоне победоносной гармонии робко ютятся подчинённые ей сплетения голосов, которые не в силах ничего диктовать гармонии, а, напротив, сами от неё всецело зависят. Оттого – в его творениях такое поразительное отсутствие «проходящих» гармоний, гармоний, образованных голосоведением. В «Прометее», с его несколько схематизированной гармонической сущностью, это свойство выступает особенно резко. Новые гармонии совершенно задавили голосоведение, и мелодические эмбрионы в виде тематических фигур оказываются почти сплошь состоящими из гармонических нот, обращаясь, таким образом, в нечто среднее между гармонической фигурацией и контрапунктом строгого стиля. В плане классической гармонии такого рода контрапункт был бы аналогичен фанфарам на трезвучии, одновременно звучащем. В виду того, что все ноты мелодии – гармонические – гармонии меняются очень медленно, обнаруживая большую устойчивость – получается возможность соединять сколько угодно



тем вместе и все они будут звучать гармонически чисто. С другой стороны, большое количество нот в гармонии (шесть в «Прометее» и семь в последних сонатах) позволяет придать мелодическим фигурациям и темам облик действительно мелодически самостоятельный. В последующих за «Прометеем» сонатах мы видим ту же картину – контрапункт дегенерирует в сеть гармонических нот крайне сложного гармонического комплекса (начало 8-й сонаты) и *сплетения* голосов, в настоящем смысле слова, не получается.

Опять-таки, в самых последних сочинениях (в Прелюдии ор. 74 и в эскизах «Предварительного действия») есть симптомы появления настоящей ткани из отдельных мелодий, появляются проходящие гармонии – но этим намёкам не суждено было развиваться в нечто цельное.

Окидывая общим взглядом сказанное, мы видим, что есть известная закономерность в строении скрябинских форм музыкального воплощения. Закономерность эту можно формулировать таким образом: большая, даже исключительная сложность основных, первичных элементов структуры произведения – ритмических ячеек, гармоний, мелодических линий – [и] крайняя схематичность, простота и кристаллическая прозрачность более сложных образований, ритмических структур, гармонической ткани, контрапунктов. Из изысканнейшего, причудливого, драгоценного материала Скрябин строит простые симметрично-ясные здания, более простые, чем те, которые строили романтики и Вагнер. Есть некоторый психологический диссонанс в этом контрасте простоты целого и сложности деталей, в этом противоречии между изысканностью и схемой, – и в этом диссонансе есть нечто глубоко и органически гармонирующее с обликом Скрябина, человека и художника. Та борьба космичности с аристо-

кратизмом, которая проходит яркой чертой через всю его духовную и творческую жизнь, в плане художественного воплощения проявилась в этом диссонансе общего и частных. Его космические устремления, мечты о грандиозном воплотились в его гармонических откровениях, в его причудливых, магических ритмах, словно заклинающих время, в его темах, то ласкающе-нежных, то повелительно заклинательных, ставящих его музыку уже на грань теургического тайнодействия. А его аристократизм, его физическая утонченность, его ненависть к грубому, резкому, массивному – воплотилась в его кристаллически-ясных формах, в простоте следования гармоний, в индивидуалистическом гомофонизме. Великий художник сумел из этого внутреннего диссонанса сделать художественное переживание – он сумел соединить то, что казалось несоединимым – высшую сложность и высшую простоту, величайшую изысканность с геометрической схемой.

Если оценить относительное значение в творчестве Скрябина трёх основных стихий воплощения – ритма, гармонии и мелоса, то очевидное преобладание окажется на стороне гармонии. Скрябин первых произведений – приблизительно в одинаковой мере и мелодист, и архитектор, и гармонист. После, однако, начинают наблюдаться различия в темпе эволюции отдельных этих областей. С одной стороны, ритмическая часть как бы остается фиксированной, почти неподвижной, её эволюционная линия поднимается очень медленно и недостаточно рельефно. Может быть, то различие в строении ритмоформ, которое наблюдается в Скрябине первого и последнего периода – обусловлено просто включением нового гармонического материала. Я говорю о структуре его каденций, отделяющих его характерные четыре-такты. Классические по форме

в начале, они получают характер половинных после, начиная с «Поэмы экстаза» с её кажущейся сплошной линией строения. Как я уже говорил, это только кажущаяся половинность каденций, ибо, одновременно с этим, у Скрябина начинается его сдвиг в области гармонии, доминантовая гармония смело становится на место основного трезвучия, вытесняя собою последнее, и каденции приобретают неустойчивый характер. Если можно говорить об эволюционном ходе ритмоформ у Скрябина, то только в связи с той как бы фрагментарностью изложения, отрывчатостью линии строения, которая так характерна для его последних произведений. В них ежеминутные смены ритмов, обусловленные сменой настроений, теми контрастами эмоций, которые служат Скрябину как бы усиленным магическим ритуалом – какими-то заклинательными судорогами ритмов он стремится произвести наибольшее впечатление на ритмы души, заколдовать её этими гипнотическими пассажами. Ритм, который в первых произведениях Скрябина служил ему только эстетически, как одна из сфер музыкального воплощения, смело становится на почву теургического искусства. Именно ритмом он любит выражать наиболее магическую, наиболее священо-мистическую часть своего творчества. Судорожные порывы тем «воли» в его сочинениях, «полётные» фигурации, столь характерные для него в последнем периоде, заклинательные фразы, уже стоящие на границе искусства (в 9-й сонате), разрозненные смены ритмов (7-я соната), ритмы оргиастических плясок (конец «Прометея», 10-й сонаты) – всё это проявления той, впервые осознанной им, заклинательной, магической, ритуально-тайнодейственной силы ритма, которая должна была, по его мысли, вызвать катаклизм физического плана, будучи доведена до пределов своей действенности.

Элементы этого заклинательного характера можно проследить ещё в ранних его сочинениях, в порывистых контурах мелодий, в тех многократных музыкальных выражениях *идеи воли, устремления*, которые звучат с Первой симфонии, с 3-й сонаты, постепенно усложняясь психологически – и до лучезарных тем воли «Прометея» и 10-й сонаты, в волнистых фигурациях, из которых родились впоследствии ритмические туманные контуры, обволакивающие темы света и священные звоны в 7-й сонате. Смотри на всё творчество Скрябина с высоты его последних достижений, легко видеть эмбрионы его развития даже в тех местах, где раньше нам не могло показаться ничего иного, кроме влияния Шопена. Интересна в этом отношении история постепенного воплощения *«тем экстаза»* – лучезарных и победных тем, которые звучат у него, ещё начиная с самых первых сочинений, и излагаются всегда на фоне *триольного* сопровождения. Это те темы, которые, пройдя через конец финала 4-й сонаты, через эскизы многих прелюдий и поэм (ор. 32, № 2), дошли до кульминационного выражения в «Поэме экстаза», в её могучем заключении.

Мелос его на первых порах, как будто независимый, лирический по настроению, с течением времени теряет и свою лиричность, и независимость от гармонической канвы; теряет сознательно – что я заключаю из неоднократных утверждений Скрябина, что лирические переживания соответствуют *примитивным стадиям* в общей линии эволюции. Внешним образом, эта утрата лиризма выражается в утрате длительных мелодических линий, в переходе к тематизму, к построению сколько-нибудь продолжительных мелодических контуров из тематических обрывков.

Вместе с этим, его мелодические линии начинают постепенно внедряться в гар-



монию – становятся в зависимость от последней. С одной стороны – его гармония завладевает всё бóльшим и бóльшим количеством звуков гаммы, с другой стороны – мелодия начинает как бы сознательно или «сверхсознательно» избегать негармонических нот – оба эти элемента [будто] приближаются один к другому с разных сторон и стремятся к взаимопоглощению. В пределе – мелодия обращается в разложенную по временной координате гармонию, а гармония составляет собранную в один звучащий момент мелодию. Последние сонаты – характерный пример сказанному.

О гармоническом развитии приходится говорить больше, чем о мелосе и ритмике, ибо даже для поверхностного наблюдателя ясно, что гармоническая стихия доминирует в Скрябине, как я уже говорил. С течением его развития это преобладание гармонии ещё усиливается. Ритм остается более или менее в той же стадии, и его эволюция обуславливается больше переменной взгляда на его «теургическую действительность»; что же касается мелоса, то он стремится к поглощению гармонией, а последняя начинает совершать такую изумительную революцию, подобную которой мы не встречаем решительно ни у одного композитора, даже у Вагнера, у которого она наиболее ярка. Именно, гармоническая сфера обусловила то различие Скрябина первого периода – внешнее различие, которое чувствуется решительно всяким – от Скрябина последних его достижений.

Ход эволюции этой гармонии можно проследить, начиная с её зерна – уклона в сторону «мажорной лучезарности» в кульминационных пунктах сочинений. Одновременно с этим, появляется характерный для Скрябина среднего и первого периода мажорно-минорный наклон лада, выражающийся в излюбленном им понижении шестой ступени в мажоре и встреч-

ном повышении четвёртой ступени. Получаемая таким образом гамма *C D E Fis G As A* является излюбленным фоном для его мелодических построений среднего периода (см. вторую тему Третьей симфонии). Естественная гармонизация этого мелодического фона образует именно тот самый «нонаккорд с повышенной квинтой», о котором речь была раньше, или производные созвучия этого нонаккорда.

В центральном своём виде эта гармония Скрябина встречается в его композициях, смежных с Третьей симфонией, и служивших как бы осколками последней – это ор. 30–42. Он в это время его употребляет в различных энгармонических видоизменениях, часто в виде септаккорда на повышенной четвёртой ступени (*Fis As C E*), разрешая его как диссонанс в основное трезвучие, затем в виде нонаккорда с пониженной квинтой – излюбленная им впоследствии форма (*G H Cis F A*), обращающаяся, при введении ещё повышенной квинты, в полное целотонное созвучие, которое, однако, им редко употребляется. Наконец, в наиболее полном виде аккорд звучит в нескольких местах Прелюдии *Fis* ор. 37, и в «Поэме экстаза» – в виде уже *терцдецимаккорда* с повышенными квинтой и ундецимой – это уже гармония «Прометейя», но в этом этапе Скрябин ещё обращается с ней как с диссонирующим комплексом и разрешает её ещё через нонаккорд в основное трезвучие.

Настоящий сдвиг начинается с «Прометейя». Ему предшествовало осознание гармонической устойчивости доминант-аккорда, который перестаёт требовать разрешения, что указывает на известную перемену во взглядах на его природу. Перемена эта сводится к тому, что темперированный доминант-аккорд заменяется в сознании Скрябина аккордом с натуральным седьмым звуком гармонической гаммы. Такой аккорд является по природе

консонирующим, ибо составляет часть звукоряда натуральных обертонов, присутствующих во всяком тембре. Последовавшая, начиная с «Прометея», прибавка еще 11 и 13 звуков не изменила сущности дела, а только усложнила психологию этого нового «основного» для Скрябина созвучия, заменившего у него трезвучие классического, гармонического созерцания.

Итак, в «промеевской» стадии развития гармонический элемент Скрябина состоит из семи верхних обертонов натуральной гаммы – звуков 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, из которых он пропускает, почти всегда, квинту основного тона (12) или ставит её в нижнем голосе, и самый аккорд в «Прометее» любит располагать по квартам в порядке:

C Fis B E A D

Отмечу при этом, что вся эта теоретическая часть вовсе не была своевременно осознана композитором, не имевшим никакого представления об акустических основах гармонии. Скрябин только говорил, что чувствует некоторые звуки фальшивыми на фортепиано, его внутреннее чувство подсказывало ему истинную высоту обертонов 11, 13 и 14 – «ниже» соответственных близких нот клавиатуры *Fis, A и B*. Этим он указал на ультрахроматическую природу своего нового гармонического созерцания. Пишущий эти строки указал ему на близость этих чувствованных им звуков к обертонам натуральной гаммы, и это указание доставило А. Н. большую радость, как научное подтверждение его интуитивного чувства.

Всё же от температурных тисков Скрябину не удалось освободиться окончательно – это и было невозможно при отсутствии подобных инструментов. Признаки «стеснённости» его температурией фортепиано я вижу в сравнительно скупом развитии новых гармонических элементов,

в развитии крайне осторожном и всё время как бы цепляющемся за старое созерцание тех же аккордов, как диссонирующих производных доминантовых гармоний. Отчасти отсюда происходит известная неповоротливость в сопоставлениях этих новых созвучий – сводящихся к нескольким, очень немногочисленным комбинациям. Скрябин не мог бороться, при отсутствии всех средств конкретного воплощения, с преградой температуры. Детемперирование – внедрение в ультрахроматические дебри – повело бы неминуемо к крушению всех прежних устоев, к созданию новых ультрахроматических ладов. Скрябин не мог этого сделать, ибо он не имел в распоряжении нот ультрахроматической гаммы. Оттого он только намекал на ультрахроматические лады, смутно им ощущавшиеся, но конкретизировать их не был в состоянии. Оттого он принуждён был соединить понятие лада с понятием гармонии, приняв ноты своего аккорда за проекцию лада на ультрахроматическую плоскость; оттого он принуждён был пленить мелодию в тиски своего аккорда; оттого всякую смену гармонии он был, фатальным образом, принуждён рассматривать как «модуляцию». Я повторяю, в плане температуры, в пределах 12 «фальшивых» нот нашей гаммы, он ничего не мог поделаться иного, ибо малейшая модуляция «органическая», всякое ладовое сопоставление двух каких угодно его созвучий, вывело бы его за пределы этих 12-ти нот.

Дальнейший путь «гармоничности» у Скрябина был предопределён предыдущими его шагами. За включением новых гармонических призвуков последовали понижения и повышения некоторых из них (понижение 9-го звука в 7-й сонате – *Des*, понижение 10-го звука в 8-й сонате – *As*) – область новых звуков и звукосочетаний начинает разрабатываться. Я отмечу одну особенность этого пути,



оправдывающую его исторически. Дело в том, что весь путь гармонической эволюции совершался всегда по одним и тем же принципам: с одной стороны, в число нот «консонирующего» основного аккорда включались постепенно ноты гармонического звукоряда. На первых порах восприятия гармонии даже созвучие квинты было слишком остро для человека – терция уже заведомо считалась диссонансом (у греков). Постепенно включаются в консонирующее созвучие звуки 2, 3, 5 [октава, большая терция, квинта – речь идёт о порядковых номерах обертонов], некоторая задержка происходит с 7-м звуком [малая септима], которого не оказалось в темперированном звукоряде, и который к тому моменту уже успел завладеть правами гражданства в музыке. Скрябин сразу делает огромный шаг, включая в консонирующий гармонический комплекс звуки 9, 11, 14, 13, найдя их столь же интуитивно, как наши музыкальные предки находили созвучие простой терции. Это – один путь. Другой путь через диссонансы, образованные проходящими, случайными гармониями. Сначала их квалифицируют как не самостоятельные, зависимые от консонансов, но постепенно они получают права самостоятельной жизни. Оба эти пути интуитивно найдены Скрябиным.

Он создаёт в последних сонатах гармонические комплексы, по звучности удивительно напоминающие звучания, которые дают колокола, массивные металлические диски, пластины. Эти – тоже призвуки, но уже не гармонические – непостоянные, быстро затухающие. Звоны Седьмой и Шестой сонат – это интуитивно найденные гармонические копии колокольных призвуков, их структура в общих чертах сходна со структурой переменных призвуков колоколов. В этом – опять удивительное совпадение интуитивного метода с анализом. Но ещё важнее, что включе-

нием в музыкальную палитру этих сложнейших звуковых комплексов Скрябин перекидывает уже довольно прочный мост между двумя категориями музыкальных явлений, которые до сих пор казались различными, тогда как, по существу, они разнятся только количественно – между понятием *гармонии* и *тембра*. Уже основной «консонанс» Скрябина из шести гармонических нот – почти стоит на границе «тембра», ибо составлен из обертонов, создающих тембр. А колокольные гармонии последних сонат уже вполне входят в эту новую область, промежуточную между гармонией и тембром, область форм музыкального воплощения, которые можно условно назвать *гармониемтембрами*. Эту область впервые открывает Скрябин.

Великий талант прошёл свой путь, хотя все признаки за то, что своего последнего слова он далеко ещё не успел сказать: смерть выхватила его на всём ходу его эволюции. Яркая линия проходит через всю картину его развития: это углубление, усложнение деталей структуры, отдельных слагаемых музыкального здания, тех камней, из которых он воздвигает строение – эти камни делаются всё более и более невещественными. Одновременно с этим, общая линия, как архитектоники, гармонической и контрапунктической ткани, так и основных идей, освещавших его жизнь, обнаруживают сильную склонность к геометрической схематизации. Как всё мироздание он включал в некую грандиозную схему, развивая эту схему в мистической философии, так он всё сильнее и сильнее схематизировал крупные линии своего творчества. В этой схематизации как бы отражалась основная схематизация его мирозерцания, в геометрически ясных контурах его ритмической, гармонической и мелодической тканей я вижу отображение геометрической схемы той симфонии мира, в которую

он дерзновенно мечтал вписать заключительную страницу. Так же упрощённо представлялась ему страшная тайна Мироздания, как упрощал он кристаллическую структуру своих творений. Отмечу, что он часто просто «вычислял» форму своих творений – в его бумагах, в его эскизах много таких вычислений – числа нужных для «кристалличности» формы тактов, модуляционные планы симфоний и сонат, в которых отображались или хотели отображаться закономерности геометрического типа. Укажу на интересные в этом отношении планы модуляций в Пятой сонате (по уменьшающимся интервалам, начиная с квинты) и в «Прометее» по квинто-

вому кругу, символизирующему «падение духа в материю» и обратное восхождение – инволюцию и эволюцию, отображённую в плане световой симфонии смешанной светов от «духовных» (фиолетового, синего) к материальным, красным и металлическим, «воинственным» «стальным» цветам тональностей *Es* и *As*. Эти детали очень симптоматичны для понимания значения схемы в его творчестве. Оно вовсе не было малым – все большие линии он мыслил только схематически, несколько абстрактно, и это обусловлено было всем складом его духовной жизни.

Л. Сабанеев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Он любил причудливость настроения, его экстравагантность, особенно любил острые оттенки эротизма. Именно в этом смысле и на основании только что говореного я когда-то его наименовал в своей книге «Скрябин» «сатанистом». Психологический тон сатанизма, то есть нечто вполне конкретное и научное, а вовсе не какой-то мистический, туманный термин, – этот самый психологический тон сатанизма был у Скрябина и доминировал. Напрасно потому возражали

мне «скрябиниане» разных толков с Б. Шлёцером во главе. Конечно, я не имел в виду думать, что Александр Николаевич реально «напускал чертей в комнату», когда писал Девятую сонату, как думает приписать мне Шлёцер и как обиделись за Скрябина «скрябиниане» в 1916 году: до таких вещей вообще я никогда не доходил. Но что он был весь во власти фантастических сатанических образов и настроений средневековья – это для меня реально ясно» [1, с. 142].

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
2. Сабанеев Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3. С. 47–57.

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.

 REFERENCES 

1. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin]. Moscow: Klassika-XXI, 2000. 391 p.
2. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskij put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya [A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles of the Artistic Embodiment]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 3, pp. 47–57.

About the author:

Leonid L. Sabaneyev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer, and music critic. Russian Russian composer is the author of works on the general history of 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 Section of the Academy of Artistic Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow. Professor Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.

