

Е. О. Цветкова

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

ВЕЛИКИЙ УНИВЕРСАЛИСТ РУБЕЖА ВЕКОВ (к 150-летию со дня рождения А. Н. Скрябина)

Статья посвящена русскому композитору и пианисту Александру Николаевичу Скрябину, чей юбилей отмечается в 2022 году. Портрет музыканта рождается из его собственных высказываний об отношении к искусству и его преобразующей роли, он дополняется свидетельствами современников композитора, которые тесно с ним общались и находились под обаянием его уникальной личности. Автор касается исполнительской манеры Скрябина-пианиста, неразрывно связанной с константами его композиторского творчества, в котором утонченность и нервность объединились с драматическим порывом и страстностью, о чем свидетельствуют Две поэмы *op. 32*. Эти свойства творческого почерка позволили adeptам революции назвать музыканта ее предвестником. В Советской России признание композитора «пророком революции» поставило его в ряд «неприкасаемых». Даже в страшные годы гонения на деятелей культуры в СССР его творчество не подвергалось опале, а поздние сочинения Скрябина характеризовались не более чем крайне индивидуалистическими и оторванными от реальной действительности, что несколько не мешало выдающимся пианистам — В. Софроницкому, М. Юдиной и С. Рихтеру — исполнять последние фортепианные опусы композитора, далеко выходящие за рамки музыкального традиционализма.

Ключевые слова: мировоззрение, соборное действо, исполнительская манера, преобразующая сила искусства, теософия

DOI: 10.36871/hon.202203022

Статья поступила в редакцию: 1 августа 2022 года

Рекомендована в печать: 19 августа 2022 года

Сведения об авторе:

Цветкова Евгения Олеговна — кандидат искусствоведения, доцент, заместитель главного редактора журнала «Художественное образование и наука», профессор кафедры теории и истории музыки

e.o.tsvetkova@gmail.com

ORCID: ORCID: 0000-0002-5524-717X

Творчество Александра Николаевича Скрябина — яркий пример «преодоления границ», выхода за пределы ограниченного чувствования, что было свойственно концепции символизма. Для мировоззрения композитора показательна устремленность к комплексному методу познания жизни, в котором интуитивные художественные открытия подтверждались бы данными точных наук, что должно было способствовать прорыву в более высокие сферы, связанные с философией духа. «Я не понимаю, как можно теперь писать “просто музыку”, — ведь это так неинтересно... Ведь музыка получает смысл и значение, когда она — звено в одном, едином плане, в цельности мирозерцания», — утверждал композитор [12, 139].

С именем А. Н. Скрябина связан комплекс мистических загадок и совпадений, что как будто подтверждают даты его рождения и смерти. Он родился в Москве в день празднования Рождества — 25 декабря 1871 года (6 января 1872 года по новому стилю), а ушел из жизни также в родном городе, вскоре после Пасхальной недели (14/27 апреля 1915 года).

Свою мать он потерял в младенчестве — Любовь Петровна Скрябина-Щетинина умерла в 1873 году в возрасте 23 лет. О ее облике мальчик мог судить только по портрету, написанному его дядей, Николаем Петровичем Щетининым, который был незаурядным художником. В таланте будущего музыканта соединилось все лучшее, чем обладали его родители. От отца — видного дипломата — ему передались пытливый ум, стремление к знаниям и волевой характер, от матери — музыкальная одаренность (Любовь Петровна закончила Петербургскую консерваторию по классу фортепиано Т. Лешетицкого с серебряной медалью и выступала с сольными концертами).

Начало серьезного постижения азов фортепианного искусства относится к 1882 году: тогда произошла встреча Скрябина сначала с Г. Э. Конюсом, а затем (по рекомендации С. И. Танеева) с Н. С. Зверевым, сыгравшем большую роль в его становлении как пианиста и не только. Именно последний привил молодому человеку вкус к литературным сочинениям немецких и французских символистов, именно через его ученицу М. К. Морозову — устроительницу одного из самых ярких московских литературных салонов Скрябин познакомился с лидерами символистского направления — А. Блоком,

А. Белым, В. Ивановым, а также редактором журнала «Золотое руно» — Э. К. Метнером [5, 66]. Параллельно начались занятия с Танеевым, которому юный музыкант приносил свои первые композиторские опусы. Они не прекратились и в Московской консерватории, куда Скрябин поступил в 1888 году, но продолжились уже в классе контрапункта.

Обучение в консерватории шло по двум специальностям: фортепиано (в классе В. И. Сафонова) и свободного сочинения (в классе А. С. Аренского). И если как пианист Скрябин закончил консерваторию с Малой золотой медалью, то как композитор диплома не получил — из-за разногласий с Аренским он ушел из его класса, не завершив курс.

Однако композиторского пера Скрябин не оставил, он продолжил сочинять — сначала в основном для фортепиано, что было естественным для него как выдающегося пианиста. Первые значительные произведения — мазурки, прелюдии и вальсы — были созданы словно под эгидой шопеновского гения. Однако это не исключило и обращения к сонатной форме, о чем свидетельствуют несколько произведений, сочиненных в этом жанре¹. Но не только лирика как «высшая утонченность» привлекала композитора, в это же время в его творчестве начинает вызревать еще одна линия, которую представляют произведения патетического склада с присущими им образами преодоления. О взаимодополняющих гранях композиторского почерка красноречиво свидетельствуют Две поэмы *op.* 32, принадлежащие среднему периоду творчества мастера, в которых сочетались «утонченный лиризм и грандиозно-стихийный порыв» [там же, 71].

Было бы несправедливым пройти мимо исполнительской манеры Скрябина, во многом сложившейся под влиянием его личностных характеристик. Ей были присущи такие черты, как «утонченность и нервность, духовная сила и полетная легкость касания клавиш, особая тонкость педализации» [там же, 74].

Поведение пианиста на эстраде значило для Скрябина многое, он полагал, что в музыкальном произведении уже запрограммированы определенные жесты: «... жест пианиста должен быть тоже частью его творения», — говорил он. Как можно обойтись без соот-

¹ Соната-фантазия *gis-moll op.* 19 (1886), *Allegro appassionato es-moll op.* 4, а также Фантазия для фортепиано с оркестром *a-moll* (1889).

ветствующего жеста — я не понимаю! Например, когда *это* играть (он играл какую-нибудь “растворенно-ласкательную” вещь из своих) — как же тут не сделать *так*?!» Эти слова Скрябин обычно сопровождал движением рук, выражавшим одновременно «и блаженство растворения, и острую негу, и какую-то опьяненность...» [12, 220].

Особым было и отношение Скрябина к паузе, которая в его представлении являлась продолжением звучания: «Тишина есть тоже звучание, — отмечал он, — в тишине есть звук. И пауза звучит всегда... я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, состоящее из молчания». Тихая звучность и прозрачное изложение первых тактов в произведениях Скрябина, по словам Сабанеева, «подчас создавали ощущение “оживающей” тишины» [там же, 219]. Длительные паузы, которыми он при исполнении разделял свои произведения, как бы включались в общую композицию. Более того, Скрябин домысливал звуки, которые контрапунктировали реально звучащей музыке. Для их изображения в партитуре «Мистерии» предполагалось избрести специальный шрифт [16, 73].

Показательным было и представление Скрябина о соотношении категорий *левое* — *правое*. Композитор подчеркивал важность подобного сочетания: «Совершенно иное психическое ощущение бывает от того, сыграть ли одно и то же левой рукой или правой... Настроение исполняющего зависит от того, *что* он играет и *как* у него это под руками распределено... все это создает и меняет настроение, штрих», — утверждал он [12, 171]. О роли авторского распределения рук свидетельствует, например, его пожелание, относящееся к исполнению Экспромта *op. 10 № 2*: «...Что же касается до широких аккордов левой руки, то только в некоторых из них я сделал обозначение (*m.d.*), те же, которые не имеют этого обозначения, должны играть одной левой рукой, ибо от этого зависит характер их звучности при исполнении» [14, 87].

Весьма своеобразно решалась Скрябиным и проблема артикуляции. Музыкальный материал, изложенный в клавире штрихом *staccato*, нередко исполнялся им в штрихе *legato*. В данном случае вступало в силу искусство скрябинского педальирования, с помощью которого музыкант добивался «особого эффекта, при котором серия нот, сыгранных им пальцевым *staccato*, благодаря особому педальному обрамлению, рождала ощущение особой связности исполнения, сохраняя

при этом характер полетности и эфемерности звукового колорита» [5, 78].

В последние годы жизни композитора Вячеслав Иванов, особенно сдружившийся с ним в этот период, писал: «Он [Скрябин] не хотел быть служителем только одной Музы, хотя и доводил свое служение именно ей до тончайшего подвижничества и непорочной, совершенной святости. Но этим он лишь утверждал центр, из которого как бы огненным циркулем чертил он свои теургические круги, обнимавшие последовательно все пространственное царство поделившихся, но для него неразделенных искусств, и далее — всю сферу человеческого духа, и еще далее... — все наше космическое окружение» [2, 175].

Для художественной системы Скрябина было характерно повышенное ощущение связи с мирозданием, что во многом было инспирировано теософией Е. П. Блаватской. Ее трактат «Тайная доктрина» композитор тщательно изучал, на что указывают многочисленные пометки на страницах пятитомного французского издания, сделанные им. Скрябин был убежден, что в мире главенствует высшая духовная сила и что средством, помогающим освободиться от материального начала, возвыситься к преображенной жизни духа, является музыка. Сравнивая музыку с поэзией, он отмечал: «Музыка в иерархии искусств выше, духовнее, мистичнее, менее связана с ментальным планом — она гораздо магичнее, она и физически более астральна, чем поэзия...» [12, 309].

Уже в «Поэме огня» — «Прометее» — лежащее на поверхности содержание известного мифа усложнено скрытой фабулой. «Темы здесь становятся носителями неких космических смыслов, создавая своего рода эзотерический план произведения, который устремлен к тайне “мирового порядка”. Адресованные “посвященным Тайные смыслы” образуют второй содержательный слой» произведения [16, 103]. В связи с этим исследователь отмечает символику чисел: так, шестизвучие Прометеева аккорда может быть уподоблено «соломоновой печати» и трактоваться как воплощение теософского принципа «*Omnia ab et uno omnia*» — «все во всем»; 606 тактов Поэмы соответствует триадичной симметрии в средневековой церковной живописи, связанной с темой Евхаристии (шесть апостолов справа и слева от Христа) [об этом см.: 6, 29].

Прометеево шестизвучие дает представление о работе Скрябина «в системе новых ладов, центральным элементом которых вы-

ступает “диссонирующая тоника» [1, 103]. При этом развернутая гармония становится в «Прометее» не чем иным, как мелодией. Подобный звуковой комплекс характерен и для Прелюдии *op.* 74 № 3, в которой отмечаются черты атонального мышления, так как здесь «безраздельно господствует один сложный диссонантный комплекс, принимающий лишь различные облики», что дает основание сделать вывод в том числе и о предвосхищении композитором сериального принципа [10, 517].

Прототипом новой синтетической формы, в которой нашли отражение эстетико-фило-софские устремления Скрябина, стало соборное действо, где, как предполагал ее автор, органично объединились бы различные виды искусства. Это потребовало тем не менее уникального пространства, в связи с чем возникла мысль о строительстве особого здания, которое своими архитектурными формами способствовало бы соприкосновению с духовным началом, излучаемым из Космоса. По замыслу композитора, «Мистерия» должна была осуществиться в Индии, в храме, форма которого олицетворяла бы сам момент творчества: «Это будет текучее, переменное здание, текучее, как и музыка, — говорил Скрябин. — И его форма будет отражать на-строение музыки и слов» [12, 174].

Позднее, когда замысел «Мистерии» был вытеснен «Предварительным действием», композитор также планировал для его реализации строительство специального помещения, но уже в Лондоне: «У меня будет в “Предварительном действии” не храм, а такой особый зал... И уже чтобы все было в нем приспособлено. Я хочу, чтобы был амфитеатр, спускающийся кругом ступенями... В центре будет алтарь, и кругом все в иерархическом порядке, самые все более и более непричастные, вплоть до... “оглашенных”» [там же, 325]. Представление о будущем помещении храма могло сложиться под непосредственным влиянием Вяч. Иванова, который оставил нам описание театра будущего: «Партер должен быть очищен для хорового танца и хоровой игры и представлять собою подобие ровного дна отовсюду доступной котловины у подножия холмных склонов, занятых спереди сценой, ступенями сидений для зрителей с остальных сторон» [3, 86].

Вполне вероятно, что в качестве прообраза будущей «Мистерии» Скрябин видел «Поэму экстаза» (первоначально она называлась «Оргиастической поэмой»), которую он начал

сочинять в 1906 году в маленьком итальянском городке Больяско. Тогда же композитор познакомился с Г. В. Плехановым, с которым у них периодически возникали философские споры. При первом же знакомстве Скрябин, обеспокоенный декабрьскими событиями 1905 года в России и с сочувствием отнесшийся к революционерам, сыграл отрывки из «Поэмы экстаза». По воспоминаниям Р. М. Плехановой, Александр Николаевич «со смущением молодой влюбленной девушки, признающей своей подруге в первой любви», сказал, что «музыка эта навеяна революцией, ее идеалами, за которые борется теперь русский народ, и поэтому эпиграфом поэмы он решил взять призыв: “Вставай, подымайся, рабочий народ”» [11, 65–66].

Отсюда, по-видимому, и берет начало миф о революционном содержании творчества композитора, о чем неоднократно высказывался А. В. Луначарский: «...несмотря на свой индивидуализм, через изображение страсти [композитор] шел к изображению революции или предсказанию о ней. Он музыкально пророчествовал о ней, и в этом социальное значение Скрябина» [9]. Признание композитора в некотором смысле «пророком революции» поставило его в ряд «неприкасаемых». Даже в самые страшные годы гонения в СССР на деятелей культуры его имя не подвергалось опале и поздние его сочинения характеризовались не более чем «поворот в сторону крайнего индивидуализма и отрыва от реальной действительности». А его последние сонаты, поэмы и прелюдии, «уходящие далеко за пределы не только музыкального традиционализма, но и идеологически допустимых рамок, играли и записывали Софроницкий, Юдина и тогда еще молодой Рихтер» [13].

Однако Вяч. Иванов считал Скрябина облеченным особой миссией, призванный «вернуть искусству его забытую с древних времен магическую, преобразующую силу ... он настаивает на вселенском характере скрябинских идей и универсальной природе его гения, именно в этих чертах усматривая истинно русскую основу его искусства» [8, 10].

О таком же искусстве говорил и В. Кандинский: «Но есть другое искусство, способное к дальнейшему развитию; оно также коренится в современной ему духовности, однако не является лишь ее эхом и отображением, оно обладает пробуждающей, действующей вширь и вглубь пророческой силой» [цит. по: 4, 4].

Credo Скрябина, сложившееся под влиянием идеи о божественном смысле творчества и теургической, преобразующей роли миссии художника-творца, подвигло его к предвосхищению многих музыкальных открытий будущего. Эпоха смены столе-

тий «возглашала о рождении новой эстетики. Она оповещала о встрече символизма и авангарда, философской мистики и благоприобретенного «технизма» и в том числе — «о рождении серийности из духа синестезии» [7, 13].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ванечкина И. Л.* Партия «LUCE» как ключ к поздней гармонии Скрябина // Советская музыка. 1977. № 4. С. 100–103.
2. *Иванов Вяч.* Взгляд Скрябина на искусство // Лик и личины России. Эстетика и литературная теория / Вяч. Иванов. М. : Искусство, 1995. С. 172–191.
3. *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия // Лики и личины России. Эстетика и литературная теория / Вяч. Иванов. М. : Искусство, 1995. С. 70–90.
4. Искусство эвритмии в лекциях и высказываниях Рудольфа Штейнера; пер. с нем. / сост. Эв. Фробезе при участии Эд. Фробезе и В. Куглера М. : Парсифаль, 1996. 199 с.
5. *Красовская Е. П.* Педагогические условия освоения студентами фортепианного класса произведений А. Н. Скрябина в процессе сольной музыкально-инструментальной подготовки // Актуальные вопросы современной науки и образования / под ред. Г. Ю. Гуляева. Пенза : Наука и просвещение, 2020. С. 55–81.
6. *Левая Т. Н.* А. Н. Скрябин. История русской музыки: в 10 т. Т. 10 а. М. : Музыка, 1997. С. 5–68.
7. *Левая Т. Н.* Возвращаясь к «Прометею»: светомузыкальные опыты 1910-х годов как предвестие серийности // Ученые записки. Вып. 7. Кн. 1. М. : Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2012. С. 5–13.
8. *Левая Т. Н.* 14 апреля 1915 года в аспекте скрябинского мифа // Ученые записки. Вып. 8. Кн. 1. М. : Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2016. С. 5–12.
9. *Луначарский А. В. Танеев и Скрябин.* URL : <http://www.etheroneph.com/audiosophia/437-a-v-lunacharskij-taneev-i-skryabin.html> (дата обращения: 21.07.22)
10. *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. М. : Музыка, 1972. 616 с.
11. *Плеханова Р. М.* Воспоминания // А. Н. Скрябин. М. : Государственное музыкальное издательство, 1940. С. 65–75.
12. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М. : Классика – XXI, 2000. 389 с.
13. *Сафронов А.* Как Скрябин стал современным. URL : <https://muzlifemagazine.ru/kak-skryabin-stal-sovremennym/> (дата обращения 21.07.22)
14. *Скрябин А. Н.* Письма. М. : Музыка, 2003. 720 с.
15. *Цветкова Е. О.* Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2004. 263 с.
16. *Цветкова Е. О.* Общность стилевых тенденций в культуре: Скрябин и искусство эвритмии // А. Н. Скрябин в пространствах культуры XX века. М. : Композитор, 2009. С. 65–75.

E. O. Tsvetkova

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

THE GREAT UNIVERSALIST OF THE TURN OF THE CENTURY (to the 150th anniversary of A. N. Scriabin's birth)

The article is dedicated to the Russian composer and pianist Alexander Nikolayevich Scriabin, whose anniversary is celebrated in 2022. The portrait of the musician is drawn from his own statements about his attitude to art and its transformative role, it is complemented by the testimonies of the composer's contemporaries, who closely communicated with him and were under the charm of his unique personality. The author concerns the performing manner of Scriabin, a pianist, which was inextricably linked with the constants of his compositional work, in which refinement and nervousness were combined with dramatic impulse and passion, as evidenced by Two Poems op. 32. These properties of the creative handwriting allowed the adherents of the revolution to call the musician its harbinger. In Soviet Russia, the recognition of the composer as a "prophet of the revolution" placed him among the "untouchables". Even during the terrible years of the persecution of cultural figures, his work was not disgraced, and Scriabin's later writ-

ings were characterized by nothing more than extremely individualistic and disconnected from reality. The composer's last piano opuses, far beyond the limits of musical traditionalism, were performed by outstanding pianists such as Sofronitsky, Yudina and Richter.

Keywords: worldview, conciliar action, performing manner, transformative power of art, theosophy

DOI: 10.36871/hon.202203022

Received: August 1, 2022

Accepted: August 19, 2022

Information about author:

Evgeniya O. Tsvetkova — Ph.D. (History of Art), Associate Professor, Deputy Editor-in-Chief, Professor of the Department of Music Theory and History

e.o.tsvetkova@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5524-717X

REFERENCES

1. Vanechkina I. L. The Part "LUCE" as the Key to the Late Harmony of Scriabin. *Sovetskaya muzyka [Soviet Music]*. 1977, no. 4, pp. 100–103. (In Russian)
2. Ivanov Vyach. Scriabin's View of Art. *Lik i lichiny Rossii: Estetika i literaturnaya teoriya [The Face and Disguises of Russia: Aesthetics and Literary Theory]*. Moscow, 1995, pp. 172–191. (In Russian)
3. Ivanov Vyach. Premonitions and Foreshadowings. *Lik i lichiny Rossii: Estetika i literaturnaya teoriya [The Face and Disguises of Russia: Aesthetics and Literary Theory]*. Moscow, 1995, pp. 70–90. (In Russian)
4. Froböse Ed. (ed.) *Iskusstvo evritmii v lektsiyakh i vyskazyvaniyakh Rudol'fa Shteinera [The Art of Eurythmy in the Lectures and Sayings of Rudolf Steiner]*. Moscow, 1996. 199 p. (In Russian)
5. Krasovskaya E. P. Pedagogical Conditions of Students' Mastering the Piano Class Works of A. N. Scriabin in the Process of Solo Music and Instrumental Training. *Aktual'nye voprosy sovremennoi nauki i obrazovaniya [Topical Issues of Modern Science and Education]*. Penza, 2020, pp. 55–81. (In Russian)
6. Levaya T. N. A. N. Scriabin. *Istoriya russkoi muzyki [History of Russian Music : in 10 vol.]*. Vol. 10 a. Moscow, 1997, pp. 5–68. (In Russian)
7. Levaya T. N. Returning to "Prometheus": Light and Music Experiences of the 1910^s as a Harbinger of Seriality. *Uchenye zapiski [Scientific Notes]*. Vol. 7, book 1. Moscow, 2012, pp. 5–13. (In Russian)
8. Levaya T. N. April 14, 1915 in the Aspect of the Scriabin Myth. *Uchenye zapiski [Scientific Notes]*. Vol. 8, book 1. Moscow, 2016, pp. 5–12. (In Russian)
9. Lunacharsky A. V. Taneev i Skryabin [Taneyev and Scriabin]. (In Russian). Available at: <http://www.etheroneph.com/audiosophia/437-a-v-lunacharskij-taneev-i-skryabin.html> (accessed: 21.07.2022)
10. Mazel' L. A. *Problemy klassicheskoi garmonii [Problems of Classical Harmony]*. Moscow, 1972. 616 p. (In Russian)
11. Plekhanova R. M. *Memories. A. N. Scriabin*. Moscow, 1940, pp. 65–75. (In Russian)
12. Sabaneev L. L. *Vospominaniya o Skryabine [Memories of Scriabin]*. Moscow, 2000. 389 p. (In Russian)
13. Safronov A. *Kak Skryabin stal sovremennym [How Scriabin Became Modern]*. (In Russian). Available at: <https://muzlifemagazine.ru/kak-skryabin-stal-sovremennym/> (accessed: 21.07.2022)
14. Skryabin A. N. *Pis'ma [Letters]*. Moscow, 2003. 720 p. (In Russian)
15. Tsvetkova E. O. *Instrumental'nye sochineniya v russkom balete XX stoletiya: problemy interpretatsii muzykal'nogo teksta [Instrumental Compositions in the Russian Ballet of the XXth century: Problems of Interpretation of the Musical Text]*. PhD dissertation. Moscow, 2004. 263 p. (In Russian)
16. Tsvetkova E. O. *The Commonality of Stylistic Trends in Culture: Scriabin and the Art of Eurythmy. A. N. Skryabin v prostranstvakh kul'tury XX veka [A. N. Scriabin in the Spaces of Culture of the XXth century]*. Moscow, 2009, pp. 65–75. (In Russian)

