

Звучи́тъ Звукъ

А. Н. Скрябина
и его творчества.



Евгеній Гунсть.

А. Н. СКРЯБИНЪ

И ЕГО ТВОРЧЕСТВО.



СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ:

Ориг. рис. академика Л. Пастернака,
Девяти фотограф. снимковъ и
63-хъ нотныхъ примѣровъ.
Обложка—художника Л. Оссовскаго.

Москва. — 1915.



Портр. А. Н. Скрибина.

Рис. Л. О. Пастернакъ.

Вмѣсто предисловія.

Настоящая книга должна была составиться изъ двухъ статей. Первая изъ нихъ, «Историческія параллели», помѣщенная въ одномъ изъ номеровъ журнала «Маски» въ 1914 году, была нѣсколько измѣнена и дополнена; вторая, «Десять сонатъ Скрябина», напечатанная осенью того же года въ посвященномъ А. Н. Скрябину номерѣ «Русской Музыкальной Газеты», какимъ-либо измѣненіямъ не подвергалась.

Быль уже сдѣланъ наборъ, корректура, изготовлены клише, и книга была наканунѣ выхода въ свѣтъ, какъ произошло нѣчто такое, съ чѣмъ не можетъ мириться мозгъ, противъ чего всей своей силою протестуетъ духъ...

Какъ ураганъ налетѣвшая на А. Н. болѣзнь, въ какихъ-то семь дней, несмотря на отчаянное сопротивленіе по существу своему крѣпкаго, здороваго, полного жизненныхъ силъ организма, одолѣла его и свела въ могилу...

Угасъ величайшій геній начала XX столѣтія, а вмѣстѣ съ тѣмъ настали сумерки русской музыки...

Оставляя вышеназванныя статьи въ томъ видѣ, какъ онѣ были набраны еще при жизни А. Н., я присоединяю къ нимъ двѣ другихъ; одну—какъ руководящую: «Памяти Генія», и другую: «Матеріалы къ біографіи А. Н. Скрябина», напечатанную послѣ его кончины въ журналѣ «Рампа и Жизнь».

Въ частности, по отношенію къ статьѣ: «Десять сонатъ Скрябина», считаю необходимымъ отмѣтить, что анализъ

этихъ сонатъ, главнымъ образомъ, со стороны ихъ психологическаго содержанія, не является плодомъ какихъ-либо собственныхъ измышлений, но имѣетъ въ основѣ своей тѣ драгоцѣнныя указанія, которыя я имѣлъ счастье получить отъ самого композитора, при его жизни.

Е. Г.

Москва, 22 апрѣля 1915 года.

ПАМЯТИ ГЕНІЯ.

Безвременно свершившаяся кончина Скрябина нанесла искусству—не только русскому, но и всему міровому—одинъ изъ тѣхъ тягчайшихъ, съ человѣческой точки зрѣнія не подлежащихъ никакому логическому оправданію, ударовъ, высшій смыслъ которыхъ, однако, навсегда остается сокрытъ отъ человѣка, но которые, тѣмъ не менѣе, заставляютъ съ особой интенсивностью работать мозгъ въ направленіи отысканія руководящихъ началъ высшей справедливости.

Наканунъ свершенія послѣдняго акта, наканунъ созданія грандіознѣйшаго творческаго труда, осуществленіе котораго являлось для Скрябина цѣлью и смысломъ всей его жизни, отошла въ вѣчность эта титаническая личность, великими своими творческими достиженіями уже успѣвшая зачать новую эру въ звуковой жизни человѣчества.

Въ другой міръ ушелъ онъ, не приобщивъ насъ къ тайнамъ своей «Мистеріи»...

И въ этомъ—великая трагедія его и насъ, оставшихся.

Но то наслѣдіе, которое онъ успѣлъ уже намъ передать, такъ велико и грандіозно по своему внутреннему, глубокому содержанію, по своимъ геніально-дерзкимъ достиженіямъ, духовной силѣ, мощи и красотѣ, что невольно возникаетъ мысль: да въ правѣ ли мы, въ нашей какъ-будто не имѣющей предѣловъ ненасытности, впадать въ мрачное отчаяніе тогда, когда мы и такъ уже получили отъ Скрябина многое множество нетлѣнныхъ сокровищъ!

Искусство въ своей исторіи мало знаетъ пророковъ, по значенію своему равныхъ усопшему.

Бахъ и Бетховенъ, Шопенъ и Вагнеръ—вотъ тѣ великія имена, къ которымъ отнынѣ исторія присоединить еще одно. И это имя—Скрябинъ.

Все это были вершители судебъ искусства.

Провидѣніемъ предопредѣлено было каждому изъ нихъ приподнять священную завѣсу тайнъ предвѣчной истины и красоты, съ тѣмъ, чтобы воспріять оттуда и передать человѣчеству тотъ запасъ божественнаго огня, который освѣщаетъ жизнь и безъ котораго эта жизнь, въ сферѣ наивысшаго своего проявленія—непрерывнаго духовно-творческаго процесса—измельчала бы до послѣднихъ степеней, стала бы пошлой и ничтожной.

Каждый изъ нихъ, добывъ этого божественнаго огня, претворялъ его въ величайшіе музыкальные образы, служившіе потомству неисчерпаемымъ источникомъ новыхъ вдохновеній, тѣмъ вѣрнымъ огнемъ путеводнымъ, за которымъ оно увѣренно шло.

Такого божественнаго огня добылъ намъ и Скрябинъ, творецъ «Прометея»...

И этимъ огнемъ долгіе вѣка будетъ жить и питаться творческая фантазія потомства, пока не изсякнутъ запасы его и не настанетъ пора для явленія міру новаго генія...

Характернѣйшей чертой Скрябинскаго творчества, отмѣченнаго неуклоннымъ стремленіемъ впередъ по пути эволюціи, была необычайная глубина, острота и тонкость творческихъ переживаній.

Въ первый періодъ своей творческой дѣятельности Скрябинъ испыталъ на себѣ въ сильной долѣ вліяніе Шопена. Вліяніе это было чисто духовное.

Собственныя переживанія композитора, находившія себѣ отраженіе въ его первыхъ произведеніяхъ, были несомнѣнно столь близки по духу къ переживаніямъ Шопена, что невольно отливались въ образы, родственные музыкальнымъ образамъ польскаго композитора.

Несмотря однако на такое вліяніе, Скрябинъ уже въ первыхъ своихъ сочиненіяхъ обнаруживаетъ всѣ признаки яркой самобытной индивидуальности, начинающей сказываться и въ мелодическихъ оборотахъ, въ утонченности гармонической ткани, и въ изысканности и своеобразности фортепіаннаго стиля, хотя, несомнѣнно, и происходящаго отъ Шопена, но именно только происходящаго, но далеко не Шопеновскаго, а сразу начинающаго быть собственнымъ—Скрябинскимъ.

По мѣрѣ дальнѣйшаго развитія таланта, утонченія и углубленія воплощаемыхъ переживаній, Скрябинъ все далѣе и далѣе уходитъ отъ Шопена; все болѣе и болѣе начинаютъ стираться слѣды ихъ духовнаго родства, исчезать послѣднія точки соприкосновенія. Третья соната Скрябина, этотъ кульминаціонный пунктъ развитія перваго творческаго періода, написанная въ 1897 году, въ своей третьей части, является, по словамъ самого композитора, какъ бы послѣднимъ яркимъ моментомъ его духовнаго общенія съ Шопеномъ.

Полету творческой фантазіи композитора становится душно и тѣсно въ этихъ рамкахъ; его мятежный, вѣчно ищущій духъ стремится къ новымъ музыкальнымъ образамъ, наиболѣе соответствующимъ и отвѣчающимъ его новымъ переживаніямъ, не укладывающимся въ рамки прежнихъ образовъ.

Новыя переживанія ненадолго сближаютъ и роднятъ Скрябина съ Листомъ и Вагнеромъ. И здѣсь еще болѣе, чѣмъ по отношенію къ Шопену, приходится наблюдать не непосредственное вліяніе названныхъ композиторовъ на творчество Скрябина, а лишь духовную близость ихъ, съ строго логической законмѣрностью вытекающую изъ нѣкотораго тождества переживаній композиторовъ и вѣрно найденныхъ ими формъ реального воплощенія этихъ переживаній.

Несмотря на временную духовную близость къ Листу и Вагнеру, Скрябинъ болѣе, чѣмъ въ первый періодъ

своей творческой дѣятельности, становится самимъ собою, постепенно овладѣвая все болѣе и болѣе совершенствующимися формами воплощенія многогранныхъ и необычайно въ существѣ своемъ тонкихъ и сложныхъ переживаній, объединенныхъ одной общей центральной идеей, наиболѣе полное отраженіе нашедшей себѣ въ гениальной «Поэмѣ Экстаза»

Необходимо отмѣтить, что въ жизни Скрябина философскій моментъ игралъ очень существенную роль. Постепенно совершенствовавшееся его духовное міросозерцаніе неуклонно отражалось на его творческой дѣятельности и отливало въ все болѣе и болѣе совершенные музыкальные образы.

Стремленіе къ окончательному освобожденію отъ узъ, сковавшихъ Духъ, къ познанію абсолютной цѣнности своего божественнаго «я» уже сказывается въ его первой симфоніи, въ несравненно болѣе совершенныхъ образахъ отливается въ «Божественную поэму» и, наконецъ, находитъ гениальное воплощеніе въ «Поэмѣ Экстаза».

Духъ (вселенная) есть вѣчное творчество, безцѣльная, божественная «игра» мірами; духъ человѣчскій является отраженіемъ въ микрокосмѣ Духа-вселенной.

«Поэма Экстаза» отражаетъ въ себѣ эволюцію этой идеи въ Духѣ, идею безцѣльной, божественной игры мірами, радость самоутвержденія личности, нашедшей абсолютную цѣнность лишь въ процессѣ непрерывнаго творчества, непрерывнаго созиданія, въ вѣчномъ достиганіи безъ цѣли, стремленіи безъ мотивовъ...

Все болѣе, широкой волной, охватывавшее все существо композитора мистическое настроеніе стало проникать во всѣ его послѣдующія творенія, стало тѣмъ фундаментомъ, на которомъ возникали зданія, одно другого совершеннѣе, поразительной силы, глубины и оригинальности мысли.

Такъ, возникла гениальная поэма огня «Прометей».

Это—опять новый этапъ мощнаго развитія творческихъ принциповъ Скрябина.

Прометей—какъ символъ, какъ активная энергія все-ленной, творческій принципъ. Первое проявленіе его сказывается въ томленіи, жаждѣ жизни. Обнаруживается полярность Духа и Матеріи, т. е. противоположность двухъ силъ, находящихся во взаимномъ отношеніи. Творческій порывъ, порождая матеріализацію, вступаетъ въ борьбу съ этой, имъ самимъ вызванной силой, преодолевъ которую, онъ вновь возвращается въ первоначальное состояніе покоя...

Глубокимъ мистическимъ настроеніемъ, отраженнымъ въ различныхъ преломленіяхъ, охвачены и всѣ его послѣднія сонаты, начиная уже съ пятой...

Наконецъ Скрябинъ приступилъ къ осуществленію конечной своей цѣли, давно лелѣянной мечтѣ: къ созданію грандіознѣйшей по своимъ замысламъ «Мистеріи»*).

Введеніемъ въ «Мистерію» должно было служить такъ называемое имъ «Предварительное Дѣйство».

Поэтическій текстъ къ нему былъ набросанъ Скрябинымъ лѣтомъ 1914 года, и къ концу того же года окончательно отдѣланъ.

Послѣ того, онъ приступилъ къ воплощенію текста въ музыкѣ. Въ головѣ композитора, по его словамъ, она была почти вполнѣ готова, на бумагу же онъ заносилъ лишь руководящія музыкальныя идеи, и нерѣдко, сидя за роялю, наигрывалъ и развивалъ ихъ своимъ близкимъ друзьямъ.

Не разъ, съ большой радостью, говорилъ онъ о полномъ завершеніи «Предварительнаго Дѣйства» къ осени текущаго года.

Смерть застигла этого великаго человѣка въ самый разгаръ работы надъ величайшимъ изъ его твореній и навсегда унесла вмѣстѣ съ нимъ уже готовое, но не занесенное на бумагу «Предварительное Дѣйство»...

*) Въ настоящее время, по нѣкоторымъ, весьма существеннымъ соображеніямъ, воздерживаюсь отъ изложенія той идеи, которую Скрябинъ имѣлъ въ виду осуществить въ этомъ своемъ трудѣ.

Остались лишь обрывочные мысли, намеки, даже не эскизы...

Для Скрябина вообще было характерно то, что настоящих черновиковъ его произведеній у него почти не существовало. На бумагу онъ заносилъ лишь отдѣльныя, постороннему человѣку ничего не говорящія мысли. Сочиненіе въ его цѣломъ онъ вынашивалъ въ головѣ. И только когда оно бывало такимъ образомъ вполнѣ готово, онъ начисто записывалъ его на бумагу.

Если и представится въ дальнѣйшемъ возможность опубликовать что-либо, относящееся къ музыкѣ «Предварительнаго Дѣйства», то лишь въ формѣ сырого матеріала, но матеріала, въ то же время содержащаго въ себѣ неисчерпаемый кладезь мыслей, поражающихъ своей геніальностью и откровеніемъ.

Параллельно съ все возрастающимъ идейнымъ совершенствованіемъ Скрябинскихъ твореній, совершенствовалась и ихъ форма, вырабатывался особый своеобразный стиль изложенія, доведенный въ послѣдній періодъ до тончайшей изысканности и, я бы сказалъ, нематеріальной звучности. Открылись совершенно новые гармоническіе міры, вѣрнѣе сказать—открывались, такъ какъ Скрябинымъ далеко еще не были сказаны его послѣднія слова. Доказательствомъ тому—тѣ наброски, что остались отъ его «Предварительнаго Дѣйства», гдѣ перспектива гармоническихъ достиженій уходила въ безконечную даль...

Громадное и неоцѣнимое (для дальнѣйшаго развитія музыкальнаго искусства) значеніе его гармоническихъ достиженій кроется въ ихъ строгой законмѣрности и возможности чисто научнаго ихъ обоснованія.

И вотъ тутъ-то, какъ и во многомъ другомъ, сказалась геніальность этого великаго композитора-философа.

Расширеніе рамокъ гармоническихъ возможностей совершалось постепенно, и появленіе каждаго новаго до-

стиженія было строго обусловлено старымъ; послѣдующее являлось естественнымъ логическимъ выводомъ изъ предыдущаго, но, что именно и важно въ данномъ случаѣ, каждое новое достиженіе всегда было плодомъ непосредственнаго вдохновенія, еще научно неосознаннымъ результатомъ творческаго полета фантазіи композитора, подсказаннаго его интуиціей, но отнюдь не сухими вычисленіями кабинетнаго ученаго-теоретика. И лишь впоследствии подмѣчена была въ этихъ достиженіяхъ строгая законмѣрность, гениальное, научно оправдываемое завоеваніе, которое несомнѣнно въ дальнѣйшемъ заставитъ въ корнѣ переработать вѣками установленные законы науки о гармоніи, и отбросить старые принципы, какъ обветшалые и теперь ужъ къ жизни неспособные.

Будучи гениальнымъ творцомъ, обогатившимъ міръ неисчерпаемыми музыкальными сокровищами, Скрябинъ, въ то же время, былъ и единственнымъ исполнителемъ и истолкователемъ своихъ фортепіаннхъ твореній.

Необыкновенно тонкая, глубокая и проникновенная игра его какъ нельзя болѣе отвѣчала сущности его произведеній.

Исполняя, онъ какъ бы вновь творилъ...

Отсюда съ неизбѣжностью вытекало то, что почти всегда онъ вносилъ въ свои сочиненія различныя, какъ бы новыя отѣнки, освѣщая ихъ съ все новой и новой стороны...

Никогда не фиксировалъ исполненіе одного и того же произведенія, какъ бы и здѣсь проводя въ жизнь принципъ вѣчнаго достиганія, но не достиженія, непрерывнаго творческаго процесса, борьбы Духа съ Матеріей...

Теперь, когда не стало этого великаго человѣка, поднявшаго родное искусство на недосыгаемую высоту, своимъ авторскимъ исполненіемъ давшаго намъ, его современ-

никамъ, пережить моменты глубочайшихъ духовныхъ подъемовъ, теперь мы—его неоплатные должники, и на нашихъ лучшихъ представителяхъ піанизма лежитъ священный долгъ: исполняя творенія Скрябина, хранить традиціи великаго усопшаго генія, дабы впоследствии онѣ вошли и въ плоть, и въ кровь дальнѣйшихъ нашихъ поколѣній.

МАТЕРІАЛЫ КЪ БІОГРАФІИ А. Н. СКРЯБИНА.

А. Н. Скрябинъ происходитъ изъ стариннаго дворянскаго рода. Дѣдъ его, полковникъ артиллеріи, Александръ Ивановичъ Скрябинъ, былъ женатъ на Елизаветѣ Ивановнѣ Подчертковой и имѣлъ отъ этого брака семь сыновей и дочь Любовь Александровну. Отъ второго его сына, Николая Александровича, и происходитъ А. Н.

Отець композитора, будучи еще студентомъ Московскаго университета, женился на Любви Петровнѣ Щетиной, піанисткѣ, только что окончившей тогда Петроградскую консерваторію по классу проф. Лешетицкаго и черезъ годъ послѣ окончанія получившей «большую артистическую медаль». Вскорѣ послѣ свадьбы, Н. А. бросилъ юридическій факультетъ, вышелъ изъ университета и вмѣстѣ съ женою переселился въ Саратовъ, гдѣ и занялся адвокатурой.

Въ 1871 году Н. А. и Л. П. пріѣхали на рождественскіе праздники въ Москву погостить у родителей Н. А., жившихъ тогда близъ Покровскихъ казармъ, въ домѣ Кирьякова, теперь уже не существующемъ.

Здѣсь-то, въ первый день Рождества Христова, въ 2 часа дня, 25-го декабря, и родился Александръ Николаевичъ.

Недѣль шесть спустя у Л. П. появился кашель, заставившій ее обратиться къ помощи докторовъ. Послѣдніе констатировали у нея туберкулезъ легкихъ.

Несмотря, однако, на болѣзнь, Л. П. попрежнему продолжала заниматься музыкой, много играя на рояли и готовясь выступать въ концертахъ.

Н. А., между тѣмъ, вновь поступилъ въ университетъ.

Въ сентябрѣ мѣсяцѣ слѣдующаго года, въ виду начавшей принимать очень серьезный оборотъ болѣзни Л. П., послѣднюю пришлось, по совѣту врачей, везти за границу, въ Арсо, небольшой городокъ на озерѣ Гарда, въ южномъ Тиролѣ.

Несмотря на прекрасныя климатическія условія и хорошей уходъ, болѣзнь не поддавалась излеченію, и въ апрѣлѣ мѣсяцѣ привела къ роковому исходу. Любви Петровны не стало. Похоронили ее тамъ же, въ Арсо.

Н. А., по возвращеніи въ Россію, окончилъ университетъ и поступилъ въ институтъ восточныхъ языковъ въ Петроградѣ, который въ два года и окончилъ.

Вскорѣ послѣ того онъ занялъ мѣсто драгомана при русскомъ посольствѣ въ Константинополѣ, былъ, затѣмъ, секретаремъ посольства въ Битолиі, вице-консуломъ, консуломъ и, наконецъ, занялъ должность генеральнаго консула въ Эрзерумѣ. Много лѣтъ спустя вышелъ въ отставку и поселился на постоянное жительство въ Швейцаріи, въ Лозаннѣ, гдѣ и скончался 20 декабря 1914 года, всего лишь за четыре мѣсяца до кончины Александра Николаевича.

А. Н., съ момента рожденія, оставался въ домѣ своего дѣда, находясь до трехлѣтняго возраста на попеченіи своей бабушки. Когда ему исполнилось три года, всѣ заботы по воспитанію А. Н. приняла на себя его родная тетя со стороны отца—Любовь Александровна Скрябина, нѣжнѣйшему уходу которой въ свои дѣтскіе и юношескіе годы А. Н. всецѣло и былъ обязанъ и къ которой онъ до послѣднихъ дней своей жизни сохранилъ самую трогательную любовь.

Еще въ самомъ раннемъ дѣтствѣ у А. Н. стали обнаруживаться признаки большого музыкальнаго таланта. Будучи пятилѣтнимъ ребенкомъ, сидя за роялью, онъ пытался уже кое-что сочинять. Нотъ, однако, довольно долго не могъ усвоить. Но слухъ и музыкальная память



1883 г. (А. Н. съ отцомъ).

у него были изумительны. Довольно ему было разъ услышать какую-либо музыкальную пьесу, какъ онъ садился за рояль и по памяти воспроизводилъ ее въ точности отъ начала и до конца. Такъ, напримѣръ, въ 1877 году, въ русско-турецкую войну, когда Измайловскій гвардейскій полкъ отправлялся въ дѣйствующую армію, А. Н. вмѣстѣ съ Л. А. провожалъ на вокзалѣ одного изъ своихъ дядей, служившаго въ этомъ полку. Передъ отходомъ поѣзда оркестръ военной музыки заигралъ популярную въ то время кадрили «Вьюшки». Прослушавъ кадрили и вернувшись домой, А. Н. сыгралъ ее всю полностью отъ начала и до конца, безъ всякихъ ошибокъ.

Съ пятилѣтняго возраста родные брали часто А. Н. съ собою въ оперу, и тамъ, въ театрѣ, онъ, главнымъ образомъ, интересовался не столько сценой, сколько оркестромъ, при чемъ глаза его разгорались, щеки краснѣли. Однажды, когда ему было 8 лѣтъ, онъ услышалъ, какъ его *belle-mère* играла «Гавоть» Баха и «Пѣснь гондольера» Мендельсона. Онъ сѣлъ за рояль и тотчасъ же воспроизвелъ обѣ пьесы безъ ошибки. Въ этомъ же возрастѣ онъ сочинилъ уже нѣсколько небольшихъ фортепіанныхъ вещицъ.

Вообще онъ былъ крайне одареннымъ и трудолюбивымъ ребенкомъ. Его никогда не приходилось принуждать къ занятіямъ. Наоборотъ, онъ самъ не любилъ сидѣть безъ какого-либо дѣла. При этомъ, что особенно замѣчательно, онъ съ самаго ранняго дѣтства проявлялъ во всемъ свою собственную инициативу, не любилъ чему-либо подражать, съ чего-либо копировать, стремясь во всемъ быть самостоятельнымъ, руководствуясь только своей собственной фантазіей, своимъ представленіемъ.

Однажды, видя какъ вышиваютъ за пальцами, онъ тоже захотѣлъ вышивать и, когда ему дали канвы, нитокъ и узоръ, узора этого онъ не взялъ, нарисовалъ свой собственный, который и вышилъ.

Нерѣдко покупали ему складной дѣтскій театръ съ

готовыми декораціями, дѣйствующими фигурками и описаніемъ дѣйствій. Но онъ никогда не хотѣлъ ставить театра по этимъ описаніямъ, а измышлялъ свой собственный, инсценируя тотъ или иной, прочтенный имъ, рассказъ. Такъ, однажды, онъ инсценировалъ рассказъ Гоголя— «Носъ». Любилъ онъ выпиливать разныя вещи изъ дерева. Особенное удовольствіе ему доставляло дѣлать модели роялей, которыя удавались ему удивительно хорошо.

Въ эти же годы проявилась у него любовь къ поэзіи. Онъ писалъ стихотворенія и даже цѣлыя трагедіи какъ въ прозѣ, такъ и въ стихахъ.

Трагедія всегда должна была быть у него въ пяти дѣйствіяхъ, но въ дѣйствительности выходило, большею частью, такъ, что уже въ третьемъ дѣйствіи у него никого изъ дѣйствующихъ лицъ не оставалось въ живыхъ: всѣ они либо убивали другъ друга, либо умирали. И тогда онъ, разогорченный такимъ неожиданнымъ для него самого исходомъ, начиналъ жаловаться: «тетя, больше некому играть!..»

Сочиняя трагедію, онъ страшно увлекался, вскакивалъ, начиналъ декламировать, размахивая руками, вновь садился и писалъ дальше...

На десятомъ году А. Н. былъ отданъ во второй московскій кадетскій корпусъ; вступительный экзамень онъ выдержалъ однимъ изъ первыхъ.

А. Н. не жилъ въ корпусѣ, а былъ приходящимъ, живя у своего дяди, Влад. Алекс. Скрябина, состоявшаго въ томъ же корпусѣ воспитателемъ.

А. Н. быстро завоевалъ симпатіи какъ со стороны преподавателей, такъ и своихъ товарищей. Симпатіи эти постепенно превратились въ огромную популярность.

Когда, садясь за рояль, А. Н. начиналъ играть или читалъ свои стихотворенія, онъ сосредоточивалъ на себѣ всеобщее вниманіе.

Къ военнымъ наукамъ, однако, онъ склонности не



1888 г.

проявлялъ; онъ его мало интересовали. Музыкальный же талантъ его сталъ быстро развиваться.

Первоначальные уроки на фортепiano А. Н. бралъ сначала у Г. Э. Конюса, затѣмъ у проф. Звѣрева, а уроки теоріи—у С. И. Танѣва. Скрябины жили въ то время въ своемъ домѣ, въ Златоустинскомъ переулкѣ. И вотъ сюда С. И. Танѣвъ, послѣ занятій теоріей музыки, самъ привозилъ маленькаго Скрябина домой. А. Н. никогда не отпускали ходить по улицамъ одного, всегда его сопровождала Любовь Александровна или кто-либо изъ близкихъ. Однажды, когда А. Н. былъ уже въ четвертомъ классѣ, случилось ему одному пойти на Кузнецкій Мостъ за нотами, и тутъ произошло несчастье: на него наѣхалъ извозчикъ, сшибъ съ ногъ, въ результатъ чего у него оказался переломъ правой ключицы. Пока шло леченіе, А. Н., не желая упускать времени, упражнялся на рояли одной лѣвой рукой.

Сочинялъ онъ днями и ночами, при чемъ никогда не любилъ оставаться въ комнатѣ одинъ, прося всегда сидѣть съ нимъ свою тетю, что та охотно исполняла, просиживая иногда до глубокой ночи.

Когда А. Н. былъ уже въ послѣднихъ классахъ корпуса, онъ поступилъ одновременно въ Московскую консерваторію, по классу ф.-п. къ В. И. Сафонову, а по контрапункту къ С. И. Танѣву, отъ котораго перешелъ затѣмъ къ А. С. Аренскому, кстати сказать, не находившему у А. Н. данныхъ къ композиторской дѣятельности. У Аренскаго А. Н. не захотѣлъ оставаться и вышелъ изъ его класса, окончивъ консерваторію по классу ф.-п. въ 1891 году; курсъ кадетскаго корпуса онъ окончилъ нѣсколько ранѣе.

Къ 1891 году относится знакомство А. Н. съ М. П. Бѣляевымъ, и съ этого времени начинается его широкая художественная дѣятельность.

Еще будучи въ консерваторіи, Скрябинъ выпустилъ въ свѣтъ, въ изданіи П. Юргенсона, рядъ своихъ первыхъ фортепiаннхъ сочиненій.

Въ 1891 году М. П. Бѣляевъ, познакомившись со Скрябинимъ и быстро разгадавъ громадное дарованіе юноши, сдѣлался до самой своей смерти его постояннымъ издателемъ.

Не ограничиваясь, однако, чисто издательской дѣятельностью, Бѣляевъ сразу сталъ предпринимать все возможное для пропаганды сочиненій будущаго великаго художника.

Такъ уже черезъ годъ послѣ окончанія Скрябинимъ консерваторіи, Бѣляевъ организовалъ первую поѣздку молодого композитора по Европѣ. Въ это время были сочинены *Allegro appassionato*, первая соната и много другихъ произведеній для ф.-п. въ небольшихъ формахъ.

Въ концертахъ, данныхъ въ Берлинѣ, Парижѣ, Гаагѣ, Амстердамѣ и Брюсселѣ, Скрябинъ исполнялъ исключительно свои композиціи. Концерты эти проходили съ большимъ успѣхомъ.

По возвращеніи въ Россію, Скрябинъ сталъ выступать со своими произведеніями въ Москвѣ, Петроградѣ и провинціальныхъ городахъ. Главнымъ же образомъ онъ предался творческой дѣятельности, начавшей проявляться съ необычайной продуктивностью.

Въ 1897 году Скрябинъ былъ приглашенъ профессоромъ Московской консерваторіи по классу ф.-п.

Къ этому времени изъ подъ его пера успѣли появиться многія крупныя произведенія, въ томъ числѣ и его первая симфонія, исполненная впервые въ одномъ изъ «русскихъ симфоническихъ концертовъ» Бѣляева.

Въ 1897 году онъ закончилъ вторую сонату, начатую имъ еще въ 1892 году, фортепіанный концертъ, третью сонату и много небольшихъ сочиненій.

Педагогическая дѣятельность однако не прельщала А. Н., отнимая у него много времени отъ занятій композиціей, которой онъ попрежнему отдавалъ весь свой досугъ.

Въ 1902 году Скрябинъ заканчиваетъ вторую симфонію и уже набрасываетъ эскизы третьей.



1903 г.

Вторая симфонія была исполнена впервые въ одномъ изъ симфоническихъ концертовъ И. Р. М. О. въ Москвѣ подъ управленіемъ В. И. Сафонова.

Наконецъ, въ 1903 году А. Н. оставляетъ, и притомъ навсегда свою профессуру и всецѣло отдается композиціи. Этотъ 1903 годъ оказывается для его творчества особенно продуктивнымъ.

Въ одно лѣто онъ создаетъ четвертую сонату и до сорока другихъ фортепіанныхъ произведеній, среди которыхъ такія, какъ трагическая и сатаническая поэмы и заканчиваетъ третью симфонію: «Божественную поэму».

Въ концѣ февраля 1904 года, Скрябинъ переселяется на долгій періодъ времени за границу, проводить лѣто около Женевы, а осенью того же 1904 года переѣзжаетъ на всю зиму въ Парижъ. Весной 1905 года, и именно 29 мая н. ст., въ Парижѣ впервые была исполнена его «Божественная поэма», подъ управленіемъ Арсура Никиша. Симфонія эта имѣла грандіозный успѣхъ и сыграла рѣшающую роль въ смыслѣ завоеванія Скрябинымъ прочнаго имени за границей.

Вскорѣ послѣ этого, Скрябинъ уѣзжаетъ въ Италію, гдѣ и поселяется вблизи Генуи, оставаясь тамъ до февраля 1906 года. Въ серединѣ февраля А. Н. переѣзжаетъ въ Женеву, а второго декабря уѣзжаетъ въ Америку въ концертное турнэ.

Въ Америкѣ онъ выступаетъ со своими произведеніями въ различныхъ крупныхъ городахъ: въ Нью-Йоркѣ, Чикаго, Вашингтонѣ, Детройтѣ, Цинцинати и др., всюду пользуясь неизмѣннымъ успѣхомъ.

Черезъ четыре мѣсяца, въ 1907 году, онъ возвращается изъ Америки въ Парижъ, гдѣ давались въ то время Дягилевскіе симфоническіе концерты. Въ этихъ концертахъ, между прочимъ, исполнены были его вторая симфонія и фортепіанный концертъ (концертъ игралъ І. Гофманъ).

Изъ Парижа А. Н. уѣзжаетъ на лѣто въ Беаттенбергъ, а оттуда—въ Лозанну, гдѣ въ январѣ мѣсяцѣ 1908 года за-

канчиваетъ «Поэму Экстаза», послѣ которой немедленно приступаетъ къ сочиненію пятой сонаты, оканчивая ее съ непостижимой быстротой: въ 3—4 дня.

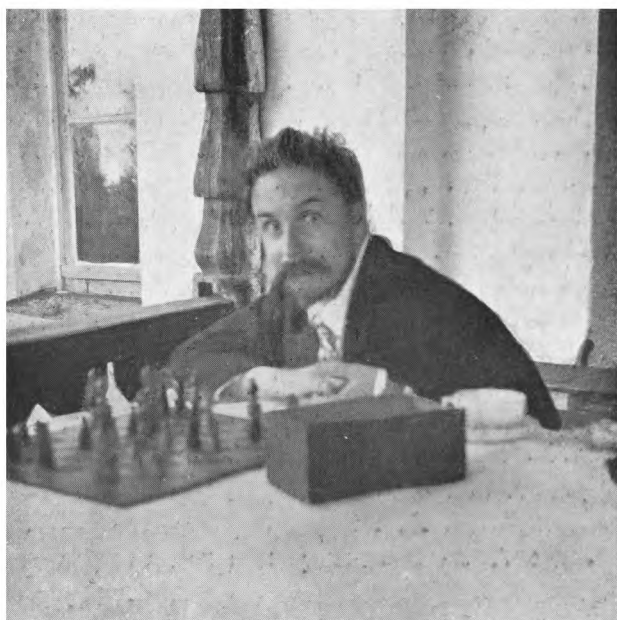
Въ августѣ того же года онъ ѣдетъ въ Біарриць, а въ сентябрѣ переѣзжаетъ въ Брюссель, гдѣ и остается жить до 1910 года.

Въ 1909 году состоялся его первый пріѣздъ въ Россію для участія въ одномъ изъ симфоническихъ концертовъ И. Р. М. О., гдѣ исполнялись его третья симфонія, пятая соната (игралъ самъ авторъ) и «Поэма Экстаза». Послѣ этого онъ вновь вернулся въ Брюссель, а въ началѣ апрѣля 1910 года переѣхалъ окончательно въ Россію и поселился въ Москвѣ, въ Маломъ Толстовскомъ переулкѣ.

Лѣтомъ того же года онъ заканчиваетъ «Прометея», послѣднее свое симфоническое произведеніе, исполненное въ первый разъ второго марта 1911 года въ одномъ изъ симфоническихъ концертовъ С. Кусевицкаго (ф.-п. партію исполнялъ самъ авторъ).

Въ 1910 году, вскорѣ по возвращеніи изъ-за границы, Скрябинъ предпринимаетъ артистическое турнэ по Волгѣ съ оркестромъ С. Кусевицкаго, выступая со своимъ фортепианнымъ концертомъ и другими произведеніями въ приволжскихъ городахъ и всюду пользуясь громаднымъ успѣхомъ.

Послѣ поѣздки по Волгѣ, Скрябинъ уѣзжаетъ отдыхать на лѣто въ имѣніе Маркъ, по Савеловской ж. д., зиму проводитъ въ Москвѣ; лѣто 1911 года—въ имѣніи «Образцово—Карпово», около гор. Каширы; зимой предпринимаетъ большое турнэ по Россіи. Въ 1912 году лѣтомъ уѣзжаетъ въ Беаттенбергъ, въ Швейцаріи, затѣмъ въ Бельгію и черезъ 6 недѣль отправляется въ артистическое турнэ по Голландіи, гдѣ выступаетъ во многихъ городахъ, совмѣстно съ Менгельбергомъ, дирижировавшимъ симфоническими произведеніями А. Н. Турнэ это явилось для Скрябина, по истинѣ, триумфальнымъ шествіемъ: успѣхъ его достигалъ всюду самыхъ



1911 г. (Въ имѣни «Образцово-Карпово»).

необычайныхъ размѣровъ. Послѣ Голландіи онъ выступилъ еще во Франкфуртѣ-на-Майнѣ, причемъ и здѣсь успѣхъ его превзошелъ всѣ ожиданія. Послѣ этой поѣздки Скрябинъ вновь возвращается въ Москву.

Въ періодъ 1911—12 года А. Н. заканчиваетъ шестую и седьмую сонаты и рядъ другихъ фортепiанннхъ сочиненій. Въ это же время зарождается (будущая) девятая соната.

Въ 1912 году А. Н. переѣхалъ въ Большой Николю-Песковскій переулокъ на Арбатѣ. Не могу воздержаться, чтобы не отмѣтить одной роковой случайности: А. Н. подписалъ контрактъ 16 апрѣля срокомъ на три года и ровно черезъ три года 16-го же апрѣля былъ перенесенъ въ мѣсто своего вѣчнаго упокоенія...

Въ 1913 году онъ создаетъ послѣднія свои крупныя фортепiаннныя произведенія: восьмую, девятую и десятую сонаты и нѣсколько мелкихъ.

Въ началѣ 1914 года ѣдетъ въ Англiю, гдѣ съ громаднымъ успѣхомъ выступаетъ въ Лондонѣ и различныхъ другихъ городахъ и черезъ пять недѣль возвращается въ Москву. Это была его послѣдняя поѣздка за границу. Лѣто 1914 года онъ проводитъ въ деревнѣ.

Въ сезонѣ 1914—15 года должна была состояться его вторая поѣздка въ Англiю, куда онъ былъ приглашенъ на 12 концертовъ. Путешествіе это, однако, въ виду военныхъ событій, не состоялось.

Въ этомъ же сезонѣ не состоялось и выступленіе его съ фортепiаннымъ концертомъ въ симфоническомъ собраніи И. Р. М. О. въ Москвѣ, гдѣ, кромѣ того, долженъ былъ быть исполненъ его «Прометей», снятый однако съ программы по проiscaмъ его враговъ. Послѣднее обстоятельство такъ подѣйствовало на А. Н., что онъ предпочелъ совсѣмъ уклониться отъ участія въ этомъ концертѣ.

Вообще надо замѣтить, что съ каждымъ годомъ слава и популярность Скрябина возрастала съ колоссальной быстротой.

И если прежде ему приходилось вести усиленную борьбу за свои новаторскія идеи и встрѣчать какъ въ публикѣ, такъ, главнымъ образомъ, въ музыкальныхъ кругахъ враждебное отношеніе, то въ послѣднее время онъ все быстрее и быстрее сталъ одерживать блестящую побѣду, покоряя своему генію всѣхъ и вся.

И лишь ничтожная кучка бездарныхъ рутинеровъ и жалкихъ своимъ ничтожествомъ ретроградовъ продолжала, до самыхъ послѣднихъ дней жизни этого великаго человѣка, издѣваться надъ нимъ самымъ циничнымъ образомъ, не стѣняясь въ подборѣ выражений, достойныхъ ихъ самихъ...

Какъ передъ ослѣпительнымъ блескомъ лучей восходящаго солнца разбѣгается всякая нечисть, въ бессильной злобѣ наполняя дикимъ воемъ свои полныя мрака норы, такъ при каждомъ публичномъ исполненіи послѣднихъ твореній Скрябина разбѣгалась кучка этихъ жалкихъ хулителей, дабы еще и еще разъ нанести не достигавшій цѣли ударъ человѣку, заставлявшему трепетать, въ отчаянномъ безиліи, ихъ трусливыя мелкія душонки...

Въ минувшемъ сезонѣ Скрябинъ далъ два концерта въ Москвѣ, два въ Кіевѣ, одинъ въ Харьковѣ и три въ Петроградѣ, причемъ третій концертъ, данный тамъ 2 апрѣля 1915 года и прошедшій съ исключительнымъ успѣхомъ, оказался вмѣстѣ съ тѣмъ и послѣднимъ публичнымъ выступленіемъ А. Н.

Послѣднія его десять фортепіанныхъ пьесъ были написаны имъ весною 1914 года, за годъ до кончины.

Послѣ окончанія этихъ пьесъ А. Н. всецѣло отдался осуществленію завѣтной мечты своей: созданію «Мистеріи».

Поэтическій текстъ «Предварительнаго Дѣйства», долженствовавшаго служить введеніемъ въ «Мистерію», былъ набросанъ имъ лѣтомъ въ деревнѣ (послѣднее лѣто А. Н. провелъ подъ г. Подольскомъ), а въ первую половину зимы окончательно отдѣланъ.



1912 г. (Въ Амстердамъ).

Наконецъ А. Н. приступилъ къ сочиненію музыки и надѣялся закончить «Предварительное Дѣйство» къ осени настоящаго года, но судьба рѣшила иначе...

Еще въ прошломъ году во время поѣздки въ Англию, у него образовался на верхней губѣ фурункулъ, который тогда быстро поддавался леченію и вскорѣ совершенно прошелъ.

Вернувшись въ субботу 4-го апрѣля изъ Петрограда въ Москву, А. Н. вскорѣ же замѣтилъ, что у него на томъ же самомъ мѣстѣ верхней губы образовался небольшой прыщикъ. Обстоятельство это начало его нѣсколько волновать, такъ какъ ему 14-го апрѣля предстояло довольно большое концертное турнэ по Волгѣ и онъ боялся, что прыщикъ этотъ, могущій превратиться вновь въ фурункулъ, заставить его отложить на долгое время поѣздку.

Еще въ понедѣльникъ 6-го апрѣля А. Н. чувствовалъ себя вполнѣ бодрымъ, хотя за послѣднее время онъ сталъ впадать въ состояніе безпричинной тоски. Въ Петроградѣ близкіе ему люди обратили вниманіе на нѣкоторые моменты какого-то подавленнаго состоянія. На вопросъ, что съ нимъ, А. Н. отвѣчалъ, что нѣтъ никакихъ реальныхъ причинъ, которыя вызывали бы у него такое состояніе и что онъ самъ не отдаетъ себѣ отчета въ томъ, но довольно ясно чувствуетъ, что на него надвигается что-то зловѣщее и мрачное...

Во вторникъ, 7-го апрѣля, А. Н. уже не всталъ. Все же, въ теченіе этого дня, оставаясь въ постели, онъ продолжалъ сочинять, а затѣмъ... стала подниматься температура, дошедшая до 40,4. Фурункулъ превратился въ карбункулъ, и, несмотря на всѣ принятыя лѣчившими А. Н. профессорами и докторами мѣры, началось общее зараженіе крови и во вторникъ 14-го апрѣля въ 8 час. 5 мин. утра А. Н. не стало...

Десять сонатъ Скрябина.

А. Н. Скрябинъ принадлежитъ къ числу тѣхъ исключительныхъ композиторовъ-художниковъ, мятущійся духъ которыхъ ни на мигъ не даетъ имъ покоя, властно устремляя ихъ на путь исканій новыхъ и новыхъ, неизвѣданныхъ еще тайнъ предвѣчной красоты.

Вся творческая дѣятельность Скрябина, отъ начала и до послѣдняго момента, отмѣчена яркой печатью непрестанной эволюціи сильнаго, глубокаго таланта. Каждая новая серія его сочиненій неизмѣнно несетъ съ собою и новыя откровенія. Отдѣльные этапы творческой эволюціи Скрябина съ наибольшей полнотой и яркостью отразились въ его крупнѣйшихъ произведеніяхъ — симфоніяхъ и сонатахъ, тогда какъ другія, болѣе мелкія, представляются лишь естественнымъ къ нимъ дополненіемъ, утверждающимъ и упрочающимъ основныя идеи, заложенныя въ симфоніяхъ и сонатахъ.

Сонаты Скрябина, анализъ которыхъ составляетъ предметъ настоящей статьи, имѣютъ особо важное значеніе для уясненія сущности его творчества. Это тѣ краеугольные камни, на которыхъ воздвигаетъ онъ, этажъ за этажемъ, свое зданіе, достойное стать въ ряду бессмертныхъ памятниковъ, оставленныхъ лучшими мастерами былыхъ временъ. Нося въ себѣ отраженіе отдѣльныхъ этаповъ эволюціи, сонаты Скрябина являются естественно разбросанными на всемъ протяженіи его творческой дѣятельности.

Имъ написано до настоящаго времени десять сонатъ. Первая относится къ юношескому періоду, послѣд-

няя — характеризуетъ образъ художника въ его настоящей стадіи развитія.

Первая соната, ор. 6, f-moll, написана въ Москвѣ, въ 1892 году, появилась въ печати въ изданіи М. П. Бѣляева, въ 1895 году. Соната эта относится къ юношескимъ произведеніямъ, со слѣдами постороннихъ вліяній, главнымъ образомъ, Шопена. Однако, въ ней настойчиво проскальзываютъ уже намеки на самостоятельнаго Скрябина; ярко сказываются признаки его собственной индивидуальности, пока лишь прикрытой внѣшнимъ налетомъ постороннихъ вліяній. Признаки эти легко найти и въ мелодическихъ оборотахъ (какъ, напр., вторая тема первой части или родственная ей третья тема третьей части), и въ приѣмахъ гармонизаціи, и типичныхъ для Скрябина фигураціяхъ, расположеніяхъ аккордовъ, наконецъ, въ характерномъ для него ритмическомъ рисункѣ.

Соната эта написана въ трехъ частяхъ.

Первая часть представляетъ собою типичную классическую форму сонатнаго Allegro съ повтореніемъ экспозиціи.

Первая тема:

Allegro con fuoco.

Связующая партія начинается съ конца 8-го такта

и на 21-омъ приводитъ ко второй темѣ (Meno mosso), написанной въ соответствующемъ мажорѣ (As-dur):



На 41-мъ тактѣ начинается подходъ къ заключительной партіи, приводящій къ ней черезъ 6 тактовъ.

Заключительная партія:



написанная также въ тональности As-dur, оканчивается полной каденціей, послѣ чего вся экспозиція повторяется.

Разработка, начинаясь въ тональности gis и проходя постепенно, на протяженіи 45 тактовъ, черезъ fis, C и b, приводитъ къ репризѣ, повторяющей полностью, но въ усложненномъ видѣ, экспозицію съ прибавленіемъ коды въ 9 тактовъ. Въ репризѣ первая тема изложена такъ же, какъ и въ экспозиціи въ f-moll, вторая тема, заключительная партія и кода въ параллельномъ мажорѣ (F-dur).

Вторая часть написана въ пѣсенной формѣ съ слѣдующими основными темами:



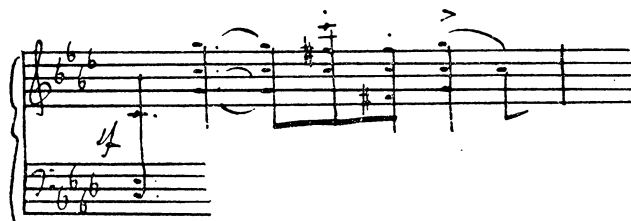


Третья часть (Presto) представляет собою смешанную форму сонаты и рондо.

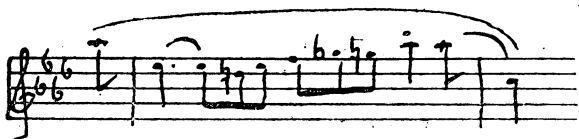
Первая тема (f-moll):



На 13-м такте вступает вторая тема (с-moll):



сменяющаяся на 23-м такте вновь первой темой, приводящей на 36-м к третьей теме — родственной второй теме первой части (As-dur):



Вновь появляется первая, затѣмъ вторая тема, наконецъ — первая, переходящая въ ходъ къ заключенію.

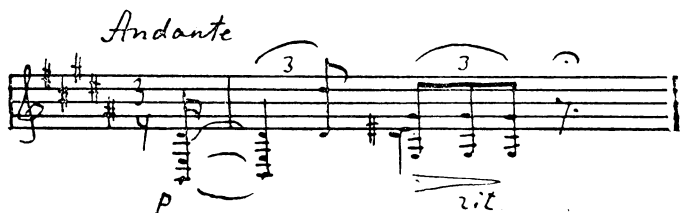
Заключеніе (*Funebre*) написано въ распространенной трехчастной пѣсенной формѣ въ *f-moll*.

Уже въ первой сонатѣ замѣчается мастерское владѣніе формой, сжатость и ясность изложенія, органическая связь между всѣмъ музыкальнымъ матеріаломъ. Въ частности слѣдуетъ обратить вниманіе на блестящее умѣніе связывать экспозицію съ разработкою и на искусное пользование въ разработкѣ тематическимъ матеріаломъ.

Вторая соната, ор. 19, *gis-moll*, названная авторомъ сонатой-фантазіей и начатая имъ въ 1892 году, была закончена лишь въ 1897-омъ. Первая ея часть написана въ Италіи (въ Генуѣ), вторая — въ Крыму. Издана М. П. Бѣляевымъ въ 1898 году. Соната эта, по своей непосредственности, глубинѣ замысла и силѣ выраженія, далеко оставляетъ позади первую сонату. Здѣсь композиторъ вполне уже нашелъ себя, обнаруживъ всю яркость своей индивидуальности, сказывающейся съ первыхъ же тактовъ. Здѣсь и столь типичные для него мелодическіе обороты и гармонизація, и его собственные, имѣющіе въ основѣ — Шопена, приемы фигурацій, и его собственный ритмическій рисунокъ, дающій возможность а priori узнать автора сочиненія. Наконецъ, въ этой сонатѣ въ совершенствѣ сказывается владѣніе формой и фортепианнымъ стилемъ, причемъ стиль этотъ свой собственный — Скрябинскій, имъ созданный и ему присущій.

Первая часть сонаты построена въ формѣ сонатнаго *Allegro*, но здѣсь уже исчезаетъ, и притомъ разъ навсегда, повтореніе экспозиціи.

Первая тема (*gis-moll*):



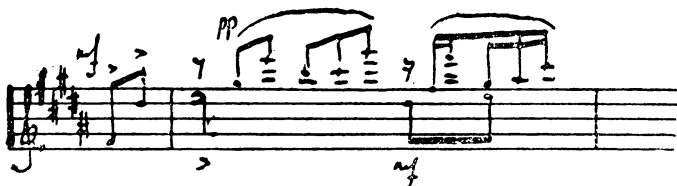
переходить на 13-омъ тактѣ непосредственно въ ходъ:



ведущій ко второй темѣ, изложенной такъ же, какъ и въ первой сонатѣ, въ соответствующемъ мажорѣ (H-dur). Вторая тема вступаетъ на 23-емъ тактѣ:



и на 45-омъ переходитъ въ заключительную партію:



оканчивающуюся на 57-омъ полной каденціей въ H-dur.

Короткая разработка, въ 29 тактовъ, построенная на матеріалѣ экспозиціи, приводитъ къ репризѣ, причемъ первая тема представлена лишь ея первыми двумя тактами, послѣ которыхъ ходъ приводитъ прямо ко второй темѣ въ E-dur, переходящей на 121-омъ тактѣ въ широко развитую заключительную партію (E-dur).

Заклучительная партія въ экспозиціи, особенно же въ репризѣ, представляетъ собою одно изъ вдохновенныхъ созданій Скрябина: здѣсь одинаково импонируютъ и глубокая содержательность музыки, и кристаллическая прозрачность мысли, и филигранная отдѣлка, и бога-

тѣйшая звучность, основанная на поражающемъ знаніи инструментальныхъ средствъ.

Къ первой части примыкаетъ непосредственно вторая (Presto). Это—одинъ сплошной порывъ, написанный какъ бы однимъ взлетомъ пера.

Первая тема (gis-moll):

Presto.
sotto voce
p

окружаетъ собою среднюю часть:

pp

и послѣ дополненія въ 8 тактовъ, на 41-омъ уступаетъ мѣсто второй темѣ, es-moll (trio):

Trio
legato

Реприза начинается съ 79-го такта первой темой безъ средней части, приводящей на органномъ пунктѣ доминанты къ заключенію въ 9 тактовъ.

Третья соната, ор. 23, *fis-moll*, написана въ 1897 году, въ имѣніи «Майданово» Клинского уѣзда, въ годъ окончанія второй сонаты. Издана М. П. Бѣляевымъ въ 1898 г.

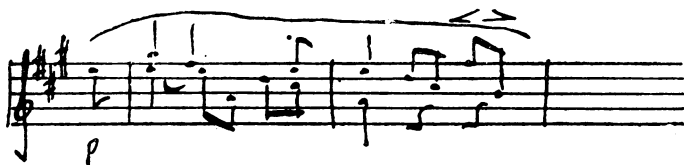
Третья соната является кульминаціоннымъ пунктомъ развитія перваго періода творческой дѣятельности Скрябина. Въ ней блестяще подведенъ итогъ всему этому періоду.

Соната распадается на четыре части.

Первая часть (*Drammatico*) написана въ формѣ сонатнаго *Allegro*. Первая тема (*fis-moll*):



непосредственно переходитъ въ ходъ, начинающійся на доминантѣ первой темы (9-й тактъ) и приводящій на 24-мъ тактѣ ко второй темѣ (*Cantabile*):



написанной въ соотвѣтствующемъ мажорѣ (*A-dur*) и изложенной на 12-ти тактахъ съ развитіемъ еще на 6 тактовъ, послѣ чего вступаетъ заключительная партія, построенная въ *A-dur* на органномъ пунктѣ изъ матеріала первой темы съ контрапунктирующимъ ей мотивомъ второй темы.

На 55-омъ тактѣ начинается разработка, приводящая на 94-омъ къ репризѣ. Первая тема, *fis-moll*, изложена въ сокращенномъ (6 тактовъ) видѣ и связана двумя тактами со второй темой, появляющейся въ репризѣ въ *Fis-dur*. Первая часть заканчивается кодой въ 12 тактовъ на органномъ пунктѣ въ *Fis-dur*.

Вторая часть (*Allegretto*) начинается слѣдующей темой:



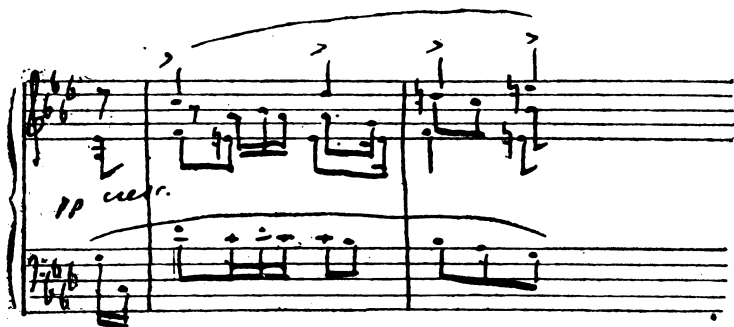
переходящей на 17-мъ тактѣ въ среднюю часть:



Съ 31-го такта идетъ вновь изложеніе первой темы съ нѣкоторымъ тематическимъ развитіемъ, приводящимъ на 43-емъ тактѣ къ заключенію и переходу въ тріо. Съ конца 50-го такта начинается изложеніе тріо, главная тема котораго:

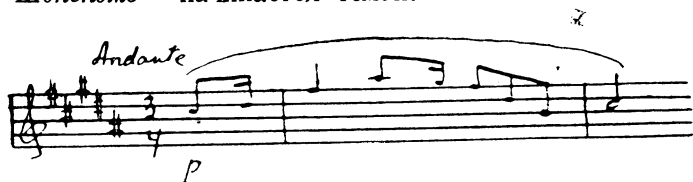


а тема средней части:

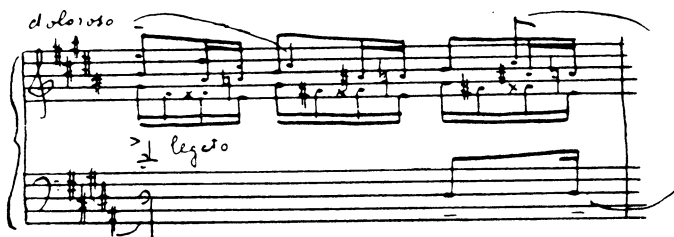


На 82-омъ тактѣ возвращеніе къ первой темѣ съ изложеніемъ ея въ видѣ, аналогичномъ второму.

Третья часть—*послѣдній моментъ духовнаго общенія съ Шопеномъ*—начинается темой:



на 17-омъ тактѣ переходящей въ среднюю часть:



Съ конца 32-го такта появляется вновь первая тема въ сопровожденіи фигуры средней части, которая со второй половины 40-го такта варьируется. Второе изложеніе первой темы поражаетъ своей изумительной красотой и изяществомъ. Съ конца 50-го такта начинается переходъ къ финалу. Переходъ этотъ построенъ на матеріалѣ глав-

ной темы первой части сонаты и изложенъ въ 8-ми тактахъ, послѣ чего непосредственно слѣдуетъ финаль.

Финаль (*Presto con fuoco*) написанъ въ смѣшанной формѣ сонаты и рондо. Первая тема:



На 17-омъ тактѣ начинается заключеніе, переходящее на 25-омъ въ ходъ, построенный на первой темѣ.

Вторая тема (*Meno mosso*, 12 тактовъ) вступаетъ на 37-омъ тактѣ:



послѣ чего переходъ въ 10 тактовъ возвращаетъ къ первой темѣ. На 71-омъ тактѣ начинается разработка, имѣющая весьма важное, по своему музыкальному содержанию, значеніе: она какъ бы предуказуетъ послѣдующій періодъ, несомнѣнно выходя за предѣлы перваго, какъ по стихійности духа, такъ и по гармонической структурѣ. Реприза начинается на 125-омъ тактѣ прямо съ хода, ведущаго ко второй темѣ. На 159-омъ тактѣ слѣдуетъ вторая разработка, со 183-го такта подготовляющая на органномъ пунктѣ коду. Кода вступаетъ на 202-омъ тактѣ (*Maestoso*) и заканчивается дополненіемъ къ ней въ 11 тактовъ, имѣющимъ въ гармоническомъ отношеніи значеніе, аналогичное разработкѣ.

Несмотря на то, что третья соната написана въ четырехъ частяхъ, она производитъ грандіозное впечатлѣ-

не своею цѣльностью, благодаря глубокой органической связи между всѣми ея отдѣльными частями.

Третьей сонатой завершается первый періодъ творческой дѣятельности Скрябина. Здѣсь подведенъ полный итогъ всѣмъ достиженіямъ этого періода. Пользоваться въ дальнѣйшей творческой дѣятельности только этими достиженіями, значило бы повторяться, а это никогда не могло бы удовлетворить такого художника, какъ Скрябинъ. Въ теченіе всей своей творческой дѣятельности Скрябинъ никогда не считалъ достаточнымъ основаніемъ для бытія художественнаго произведенія одну лишь внѣшнюю красоту, будь то мелодіи или гармоніи; онъ всегда искалъ внутренняго оправданія этой красотѣ въ идеѣ-настроеніяхъ.

Черезъ всю его творческую дѣятельность красной нитью проходитъ ясно выраженное стремленіе: воплотить вполне опредѣленную идею—настроенія, которая, однако, преломляется въ призмахъ многочисленныхъ переживаній.

Появленіе музыкальнаго произведенія должно быть обусловлено естественной потребностью воплотить въ звукахъ то или иное переживаніе, рождаемое одной общей идеей. При этомъ, однако, весьма важно отмѣтить, что музыка Скрябина, являясь воплощеніемъ извѣстнаго переживанія, а не какой либо иллюстраціей внѣшняго явленія, отнюдь никогда не заключаетъ въ себѣ даже какого либо намека на программность въ общепринятомъ смыслѣ этого слова, что слѣдуетъ твердо и разъ навсегда запомнить во избѣжаніе возможности ложнаго и совершенно чуждаго духу Скрябинскаго творчества толкованія его музыкальныхъ произведеній.

Если принципы воплощенія переживанія и проводились Скрябинымъ въ первый періодъ его дѣятельности, то лишь какъ бы бессознательно. Второй періодъ и отличается отъ перваго именно полнымъ осознаніемъ потребности воплощенія одной центральной идеи-настрое-

ній, которая является какъ бы вложенной въ его существо и просвѣчивающей эти переживанія.

Первый, вполне осознанный, опытъ въ этомъ направленіи сдѣланъ Скрябинымъ въ четвертой сонатѣ.

Четвертая соната, ор. 30, Fis-dur (последняя—неоднo-частная) написана въ 1903 году, когда творчество Скрябина проявилось съ особой интенсивностью, и когда имъ въ одно лѣто, кромѣ этой сонаты, было написано еще до 40 другихъ вещей (съ 30-го по 42-ой ор.). Соната издана М. П. Бѣляевымъ въ 1904 г.

Идея этой сонаты есть идея утвержденія абсолютной цѣнности творческой активности, освобождающей человѣка, упоеннаго ею, отъ забываемой имъ цѣли.

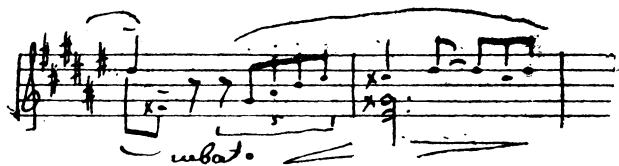
Такъ какъ, уже начиная съ четвертой сонаты, неизбежно приходится сталкиваться съ психологической стороной ихъ содержанія, слѣдуетъ здѣсь же оговориться, что анализъ ихъ въ этомъ направленіи потребовалъ бы не одинъ десятокъ страницъ, а потому и будетъ намѣченъ здѣсь лишь общими штрихами.

Первая часть четвертой сонаты начинается восьмитактнымъ предложеніемъ. Въ немъ впервые появляются у Скрябина, если такъ можно выразиться, «психологическіе лейтмотивы», стремящіеся къ воплощенію определенныхъ идей.

Въ первомъ же предложеніи мы находимъ два такихъ мотива: первый—*мотивъ желанія* и, въ то же время, недостижимаго, гдѣ-то вдали мерцающаго, свѣта:

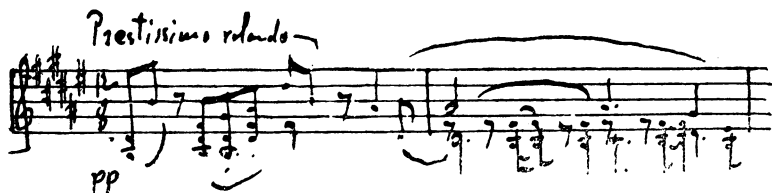


второй—*мотивъ томленія:*



Слѣдующее за главнымъ придаточное предложеніе (9 тактовъ) приводитъ къ средней части. На 35-омъ тактѣ вновь появляется первая тема, какъ бы окруженная яркимъ звѣзднымъ небомъ. Черезъ 16 тактовъ начинается подходъ ко второй части сонаты, примыкающей непосредственно къ первой.

Вторая часть (*Prestissimo volando*) написана въ сонатной формѣ. Первая тема:



переходить на 13-омъ тактѣ въ ходъ ко второй темѣ.

Вторая тема начинается съ 21 такта:



На 40-мъ тактѣ вступаетъ заключительная партія

(8 тактовъ). Разработка (34 такта) построена на матеріалѣ экспозиціи. Въ срединѣ разработки рѣзко, при знакѣ *fff*, врывается мотивъ желанія, звучащаго здѣсь *приказательно*:



Реприза начинается съ 82-го такта въ послѣдовательномъ изложеніи главной, побочной (102-ой т.) и заключительной (121-ой т.) партій. На 129-мъ тактѣ начинается небольшой ходъ къ органному пункту (136-й т.), подготовляющему коду.

Наконецъ, на 144-мъ тактѣ вступаетъ грандіозная кода, построенная на первой темѣ 1-й части, но уже безъ мотива томленія, такъ какъ желаніе осуществлено. Но не радость осуществленнаго желанія здѣсь слышна, а радость самодовлѣющая, упоеніе творчествомъ.

Съ музыкальной стороны четвертая соната обогащена новыми гармоніями, не появлявшимися въ предшествующихъ сонатахъ. О совершенствѣ воплощенія Скрябинымъ его *музыкальныхъ* идей, уже начиная со второй сонаты, говорить не приходится, такъ какъ въ этомъ отношеніи композиторъ, можетъ быть, со временъ Шопена не имѣетъ себѣ равныхъ.

Послѣдующія сонаты, начиная съ пятой, всѣ связаны между собой родствомъ проникающаго ихъ мистическаго настроенія, хотя и отраженнаго въ нихъ въ различныхъ преломленіяхъ.

Пятая соната, ор. 53 (послѣдняя съ ключевымъ обозначеніемъ знаковъ альтераціи), написана въ январѣ 1908 года въ Лозаннѣ; вышла въ свѣтъ первоначально въ Парижѣ въ изданіи самого автора; затѣмъ это изданіе перешло въ собственность Росс. Муз. Издательства.

Въ противоположность второй сонатѣ, создававшейся въ теченіе пяти лѣтъ, пятая соната была написана съ не-постижимой быстротой: въ 3—4 дня и, при томъ, тот-часъ послѣ окончанія композиторомъ симфонической по-эмы «Экстазъ». Эпиграфомъ къ этой сонатѣ служитъ слѣдующее четверостишіе изъ поэмы экстаза:

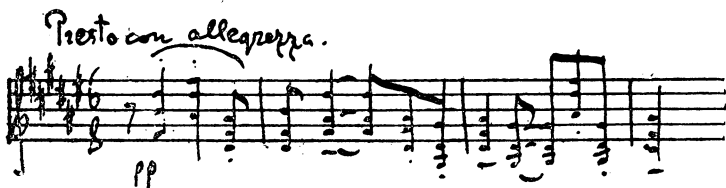
«Я къ жизни призываю васъ скрытыя стремленья!
«Вы, утонувшіе въ темныхъ глубинахъ,
«Духа творящаго, вы боязливые,
«Жизни зародыши, вамъ дерзновенье я приношу».

Когда слушаешь эту сонату, невольно зарождается мысль о какомъ то магическомъ дѣйстви. Слышится произнесеніе какихъ то формулъ, дѣйствіе которыхъ на-правлено къ тому, чтобы вызвать къ жизни тѣ скры-тыя силы, о которыхъ вѣщаетъ эпиграфъ.

Вступленію предшествуютъ двѣнадцать тактовъ, какъ бы порывисто распаивающихъ завѣсу предъ совершаю-щимся магическимъ дѣйствиемъ. За этими тактами слѣ-дуетъ изложеніе темы вступленія:



На 47-мъ тактѣ вступаетъ главная партія (Fis), зву-чащая призывомъ къ скрытымъ силамъ:



Промежуточная тема (Cis) начинается съ 96-го такта:



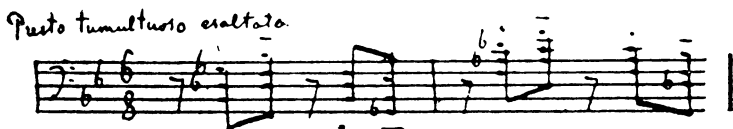
Въ ней съ особой яркостью чувствуется одна изъ магическихъ формулъ, послѣ произнесения которой слышатся, какъ бы въ отвѣтъ, отдаленные шумы, глухіе раскаты, возвѣщающіе о какихъ-то космическихъ переломкахъ. Тема эта черезъ 24 такта приводитъ ко второй темѣ (B), по существу—лирической. Здѣсь какъ бы является вызванный къ жизни зародышъ:



Два такта—140 и 141-й содержатъ въ себѣ вводную тему:



Заключительная партія начинается на 143-мъ тактѣ:



Въ разработкѣ (157 по 329-й) использованъ съ поражающимъ мастерствомъ весь матеріаль экспозиціи. Модуляціонный ея планъ таковъ: Gis, E, Cis, D, H, G, E, A, H, G, As, Des, Fis. Въ разработкѣ слѣдуетъ, между прочимъ, отмѣтить 273 и 274-й такты, какъ бы предуказующіе на «Прометея».

Реприза начинается на 329-мъ тактѣ съ главной партіей въ H, промежуточной (357-й т.) въ Fis, побочной (381 т.) въ Es; вводная тема (401 т.) появляется въ разработанномъ видѣ и, черезъ видоизмѣненную заключительную партію, приводитъ на 433-мъ тактѣ къ кодѣ, въ которой звучитъ та же самодовлѣющая радость, что и въ кодѣ четвертой сонаты.

Послѣдніе шесть тактовъ, заимствованные изъ самаго начала сонаты, какъ бы вновь быстро опускаютъ распахнувшуюся завѣсу. Видѣнье исчезаетъ.

Въ музыкальномъ отношеніи, и именно въ отношеніи гармоническихъ достиженій, пятая соната является началомъ того переворота, который произвелъ Скрябинъ въ его послѣдующихъ сочиненіяхъ. Уже здѣсь они появляются во всей своей грандіозной красотѣ, но пока еще примѣненіе ихъ интуитивное, неосознанное, неприведенное въ стройную систему, которую авторъ пока только предугадываетъ своимъ могучимъ талантомъ. Но вызовъ брошенъ, и слова: «Вамъ дерзновеніе приношу» не остаются пустымъ звукомъ.

Пятой сонатой заканчивается второй періодъ творческой дѣятельности Скрябина.

Если въ пятой сонатѣ еще чувствуется какая-то, хотя бы только внѣшняя, дань законамъ гармоніи, до сихъ поръ казавшимся непреложными, то въ шестой сонатѣ Скрябинъ порываетъ съ ними окончательно и безповоротно, съ непоколебимой вѣрой уходя въ свой собственный, имъ самимъ созданный, міръ звуковъ.

Строгая обоснованность и поражающія логичность и закономерность ни на мигъ не позволяютъ усомниться

въ правѣ на существованіе его совершенно новыхъ гармоническихъ принциповъ. При этомъ, что особенно важно, благодаря силѣ и мощи своего таланта, Скрябинъ заставляеть глубоко вѣрять въ полнѣйшую жизнеспособность его новой теоріи.

Изложеніе принциповъ этой теоріи не входитъ въ задачи настоящей статьи; поэтому, ограничиваюсь лишь указаніемъ на то, что, начиная съ шестой сонаты, Скрябинъ дѣлаетъ вполнѣ осознанный переходъ къ *кварттовому* построенію аккордовъ, съ основной *гаммой*, построенной *изъ обертоновъ* натуральной гаммы, а именно: c—d—e—fis—g—a—b, причемъ квинта g иногда выпадаетъ.

Гамма эта, слѣдовательно, состоитъ изъ шести обязательныхъ звуковъ, дающихъ возможность расположенія ихъ по квартамъ, а именно: c—fis—b—e—a—d. Получаемый, такимъ образомъ, аккордъ разсматривается, какъ консонирующій, открывающій далекія перспективы для совершенно новыхъ звуковыхъ комбинацій и построений.

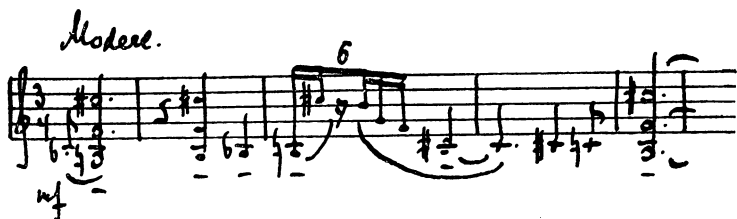
Однако, надо оговориться, что все сказанное касается лишь третьяго періода, который къ настоящему времени является уже исчерпаннымъ, и нѣкоторыя изъ самыхъ послѣднихъ сочиненій, недавно вышедшихъ изъ печати, не укладываются уже въ рамки этихъ принциповъ, получающихъ новый фазисъ своего развитія.

Шестая соната, ор. 62 (первая безъ ключевого обозначенія знаковъ альтераціи въ силу новыхъ гармоническихъ принциповъ, допускающихъ въ основномъ аккордѣ одновременно присутствіе діэзовъ и бемолей) создавалась въ періодъ 1911—1912 г., уже послѣ окончанія симфонической поэмы «Прометей». Закончена въ Баттенбергѣ (Швейцарія) и издана Росс. Муз. Издательствомъ въ 1912 г.

Соната эта проникнута глубокимъ мистицизмомъ, какъ и всѣ послѣдующія, отличаясь отъ нихъ лишь

нѣкоторымъ налетомъ романтизма. Здѣсь какъ бы свершается какой-то обрядъ приобщенія чистой души къ тайнамъ, ею неизвѣданнымъ и долженствующимъ какъ-то измѣнить ея сущность. Слѣдуетъ, однако, еще разъ напомнить, что и шестая соната, какъ и всѣ безъ исключенія другія произведенія Скрябина, сочинялась, какъ чистая музыка, но лишь звуки ея говорятъ ясно объ опредѣленной идеѣ—настроеніи.

Главная тема—сосредоточеннаго, мистическаго характера:



Придаточное предложеііе, начинающееся съ 15-го такта, постепенно развивается въ ходъ, приводящій на 39-мъ ко второй темѣ:



появляющейся въ главномъ предложеііи во всей ея дѣвственной чистотѣ. Та же тема въ придаточномъ предложеііи (56 т.) является какъ бы отравленной двухнотной, контрапунктирующей ей темой—b и eses:



Душа, чистая сама по себѣ, лишается этой чистоты, будучи отравлена первымъ же къ ней прикоснове-
ніемъ.

Заключительная партія вступаетъ на 92-мъ тактѣ:



и переходитъ на 124-мъ въ разработку.

Въ заключительной партіи слѣдуетъ отмѣтить новизну гармоніи 104 и 105-го такта. Разработка, начинающаяся соединеніемъ первой и второй темъ, приводитъ на 207 тактѣ къ репризѣ.

Въ репризѣ слѣдуетъ обратить особое вниманіе на изложеніе побочной партіи, начиная съ 244-го такта. Эта партія изложена здѣсь на трехъ нотныхъ системахъ. На верхней системѣ тема души имѣетъ широкій ритмическій рисунокъ съ стремленіемъ въ высь; то же стремленіе, но въ болѣе мелко́мъ ритмическомъ рисунокѣ, проявляется и на второй системѣ; наконецъ, на третьей еще болѣе мелко́й рисунокъ создаетъ картину волнь, набѣгающихъ и стремящихся охватить эту душу, какъ бы отъ нихъ ускользящую.

На 278-тактѣ вступаетъ заключительная партія. Рождается ужасъ...

Кода (298 т.) даетъ потрясающую по своей силѣ картину безумнаго ужаса души, вовлеченной темными силами въ таинственно кошмарный танецъ, въ которомъ она, отравленная, находитъ наслажденіе.

По силѣ вдохновенія, по ошеломляющей новизнѣ гармоническихъ построеній и мастерству изложенія соната эта является однимъ изъ величайшихъ произведеній музыкальнаго искусства.

Седьмая соната, ор. 64, хотя и создавалась въ тѣ же 1911—1912 годы, была, однако, закончена ранѣе шестой; написана въ Беаттенбергѣ; издана Росс. Муз. Издательствомъ въ 1913 г.

Въ этой сонатѣ сгущенная атмосфера мистицизма достигаетъ своего апогея. Тонъ сонаты—суровый, пророческій; дѣйствіе совершается какъ бы на той скрытой грани потусторонняго міра, гдѣ крайняя суровость соприкасается съ нѣжной лаской. Первая тема:

Allegro.

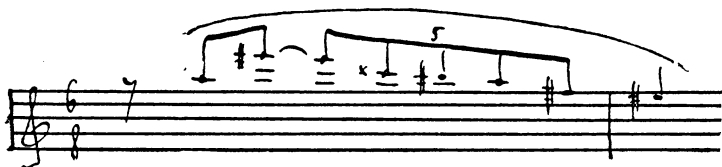
Вторую тему съ первой связываетъ промежуточная, начиная съ 17-го такта:



Вторая тема вступает на 29-мъ тактѣ:



Въ главномъ предложеніи она имѣетъ контрапунктъ: *cisis, ais, a*, приобретающій въ кодѣ особое развитіе (см. съ 297-го такта). Въ придаточномъ предложеніи та же тема окружена слѣдующимъ (вторымъ) контрапунктомъ:



За 13 тактовъ до заключительной партіи происходитъ соединеніе первой, второй темъ и второго контрапункта второй темы. Заключительная партія, начинающаяся на 60-мъ тактѣ, построена на матеріалѣ второго контрапункта второй темы.

Въ этой партіи слѣдуетъ, между прочимъ, обратить вниманіе на гармонію 66—68 тактовъ. Послѣ четырехъ тактовъ дополненія къ заключительной партіи (73—76), начинается большая, въ 92 такта, разработка, съ поразительными по своей необычайной гармонической звучности заключительными тактами, вызывающими въ воображеніи представленіе о какихъ-то глухихъ подзем-

ныхъ ударахъ и грозныхъ вспышкахъ отдаленной молніи.

Реприза начинается на 169-мъ тактѣ. Въ изложеніи первой темы слѣдуетъ обратить вниманіе на гармонію 171, 172 и далѣе 177—182-го тактовъ.

Вторая тема (197 т.) появляется сразу въ сопровожденіи перваго и втораго контрапункта, причѣмъ послѣдній имѣетъ усложненный видъ. Заключительная партія (228 т.) переходитъ на 237-мъ тактѣ въ подходъ къ кодѣ. Наконецъ, на 253-мъ тактѣ начинается грандіозная по своему содержанію и размѣрамъ—въ 91 тактъ—кода, создающая картину мистическаго танца, головокружительнаго, изступленнаго отъ поэтическаго восторга, а слѣдовательно, по существу своему отличнаго отъ танца въ шестой сонатѣ.

Принципы новыхъ гармоническихъ достижений проведены въ седьмой сонатѣ, отъ начала и до конца, съ послѣдовательностью, исключительной по своей строгости.

Восьмая соната, ор. 66, написана въ первой половинѣ 1913 года въ Москвѣ; издана П. Юргенсономъ въ томъ же году.

По своему объему, это—самая большая изъ всѣхъ десяти сонатъ. Въ музыкальномъ отношеніи соната эта пріобрѣтаетъ особое значеніе, съ одной стороны, въ силу обогащенія гармоніи еще новыми гармоническими пріобрѣтеніями, основанными на введеніи не появлявшихся ранѣе призвуковъ:



съ другой—въ силу необычайно тонкаго контрапунктическаго мастерства.

Соната начинается вступлениемъ въ 21 тактъ, построеннымъ на слѣдующихъ темахъ:

Lento

Handwritten musical notation for the introduction of the sonata, marked *Lento*. It consists of three staves. The first staff shows a piano (*p*) dynamic and a complex harmonic structure with various accidentals. The second staff features a melodic line with a slur and a crescendo hairpin, marked *poco*. The third staff is labeled "3)" and shows a melodic fragment with a slur and a "4" below it.

Вступление на 21-мъ тактѣ приводитъ къ первой темѣ, состоящей изъ двухъ мотивовъ:

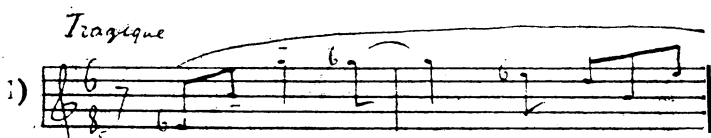
Allegro agitato.

Handwritten musical notation for the first theme, marked *Allegro agitato.* It is a piano (*pp*) piece in 6/8 time, showing two staves with complex rhythmic patterns and accidentals.



Съ 58-го такта (Allegro) начинается ходъ, приводящій на 88-мъ тактѣ ко второй темѣ (Tragique), представляющей яркій контрастъ къ первой.

Эта вторая тема, включая въ себѣ два мотива:



сливается, далѣе, съ заключительной партіей, построенной на материалѣ первой и второй темъ. Большая разработка (122 т.) переходитъ на 318-мъ тактѣ въ репризу съ послѣдовательнымъ проведеніемъ первой и второй темъ. На 419-мъ тактѣ начинается вторая разработка, переходящая въ коду.

Кода (Presto), подобно кодамъ шестой и седьмой сонатъ, приобретаетъ характеръ изступленнаго танца.

Въ общемъ, какъ уже было отмѣчено, восьмая соната отличается отъ двухъ предшествующихъ тончайшей контрапунктической тканью. При всей сложности тематическаго матеріала, при всемъ разнообразіи сопо-

ставляемыхъ темъ, новизнѣ гармоній, общее цѣлое никогда не утрачиваетъ своей кристалльной прозрачности и строгой опредѣленности.

Девятая соната, ор. 68, закончена въ Москвѣ въ 1913 году; зарожденіе ея, однако, относится къ періоду созданія шестой и седьмой сонатъ. Издана П. Юргенсономъ въ годъ окончанія.

Первая тема содержитъ въ себѣ два основныхъ мотива:

Moderato quasi andante.

1)

legendaire pp

2)

mysterieusement murmuré

изъ которыхъ второй создаетъ впечатлѣніе какого-то мистическаго заклинанія.

Придаточное предложеніе (11-й т.) переходитъ далѣе въ ходъ, причѣмъ второй мотивъ первой темы (22-й т.) развивается въ тему хода:

trem

Вторая тема (35-й т.) полна контраста къ первой:

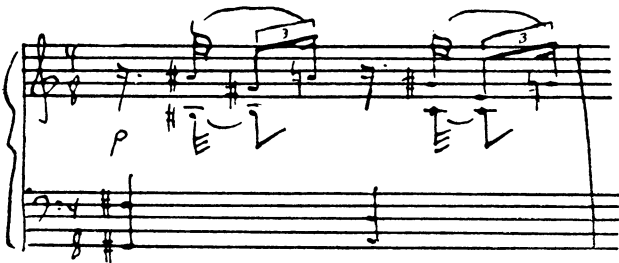


Эта тема какъ бы рисуеъ зарожде́нiе чистой лучезарной мечты. Заключительная партiя (61-й т.) построена на материалѣ темы хода. Разработка начинается на 69-мъ тактѣ и даетъ потрясающую по силѣ картину постепенной отравы мечты, чистой въ самой себѣ, но загрязненной черными силами магiи.

Изъ отдѣльныхъ эпизодовъ разработки слѣдуетъ отмѣтить:

Molto meno vivo (87-й т.), гдѣ мечта (вторая тема) появляется во всей своей чистотѣ, какъ бы покойно дремлющая; но уже при вторичномъ ея появленiи (95-й т.) гармоническимъ уклономъ вносится въ эту мечту элементъ отравы. Постепенно набѣгающiя, чуждые ея свѣтлому образу, волны сгущаютъ атмосферу, заволакиваютъ мечту мракомъ ужасовъ.

На 113-мъ тактѣ появляется угловато-искривленный эпизодъ, какъ бы злая гримаса:



который присоединяется на 119-мъ тактѣ, какъ контрапунктъ, ко второй темѣ. Слышится таинственный наговоръ (121-й т.), и темныя силы начинаютъ постепенно получать свое развитіе (124-й т.), достигая апогея въ быстро проносящейся первой темѣ, которая начинается на 155-мъ тактѣ реприза.

На 179-мъ тактѣ появляется мечта — вторая тема, но первоначальный ея, лучезарно-чистый, образъ измѣнился до неузнаваемости. Какъ бы гонимая злорадно-черными силами магіи, подъ звуки изступленнаго марша, идетъ она падшая, безвольная...

Разрастающаяся въ стремленіи осквернить святыню грубость темныхъ силъ достигаетъ своего кульминаціоннаго пункта (192-й т.), разражающагося кошмарнымъ танцемъ (*Allegro*, 193-й т.), все быстрѣе и быстрѣе несущимся, но также быстро исчезающимъ.

Обрядъ черной магіи конченъ; туманъ кошмара разсѣивается, оставляя (*Темпо I*, 210-й т.) лишь налетъ тяжкаго воспоминанія.

Девятая соната—одно изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній музыкальнаго искусства по силѣ вдохновенія, глубинѣ мысли, яркости звуковыхъ красокъ, строгой законмѣрности построенія, наконецъ, по тому потрясающему воздѣйствію, которое она производитъ своимъ кошмарнымъ ужасомъ.

Въ психологическомъ отношеніи соната эта имѣетъ большую родственную связь съ шестой и седьмой въ томъ смыслѣ, что всѣ три въ основѣ своей имѣютъ культъ магіи, съ уклономъ девятой сонаты въ сторону магіи лѣвой.

Десятая соната, ор. 70, написана въ 1913 году въ Москвѣ и въ томъ же году издана П. Юргенсономъ.

Въ противоположность девятой, десятая соната вся проникнута какимъ-то лучезарнымъ свѣтомъ. Начинается она вступленіемъ, построеннымъ на слѣдующихъ мотивахъ:

Moderato

p tres doux et pur

Главная тема (*Allegro*) вступает на 39-мъ тактѣ:

Allegro.

p

полная свѣтлаго, радостно-полетнаго движенія.

Проведеніе второй, какъ бы наэлектризованной, темы начинается на 73-мъ тактѣ:

p mf

Яркіе, тамъ и сямъ внезапно вспыхивающіе, огонь-

ки въ первой темѣ продолжаютъ мелькать и во второй, соединенной съ заключеніемъ четырьмя тактами (84—87):



Заключительная партія, вся пропитанная восторгомъ любви, начинается на 88-мъ тактѣ:



Разработка (116 тактъ) построена на матеріалѣ экспозиціи и горитъ тѣмъ же лучезарнымъ огнемъ, достигая въ «Puissant radieux» (212-й т.) кульминаціоннаго пункта. Два вставныхъ такта — 222 и 223 — соединяють разработку съ репризой. Послѣ проведенія первой темы вступаетъ вторая (260 т.), вся какъ-бы сіяющая фосфоресцирующими лучами непрерывно вспыхивающихъ огоньковъ.

Кода (306-й т.), какъ и въ предшествующихъ четырехъ сонатахъ, даетъ картину мистическаго танца, полного трепещущей сладости, постепенно къ концу угасающаго и переходящаго въ томленіе, такъ дивно воплощенное въ звукахъ вступленія.

Десятая соната по своему свѣтлому содержанію является прямой противоположностью предшествующимъ, особенно—девятой. Вся она—дивно бѣлымъ свѣтомъ сі-

яющее вдохновеніе; по цѣльности же строенія, органической слитности всѣхъ ея отдѣльныхъ частей — чудо мастерства.

Анализируя сонаты Скрябина, легко убѣдиться, какой колоссальный путь эволюціи прошелъ этотъ великій художникъ звуковъ, никогда не останавливавшійся въ своемъ развитіи, никогда не дѣлавшій уклоновъ въ сторону. И если девятая и, въ особенности, десятая сонаты и носятъ въ себѣ какъ-бы элементы нѣкотораго опрощенія, то послѣднее является лишь естественнымъ результатомъ совершеннѣйшаго овладѣнія новыми гармоническими принципами, на которыхъ Скрябинъ, въ своемъ «Прометѣѣ», а затѣмъ въ шестой и, особенно, седьмой сонатахъ, такъ упорно и настойчиво искалъ самоутвержденія.

Изъ сказаннаго не трудно придти къ выводу, что великій художникъ далекъ отъ послѣдняго слова и, несомнѣнно, одарить искусство еще многими чудесными откровеніями, о которыхъ и не снилось нѣкоторымъ нашимъ профессиональнымъ мудрецамъ, съ злобной завистью, въ безсиліи своего ничтожества, тщетно пытающихся гасить больно жгущій ихъ яркій лучъ солнечнаго свѣта.



1914 г. (Последн. фот..)

ИСТОРИЧЕСКІЯ ПАРАЛЛЕЛИ.

(Къ вопросу о воспріятіи творчества А. Н. Скрябина).

«Свѣтъ дѣйствительно пересталъ бы быть самимъ собой, если бы все серьезное и новое не клеймилось вначалѣ эпитетомъ безумія со стороны того поверхностнаго и рутиннаго направленія, которое господствуетъ среди большинства людей. Ничто такъ не раздражаетъ посредственность, какъ мужество генія, ничто не подвергается такому глумленію, какъ истинный энтузіазмъ, и ничто такъ не возмущаетъ самодовольный скептицизмъ какъ непоколебимая вѣра» *).

Глубокая истина заложена въ этихъ словахъ Эдуарда Шюре, высказанныхъ имъ по поводу отношенія къ Р. Вагнеру его современниковъ.

Въ постепенномъ ходѣ развитія историческихъ событій существуетъ непреложный законъ повторяемости.

Въ различныя эпохи, при самыхъ разнообразныхъ внѣшнихъ сопутствующихъ условіяхъ, аналогичныя между собою событія проходятъ съ поразительной тождественностью, касающейся иногда самыхъ мельчайшихъ деталей, едва уловимыхъ подробностей.

Отрицательное отношеніе большинства современныхъ музыкальных дѣятелей къ творческимъ идеямъ Скрябина, выражающееся или въ самыхъ грубыхъ и примитивныхъ формахъ глумленія и издѣвательства, или въ

*) Э. Шюре «Рихардъ Вагнеръ и его музыкальная драма». Перев. съ франц. бар. Н. М. Розень. Стр. 288.

болѣ мягкихъ тонахъ заявленій о невоспріятіи его музыки—это отрицательное отношеніе вовсе не представляетъ собою какого-либо исключительнаго, изъ ряда вонъ выходящаго явленія.

Наоборотъ, явленіе это есть одинъ изъ постоянныхъ, вполне законѣрныхъ признаковъ появленія каждый разъ на музыкальномъ горизонтѣ новаго генія.

Рядъ историческихъ фактовъ подтверждаетъ вѣрность только что высказанной мысли.

Клавдій Монтеверде, жившій отъ 1567 до 1643 г., былъ однимъ изъ выдающихся композиторовъ-контрапунктистовъ, работавшихъ въ области опернаго творчества.

Не находя удовлетворенія для своей богатой фантазіи въ правилахъ строгаго контрапункта, онъ стремился къ расширенію въ музыкѣ средствъ, съ помощью которыхъ возможно было бы достигнуть наибольшей экспрессіи, возможно рельефнѣе передать музыкой сильныя драматическія положенія.

Съ этой цѣлью онъ первый началъ употреблять такъ называемые «неприготовленные диссонансы».

Изъ-за такого смѣлаго употребленія Монтеверде рѣзкихъ диссонансовъ теоретики не замедлили тотчасъ обрушиться на него со всей ихъ консервативной силой.

Особенно своими рѣзкими нападками выдѣлился среди нихъ Артузи.

О явно отрицательномъ отношеніи современниковъ Іоганна Себастіана Баха къ его творчеству пишетъ проф. Эм. Науманъ:

Годы, пережитые Бахомъ въ Лейпцигѣ, «представляли мало разнообразія, не взирая на продолжавшіяся столкновенія между нимъ и непонимавшими его современниками, которыя начались опять съ ихъ прежней ѣдкостью со времени замѣны друга Баха,—Геснера, неблаговолившимъ къ нему ректоромъ Эрнести*)».

*) Проф. Эм. Науманъ. «Всеобщая исторія музыки». Перев. подъ ред. Н. Финдейзенъ. Томъ III, стр. 22.

Дѣйствительно, посредственность, раздраженная великимъ гениемъ Баха, стремилась активно проявлять свое отрицательное отношеніе путемъ всяческихъ доступныхъ ей способвъ: мелкихъ уколовъ, насмѣшекъ, униженій и притѣсненій.

Однажды, въ 1706 году, въ бытность органистомъ Новой церкви въ Арнштадтѣ, Бахъ былъ вызванъ въ консисторію, гдѣ ему пришлось выслушать рядъ упрековъ. «Къ мелодіи хорала», такъ жаловались духовные отцы, «Бахъ присочинялъ странныя варіаціи, приводившія въ замѣшательство весь хоръ прихожанъ. Нерѣдко въ игру его вкрадывались какіе-то *Toni peregrini* и даже *Toni contrarii* *)».

Самъ Бахъ въ 1730 году писалъ своему бывшему товарищу по ученію и другу Эрдману: «я... долженъ жить въ постоянныхъ неприятностяхъ, зависти и преслѣдованіяхъ».

Особенно рельефно проявилось такое отношеніе къ Баху въ годы его лейпцигской жизни (1723—1750), слѣдовательно въ періодъ наивысшихъ художественныхъ достиженій этого замѣчательнаго гения, въ періодъ, къ которому относятся «Страсти Господни по св. Іоанну», «Страсти Господни по св. Матѳею», *h-moll'*ная месса, *Wohltemperirtes Clavier* (2-ая часть), *Musikalisches Opfer*, *Kunst der Fuge*, большинство кантатъ и многое другое.

Послѣ смерти Баха его почти совсѣмъ забыли, и лишь въ началѣ XIX столѣтія появилась его біографія, написанная Форкелемъ; а «Страсти Господни по св. Матѳею» исполнены были вновь впервые Мендельсономъ спустя почти сто лѣтъ послѣ ихъ появленія.

Таково было отношеніе къ гению Баха не только его современниковъ, но и ближайшихъ послѣдующихъ поколѣній.

Не менѣе типичнымъ представляется и отношеніе

*) Ф. Вольфрумъ. «Іоганнъ Себастіанъ Бахъ», стр. 29, перев. Е. Браудо.

современниковъ Христофора Глюка къ его творчеству. Каждое выступленіе Глюка въ Парижѣ въ качествѣ опернаго композитора вызывало цѣлую бурю въ широкихъ общественныхъ слояхъ. Партія, враждебно настроенная къ композитору, не упускала случая проявить свое отрицательное отношеніе активнымъ путемъ, всячески стараясь пропагандировать итальянскаго композитора Пиччини, далеко, однако, уступавшаго по силѣ своего таланта Глюку. Общество раздѣлилось на 2 враждующихъ лагеря: глюкистовъ и пиччинистовъ. Каждое новое сочиненіе Глюка ожидалось съ лихорадочнымъ нетерпѣніемъ.

«При дворѣ, въ салонѣ, въ фойэ Большой Оперы, въ кафэ, на бульварахъ, въ брошюрахъ, въ фельетонахъ и даже на балахъ и редутахъ разгорѣлось несогласіе мнѣній» *).

Казалось бы страннымъ, почему Пиччини, будучи пигмеемъ по сравненію съ Глюкомъ, игралъ такую выдающуюся роль въ борьбѣ съ великимъ новаторомъ. Но этотъ вопросъ вѣрно и мѣтко разрѣшаетъ проф. Саккетти въ очеркѣ «Всеобщей исторіи музыки»: «Пиччини имѣлъ обычное преимущество таланта передъ гениемъ: онъ былъ доступнѣе массѣ. Оттого его успѣхъ былъ весьма опасенъ для Глюка» **).

Ничто однако не смущало великаго реформатора; глубоко убѣжденный въ правотѣ своихъ музыкальныхъ идей, онъ шелъ неуклонно впередъ, несмотря на ожесточенныя сопротивленія, встрѣчавшіяся на его пути.

Историкъ музыки Форкель въ своей большой статьѣ о Глюкѣ, помѣщенной имъ въ первомъ томѣ «Musikalisch-kritische Bibliothek (Gotha 1778. S. 53—210), явился яркимъ его противникомъ.

Критикуя Глюка, Форкель «опирается на правила и авторитеты. Онъ сомнѣвается въ реформѣ, направлен-

*) Проф. Науманъ. «Всеобщая исторія музыки». Томъ III, стр. 66.

***) Проф. Саккетти «Очеркъ всеобщей исторіи музыки». Стр. 255.

ной противъ правилъ, явившихся результатомъ вѣкового опыта. На вопросъ: пересозданіе оперы Глюкомъ есть ли ея улучшеніе или ухудшеніе, онъ склоняется къ послѣднему мнѣнію. Ему кажется, что Глюкъ посягнувъ противъ основныхъ законовъ музыки, вслѣдствіе чего его произведенія не могутъ соотвѣтствовать музыкальной потребности здоровой человѣческой природы» *).

Не мало горя пришлось испытать въ теченіе своей короткой жизни и свѣтлому, великому Моцарту. Известно, что здоровье Моцарта было сильно подорвано отрицательнымъ отношеніемъ современниковъ къ его творчеству. Какъ на весьма характерный примѣръ невѣжества и непониманія современниками Моцарта, можно указать на слѣдующій случай.

Вотъ что пишетъ одинъ благонамѣренный критикъ въ письмѣ изъ Вѣны (январь 1787 г.): «Schade, dass Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz um ein neuer Schöpfer zu werden zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartetten, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt—und welcher Gaumen kann das lange aushalten» **).

Одинъ большой любитель музыки въ Вѣнѣ, князь Грасальковичъ (Grassalovicz), пожелалъ прослушать эти квартеты, какъ нѣчто новое: когда музыканты начали играть С-dur'ный квартетъ, онъ разъ за разомъ сталъ имъ дѣлать замѣчанія, что они фальшиво играютъ. И такъ какъ музыканты каждый разъ его убѣждали что они игра-

*) Проф. Саккетти «Основы музыкальной критики».

***) Otto Jahn. W. A. Mozart. II. S. 204. «Жаль, что Моцартъ въ своей художественной и дѣйствительно красивой формѣ, въ погонѣ за новаторствомъ, зашелъ слишкомъ далеко, въ ущербъ воспріятію и чувству. Въ его новыхъ квартетахъ, посвященныхъ Гайдну, слишкомъ много пересолу, и не всякій можетъ ихъ выдержать».

ють такъ, какъ написано у нихъ въ партіяхъ, князь пришель въ ярость и разорвалъ ноты *).

Изъ Италіи квартеты эти вернули обратно издателю, считая смѣлыя и оригинальныя Моцартовскія сочетанія за описки и недосмотры. Композиторъ Кожелухъ считалъ увертюру «Донъ-Жуана» полной погрѣшностей противъ теоріи.

Поселившись въ Вѣнѣ и задумавъ поставить тамъ «Свадьбу Фигаро», Моцартъ натолкнулся на такія преграды со стороны враждебной ему партіи, что понадобилось вмѣшательство самого императора, чтобы опера эта увидѣла свѣтъ ramпы.

Видную роль въ этихъ интригахъ противъ Моцарта игралъ Сальери.

Однако, несмотря на то, что «Свадьба Фигаро» имѣла огромный успѣхъ, враги Моцарта добились того, что опера эта постепенно сошла со сцены, будучи заслонена оперой Мартина «Cosa rara», теперь всѣми забытой **).

Извѣстный оперный композиторъ того времени Сартти говорилъ о музыкѣ Моцарта: «la musique pour faire boucher les oreilles».

«Преслѣдовавшія Моцарта уже нѣсколько лѣтъ козни сломили и ожесточили вообще жизнерадостнаго любимца граціи и музъ, такъ что во время своей послѣдней болѣзни онъ считалъ себя, какъ не разъ выражался своей Констанцѣ, отравленнымъ итальянцами. Итальянцы отъ начала пріѣзда въ Вѣну до самой его смерти составляли жестокою и весьма часто вѣроломную оппозицію при постановкѣ его оперъ» ***).

Значительно болѣе признанія въ лицѣ своихъ современниковъ нашель Людвигъ ванъ-Бетховень; но призна-

*) Otto Jahn. W. A. Mozart. II. S. 204.

**) Otto Jahn. W. A. Mozart. II. S. 284. 1907.

***) Проф. Науманъ. «Всеобщая исторія музыки». Томъ III, стр. 121.

ніе это исходило скорѣе отъ широкихъ общественныхъ слоевъ, чѣмъ музыкальныхъ дѣятелей.

Хотя Науманъ и пытается опровергнуть отрицательное отношеніе къ Бетховену его современниковъ, но мнѣніе это не находитъ себѣ достаточныхъ подтвержденій.

Такъ, Марксъ въ своей книгѣ «Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen» утверждаетъ, что Россини заслонилъ Бетховена отъ вниманія публики, наслаждавшейся сладкозвучными аріями итальянскаго композитора и съ недоумѣніемъ слушавшей позднѣйшія произведенія Бетховена, выливавшіяся изъ глубочайшихъ тайниковъ человѣческой души *).

Не менѣе цѣнное тому подтвержденіе находимъ мы и въ замѣчательномъ трудѣ: «Бетховень» П. Беккера **), который говоритъ: «...У публики, избалованной изобиліемъ творческихъ силъ, не было никакого желанія слѣдовать за молодымъ композиторомъ по его особымъ путямъ. Много времени протекло, прежде чѣмъ Бетховену удалось преодолѣть это сопротивленіе... Бетховень, вѣроятно, мало-по-малу, убѣждался въ томъ, что ему, какъ композитору, не суждено добиться такого общаго и безспорнаго признанія, какого онъ достигъ, какъ пианистъ. Но чѣмъ яснѣе онъ чувствовалъ необходимость того, что писалъ, чѣмъ больше постигалъ, что высшая инстанція для сужденія и оцѣнки его творчества находилась въ немъ самомъ, тѣмъ равнодушнѣе относился онъ къ критикѣ съ ея рутинными взглядами».

Особенно нападали на Бетховена теоретики. Его учитель Альбрехтсбергеръ, ознакомившись съ однимъ изъ квартетовъ Бетховена изъ 18-го opus'a, сказалъ своему ученику Долецалеку: «Не совѣтую вамъ сближаться съ Бетховенемъ, который ничему не выучился и ничего путнаго не сдѣлаетъ»***).

*) Marx. «Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen».

**) П. Беккеръ. «Бетховень». Перев. Ангерта, стр. 38.

***) Thayer. «Ludwig van Beethoven's Leben».

Опера «Фиделіо» была встрѣчена неодобрительно, при чемъ критика отрицала за нею значеніе художественнаго произведенія *).

Вторая симфонія была названа музыкальнымъ чудовищемъ **).

Слушая «Леонору», Керубини сказалъ, что онъ не можетъ понять, въ какомъ тонѣ она написана.

Сборъ отъ концерта, въ которомъ исполнялась впервые девятая симфонія, былъ ничтоженъ, и хотя художественный успѣхъ у публики былъ значительный, критика отнеслась къ ней враждебно. «Allgemeine Musikalische Zeitung» въ 1826 году писала, что «сочиненіе это производитъ впечатлѣніе, словно музыка въ немъ идетъ въ разрѣзъ съ самой собою».

Говорить далѣе о томъ, какое враждебное отношеніе встрѣчалъ со стороны своихъ современниковъ Рихардъ Вагнеръ, было бы излишне. Отношеніе это въ достаточной мѣрѣ извѣстно всѣмъ и каждому, кто хотя бы поверхностно знакомъ съ біографіей этого величайшаго мірового генія.

Лишь глубокая вѣра въ правоту своихъ идеаловъ, гранитная стойкость передъ жизненными ударами, титаническая сила и мужество, передъ которыми мы теперь съ благоговѣніемъ можемъ преклоняться, дала возможность Вагнеру свершить то, что онъ свершилъ.

Вѣчно гонимый людьми, будучи не разъ на краю гибели всѣхъ своихъ художественныхъ идеаловъ благодаря внѣшнимъ обстоятельствамъ, человѣкъ этотъ былъ оберегаемъ самимъ Провидѣніемъ.

Казалось, рушились всѣ надежды, малѣйшія возможности, разбиваемая косностью, рутинерствомъ яростно настроенныхъ противъ Вагнера музыкантовъ, критиковъ, толпы, но судьба хранила его, вновь протяги-

*) Marx. «Ludwig van Beethoven».

**) Ibidem.

вала ему руку помощи, вливая все новые и новые запасы духовныхъ силъ и энергій.

Въ 1876 году Вильгельмъ Таппертъ издалъ въ Лейпцигѣ замѣчательную книгу, озаглавленную имъ: «Richard Wagner im Spiegel der Kritik». Книга эта представляетъ собою: «Wörterbuch der Unhöflichkeit enthaltend grobe, höhrende, gahässige und verleumderische Ausdrücke, die gegen den Meister Richard Wagner seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht wurden» *).

Довольно прочитавъ одну эту книгу, чтобы составить себѣ представленіе о той возмутительной травлѣ, которой подвергался Вагнеръ.

Приведу, какъ примѣръ, нѣсколько выдержекъ, сохраняя ихъ въ оригиналѣ: «Wagner, dem nie ein musikalischer Gedanke aus der Tiefe der Seele quillt, ist ein kluger Nachahmer wirklicher Vorgänge, seine Musik ist der Geschichte Affe der Realität» (Speidel, Wiener Fremdenblatt» 20 August 1876) **).

«Ueberhaupt tritt die Dissonanz so massenhaft im Parsifal hervor, dass man Wagner... zum Doktor der Kakophonie ernennen könnte» (W. Lübke 1882 ***).

«Hätte die gute Kritik zu der neuen Propaganda nicht schon viel zu lange vornehm geschwiegen, es wäre aus der Maus nicht der Elefant geworden» (L. Rellstab. Berlin. 1857 ****)

«Тристанъ и Изольда» характеризуется какъ уши-

*) „Словарь неучтивыхъ, грубыхъ, насмѣшливыхъ, ядовитыхъ выраженій, употребляемыхъ врагами Вагнера противъ него самого, его произведеній и противъ его послѣдователей“.

***) «Вагнеръ, у котораго никогда музыкальная мысль не вытекала изъ глубины души,—не болѣе, какъ умный изобразитель дѣйствительности; его музыка—«ловкое подражаніе» реальному“.

****) «Диссонансы въ Парсифалѣ такъ нагромождены, что Вагнера слѣдовало бы возвести въ степень доктора какофоніи».

*****) «Если бы критика, по добротѣ своей, не замалчивала такъ долго о новой пропагандѣ, не было бы изъ мухи слона».

раздирающая музыка; тоже—прощаніе Вотана въ «Валкиріяхъ».

Далѣе, музыка Вагнера именуется «безнравственной», «сумасшедшей», «сорной травой, растущей на могилѣ Бетховена», и т. п.

Объ отношеніяхъ къ Вагнеру критики Эдуардъ Шюре говоритъ:

«Величайшимъ врагомъ Вагнера была не публика, а критика... Одинъ звукъ имени Вагнера окончательно выводилъ ее изъ равновѣсія и заставлялъ терять всякое самообладаніе. Были и такіе заклятые враги, которые отъ времени до времени шли на примиреніе, чтобы затѣмъ съ большей силой обрушиться на него. Критика, о которой мы говоримъ, никогда не входила въ какой бы то ни было разборъ его идей и не вдавалась въ малѣйшій анализъ его произведеній. Ея тактика заключалась въ томъ, чтобы систематически ихъ игнорировать или исказить ихъ смыслъ въ глазахъ публики» *).

Попытаемся теперь прослѣдить отношеніе современныхъ музыкальныхъ дѣятелей и широкихъ общественныхъ массъ къ А. Н. Скрябину и его творчеству.

Подобно тому какъ Альбрехтсбергеръ не ждалъ ничего путнаго отъ своего ученика Бетховена и, между прочимъ, пренебрежительно отнесся къ его квартетамъ ор. 18, не ждалъ ничего и отъ Скрябина его учитель А. С. Аренскій, скептически относившійся къ его теоретическимъ познаніямъ и еще болѣе къ его сочиненіямъ.

Однажды въ бесѣдѣ съ однимъ музыкантомъ по поводу 1-ой симфоніи и другихъ сочиненій Скрябина Аренскій, раздраженный споромъ, заявилъ этому музыканту, что онъ очевидно ничего не понимаетъ въ музыкальномъ искусствѣ, если видитъ въ Скрябинѣ композитора.

*) Эд. Шюре. «Мѣсто Рихарда Вагнера въ исторіи театра». Перев. бар. Н. М. Розень.

Вспоминаются и раннія выступленія Скрябина въ качествѣ исполнителя своихъ фортепіанныхъ сочиненій въ «Керзинскомъ кружкѣ», гдѣ публика относилась къ нимъ съ недоумѣніемъ. А теперь эти раннія произведе-нія не только никого не шокируютъ, но признаются классическими, и въ консерваторіи ихъ даютъ ученикамъ на ряду съ лучшими образцами фортепіанной литературы.

Но вотъ появилась на свѣтъ Божій вторая симфонія. Многимъ, вѣроятно, памятенъ тотъ неслыханный скандалъ, которымъ сопровождалось ея первое исполненіе.

Симфонія эта шла въ Москвѣ, въ одномъ изъ симфоническихъ собраній Музыкальнаго Общества, подъ управленіемъ В. И. Сафонова, лѣтъ двѣнадцать тому назадъ. Уже на репетиціяхъ враждебно настроенный оркестръ отказывался играть это сочиненіе.

Поведеніе оркестрантовъ было крайне вызывающимъ. Композиторъ чувствовалъ себя совершенно не гарантированнымъ отъ какихъ-либо самыхъ грубыхъ эксцессовъ съ ихъ стороны.

Но это были еще цвѣточки. Ягодки появились въ самомъ кенцертѣ.

Симфонія прошла подъ оглушительный свистъ, шумъ и шиканье многочисленной аудиторіи.

Это былъ такой грандіозный по своимъ размѢрамъ протестъ, какой возможенъ лишь тамъ, гдѣ дѣло идетъ о чемъ-то изъ ряда вонъ выходящемъ.

Симфонія, очевидно, казалась слушателямъ такимъ необычнымъ сочиненіемъ, такимъ смѣлымъ, можетъ быть, граничащимъ съ безуміемъ новаторствомъ, дерзко противорѣчившимъ всему ихъ рутинерскому укладу, что они не могли не кричать, не могли сдержать потока негодованія, вырывавшагося какъ лава изъ огнедышащаго вулкана.

Прошло не такъ ужъ много лѣтъ съ тѣхъ поръ, а

картина измѣнилась такъ, что тамъ, гдѣ былъ низъ, оказался верхъ, а гдѣ былъ верхъ, сталъ низъ.

Вторая симфонія стала украшеніемъ репертуара симфоническихъ концертовъ; проходить всюду и всегда съ одинаковымъ грандіознымъ успѣхомъ.

А многіе «спеціалисты», видѣвшіе въ ней страшное пугало, находятъ теперь эту симфонію классическимъ произведеніемъ симфонической литературы.

И вновь приходитъ на память Бетховень съ его второй симфоніей, считавшейся въ то время «музыкальнымъ чудовищемъ».

Послѣ второй симфоніи большинство музыкальнаго міра отвернулось отъ Скрябина.

Сразу появилось отрицательное отношеніе къ его послѣдующимъ сочиненіямъ. Къ Скрябину стали относиться съ особой нервностью. Чѣмъ далѣе, тѣмъ болѣе стали разгораться страсти вокругъ его, творчества. У него оказалось немалое количество враговъ, главнымъ образомъ въ рядахъ музыкантовъ: композиторовъ, исполнителей, критиковъ, съ раздраженіемъ относившихся къ его творческому направленію.

Толпа совсѣмъ не понимала Скрябина, въ лучшемъ случаѣ выслушивая его новыя сочиненія съ недоумѣніемъ, чаще же выражая активный протестъ.

Все это—тѣ самыя характерныя явленія, на которыя я указывалъ, касаясь отношенія современниковъ къ Баху, Моцарту и т. д.

Если 3-ья симфонія, теперь уже всѣми признанное и считающееся геніальнымъ сочиненіе, въ свое время была принята только милостиво, то исполненіе 5-й фортепیانной сонаты вызвало у большинства недоумѣніе, а «Поэма Экстаза»—протестъ въ формѣ шиканья однихъ и бѣгства изъ зала другихъ.

Въ Петроградѣ въ первый разъ «Поэма Экстаза» исполнялась всего 6 лѣтъ назадъ въ одномъ изъ «Русскихъ симфоническихъ концертовъ» Бѣляева. На репе-

тиціяхъ «Экстаза», правда, въ меньшей степени, но все же повторилась картина, которая имѣла мѣсто въ Москвѣ, на репетиціяхъ второй симфоніи.

Рутинеры оркестранты исподтишка, желая какъ-нибудь уколоть, оскорбить автора, устроили на одной изъ репетицій кошачій концертъ.

Пятая соната и «Экстазь» оказались уже «по ту сторону» воспріятія большинства музыкальной критики.

Враги не преминули упустить случая злорадно заявить о какофоніи, музыкальной нелѣпости, болѣзненной изломанности композитора.

Но теперь уже и эти сочиненія приняты многими изъ тѣхъ, которые прежде энергично противъ нихъ возставали.

Одинъ изъ ярыхъ гонителей Скрябина, музыкальный критикъ Коломійцевъ, превратился въ его восторженнаго поклонника.

Однако, дальнѣйшій ходъ событій рисуется далеко не въ пользу «спеціалистовъ».

Въ то время, какъ даже широкія общественныя массы постепенно стали научаться цѣнить и любить Скрябина, «спеціалисты» все болѣе и болѣе начали отходить отъ него, терять нить, недоумѣвающе разводя руками.

Одни систематически стали корректно заявлять каждый разъ, что музыка Скрябина имъ «чужда», что она не говоритъ ни уму, ни сердцу; другіе, давъ себѣ однажды волю, перестали стѣсняться въ выраженіяхъ по адресу ненавистной имъ музыки Скрябина.

Особенная враждебность къ Скрябину, начавшаяся съ пятой сонаты и «Экстаза», съ появленіемъ «Прометей» и послѣдующихъ сочиненій достигла своего апогея.

Полились цѣлые потоки обвиненій въ потрясеніи и ниспроверженіи всѣхъ основъ теоріи музыкальнаго искусства, въ писаніи какофонической музыки, отрицаніи вѣками установленнаго мажора и минора, отрицаніи то-

нальностей и модуляціи,—словомъ, весь тотъ арсеналь обвиненій, который предъявляли въ свое время и къ Монтеверде и Баху, къ Глюку и Моцарту, къ Бетховену и Вагнеру.

Музыкальный рецензентъ изъ газеты «Русское Слово» зашелъ въ своемъ увлеченіи такъ далеко, что не постѣснился печатно назвать Скрябина композиторомъ, идущимъ по „узкой дорожкѣ пѣвца сладострастія“, чѣмъ невольно заставилъ вспомнить слѣдующія слова Schletterer'a о Вагнерѣ: „Bei Wagner tritt es zu auffällig hervor, dass ihm die Schilderung wilden Wollusttaumels oft Zweck ist, das versteht er auch wirtuos zu machen, und mit faunischer Lust schwelgt er in solch aufregenden Tongemälden. Dadurch aber wird seine Kunst zu einer unsittlichen und verderblichen, zu einem Ideal für hysterische Weiber und nervös erschlafte Männer“ *).

И если когда-нибудь выйдетъ книга, подобная книгѣ Тапперта, «Александръ Скрябинъ въ зеркалѣ критики», несомнѣнно попадетъ туда и мудрое изреченіе московскаго рецензента.

Не менѣе пикантна и послѣдняя его статья въ «Русскомъ Словѣ» по поводу исполненія «Поэмы Экстаза» въ симфоническомъ концертѣ С. Кусевицкаго.

Прежде этотъ рецензентъ, пытаясь привить свою ненависть къ Скрябинскому творчеству читателямъ «Русскаго Слова», игралъ на яко-бы культивируемой Скрябинымъ въ его сочиненіяхъ безнравственности, называя его «пѣвцомъ сладострастія». Но, къ великому огорченію критика, изъ этого ровно ничего не выходило, и ему,

*) «Слишкомъ ужъ подчеркиваетъ Вагнеръ въ своихъ сочиненіяхъ, что главной цѣлью для него является изображеніе дикаго вихря сладострастія, и надо отдать ему должное: онъ дѣлаетъ это въ совершенствѣ, наслаждаясь, какъ фавнъ, возбуждающими чувственность музыкальными картинами. Такимъ путемъ онъ превращаетъ искусство въ нѣчто безнравственное и развращающее—въ идеаль истеричныхъ женщинъ и слабыхъ, безвольныхъ мужчинъ» Н. М. Schletterer: «Richard Wagners Bühnenfestspiel», 1876).

за отсутствіемъ другихъ ресурсовъ къ оплеванію музыки Скрябина, приходилось безпомощно опускать свои руки предъ все возрастающей славой композитора.

Однако, въ переживаемые нами тяжкіе дни великихъ испытаній и борьбы за славу и честь русскаго народа и русской культуры, критикъ этотъ пытается выставить новое обвиненіе противъ крупнѣйшаго представителя современнаго русскаго искусства.

Въ послѣдней своей статьѣ, все съ тою же цѣлью возбужденія ненависти къ Скрябинскому творчеству, онъ безапелляціонно заявляетъ, что «Поэма Экстаза», съ одной стороны,—«продуктъ ложнаго искусства, цѣликомъ явившійся незаконнымъ дѣтищемъ всего худшаго, что создали Вагнеръ и Рихардъ Штраусъ», съ другой,— что авторъ «Экстаза» какъ бы намѣренно игнорируетъ «все свое родное, громадное, безсмертное, созданное Глинкой, Бородинымъ, Римскимъ-Корсаковымъ...».

Выводъ ясенъ и напрашивается самъ собою: Скрябинъ-германофилъ въ худшемъ смыслѣ этого слова и презираетъ русскую культуру.

Вотъ новый аргументъ, выставленный не безъ тонкаго расчета «сыграть на націонализмъ» и еще разъ попытаться свалить Скрябина.

Все это, конечно, лишь дѣтская забава, способная вызывать улыбку сожалѣнія къ полной безпомощности и одиночеству названнаго рецензента, мнѣнія котораго не раздѣляетъ въ послѣднее время даже его помощникъ по рецензіямъ. Довольно указать хотя бы на статью послѣдняго, появившіяся весною минувшаго года въ той же газетѣ по поводу «Мистеріи» Скрябина и концертовъ въ Сокольникахъ, гдѣ исполнялись Скрябинскія сочиненія. Взгляды, высказанные въ этихъ статьяхъ, весь общій ихъ тонъ громаднаго уваженія къ великому композитору—оказались діаметрально противоположными обычнымъ «изліяніямъ» главнаго рецензента по адресу Скрябина, въ которыхъ онъ не стѣсняется употреблять

такія выраженія, какъ, напр., «беспомощно приклеенные къ группѣ нотъ теософски-пивные ярлыки», или заканчивать рецензію слѣдующей фразой: «Вѣрится, однако, что переживаемая нами всемірная буря очиститъ воздухъ, убьетъ все больное, истеричное, ходульное, и вновь засверкаетъ чистотой и искренностью широкое русло родного искусства.»(!)

Будучи одновременно однимъ изъ директоровъ Московскаго Отдѣленія И. Р. М. О., рецензентъ «Русскаго Слова» въ прошломъ году, при обсужденіи программы симфоническихъ собраній предстоящаго сезона, остался при особомъ мнѣніи, когда на программу прошелъ Скрябинскій «Прометей». А осенью какъ-то вышло такъ, что это особое мнѣніе превратилось въ постановленіе, и «Прометей» въ окончательномъ результатѣ былъ снятъ съ программы симфоническихъ собраній.

Какъ бы теряя подъ собой всякую почву, въ паническомъ ужасѣ передъ своимъ собственнымъ крахомъ, нѣкоторые недоброжелатели Скрябина стали сообщать факты, явно не соответствующіе дѣйствительности, въ родѣ того, напр., что Скрябинъ имѣлъ очевидный успѣхъ при исполненіи своихъ старыхъ сочиненій, а новыя сочиненія публика встрѣчала недоумѣвающе.

Предназначенно отворачиваясь отъ серьезнаго и глубокаго изслѣдованія послѣднихъ Скрябинскихъ сочиненій, нѣкоторые критики стали анализировать ихъ, извращая ихъ истинное содержаніе и строеніе, давая невѣрный переводъ техническихъ выраженій, употребляемыхъ Скрябинымъ, и тѣмъ вводя широкія массы читающей публики въ заблужденіе.

Но не сдержатъ враждебнымъ кругамъ побѣднаго шествія генія!

Не сдержатъ имъ и тѣмъ, что въ Москвѣ они нашли своего Пиччини, сдѣлавшагося въ короткое время ея кумиромъ салонной доступностью своихъ сочиненій и блестящимъ авторскимъ исполненіемъ.

Напомню имъ еще разъ слова Саккети о Глюкѣ. «Пиччини имѣлъ обычное преимущество таланта передъ гениемъ: онъ былъ доступнѣе массѣ».

Исторія произнесетъ свой приговоръ. А теперь можно уже констатировать, что всѣ тѣ глубоко типичныя явленія, которыя наблюдались въ отношеніяхъ современниковъ къ Баху, Моцарту и Бетховену и особенно къ Глюку и Вагнеру, наблюдаются съ поразительной тождественностью и въ отношеніи къ Скрябину и его творчеству.

И въ то время какъ у себя на родинѣ Скрябинъ встрѣчаетъ жестокое сопротивленіе (подобно Вагнеру, главнымъ образомъ со стороны критики, а не толпы), на Западѣ онъ—уже большая величина.

Первое исполненіе 3-й симфоніи въ Парижѣ въ 1905 году сопровождалось грандіознымъ успѣхомъ.

Признали Скрябина и въ суровой Англии, гдѣ его творчество высоко цѣнится, гдѣ относятся съ громаднымъ вниманіемъ къ композитору и жаждой постиженія и проникновенія въ тѣ новые глубокіе міры, которые онъ открываетъ намъ въ своихъ послѣднихъ твореніяхъ.

Въ 1913 году въ Лондонѣ, желая наилучше усвоить и постигнуть «Прометея», англичане не задумались передъ тѣмъ, чтобы исполнить его дважды подъ рядъ въ одномъ и томъ же концертѣ.

Не далѣе, какъ въ настоящемъ сезонѣ предстояла поѣздка Скрябина въ Англию, по приглашенію, на 12 концертовъ въ различныхъ городахъ, но, въ виду текущихъ событій, не могла быть осуществлена.

А концерты въ Голландіи!

Это было поистинѣ триумфальное шествіе.

Оснью 1912 года былъ данъ рядъ Скрябинскихъ симфоническихъ концертовъ подъ управленіемъ Менгельберга, съ участіемъ автора, въ Амстердамѣ, Гаагѣ, Гаарлемѣ и т. д., вездѣ сопровождавшихся грандіозными оваціями по адресу Скрябина.

И что особенно знаменательно—во всѣхъ этихъ концертахъ стоялъ на программѣ, кромѣ другихъ сочиненій, и «Прометей», котораго у насъ упорно не хотятъ признавать.

Для многихъ нашихъ специалистовъ Скрябинъ до сихъ поръ продолжаетъ въ лучшемъ случаѣ казаться композиторомъ, лежащимъ всецѣло въ плоскости будущаго, котораго они, его современники, не могутъ (а иные не хотятъ) понять.

Да было бы и странно, если бы все это было иначе.

Почему, въ самомъ дѣлѣ, для Скрябина должны были бы измѣниться всѣ тѣ закономерныя явленія, которыя сопровождали творческую дѣятельность и Монтеверде, и Глюка, и Вагнера и другихъ.

Современники этихъ композиторовъ не могли оцѣнить всего ихъ огромнаго значенія для музыкальнаго искусства.

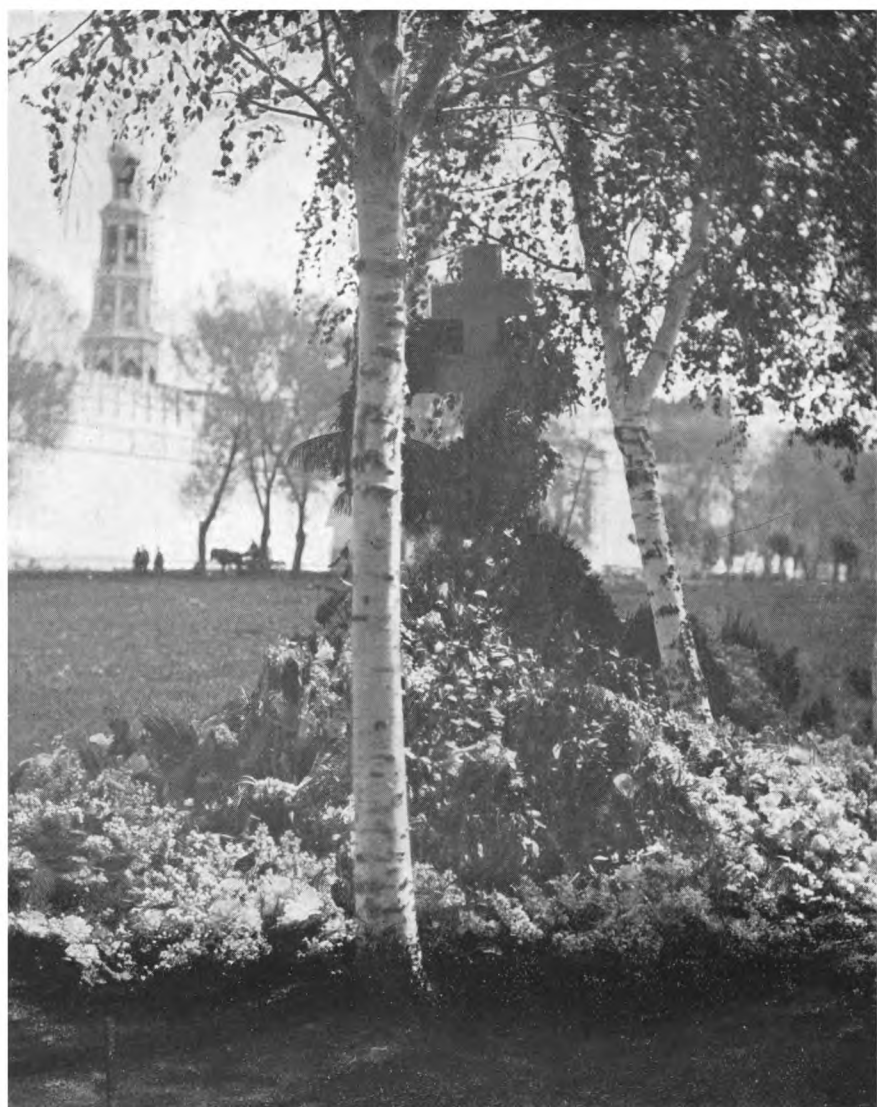
Пройдутъ и теперь годы, десятки лѣтъ, когда поймутъ, наконецъ, Скрябина и будутъ имъ гордиться, какъ гордятся нѣмцы своими Моцартомъ, Бетховеномъ и Вагнеромъ.

А пока что, закончу настоящую статью приведенной выше фразой изъ «Русскаго Слова», внеся въ нее маленькій, но весьма существенный коррективъ: Вѣрится, однако, что переживаемая нами всемирная буря очиститъ воздухъ, убьетъ всю больную, истеричную и ходульную критику, и вновь засверкаетъ чистотой и искренностью широкое русло честнаго, разумаго и безпристрастнаго анализа роднаго искусства.



† 14 априля 1915.





СОДЕРЖАНІЕ.

	Стр.
Вмѣсто предисловія	5
Памяти Генія	7
Матеріалы къ біографіи А. Н. Скрябина	15
Десять сонатъ Скрябина	27
Историческія параллели	59
