



гонических идей эпохи // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 452–457. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-452-457.

**Т**ворчество Александра Николаевича Скрябина (1871(2)–1915) является одним из самых значимых и фундаментальных в контексте русского символизма и музыкального модерна. А.Н. Скрябин, впитавший идеи позднего романтизма, главным образом Р. Вагнера и Ф. Ницше, создает свой уникальный и неповторимый стиль, в котором глобальная символистская преобразующая идея о Мистерии удивительным образом воплотилась в сфере изящного и рафинированного стиля модерна.

Модерн и символизм — сферы, концентрирующиеся вокруг разных видов искусств. На территории модерна — архитектура, скульптура, декоративно-прикладные виды искусства. Символизм же свободен от пут материи и вовлекает в свой круг искусства сугубо духовные. Но наложение этих двух сфер дает зону, в которой подчас модерн и символизм существуют нераздельно. Сюда попадает живопись, театр и, конечно, музыка. Следовательно, тесная сопряженность философии и творчества у символистов дает право относить мистериальные идеи А.Н. Скрябина — к символизму, тогда как сама «декоративная» музыка композитора создана в творческой лаборатории модерна.

Романтическая идея синтеза искусств нашла подлинное претворение в творчестве А.Н. Скрябина. Сочетая в одном лице пианиста, композитора, поэта, отчасти и мистического философа, охотно интересующегося теософской доктриной Е.П. Блаватской, А.Н. Скрябин уже своей творческой личностью воплощает идею синтеза искусств. И как следствие все его творчество, окрашенное главной преобразующей идеей — Мистерией, представляет собой одну из важнейших задач эпохи модерна — преобразование искусства путем перманентного тяготения к гармоничному синтезу его видов, форм и жанров. Как вспоминает Л.Л. Сабанеев, А.Н. Скрябин говорил: «Я не пережил бы часа, в который убедился, что не напишу Мистерию» [1, с. 207]. Таким образом, Скрябин в процессе творческой эволюции, приближаясь к осуществлению своих главных теургических замыслов, создает уникальный музыкальный космос эпохи, являющийся отражением глобальных философских установок всего синтеза идей символизма и модерна.

Творческий путь А.Н. Скрябина складывался под влиянием двух значимых фигур позднего романтизма: Р. Вагнера и Ф. Ницше. Две основополагающие линии творческого масштаба композитора берут свое начало из истоков немецкого романтизма: дионисический сверхчеловек — богоотступник Ницше

и вагнеровское стремление к синтезирующему началу в искусстве. Только теперь, в контексте скрябинского символизма, сверхчеловек Ницше — уже Творец целой Вселенной, жаждущий путем глобального творческого акта преобразовать весь мир; а вагнеровское определение «синтеза искусств» переформулировано А.Н. Скрябиным, не без влияния символиста Вяч. Иванова, во «всеискусство» [1, с. 249].

Дионисическая природа творческого духа представляется композитору тем «стихийным генератором», который позволит преобразовать все человечество, изменить весь трагический мир путем слияния всех людей, «пережить всю историю рас» [1, с. 96] в едином мировом экстазе. Идея создания Мистерии, обусловленная увлечением доктриной Е.П. Блаватской, также берет начало из философии поздних романтиков: Ф. Ницше апеллировал к возрождению дионисической трагедии и древнегреческой соборности [2], а Р. Вагнер реформирует жанр оперы путем создания музыкальной драмы. А.Н. Скрябин в космизме своих идей оказался еще глобальнее: композитор, отрицая свою принадлежность к христианству и наделяя себя полномочиями Человека-Творца, желает преобразовать весь мир с помощью грандиозной Мистерии! Однако в условиях изящного и рафинированного стиля модерна, основными характеристиками которого являются декоративность и орнаментальность, скрябинские космологические идеи воплощаются, в большей степени, в компактности и ювелирности фортепианной миниатюры. Важно, что сам композитор стремился к космическому масштабу симфонических сочинений, которые, в сущности, только иллюстрируют его философские концепции, не отвечая его же собственным стилистическим установкам, а именно — стремлению к единству конструкции и совершенству «сферической» формы. Симфонические поэмы при этом страдают именно рыхлостью формы, некоторой тяжеловесностью и многословностью. К тому же симфонический масштаб достигается скорее чисто техническими средствами: усилением медной группы оркестра, введением цветовой строки и т. п. Неслучайно Л.Л. Сабанеев пишет о «фортепианности» его самых масштабных симфонических полотен: «Александр Николаевич, который имел почему-то очень преувеличенные представления о трудности переложения своих сочинений для фортепиано, был удивлен и несколько недоверчиво поражен, когда я ему обещал предоставить переложение *в две руки*. Он думал, что меньше, чем восьмью не обойтись. <...> Скоро я был сам поражен тем, как просто и естественно вся эта сложнейшая по гармониям музыка укладывалась в фортепианный интимный “двухручный” мир. Мне иногда казалось, что я не перекладываю с оркестрового подлинника, а восстанавливаю с какого-то оркестрового пе-

реложения исконную фортепианную природу произведения» [1, с. 71–72].

Рубеж веков знаменуется расцветом фортепианной музыки, главным образом миниатюры. Отчасти это стало следствием популярности периода декаданса в качестве поиска новых художественных форм самовыражения в противовес вагнеровскому оперному размаху. Как известно, оперная реформа Р. Вагнера явилась одним из главных событий в мире искусства второй половины XIX века. Интерес к развернутой многочастной музыкальной драме испытывал практически весь мир интеллигенции того времени, что нашло живой отклик у критиков и философов. А одной из главных форм для высказывания мыслей символистов стала именно «модерновая» миниатюра, в которой, по словам известного пианиста Л. Наумова, «происходит рождение стиля, это — возможность поиска дальнейших путей, стилевая лаборатория, ведь в каждом маленьком произведении заложено что-то значительное» [3].

Ранние сочинения А.Н. Скрябина овеяны романтическими влияниями. А.Ф. Лосев пишет: «Он взял из романтизма углубленную утонченность построений, аристократическую изнеженность и перекультуренную интеллигентность настроений. Шопен ведь его первый наставник. Скрябин оказался любителем утонченных хрупкостей, на-строительных миггов и зигзагов, щепетильных и изысканных недоговоренностей и полунамеков. Шопеновский аристократизм он довел до полунамеков. Шопеновский аристократизм он довел до максимума утончения» [4]. Действительно, на тот момент отголоски уходящего века еще продолжали занимать внимание многих композиторов, поэтов, живописцев. А.Н. Скрябин в этом случае не был исключением. Однако на раннем этапе творчества, испытывая заметное влияние Ф. Шопена, он уже создает свой уникальный композиторский стиль, который явно отличает его от предшественников-романтиков: мечтательные чувства вытесняются скрябинскими категориями созерцания. Лирико-драматическое начало, играющее в романтизме ведущую роль, в творчестве А.Н. Скрябина проявляет себя через грациозную бравурность, в которой уже на раннем периоде творчества прослеживается стремление к полетности. Об этом говорит орнаментальность мелодического рисунка, преобладание фигуративного начала, тяготение к полиритмическому изложению. Таким образом, в лирической сфере образов, характерной для раннего периода творчества композитора, складываются важные стилистические особенности, которые тотально проявят себя в мистериальном аспекте позднего периода.

В процессе творческой эволюции А.Н. Скрябин все больше уходит от многочастности масштабных произведений, «сжимая» драматургию до «одночастного высказывания». Исследователями приня-

то считать началом центрального периода написание Четвертой сонаты (1902). Отступление от многочастности ранних сонат знаменует важный момент в космизме музыки композитора. Как замечает А.И. Николаева, «с одной стороны, крупная циклическая форма сжимается до одночастной, как, например, в Четвертой сонате, с другой — малая укрупняется, что приводит к появлению нового жанра — поэмы» [5, с. 13–14]. Но позже и космос фортепианной поэмы А.Н. Скрябина сворачивается до «прелюдийных» форм, где каждая поэма — есть «маленькая мистерия». И даже развернутым пьесам композитора остается чуждой романтическая сонатная драматургия, так как глобальная Мистерия сюжетную драматургию, собственно, не подразумевала.

Жанр фортепианной поэмы, наряду с писавшимися ранее прелюдиями, начинает занимать важное место в творчестве композитора. По своим экстрамузыкальным признакам (термин А.Ю. Кудряшова [6]) и художественно-образному эпосу жанр символистской фортепианной поэмы является во многом близким жанру романтической фортепианной баллады. Как известно, романтическая одночастная баллада, получившая расцвет в творчестве Ф. Шопена, напрямую связана с литературной программностью, обращенной у Ф. Шопена к А. Мицкевичу. Но важно то, что в шопеновской развернутой фортепианной пьесе программа раскрывается через сонатную, либо вариационную драматургию, а в скрябинском зрелом творчестве — вся программа обращена к Мистерии, для которой фортепианная миниатюра становится естественной формой воплощения.

В философском аспекте скрябинских фортепианных поэм раскрывается солипсистское мироощущение композитора, провозглашающее силу своего «Я», способного мощью творческого духа воздействовать на все человечество. «Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения», — заявляет А.Н. Скрябин [7, с. 133]. Главными сферами образов для центрального периода творчества выступают уже намечавшаяся ранее полетность, а также inferнальность, которая характеризуется исследователями как скрябинский нервный динамизм. Композитор пояснял свой интерес к демоническому началу: «Сатана — это дрожжи вселенной, которые не допускают быть всему на одном месте, это принцип активности, движения» [1, с. 141]. Тема добра и зла как философских категорий, раскрытая в философии С.Н. Трубецкого, также привлекала внимание писателей (трилогия Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист», роман В.Я. Брюсова «Огненный ангел») и живописцев (М.А. Врубель, М.К. Чюрленис). А.Н. Скрябин, как и многие символисты, усматривал «принципы активности» для осуществления своих вселенских помыслов в силе дионисического творческого духа, способного путем ин-

фернальных обличей влиять на трагический мир, призывая человечество к достижению грандиозно-го мирового экстаза [8].

Поэтому Скрябин-творец, приближаясь к главной преобразующей цели своей жизни и испытывая дионисическую радость творческого процесса, постепенно отказывается от минорных тональностей. Он утверждает: «Минор должен исчезнуть из музыки! <...> искусство должно быть праздником! Праздник не может быть минорным. Минор мой — пережиток прошлого, это когда я занимался лиризмом и когда я еще ничего не нашел» [1, с. 264]. Так знаменитые поэмы «Трагическая» и «Сатаническая», вопреки своим обязывающим программным названиям, написаны в мажорных тональностях, а значит раскрывают в себе светлый праздничный дух Мистерии, воплощенный в дионисических стремлениях преобразования трагического мира («Трагическая» ор. 34) и в игровом начале («Сатаническая» ор. 36) творческого духа. Также и ницшеанский Заратустра призывал всех к радостному танцу: «Походка обнаруживает, идет ли кто уже по пути своему, — смотрите, как я иду! Но кто приближается к цели своей, тот танцует. И хотя есть на земле трясуна и грустная печаль, — но у кого легкие ноги, тот бежит поверх тины и танцует, как на расчищенном льду. Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забывайте также и ног! Возносите также и ноги ваши, Вы, хорошие танцоры, а еще лучше — стойте на голове! Лучше неуклюже танцевать, чем ходить хромая» [9, с. 112].

Символист А.Н. Скрябин, впитавший идеи Ф. Ницше, стремится посредством эволюции духа к мажорному вселенскому ликованию. Для него танец — это игровое начало творческого духа, апеллирующего (подобно ницшеанскому Заратустре, усматривающему в танце силу и спасение) к достижению вселенского экстаза. Тема рока, судьбы и человека, явившаяся преобладающей в романтической эпохе, в символизме вытесняется мажорным вселенским ликованием, в центре которого находится творец — А.Н. Скрябин.

Итак, центральный период творчества композитора характеризуется постепенным замещением минора и лирической сферы мажорной стихией и дионисическим состоянием, в котором воплощаются и образы томления, и ощущение полетности творческого духа с ярко выраженным волевым импульсом (с преобладанием взлета), и театральное игровое начало (вместо жанровых «привязок»). Следовательно, и сам жанр теряет в символистском творчестве А.Н. Скрябина свою традиционную земную основу. Вызвано это все более отчетливым стремлением композитора к дематериализации — к разрушению материального базиса и движению в сферу инобытия, где нет более временной протяженности, драматургии, «земного» жанра. Если еще в Сатанической по-

эме, явно ницшеанской, жанровое начало отчетливо присутствует, то в поздних прелюдиях действительно упраздняется. Следовательно, А.Н. Скрябин, отталкиваясь от ницшеанского мироощущения, идет дальше, преодолевая «человеческое, слишком человеческое».

В скрябинских «маленьких мистериях» зрелого периода — поэмах — также наблюдаются существенные изменения в фактурном и гармоническом комплексах. Мелодия и гармония становятся тождественными друг другу, образуя некое музыкальное единство, отсылающее к глобальному синтезирующему началу главной преобразующей идеи, где, по мнению Ф.К. Сологуба, «надо уничтожить рампу, снять, может быть, занавес и сделать зрителя участником или даже и творцом представления» [10, с. 139]. Ф.К. Сологуб рассуждает о Мистерии в противовес греческой трагедии: трагедия — театр, мистерия — массовое действо. Так и мелодико-гармоническое начало у А.Н. Скрябина все больше образцовывается в единый неразделимый комплекс, в котором нет лидирующего звена, нет солирующей первой скрипки.

Для композитора становится все более важным обращение к деталям, нюансировке, частой смене настроений и образных сфер, вызванных скрупулезным выписыванием различных темповых обозначений. Каждая «ювелирная деталь» в музыке становится символом Вселенной. Таким образом, музыкальный космос А.Н. Скрябина оказывается максимально концентрированным; его компактность и обозримость обуславливается фактурным единством и преобладанием одночастности в опусах зрелого периода в противовес развернутой романтической драме.

Гармоническое стремление к вертикально-горизонтальному единству находит полное воплощение в музыке поздних сочинений. Этот фортепианный синтез интегрирует в себе космологическую мистериальную синестезию. «Мелодия есть развернутая гармония, гармония есть мелодия “собранная”. <...> Теперь они должны, как и все в мире, слиться в Единое», — говорил А.Н. Скрябин [1, с. 260].

В поздних опусах А.Н. Скрябин приходит к полной дематериализации музыкальной ткани. Отказ от жанровых и фольклорных оснований, интонационная монотонность, ритмическая остигатность, использование минимальных художественно-композиторских средств в поздних прелюдиях и поэмах — это воплощенная в творчестве попытка А.Н. Скрябина к отрыву от земного материального мира к космическому инобытию, в котором априори нет ни времени, ни закона притяжения, выражающегося в отсутствии гармонического тяготения в музыке. Лишь на позднем этапе творческой эволюции он воплощает стремления предыдущих периодов, называемых ранее «полетностью» и «невесомостью». В произведениях зрелого периода темы «полета» приводили к кульминационным темам самоутверждения, как в «Экстазе»,

т. е. являлись частью «драматургии» — иначе — действия, подразумевающего линейное течение времени. В позднем творчестве, при использовании гармонии, отказавшейся от тяготений, которые, собственно, и обеспечивают драматическое движение, полетность становится вечной, никуда не направленной, это бесконечное парение в замкнутом пространстве вновь сотворенного идеального космоса, где реального векторного движения уже не может быть: стремиться не к чему...

Состояние полетности, которое активно проявляло себя в период зрелого творчества А.Н. Скрябина, в поздних фортепианных поэмах и прелюдиях полностью вытесняется противоположным временным ощущением — статикой, являющейся одной из главных характеристик мироощущения всей модерно-символистской эпохи. Исследователь И.А. Скворцова в докторской диссертации уделяет этому вопросу серьезное внимание: «В музыкальном модерне медленное течение времени, статичность становится типичной чертой музыкального произведения. Бег времени словно останавливается и время замирает» [11, с. 17].

Мистическое желание композитора остановить время, исходящее из концепции его Мистерии, воплощается в долгих залигованных аккордах, в гармонической и интонационной однородности, в сложных нетрадиционных размерах такта, в гипнотической ритмической остинатности. Эти качества музыки позволяют сделать вывод о превалировании пространственного аспекта над временным, что производит таинственное сомнамбулическое впечатление.

Итак, на этапах творческой эволюции А.Н. Скрябин приближается к главной цели всего своего творческого пути — к глобальной Мистерии. Как пишет А.Ф. Лосев, «...всемирно-божественная мистерия Я свершается в трех актах — неразличенное стремление и хаос страсти, различнейшее множество и стремление охватить все и, наконец, последний экстаз, как охват всего и возвращение в ничто, к покою» [4]. Каждая стадия этой солипсистской «всемирно-божественной мистерии» находила свое воплощение по мере эволюции творческого стиля композитора в фортепианных сочинениях. Таким образом, на завершающем этапе творчества А.Н. Скрябин приходит к воплощению конечной цели Мистерии в хаосе «сгоревшей» музыкальной Вселенной, что иллюстрирует фортепианная поэма «К пламени» (ор. 72). Романтического действия больше нет, осталось лишь символистское ощущение. Удивительно, что эта космическая безвременная пространственная среда становится достоянием фортепианной миниатюры!

Безусловно, замысел Мистерии утопичен, символистски-литературен, как и подавляющее большинство миропреобразующих космических идей эпохи. Феноменальным и уникальным явлением можно считать то, что у А.Н. Скрябина эти идеи все-таки

нашли реальное воплощение, причем не метафорически, а *стилистически*: его последние миниатюры экстатически разрушают музыкальный космос прошлого и создают новый — вневременной и внепространственный, совершенный по форме и не предполагающий никакой эволюции, что и доказала история музыки, несмотря на модный «скрябинизм» последователей: подражать можно было более ранним сочинениям, периода поисков и становления, но обретенное совершенство не допускает тиражирования.

Пожалуй, идеи космизма А.Н. Скрябина не находят себе равных, обобщая мистериальные и солипсистские стремления всего символизма. Элементы *миниатюризации*, которые составляют многогранный космос А.Н. Скрябина, послужили основой для развития стилевых принципов *минимализации*. Безусловно, его стиль повлиял на композиторов-модернистов, однако в своем музыкальном творчестве, в котором удалось воплотить все стадии эволюции творческого духа, А.Н. Скрябин успел сказать последнее слово. Следовательно, главная цель композитора-творца была достигнута.

#### Список источников

1. *Сабанев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. Москва : Классика-XXI, 2000. 390 с.
2. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Сочинения : в 2 т. Т. 1 / пер. с нем. К.А. Свасьян. Москва : Мысль, 1990. С. 57–157.
3. *Наумов Л.* Под знаком Нейгауза. Москва : РИФ «Антиква», 2002. 336 с.
4. *Лосев А.Ф.* Мировоззрение Скрябина // *Лосев А.Ф.* Форма — Стиль — Выражение. Москва : Мысль, 1995. С. 733–780.
5. *Николаева А.И.* Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина : На примере произведений малой формы. Москва : Советский композитор, 1983. 104 с.
6. *Кудряшов А.Ю.* Теория музыкального содержания : художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. 2-е изд., стер. Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. 432 с.
7. *Скрябин А.Н.* Дневниковые записи // Русские прописи: Материалы по истории мысли и литературы. Москва, 1919. Т. 6. 250 с.
8. *Жукоцкая З.Р.* Свободная теургия: Культурфилософия русского символизма. Москва : РГТУ, 2003. 287 с.
9. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Сочинения : в 2 т. Т. 2 / пер. с нем. К.А. Свасьян. Москва : Мысль, 1990. С. 5–237.
10. *Сологуб Ф.К.* Театр одной воли / Собрание сочинений : в 12 т. Т. 10 : Сказочки. Сны. Статьи. Санкт-Петербург, 1914. С. 136–141.
11. *Скворцова И.А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Москва : Композитор, 2009. 353 с.

---

---

## THE EVOLUTION OF A.N. SRIABIN'S PIANO STYLE IN THE CONTEXT OF THE COSMOGONIC IDEAS OF HIS PERIOD

VLADISLAV S. STEPANOV

Institute of Contemporary Art, 27A, Novozavodskaya  
Str., Moscow, 121309, Russia  
E-mail: Fortesolo@yandex.ru

**Abstract.** *The article examines the stages of creative career of the composer, the brightest representative of the era of symbolism – A.N. Scriabin. His philosophy, concentrated around the main world-transforming idea of the composer – creation of the *Mysterium*, is known for its total cosmic scope. Many researchers of the symbolist's works note this; however, the process of realization of Scriabin's global ideas in the music of Art Nouveau through the prism of his own philosophy remains to this day in the background. It is customary to speak about the scope of ideas for his outstanding symphonic compositions, the innovative qualities of the music, the global philosophical ideas of the composer, originating from the reformist works of R. Wagner and the Dionysian philosophy of F. Nietzsche. His biography, the history of creation of his works and many other things are exhaustively studied as well. However, this article is largely dedicated to a specific matter – evolution of the composer's musical style, at each stage of which a miniaturized incarnation of the late Romanticism in Scriabin's refined style can be tracked. In other words, the problem of incarnation of the late Romanticism philosophy and the *mysterium* aspirations of Symbolism in the refined decorative music of Art Nouveau are of considerable interest. Thus, the innovative principle of the proposed article is in the originality of A.N. Scriabin's works reviewing method: the composer creates a unique style, in which global cosmological ideas are wonderfully reflected directly in the elegant "box of Art Nouveau".*

**Key words:** A.N. Scriabin, composer, Art Nouveau, Symbolism, synthesis of arts, *Mysterium*, cosmos of style, miniaturization, Dionysism, solipsism.

**Citation:** Stepanov V.S. The Evolution of A.N. Scriabin's Piano Style in the Context of the Cosmogonic Ideas of his Period, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 452–457. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-452-457.

### References

1. Sabaneyev L.L. *Memories of Skriabin*, Moscow, Klassika—XXI Publ., 2000, 390 p. (in Russ.).
2. Nietzsche F. The Birth of Tragedy from the Spirit of Music. The Preface to Richard Wagner, *Works: in 2 Volumes. Vol. 1*. Moscow, Mysl' Publ., 1990, pp. 57–157 (in Russ.).
3. Naumov L. *Pod znakom Neigauza* [Under the Sign of Neuhaus]. Moscow, RIF "Antikva" Publ., 2002, 336 p.
4. Losev A.F. Scriabin's Worldview, *Form – Style – Expression*. Moscow, Mysl' Publ., 1995, pp. 733–780 (in Russ.).
5. Nikolaeva A.I. *The Features of A.N. Scriabin's Piano Style: By the Example of Small Form Works*. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1983, 104 p. (in Russ.).
6. Kudryashov A.Yu. *The Theory of Musical Content: Artistic Ideas of the European Music of the 17th–20th Centuries: Textbook for Music Universities and Universities of Arts*. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta Muzyki Publ., 2010, 432 p. (in Russ.).
7. Scriabin A.N. Diary Records, *Russian Propylaea: The Materials on the History of Thought and Literature*. Moscow, 1919, vol. 6, 250 p. (in Russ.).
8. Zhukotskaya Z.R. *Free Theurgy: The Culturphilosophy of Russian Symbolism*. Moscow, RGTU Publ., 2003, 287 p. (in Russ.).
9. Nietzsche F. Thus Spoke Zarathustra, *Works: in 2 Volumes. Vol. 2*. Moscow, Mysl' Publ., 1990, pp. 5–237 (in Russ.).
10. Sologub F.K. *Theatre of the Single Will*. St. Petersburg, 1914, pp. 136–141 (in Russ.).
11. Skvortsova I.A. *The Style of Art Nouveau in the Russian Musical Art at the Turn of the 19th–20th Centuries*. Moscow, Kompozitor Publ., 2009, 353 p. (In Russ.).