

## Предисловіе.

Эта книга готовилась къ печати еще тогда, когда былъ живъ тотъ, чью характеристику она представляетъ. Она писалась тогда, когда отъ Скрябина ожидалось впереди еще такъ безконечно много, ожидалось нѣчто совершенно новое, невѣдомое. Смерть измѣнила многое въ этой книгѣ, она вычеркнула изъ нея всѣ перспективы, все то, чего съ полнымъ правомъ и вѣроятіемъ музыкальная, художественная и мистическая мысль могла желать отъ его творчества. Эта кончина оборвала тѣ еще неокрѣпшія нити, которыми онъ пытался связать свое искусство съ глубокими и отдаленными мистическими перспективами, съ основной мечтой своей жизни. И сейчасъ жизнь Скрябина лежитъ передъ нами, какъ нѣкій неоконченный фрагментъ ожидавшагося великаго цѣлаго, какъ огромное, но незаконченное твореніе, какъ симфонія, въ которую онъ еще не успѣлъ вписать кульминаціоннаго пункта,—самое дорогое и завѣтное для себя. Смерть поставила свою точку въ томъ мѣстѣ его пути, когда онъ только что начиналъ переходить отъ мечтаній къ осуществленію, когда онъ только что приступилъ къ первому, еще предварительному шагу того огромнаго замысла, который онъ лелѣялъ, къ выполненію „Предварительнаго дѣйствія“—грандіознаго эскиза еще болѣе грандіозной Мистеріи. Это была первая попытка его сбросить съ себя рамки

своего родного музыкальнаго искусства, выйти въ открытый океанъ религіозно художественнаго синтеза. Она осталась вполне неосуществленной, такъ какъ тѣ отрывки, которые сохранились отъ его „Предварительнаго дѣйствія“—почти полный текстъ и крайне немногочисленные наброски тематическаго матеріала—могутъ имѣть только біографическое значеніе. И Скрябинъ остался передъ исторіей культуры только какъ великій музыкантъ, всю жизнь стремившійся выйти изъ рамокъ музыки, но не успѣвшій сдѣлать этого шага.

Но было бы странно и неправильно оцѣнивать его значеніе, разсматривать его творчество только подъ узкимъ угломъ музыкальнаго созерцанія. Слишкомъ доминирующую роль въ жизни великаго мистика-композитора или можетъ быть, художника, жаждящаго бытимистикомъ, играли именно эти извнѣ привходящіе факторы, идеи и мечтанія; слишкомъ властно наложили они на всю его жизнь свой несмыаемый колоритъ, чтобы можно было ихъ игнорировать. Напротивъ—болѣе правильнымъ представляется обратный путь—путь освѣщенія всей жизни Скрябина съ точки зрѣнія той основной идеи, того первичнаго грандіознаго мечтанія, которое прошло черезъ всю его жизнь, которое возбуждало все время его творчество и подъ влияніемъ котораго протекло все это творчество, вся его жизнь. Можно какъ угодно относиться къ самой идеѣ Мистеріи, можно считать ее безуміемъ или утопической фантазіей артиста,—но надо помнить, что этой идеѣ мы обязаны явленіемъ всего Скрябина въ его цѣлостномъ художественномъ обликѣ. Всѣ его творенія—осколки идеи Мистеріи, осколки одного великаго оставшагося неосуществленнымъ плана. Никогда музыкальная и вообще художественная исторія не знала такой жизни, такой цѣльной въ единомъ устремленіи, такой насыщенно творческой, настолько проникнутой,

даже одержимой единою мыслью. Потому не является страннымъ, а напротивъ того дѣлается настоятельно необходимымъ освѣщеніе этой творческой жизни именно подъ угломъ той центральной мысли, которая создала эту жизнь.

Предлагаемая монографія не является біографической ни въ какой степени, если разумѣть подъ біографіей разсмотрѣніе и изученіе фактической стороны жизни. Слишкомъ мало прошло времени, и хотя кончины людей, подобныхъ Скрябину, обусловливаютъ и обозначаютъ собою эпохи, но все же еще слишкомъ много живыхъ свидѣтелей его жизни, слишкомъ много лицъ, заинтересованныхъ такъ или иначе въ опредѣленномъ освѣщеніи своихъ отношеній, чтобы можно было легко касаться всего этого. Жизнь великаго художника—это исторія его твореній. Въ этомъ отвлеченномъ, но бесконечно болѣе реальномъ въ то же время планѣ потенциально отражены и заключены всѣ перипетіи его реальной жизни. Его творчество создавалась подъ вліяніемъ внѣшнихъ событій и обратно,—его творчество отраженнымъ воздѣйствіемъ создавало внѣшнія событія. Въ творческомъ планѣ исторія развитія его Духа и идеи—то-есть то, что наиболѣе важно для культуры, отражены полнѣе и ярче, чѣмъ въ смѣняющихся призракахъ и миражахъ той майи, которая окружала его.

Все это, всѣ эти человѣческія отношенія — задача будущаго біографа. А моя задача, какъ я понималъ ее—заключается въ выявленіи его творческаго лика, въ указаніи той гармоніи, которая создала его, какъ геніальную личность, въ аналитической характеристикѣ отдѣльныхъ элементовъ, составляющихъ его творческую сущность, въ изложеніи тѣхъ принциповъ, которые выразились и отобразились въ его твореніи. Общей характеристикѣ его творчества и идей посвящена эта первая часть

моего труда; въ слѣдующей же части будетъ данъ болѣе  
детальный и специально-музыкальный анализъ его твореній.

Моя книга не имѣетъ догматическаго характера. Это  
не есть только изложеніе мыслей и доктринъ самого Скры-  
бина, хотя въ ней можно найти подробное изложеніе всѣхъ  
этихъ доктринъ. Она выражаетъ мое личное отношеніе  
къ его мыслямъ и творчеству. То исключительное чув-  
ство, которое вызвала во мнѣ личность Скрябина, какъ  
человѣка и композитора, обязывала къ абсолютной  
искренности выраженія. Потому въ этой книгѣ напрасно  
искать односторонняго и фанатическаго панегиризма всей  
его дѣятельности въ деталяхъ и цѣломъ, исключитель-  
наго преклоненія передъ каждой изъ его идей. Я старался  
вникнуть глубже въ загадку Скрябина — личности, въ  
тѣ скрещивающіяся и борющіяся вліянія и силы, кото-  
рыми созданъ его творческій обликъ и среди этихъ силъ  
и вліяній выдѣлить тѣ, которыя способствовали форми-  
рованію его художественной сущности отъ тѣхъ, которыя  
препятствовали этому формированію; тѣ, которыя созда-  
вали его, какъ мистика и тѣ, которыя мѣшали его  
пути. Думаю, что этотъ анализъ помогаетъ разобраться  
въ исключительно сложной психологіи Скрябина и от-  
мѣчаетъ его наиболѣе характерныя свойства, какъ лич-  
ности: именно его крайнее, безумное дерзаніе, тита-  
низмъ устремленія, подчеркнутый изысканностью и тон-  
костью его физической организаціи—основную двойствен-  
ность психики этого Прометея-Эльфа, рожденнаго изъ  
психологическаго диссонанса, сумѣвшаго силой генія пре-  
творить въ красоту этотъ диссонансъ, но не удовлетво-  
реннаго этимъ могуществомъ, стремившагося къ объятію  
необъятныхъ горизонтовъ, къ выхожденію изъ сферы  
искусства, къ поглощенію Вселенной своимъ творчествомъ,  
къ личному осуществленію апокалиптическаго чаянія По-  
слѣдняго Свершенія. Я старался не исказить этого духов-

наго облика, столь же причудливаго и столь же исполненнаго внутреннихъ противорѣчій, какъ и его творенія, художественно отразившія этотъ обликъ; я старался не придавать ему „толкованій“ извнѣ, не навязывать ему идей, хотя бы и родственныхъ ему до духу, но ему не принадлежавшихъ. Легенда всегда создается вѣкругъ имени великихъ людей, она создается и уже начала создаваться вѣкругъ имени Скрябина. Но важно, чтобы эта легенда, призракъ рождаемый соборнымъ творчествомъ массъ, какъ тѣнь, какъ отражаніе великой жизни, была бы вѣ возможно полномъ соотвѣтствіи съ подлинной сущностью генія, чтобы вѣ зыби мнѣній и взглядовъ не утонулъ духовный ликъ творца, болѣе кого бы то ни было отразившаго мистическій уклонъ современнаго духовнаго исканія, исходящаго изъ плана искусства.

*Леонидъ Сабантѣевъ.*

	<i>Стр.</i>
Путь художника . . . . .	1
Идея Мистеріи . . . . .	37
Синтезъ искусствъ . . . . .	85
Принципы творчества и ихъ эволюція . . . . .	112
Творчество гармоніи . . . . .	142
Скрябинъ-піанистъ . . . . .	176
Скрябинъ-фортепіанный композиторъ . . . . .	194
Скрябинъ-симфонистъ . . . . .	209
Идея свѣтовой симфоніи . . . . .	228
Скрябинъ и музыкальное прошлое . . . . .	248
Перечень произведеній А. Н. Скрябина . . . . .	259
Таблицы къ стр. 148—161 . . . . .	<i>послѣ</i> 264

---

## ПУТЬ ХУДОЖНИКА.

Творческій путь Скрябина,—отраженіе его духовной жизни. Онъ составляетъ его духовную біографію, болѣе существенную, болѣе исчерпывающую, чѣмъ самая подробная біографія фактовъ. Искусство,—музыкальная стихія —привязывала его къ землѣ, несмотря на то, что все время, почти съ самаго вступленія своего на художественный путь, Скрябинъ стремился опредѣленно отъ земли вообще и отъ искусства въ частности. Его творческая характеристика—центробѣжная, ирраціональная; онъ весь — въ устремленности, въ полетѣ, готовый оборвать слабыя узы, связывающія его съ землею, и улетѣть въ область сверхчувственного.

Въ его лицѣ художественная исторія впервые видитъ творца, стремящагося къ уничтоженію того, что составляетъ его искусство, къ поглощенію своего искусства, ради котораго онъ и въ міръ пришелъ, болѣе широкими проявленіями творческаго духа. Въ его лицѣ музыкальная исторія видитъ музыканта, стремящагося перестать быть таковымъ — подобнаго случая еще не бывало; приносящаго всего себя, все свое святая святыхъ, которымъ было его искусство,—въ жертву центральной идеѣ своей жизни.

Оттого ни у одного художника творческій путь не представляется такимъ прямолинейнымъ, такимъ исключи-

тельно, до схематизма простымъ, въ то же время столь могущественно устремленнымъ, обнаруживающимъ картину такой необычайной эволюціи, такой интенсивности прогресса, которая встрѣчается вообще только у великихъ посвященныхъ художественнаго плана. Бывали художники, прогрессировавшіе въ своемъ движеніи, бывали такіе, которые многократно и существенно мѣняли свой стиль. Но не было такого, который бы отошелъ настолько самъ отъ себя, что два періода его творчества—ранній и поздній—кажутся чѣмъ-то лежащимъ совершенно въ разныхъ плоскостяхъ, какъ бы разными искусствами, уже не говоря о томъ, что трудно незнающему отнести ихъ къ дѣятельности одного человѣка. Въ Скрябинѣ отобразился нѣкоторый переломъ музыкальнаго созерцанія аналогичный тѣмъ, которыми всегда сопровождалось творчество великихъ новаторовъ—Бетховена, Вагнера, но переломъ несравненно болѣе рѣзкій, болѣе глубокій, устанавливающій несравненно болѣе уклоняющіеся отъ прежнихъ принципы творчества;—переломъ настолько рѣзкій, что ранній Скрябинъ вмѣстѣ со всею прежнею музыкою кажется относящимся къ одному плану, а поздній Скрябинъ пока одиноко составляетъ второй.

Путь этой необычайной эволюціи шелъ безъ уклоненій, безъ сдвиговъ, съ какой-то мощной предопредѣленностью и желѣзною логикою. Творецъ отбрасывалъ отъ себя все, что преемственно родилось вмѣстѣ съ нимъ, все наслѣдіе прошлаго, своихъ духовныхъ родоначальниковъ, иногда отбрасывалъ то, что казалось даже цѣннымъ, но что уже становилось чуждымъ его личному существу, какъ художника. Сбрасывая всѣ эти покровы, онъ постепенно выявлялъ свою подлинную сущность, свою полную фізіономію, свой творческій ликъ. Преемственно связанный съ прошлой исторіей музыки, прошедшій черезъ тѣ-же стадіи развитія, чрезъ которыя проходили



и его предшественники, онъ въ концѣ своего пути создаетъ искусство настолько непохожее на все предыдущее, что только внимательный взоръ можетъ найти и указать тѣ нити, которыя связывали Скрябина послѣднихъ твореній со Скрябинымъ первыхъ и со всѣмъ предыдущимъ искусствомъ. Но именно въ томъ фактѣ, что эти нити были, что при всемъ крайнемъ его дерзаніи въ новаторскомъ отношеніи, онъ не „революціоннымъ“ а „эволюціоннымъ“, хотя и неимоверно быстрымъ путемъ достигъ своего новаго состоянія—въ этомъ фактѣ кроется лучшее доказательство ограниченности его развитія, несмотря на то, что фантомъ его быстрого роста пугалъ слишкомъ многихъ, несмотря на то, что его стремительная эволюція, за которой не поспѣвали самые дерзновенные, съ перваго взгляда могла казаться разрушеніемъ основъ искусства.

Эта художественная жизнь имѣетъ совершенно особый, необычный колоритъ. Колоритъ единства, цѣльности, рѣдкой спаянности. Одна идея спаяла эту жизнь и создала изъ нея какъ бы художественный организмъ, какую-то легенду, миѳъ со всѣми признаками эпического величія. И та сила, которая создала эту легенду, которая обратила въ миѳическій эпосъ жизнь композитора, освѣтила эту жизнь, и все время, вѣчно и неизмѣнно, служила ему путеводнымъ маякомъ, побуждавшимъ его къ творчеству—это была его идея Вселенской Мистеріи.

Эта мечта осталась невоплощенной въ жизнь. Я подробнѣе скажу о ея существѣ позже, въ отдѣльной главѣ. Вкратцѣ же это—апокалиптическая идея, чаяніе Послѣдняго Свершенія, какъ называлъ его Скрябинъ самъ, это—ожиданіе Конца Міра или второго Пришествія, по религіозной терминологіи. Это идея озареннаго мессіанства, мечта о великомъ послѣднемъ Чудѣ, которое свершится силами искусства, и которое свершить долженъ нѣкій великій

Обреченный, въ представленіи Скрябина совпадавшій съ нимъ самимъ.

Безконечно ирраціональная, вполнѣ лежавшая въ планѣ мистическихъ ощущеній, эта мечта могла бы показаться праздною фантазіей психически больного художника. Но это не такъ. Слишкомъ центральное положеніе заняла она въ жизни Скрябина, въ его творческомъ пути, въ его художественныхъ дерзаніяхъ. Слишкомъ сильно зависѣло его творчество, подарившее міру рядъ безконечныхъ красотъ, отъ этого „безумія“, чтобы можно было на него смотрѣть такъ просто. Все творчество Скрябина рождено отъ Мистеріи, кромѣ первыхъ пробныхъ этаповъ, когда онъ еще не былъ вполнѣ самъ собою. Потому невысказано разбирать его творческій путь, не касаясь этой центральной идеи его жизни, этого „ненаписаннаго“ творенія. Было ли оно „не написано“ потому, что смерть поставила свою случайную точку тамъ, гдѣ онъ только что начиналъ активно приступать къ реализаціи своего плана? Не думаю; вѣрнѣе, что никакая долгая жизнь не могла бы привести его къ созданію того, что своею сверхграндіозностью и полной ирраціональностью превышаетъ всѣ человѣческія мечтанія. Реализація была выше силъ человѣческихъ и даже сверхчеловѣческихъ и, если дементативный моментъ присутствовалъ въ Скрябинѣ, то именно въ томъ, что въ опредѣленный моментъ онъ утратилъ сознаніе своихъ границъ и силъ. Но какъ бы тамъ ни было, какъ ни смотрѣть на эту Мистерію, на эту мечту, какъ на безуміе, или какъ на осуществимую мистическую реальность, для насъ, изслѣдующихъ его творческій путь, важно, что она была основнымъ двигателемъ его творчества. Мы должны быть безконечно благодарны этому великому безумію за то, что оно дало намъ всего Скрябина-художника, всего Скрябина-человѣка съ его экстаической, устремленной душой,

со всѣмъ блескомъ его художественныхъ грезъ, рожденныхъ идеей Мистеріи.

Первые шаги Скрябина установили его явственную преемственность отъ Шопена. Можно было бы принять этотъ ранній періодъ за подражательный—такъ обычно начинали всѣ, даже геніальнѣйшіе изъ композиторовъ. Это—дань принципу преемственности, и Скрябинъ долженъ былъ пройти черезъ примитивныя стадіи развитія, чтобы достигнуть позднихъ. Сходство ранняго Скрябина съ Шопеномъ питалось чувствами глубокаго преклоненія Скрябина передъ геніемъ Шопена. Извѣстныя черты родственности ихъ духовнаго облика давали достаточное объясненіе этому преклоненію со стороны Скрябина и даны формальной подражательности. Въ сущности—это не было подражаніе въ обычномъ, всегда нѣсколько дурномъ смыслѣ, — это не было умышленное копированіе, вызываемое обычно отсутствіемъ своей личной индивидуальности. Это былъ рѣдкій а с с о н а н с ъ внутреннихъ міровъ двухъ художниковъ, близкихъ психически. Въ чертахъ характера и душевнаго склада Скрябина и въ аналогичныхъ чертахъ Шопена—какъ онѣ намъ представлены его біографами, нетрудно уловить много общаго: та же внутренняя деликатность, болѣзненно сжимающаяся отъ всего жесткаго, грубаго, неэстетичнаго; та же утонченность, изысканная аристократичность переживаній, полное отсутствіе демагогичности, любовь къ внѣшнимъ проявленіямъ изящества, доходящая до болѣзненной щепетильности.

Эта родственность психическихъ міровъ, родственность, которая на первыхъ порахъ казалась почти точнымъ подобіемъ, такъ что утонченный и изысканный Скрябинъ являлся чѣмъ-то вродѣ второго воплощенія Шопена—выразилась и въ планѣ творчества рѣдкимъ—не сходствомъ, а родственностью. Скрябинъ любилъ даже

мысли свои облекать въ шопеноподобныя формы: мы видимъ у него ноктюрны, этюды, прелюдіи — даже мазурки — вообще тѣ же наименованія произведеній какъ и у Шопена. Общая стихія фортепіанной сферы, въ которой оба работали, какъ піанисты по образованію и по прирожденному устремленію, еще увеличивала это сходство. Но внимательному наблюдателю, знакомому съ тѣмъ, чѣмъ сталъ Скрябинъ позднѣе — не трудно и въ этомъ шопеноподобномъ періодѣ найти тѣ зерна, изъ которыхъ развился впослѣдствіи Скрябинъ во всей своей самобытности, со своимъ собственнымъ яркимъ и опредѣленнымъ, характернымъ стилемъ. Эти зерна не такъ малочисленны, они разсѣяны во всякомъ сочиненіи этого періода, за самыми немногими исключеніями. Какая-то „отравленность“ общаго настроенія, утонченность большая нежели у Шопена, утонченность съ оттѣнками ласкающаго эроса, чуждая лирику Шопену, порывистость и нервность, иногда даже судорожность, столь характерная для Скрябина впослѣдствіи, когда изъ этой судорожности родились его заклинательные ритмы, — всѣ эти черты указывали, что это явленіе шопеноподобности — далеко не простое подражаніе, что зародыши огромной личной индивидуальности кроются за подражательной внѣшностью ранняго Скрябина.

Въ этотъ періодъ его изысканная аристократичность нерѣдко выливалась въ родственную Шопену же форму салонности, утонченной и изысканной, въ ряды музыкальных комплиментовъ, насыщенныхъ атмосферой художественнаго салона. Зерна этихъ настроеній не исчезли у Скрябина. Даже напротивъ, они эволюціонировали вмѣстѣ съ его творчествомъ, вмѣстѣ съ нимъ они какимъ-то чудомъ прошли черезъ всѣ его исканія и мистическіе порывы, и сохранившись до самыхъ послѣднихъ его дней, выливались въ форму изысканно капризныхъ миниатюръ,

причудливыхъ и экстравагантныхъ, въ которыхъ колоритъ салонности странно смѣшивался съ его излюбленными „полетными“ настроеніями и съ чертами неуловимаго сатанизма, тонкаго, какъ призраки элементаловъ.

Немного погодя уже ликъ Скрябина начинаетъ отступать отъ Шопеновскихъ формъ. Порывистый трагизмъ, черты волевыхъ устремленій, острота гармоній и все увеличивающаяся тонкость ткани дѣлають ихъ уже очень специфическими, хотя все же это—еще далеко не то, что далъ Скрябинъ потомъ. Въ этотъ періодъ исканій и трагического мрака, который сказался въ минорности и аффектированной патетичности большинства произведеній этого времени—начинаетъ уже въ Скрябинѣ пробуждаться его характерная и уже нисколько не родственная Шопену жажда грандіознаго.

Эта жажда развивается въ планѣ художественнаго воплощенія какъ слѣдствіе того внутренняго исканія смысла жизни и искусства, которое наполняло его въ это время. Скрябинъ все время жаждетъ осознать искусство, изъ плана интуиціи или почти инстинктивнаго „способа выраженія“ переживаній перевести его въ свѣтъ сознанія. Въ этомъ исканіи смысла, въ тѣхъ грандіозныхъ задачахъ искусства, которыя вытекаютъ изъ этого исканія,—уже рѣшительное уклоненія художника-теурга Скрябина отъ бессознательнаго интуита—Шопена. И въ его представленіи намѣчаются первыя линіи той схемы, которая составила впослѣдствіи, уже развившись—его о р ф и ч е с к і й путь.

Это—идея магическаго смысла искусства. Искусство—великая сила, которая можетъ заклинать стихіи и управлять міромъ и человѣчествомъ. Искусство—образъ Божества и законы творчества художника—тѣ же, какъ и законъ творчества Міра. Созерцая процессъ своего творчества, художникъ-философъ получаетъ представленіе о творествѣ Космоса.

Искусство становится для Скрябина религиознымъ понятіемъ. Оно дѣлается магической Мантрою, заклинаніемъ, путемъ медитаціи, которымъ раскрывается истина. Мы присутствуемъ при тайнѣ зарожденія его центральной идеи Мистеріи. Въ первой симфоніи отобразился этотъ этапъ его внутренняго озаренія, конкретно выраженный имъ въ видѣ текста заключительнаго хора этой симфоніи.

Послѣ Скрябинъ мнѣ самъ говорилъ, что первая симфонія при ея сочиненіи казалась ему чѣмъ-то чрезвычайно грандіознымъ. Уже самое количество частей симфоніи—шесть—указывало на необычность, исключительность ея замысла. А присутствіе хора въ финалѣ, роднившее симфонію съ „девятой“ Бетховена, уже выводило ее изъ рамокъ чистаго симфоническаго стиля. Сейчасъ намъ можетъ казаться страннымъ, какъ это первая симфонія, съ ея лаконическими, почти сонатинными, формами, съ простыми сравнительно гармоническими построеніями, съ опредѣленными группами раздѣленныхъ каденціями предложеній, вообще со всею ея архитектурической ясностью—могла казаться „грандіознымъ“ произведеніемъ. Тутъ, конечно, былъ моментъ нѣкотораго ослѣпленія автора своею мечтою, ибо даже и для того времени первая симфонія Скрябина — въ сравненіи съ твореніями Вагнера, даже Бетховена—не могла не казаться во многихъ отношеніяхъ произведеніемъ—„не крупнымъ“. И даже стремительность и трагизмъ ея двухъ частей, гармоническія новаторства и извѣстная сложность ткани—все это не выдавалось значительно надъ уровнемъ той грандіозности, которая уже была достигнута въ искусствѣ раньше Скрябина.

Скорѣе напротивъ, какъ примѣръ необычайной свѣжести, какой-то юношеской нѣжности музыкальнаго вдохновенія—эта симфонія могла быть признана выдающейся. Въ ней есть ароматъ юности великаго таланта, что-то

роднящее ее съ первыми вдохновеніями Бетховена. Въ ней чувствуются какія-то закладываемыя, но еще не выявленныя сущности, которыя хранятъ въ себѣ зародыши великаго развитія. Природа юнаго Скрябина, какъ музыкальнаго творца, полностью отобразилась въ этомъ созданіи, исполненномъ трагическихъ порывовъ, смятенія, борьбы, изъ которой рождаются темы ясныя и свѣтлыя, какъ ласка. Въ этой симфоніи есть уже и эмбрионы тѣхъ моментовъ музыкальнаго эроса, которые послѣ прозвучали съ геніальныхъ страницъ „Поэмы Экстаза“ уже властно и убѣжденно, уже какъ достиженіе.—Но и эти эмбрионы были—уже не Шопенъ.

Однако структура симфоніи еще оставляетъ желать многого. Симфоническаго стиля нѣтъ—въ этой новой области Скрябинъ чувствуетъ себя не какъ дома и явно мыслить по фортепианному. Это осталось у него всегда, до послѣднихъ твореній, какъ показатель его не внѣшней, а внутренней зависимости отъ его родной стихіи піанизма. Въ симфоніи есть несоотвѣтствіе настроенія частей, и скерцо съ его жизнерадостнымъ чириканьемъ при всемъ своемъ изяществѣ, какъ-то эмоціонально диссонируетъ съ остальными частями, въ которыхъ, если и не воплощается, то хочетъ воплотиться великій порывъ къ грандіозному. И въ этомъ контрастѣ я вижу одно изъ зародышей и проявленій той двойственности, которая всегда сохранилась въ Скрябинѣ, которая проявлялась въ его внезапныхъ переходахъ отъ космическихъ перспективъ къ салонному изяществу, которая совмѣщала причудливымъ образомъ въ немъ ликъ Грандіознаго съ внѣшнимъ утонченіемъ, которая заставляла его часто послѣ величественнаго жеста міротворца вдругъ разсыпаться причудливыми блестками сатанинскихъ огней и улетать какимъ-то астральнымъ, не то зловѣщимъ, не то изящнымъ призракомъ.

Но финаль, центр тяжести творенія рѣшительно не удался автору. Онъ не владѣлъ ни вокальнымъ мастерствомъ изложенія, ни поэзіей, которую долженъ былъ выявить въ текстѣ. Его глубокая мысль о „искусствѣ—дивномъ образѣ божества“—выражена примитивными, не совершенными, диллетантскими стихами, и изображена музыкою, отставшею отъ всей симфоніи на нѣсколько вѣковъ, въ стилѣ Генделя или даже въ стилѣ контрапунктическихъ упражненій ученика. Онъ самъ видѣлъ, что этотъ опытъ не удался, хотя и утверждалъ, что онъ умышленно прибѣгъ къ архаизаціи заключительнаго хора, чтобы придать ему характеръ „всенародности“. Впрочемъ, онъ никогда не протестовалъ, когда симфонію эту исполнили такъ, какъ ее играютъ постоянно теперь—безъ финала и безъ хора, что уже само по себѣ показывало, что авторъ чувствовалъ нестройность общаго плана.

Почти одновременно съ первой симфоніей—съ этимъ и первымъ крупнымъ этапомъ его творческаго пути, рождаются близкія по настроенію къ симфоніи его третья соната и фортепіанный концертъ. Приблизительно тогда же окончена была и его вторая „соната-фантазія“, которую онъ сочинялъ съ перерывами лѣтъ пять. Всѣ эти творенія, изъ которыхъ самое значительное по внутреннему содержанію—конечно—третья соната—уже настоящій Скрябинъ, выявившій свой подлинный ликъ, сохранившій черты преемственности съ своимъ духовнымъ родоначальникомъ Шопеномъ, но къ нимъ прибавившій нѣчто свое, яркое и могучее.

Этотъ ликъ подлиннаго Скрябина перваго періода пожалуй ярче всего отображенъ именно въ третьей сонатѣ, которой и самъ композиторъ придавалъ наибольшее значеніе. Все то, что зарождалось въ немъ и отдѣльными блестящими рождалось на свѣтъ въ звукахъ его этюдовъ и прелюдій, вся эта аффектированная трагич-



ность, патетичность, порывистая ритмика, въ которой чувствуется страшная нервность творенія, эротическія, ласкающія краски, великолѣпный уже законченный въ своей безусловной мощи и красотѣ, тонкій и изысканный, безконечно-гармоническій фортепіанный стиль—все это воплотилось въ этой сонатѣ. И въ ней Скрябинъ чувствовалъ себя дома, такъ какъ оперировалъ съ родной стихіей піанизма, а не съ чуждымъ ему оркестровымъ комплексомъ.

Въ это самое время та жажда грандіознаго въ искусствѣ, которая уже разъ сказалась въ явленіи первой симфоніи, создала въ его духѣ идею новаго грандіознаго произведенія искусства, которое онъ сначала воображалъ себѣ въ видѣ музыкальной драмы или оперы.

Это была заря его центральной мысли. Сюжетъ оперы набросанный имъ самимъ, выводилъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ художника, мечтавшаго о нѣкомъ грандіозномъ Актѣ, въ которомъ соединится все человѣчество, о какомъ-то Вселенскомъ Праздникѣ—Богослуженіи, который потрясетъ мірозданіе и явитъ Чудо. Не трудно видѣть, что это—та же идея орфическаго дѣйствія искусства, его магической власти, заклинающей стихіи и души, о которой я уже говорилъ;—эта идея, разъ блеснувъ въ хорѣ первой симфоніи, теперь выразилась уже полнѣе и ярче въ мечтѣ о Вселенскомъ Праздникѣ, который мечтавъ осуществить художникъ — центръ скрябинской драмы.

Самая форма этой оперы должна была быть исключительно грандіозна. Подобно Вагнеру Скрябинъ хотѣлъ самъ создать и текстъ и всю совокупность хода этой драмы. И онъ уже началъ писать текстъ, параллельно съ эскизами музыки, но скоро замѣтилъ, что самая идея оперы, какъ формы воплощенія, его перестала удовлетворять.

Сначала смутно, а потомъ и ясно онъ почувствовалъ, что всякая опера, драма или музыкальная драма, повѣ-

ствующая о какомъ-нибудь событіи, есть въ сущности только „представленіе“ нѣкоторыхъ чувствъ и переживаній, а не самое переживаніе, возведенное непосредственно въ художественный планъ. А Скрябину было нужно именно и только это подлинное переживаніе, отображенное въ искусствѣ такъ же непосредственно, какъ онъ отображая его въ инструментальной музыкѣ. Ему не надо было „представленія“, ему нужна была реальность. Опера ему этого дать не могла. Вникая въ самый сюжетъ, онъ все болѣе убѣждался въ томъ, что въ глубинѣ сущности—тотъ „художникъ“, мечтавшій о Вселенскомъ Праздникѣ, который онъ именовалъ Мистеріей—это онъ самъ — Скрябинъ, что эта мечта—его мечта, что незачѣмъ ему создавать нѣчто его самого изображающее, когда онъ самъ существуетъ, что незачѣмъ художественно мечтать о мистеріи, когда можно художественно реализовать эту мечту. Въ этотъ моментъ въ его душѣ произошелъ нѣкоторый сдвигъ и онъ увѣровалъ въ то, что то, о чемъ онъ только художественно мечталъ въ качествѣ сюжета для музыкальной драмы, можетъ быть реально осуществлено имъ самимъ. Въ его духѣ родилось величайшее изъ мечтаній и дерзаній, которыя когда либо знало человѣчество, и онъ почувствовалъ въ себѣ силы для свершенія Акта, передъ которымъ блѣднѣетъ все созданное человѣчествомъ до сихъ поръ.

Въ этотъ моментъ родилась озаренная идея Мистеріи. Она казалась ему близкою, настолько близкою, что вотъ сейчасъ, на-дняхъ готова была воплотиться въ быль. Яркость этой мечты была такъ ослѣпительна, что заслоняла отъ его взора физическія, временныя и космическія разстоянія. Сила перваго впечатлѣнія отъ этой осѣнившей идеи была такъ глубока, что сознаніе границъ силъ покинуло его—начался извѣстный дементативный моментъ въ его жизни. И этотъ моментъ зажегъ

его жизнь безпримѣрнымъ, безумнымъ напряженіемъ творческаго огня... Это было то священное безуміе, которое сдѣлало его великимъ посвященнымъ художественнаго плана.

Какъ пустынный миражъ, эта идея манила Скрябина и побуждала его къ интенсивнѣйшему творчеству; онъ какъ бы сгоралъ отъ созерцанія этой мысли. Но по мѣрѣ того, какъ казалось ему, что онъ приближается къ ея осуществленію, очертанія ея дѣлались все грандіознѣе и необъятнѣе, они охватывали человѣчество, заполняли все мірозданіе, и вновь, какъ призраки фата-моргана, удалялся отъ него моментъ осуществленія. Мечта опять дѣлалась неприступною, вѣчно маня его, и постоянно освѣщая его жизнь, подобно могучему маяку, указующему путь въ темнотѣ земнаго странствованія.

Съ той поры въ его психику внѣдрился лучъ острый и яркій, пронзительный и свѣтоносный. Вся жизнь его дѣлается какъ бы одержимою идеей Мистеріи. Что-то безконечно могучее и властное заразило его душу и сдѣлало его инымъ человѣкомъ. Этотъ сдвигъ психологій конечно немедленно отразился и въ его творествѣ. Изъ жизни его исчезли сомнѣнія, онъ теперь зналъ, для чего онъ посланъ въ Міръ,—для созданія Мистеріи, и изъ его искусства какъ-то сразу, внезапно исчезли трагическія и мрачныя краски. Оно говоритъ намъ съ этой поры объ одномъ и только объ одномъ—о великомъ Экстазѣ, о великомъ Праздникѣ міра, который онъ намъ дастъ; оно все дѣлается приподнятымъ, свѣтоноснымъ, озареннымъ, пронзительнымъ. Чтобы понять Скрябина съ этого момента, надо послѣдовать за нимъ въ ту лучезарную область, которая открылась для него послѣ этого озаренія, когда онъ, какъ древній Савль, былъ застигнутъ въ пути Свѣтомъ Свѣтовъ. Въ этомъ мірѣ Экстаза нѣтъ мѣста для людскихъ чувствъ, для страданій, для мукъ и

тоски,—все преломлено въ причудливыхъ огняхъ озаренія, и скучными, тусклыми кажутся тѣ пѣсни земли, которыя еще поетъ до сихъ поръ человѣчество.

Съ внѣшней стороны въ его музыкѣ этотъ психологическій сдвигъ въ сферы Экстаза выразился „зараженіемъ“ его музыки нѣкоторой специфической гармоніей—созвучіемъ яркимъ и лучезарнымъ, придающимъ всей музыкѣ Скрябина, начиная съ этого времени—особый оттѣнокъ, который легко узнается даже не специалистами. Это—то созвучіе, которое въ своей послѣдовательной эволюціи, властно становится на мѣсто основного трезвучія прежней музыки, вытѣсняетъ его и само эволюционируетъ въ еще болѣе сложныя и музыкально-выразительныя формы, все время оставаясь психологически въ той же лучезарной сферѣ настроеній.

Въ то же время, въ психологическомъ колоритѣ его музыки проявляются новыя черты, уже совсѣмъ уклоняющія его отъ Шопена и скорѣе роднящія его съ другимъ великимъ геніемъ фортепіано—съ Листомъ. Появляется стремленіе къ позѣ, къ жесту, къ грандіозности, къ выраженію волевыхъ устремленій, крайняя порывистость, побѣдоносная лучезарность. Въ его лирику, которая все болѣе и болѣе редуцируется, вкрадывается острый оттѣнокъ эротизма, сатанизма, опьяняющей ласки ощущенія, растворенности въ остротѣ звукового видѣнія. Прообразъ этого можно видѣть у Листа, въ его геніальномъ „Мефисто“, въ его фортепіаннхъ произведеніяхъ, въ которыхъ, какъ и у Скрябина, поза такъ оригинально сочетается съ мистикою и съ изяществомъ, даже салонностью выраженія. Въ Листѣ есть и элементы того „оргіазма“, который у Скрябина въ этомъ періодѣ проявляется уже въ полной силѣ и блескѣ. Скрябинъ теперь активно начинаетъ воплощать сатаническую магію звуковой стихіи, его музыка покоряетъ и завораживаетъ, гипнотизируетъ... Сознаніе

самоутвержденія, которое освѣтило его жизнь, мечта о великой Мистеріи, ставшая съ этихъ поръ цѣлью его жизни, наполнили своими отраженіями міръ его творческихъ грезъ и сдѣлали изъ него какую-то замкнутую, лучезарную и отравленную область.

Написанная въ началѣ этого періода и еще предварявшая оперу вторая симфонія его является какъ бы промежуточнымъ созданіемъ, несмотря на свои огромныя чисто музыкальныя достоинства. Это въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ какъ бы эскизъ слѣдующей—третьей симфоніи. Въ ней Скрябинъ еще не нашелъ своего Свѣта въ музыкѣ, еще не нашелъ той лучезарности музыкальныхъ красокъ, которая послѣ пронизала его музыку солнечными звуками. Въ этой симфоніи еще царятъ краски трагизма, бури и волненія человѣческой стихіи,—Скрябинъ въ ней еще умѣетъ думать и чувствовать, какъ всѣ смертныя. Мракъ первой части—вступленія, еле освѣщаемый ласкающей нѣжностью второй темы, порывистая устремленность второй части, въ „полетномъ“ порхающемъ ритмѣ которой уже чувствуются тѣ звуки, которые послѣ наводнили міръ скрябинской музыкальной мечты порхающими формами; трагедія, воплощенная въ этой части и въ смятенныхъ звукахъ „*tempestoso*“—все это отзвуки прошлаго Скрябина—это еще періодъ третьей сонаты и первой симфоніи, царство исканій и мрака. Но въ опьяненныхъ волнахъ звуковъ анданте уже рождаются призраки ласкающихъ красокъ, растворенности въ стихіи мистическаго эроса, который послѣ звучалъ уже мощно,—въ „божественной поэмѣ“—въ „*Voluptés*“. Вторая симфонія въ рядѣ чертъ предваряетъ третью, но тотъ свѣтъ, который могучими волнами озаряетъ грандіозный финалъ „божественной поэмы“, еще не зажегся тогда для Скрябина, и финалъ второй симфоніи—тусклъ и блѣденъ, старомоденъ, почти какъ и финалъ первой.

Съ момента, когда идея Мистеріи предстала передъ его духовнымъ взоромъ, творчество его испытало страшный подъемъ, какой-то необычайный приливъ энергіи и образовъ. Въ теченіе одного лѣта онъ создаетъ рядъ своихъ лучшихъ фортепіанныхъ произведеній отъ ор. 30 до 42,—въ общей сложности больше сорока вещей, среди нихъ не мало крупныхъ сонатъ и поэмъ, и почти всѣ—относящіяся къ лучшему въ его вдохновеніи. Это былъ какой-то непримѣрный приливъ духовныхъ силъ, вызванный осяннвшею его грандіозной мыслью, о существѣ которой онъ съ тѣхъ поръ все время рассказывалъ и въ звукахъ и въ словахъ. Все его творчество, начиная съ момента озаренія, написано и создано подъ аспектомъ Мистеріи, всѣ его и крупныя и мелкія произведенія, до самаго конца его жизненнаго пути—осколки Мистеріи, отраженія одного грандіознаго плана, имя которому „Послѣднее Свершеніе“. Его крупныя созданія—какъ бы музыкальныя повѣствованія о Мистеріи, какъ бы конспекты ея, все болѣе и болѣе приближавшіеся къ ней самой по внутреннему содержанию. Его мелкія вещи—осколки и обрывки крупныхъ, блестики и отраженія экстаической мечты, мелкіе куски алмазовъ образованные при граненіи крупныхъ твореній.

Въ словѣ, въ разговорахъ онъ все время пытался рассказать всѣмъ о существѣ своей идеи. — Мистерія была обычнымъ сюжетомъ его серьезныхъ разсужденій и споровъ. Но звуками, которыми онъ владелъ безконечно властиѣе и полнѣе чѣмъ словомъ, онъ это рассказывалъ уже невольно, помимо желанія, отъ избытка чувства, находившаго выходъ чрезъ музыкальную стихію, какъ наиболѣе полно могущую воплотить его мысль. Мы не знаемъ обычно тѣхъ внутреннихъ стимуловъ, которые поддерживали и вдохновляли творчество великихъ мастеровъ звука, мы можемъ только изъ біографическихъ

подробностей угадывать или смутно догадываться о тѣхъ контурахъ идей, которыя они передавали музыкальнымъ языкомъ; о тѣхъ мечтахъ, что служили для нихъ двигателемъ творчества. Про Скрябина мы все это знаемъ; —знаемъ опредѣленно и точно, что онъ выражалъ музыкой—это была все время, начиная съ опредѣленнаго періода—одна и та же, заслонившая отъ него весь міръ, и весь міръ объявшаая мечта о Послѣднемъ Праздникѣ чело- вѣчества. Оттого такъ ясенъ его творческій путь, оттого въ его картинѣ жизни родилась такая стройность „архитек- тоники“—точно и самая жизнь его создавалась какъ художественное произведеніе.

Самый процессъ созданія имъ музыкальнаго плана своихъ вдохновеній съ этого времени крайне характе- ренъ. Все лучшее, все наиболѣе грандіозное и великое, всѣ яркія мысли, которыя приходили ему въ голову, онъ предназначалъ какъ матеріаль для Мистеріи. Надъ послѣдней онъ все время работалъ, откладывая для нея лучшія сокровища вдохновенія. Его жизнь съ 1902 г.— собираніе матеріала для Мистеріи. Затѣмъ, когда полетъ его творчества открывалъ ему новые звуки и новыя гре- зы, еще болѣе ярко передававшія идею, когда онъ въ своемъ вдохновеніи находилъ нѣчто еще болѣе цѣнное, то прежніе эскизы онъ использовывалъ подъ симфониче- скія произведенія, подъ крупныя или мелкія, уже чисто музыкальныя вещи. Такимъ образомъ не только по духу, но и по плоти все его творчество родилось фактически изъ матеріала Мистеріи—все оно спаяно единствомъ внутренней сущности. Такъ родились и его третья симфо- нія, и его „Экстазь“, „Прометей“, рядъ сонатъ, начиная съ 4-ой, многія мелкія вещи послѣдняго періода.

Въ тотъ періодъ наибольшаго творческаго подъема, когда онъ создавалъ по сорока произведеній въ самый короткій промежутокъ времени—въ этотъ же періодъ

писалась и его „Божественная поэма“ или третья симфонія—произведеніе центральное по тому положенію, которое оно занимаетъ въ общей линіи скрябинскаго творчества. Наибольшее по масштабу изъ всѣхъ его произведеній, оно стоитъ, подобно гигантскому пограничному столбу,—на грани двухъ міросозерцаній Скрябина, одной стороной примыкая къ прошедшему, другою—указуя пути будущаго. Не случайно произошло такое явленіе: самая идея третьей симфоніи—этой колоссальной біографіи творящаго духа самого Скрябина, отображеннаго на планъ Космоса—обусловила такое ея положеніе. Осознаніе орфическаго принципа тайнодѣйствующаго искусства, осознаніе искусства, какъ орфическаго пути къ познанію (см. главу „Орфическій путь“) родило мысль объ этой симфоніи,—первое музыкальное воплощеніе идеи Мистеріи; оно же обусловило и ея прикосновенность ко всей жизни Скрябина, съ первыхъ и до послѣднихъ шаговъ его пути.

Изъ мрака трагическихъ сумраковъ, изъ томительныхъ исканій пути у творца—Духа рождается озаренная идея самоутвержденія.

Я есмь—объ этомъ сказало искусство ему, когда онъ, интроспективно вникая въ существо своего же творческаго процесса, узрѣлъ, наконецъ, что онъ свободенъ въ своемъ твореніи, что трагедіи и мракъ пути, все это—имъ же созданный фантомъ. Эти слова „Я есмь“—одна изъ величайшихъ мистическихъ истинъ, но смыслъ ихъ былъ утерянъ, искаженъ и путь къ новому озаренію лежитъ чрезъ борьбу и страданья, чрезъ мракъ и отчаянье; теперь этотъ путь пройденъ, разсѣяны тучи, скрывавшія Ликъ озаренія: духъ свободенъ творить вѣчно и безгранично. Это—содержаніе первой части симфоніи—„Lutes“ т. е. „Борьбы“.

Эта часть всѣмъ своимъ существомъ прилежитъ къ



„прошлому“. какъ и слѣдуетъ по ея содержанію. Эти призраки прошлаго, разбиваемые озаренной идеей самоутвержденія—воплотились въ нѣсколько классицизированныхъ, полубетховенскихъ, трагическихъ контурахъ первой темы. И только тѣ намеки на будущее, которые заложены въ трагедіи смятеніи и которые заложены и въ музыкѣ первой части, связываютъ ее съ Скрябинымъ будущаго, какъ бы темныя пророчества о грядущемъ.

Духъ погружается въ опьяняющую стихію наслажденія чувственнымъ міромъ. Какъ отраженія великаго мистическаго Эроса, рождаются могучія и нѣжныя „ласки ощущеній“, опьяненіе красотою чувственнаго образа. И онъ зачарованъ ими; ему кажется, что этотъ блестящій красками и нѣгою чувственный міръ—нѣчто внѣ его лежащее, ему чудится, что призраки наслажденья завладѣваютъ имъ и покоряютъ его... Это—вторая часть—„Voluptés“—Наслажденія. Но это не такъ. Могучимъ усиліемъ мысли Духъ убѣждается, что и эти волнующіе, опьяняющіе образы, этотъ міръ красоты и наслажденья—тоже только порожденія его хотѣнія. Усиліемъ воли онъ можетъ разсѣять и возсоздать ихъ...

Великая радость объемлетъ его—въ немъ рождается идея полной свободы творчества. Онъ сознаетъ, что стихія творчества—безцѣльный, безконечный процессъ, создаваніе препятствій для ихъ преодоленія, вѣчное достиганіе безъ достиженія, рожденіе страданій и наслажденій, наслажденіе страданіями и создаваемыми трагедіями и мраками, побѣдоносное разсѣваніе этихъ призраковъ. Это творчество—безцѣльная „божественная“ игра и такова же Вселенная—плодъ божественной игры Мирового Духа, отраженъе котораго въ микрокосмѣ чело-вѣческой природы есть творящій духъ художника.

Это содержаніе финала—„Божественной Игры“ (Leu divin).

Вторая часть и финаль—уже прилежатъ новому Скрябину. Это пророческій путь, указующій на то, чѣмъ онъ станетъ, чѣмъ онъ уже сталъ сейчасъ. Во второй части родились тѣ опьяненные, могучіе звуки Эроса, зародыши которыхъ уже существовали въ „Тристанъ“ Вагнера—звуки манящіе и завораживающіе магической силою—силою сатаническаго очарованія. Въ финаль онъ нашель наконецъ свѣтъ въ музыкѣ, нашель тѣ лучезарныя созвучія, которыя должны были отразить его центральную идею. Онъ нашель тотъ музыкальный языкъ, которымъ долженъ выражаться его Экстазъ, языкъ, котораго онъ искалъ и не находилъ въ финаль второй симфоніи...

Какъ метеоры, сопутствующіе солнцу „божественной поэмы“, родились и создались тѣ творенія его, которыя одновременно съ третьей симфоніей появились въ этотъ періодъ творческаго возбужденія. Среди нихъ — гениальнѣйшія страницы его творчества вообще. Четвертая соната, въ которой почти съ полной реальностью чувствуется рожденіе озаренной идеи, сначала въ безконечномъ удаленіи, какъ ясной и манящей далекой звѣзды, безумный и радостный полетъ къ этой звѣздѣ, образъ которой растеть, заполняетъ все и летящій духъ исчезаетъ, растворясь въ ослѣпительномъ солнцѣ своего мечтанія. Это опять—автобіографично; это—вновь рожденіе Мистеріи изъ нѣдръ его духа. Въ „сатанической поэмѣ“—Скрябинъ выхватываетъ изъ всего духа страницу сатаническаго, вѣрнѣе „діаволическаго“ настроенія, полную обольщенія и соблазна порочности, очарованія неискренности, создаетъ образы причудливые и манящіе, послѣ жеста эротическаго очарованія разсыпающіеся блестками элементарныхъ огней и діаволическаго хохота. Это—одно изъ лучшихъ его созданий и цѣнное именно тѣмъ, что являетъ собою стихію діаволизма, вообще имъ съ любовью культивировавшуюся, видимо отвѣчавшую извѣстнымъ категоріямъ.

его переживаній, властно вторгавшуюся все время до послѣднихъ моментовъ въ его творческую стихію.

Тутъ же—поэма ор. 32—опять страница эротической ласки и растворенія, длинные ряды мелкихъ поэмъ и прелюдій, въ который отразились тѣ же настроенія, то же устремленіе къ Экстазу, тѣ же волны ощущенія. Нѣкоторый перерывъ въ количествѣ созданныхъ вещей непосредственно вслѣдъ за этимъ періодомъ подъема вполне понятенъ, какъ естественная реакція творческаго духа послѣ огромнаго напряженія.

Скрябинъ окончательно замыкается въ свой міръ. Тѣни прошлаго, которыя еще жили въ третьей симфоніи—перестаютъ для него существовать. Все увѣреннѣе несется онъ на крыльяхъ своего вдохновенія въ лучезарную область Экстаза. Для него замолкли, стали непонятны и темны „пѣсни земли“, которыя когда-то и онъ пѣлъ вмѣстѣ съ человѣчествомъ, стали непонятны тѣ переживанія трагизма, гнетущей тоски, которымъ и онъ отдавалъ дань. Сдвигъ психологіи все больше и полнѣе завладѣваетъ его духомъ. Все это пройдено и отмерло, какъ отмираютъ изсохшіе листья на деревѣ. Онъ специализируется въ настроеніяхъ той лучезарной области, куда онъ попалъ духомъ и которая такъ потрясла его. Кромѣ экстатическихъ настроеній и къ нимъ входящихъ—никакія иныя его не интересуютъ, даже чужды и противны ему. Среди той огромной области переживаній, которая была захвачена имъ въ третьей симфоніи, онъ выбираетъ одну излюбленную, область экстаза, и начинаетъ ее усиленно культивировать, отвергая все остальное. Я потому говорилъ о центральномъ значеніи „Божественной поэмы“, что въ ней Скрябинъ захватилъ наибольшій діапазонъ, наиболѣе полно объялъ область своего духа, возможно полнѣе представилъ всю широту своего духовнаго міра. До нея и послѣ нея Скря-

бинь—уже. До—онъ еще не захватилъ и не прозрѣлъ въ область Экстаза; послѣ—онъ утратилъ область человѣческихъ чувствъ, чувствъ рядовыхъ, обычно трагическихкихъ, пессимистическихкихъ, чувствъ смятенія и тревоги, издревле постоянно возбуждавшихъ художественную стихію. Можно ли высказать предположеніе, что тѣ „человѣческія“ чувства, которыя онъ самъ культивировалъ ранѣе, были ему въ существѣ чужды, что это были—наслѣдія прошлаго, нѣчто приставшее къ нему извнѣ, какъ слѣдствіе великаго закона преемственности? Я думаю, что нельзя на этомъ предположеніи остановиться хотя бы потому, что та яркость, съ которой онъ воплощалъ эти настроенія, та самобытность ихъ воплощенія, которую мы наблюдаемъ въ его раннемъ и среднемъ творествѣ—стимулируетъ подлинность его переживанія и подлинность владѣнія имъ этой стихіей. Онъ уже не подражалъ, а самобытно развивалъ эти настроенія въ музыкальной сферѣ. Это была часть его творческаго существа.

Онъ свободно отказался отъ нихъ. Быть можетъ иначе не могло быть, возможно, что открытая имъ область Экстаза въ музыкѣ несоединима съ прошлымъ; возможно, что нельзя было ему продолжать жить въ двухъ планахъ и пришлось однимъ пожертвовать. Это—тайна творческой психологіи. Во всякомъ случаѣ, если такого рода выборъ былъ, то сдѣланъ былъ онъ правильно—Скрябинъ пожертвовалъ тѣмъ, что было менѣе ярко, въ пользу болѣе яркаго и цѣннаго. Но специализація явно замѣтна. Изъ огромнаго круга настроеній, захваченныхъ въ третьей симфоніи, онъ выбралъ малый кругъ по площади, но сталъ детально его углублять и въ этомъ маломъ кругѣ нашелъ сокровища вдохновенія можетъ быть большія, чѣмъ онъ нашелъ бы въ цѣломъ. Это было—развитіе координаты тонкости, координаты силы и яркости выраженія за счетъ координаты ширины въ искусствѣ.

Какъ бы то ни было—музыкальное творчество Скрябина съ этого момента начинаетъ быть „специфическимъ“. Въ физическомъ планѣ воплощенія специализація его отобразилась тѣмъ, что его характерная гармонія, уже появившаяся въ „Божественной поэмѣ“ и психологически связанная съ идеей озаренности, лучезарности, Экстаза, начинаетъ доминировать, властно вытѣсняя собою обычныя гармоническія формы, обычное простое трезвучіе, становясь на его мѣсто. Скрябинъ, найдя языкъ Экстаза, начинаетъ дѣятельно отбрасывать изъ своего лексикона все, что не говоритъ объ этомъ экстазѣ, все, что еще напоминаетъ „пѣсни земли“. Онъ какъ бы хочетъ очиститься отъ земного праха и порвать съ прежнимъ всѣ связи. Въ планѣ воплощенія онъ отбрасываетъ старыя гармоніи, старыя мелодическія формы, изъ его музыки исчезаютъ длительныя мелодическія линіи, исчезаетъ лиризмъ, замѣняясь мистическими настроеніями;— онъ страстно ищетъ все новыхъ и новыхъ музыкальныхъ словъ, которыя бы съ наивысшей яркостью говорили объ идеѣ Экстаза.

Скрябинъ создаетъ „Поэму Экстаза“ — слѣдующій огромный этапъ его эволюціи, новая вѣха на пути къ Мистеріи. Если „Божественная поэма“ была біографіей творческаго духа, отображеннаго на планѣ Макрокосма, то „Поэма Экстаза“ уже являетъ собою музыкальное выраженіе космогоническаго процесса въ томъ видѣ, какъ объ этомъ сказало Скрябину его откровеніе въ искусствѣ. Творческій духъ, отраженіе котораго онъ видѣлъ въ себѣ и отраженіе творческаго процесса котораго—въ своемъ творствѣ, повѣдалъ ему о тайнѣ происхожденія міра. Въ себѣ самомъ, въ глубинахъ своего духа онъ нашель всѣ стадіи и перипетіи космогонической исторіи.

Можетъ быть неполнымъ казалось ему музыкальное воплощеніе этой схемы, хотя звуками этотъ великій вол-

шебникъ умѣлъ разсказывать несравненно опредѣленнѣе чѣмъ словами—или же онъ боялся быть непонятнымъ именно въ планѣ „идей“—но только Скрябинъ рѣшилъ сопроводить свою музыкальную поэму Экстаза—еще литературнымъ изложеніемъ—текстомъ, написаннымъ въ частью рифмованномъ, частью только „ритмованномъ“ дифирамбѣ. Этотъ текстъ являетъ какъ бы программу творенія, точно слѣдуя за изгибами музыкальной мысли. Я буду слѣдовать отчасти ея изложенію и выраженіямъ, для цѣли большей точности.

„Духъ, жаждой жизни окрыленный, увлекается въ полетъ“. Въ лучахъ его мечты возникаетъ волшебный міръ—„міръ дивныхъ образовъ и чувствъ“, въ которомъ онъ „пребываетъ томленіемъ“—это первыя страницы этой огромной партитуры, въ которыхъ яркая, чуть возникшая „тема воли“ тонетъ въ краскахъ обольстительнаго томленія и картины полета.

„Но ритмы тревожные въ міръ очарованный грубо врываються“. Это призраки тьмы. Усиліями своей божественной воли Духъ разсѣиваетъ эти призраки и погружается въ созерцаніе своего, имъ же созданнаго волшебнаго міра, который все растетъ и дѣлается волшебнѣе и грандіознѣе, все ярче и ослѣпительнѣе сверкаетъ переливками красокъ и очарованія. И изъ океана опьяненныхъ звуковъ родится волнующая тема наслажденія и яркая тема самоутвержденія, побѣдоносной линіей проносющаяся надъ всѣми другими.

Но тѣ „ритмы тревожные“, которые, разъ уже показали свой образъ, не дремлютъ. Еще разъ въ ихъ тревожныхъ контурахъ слышатся приближающіеся звуки великой бури и смятенія. Изъ нѣдръ мрака вырывается толпа „дикихъ ужасовъ“ и заполняетъ собою все... Кажется, что Духъ изнемогъ въ борьбѣ съ этимъ океаномъ призраковъ мрака, и тема самоутвержденія, звучавшая

побѣдоносно и торжествующе, поглощена волнами ужаса. Но тутъ изъ глубинъ раздается голосъ „протеста“.

Начинается великая битва духа съ Мракомъ и его призраками. Грозно сверкаетъ молнія его воли, разсѣивая тревожные ритмы, прорѣзывая хаосъ смятенныхъ звуковъ. Среди этого хаоса слышится яркая тема наслажденія: духъ познаетъ сладость борьбы и въ самомъ процессѣ этой великой битвы испытываетъ величайшее счастье.

И вновь призраки мрака разсѣяны и изъ высшаго напряженія хаоса рождается вновь тема самоутвержденія, еще побѣднѣе и упоеннѣе, еще блистательнѣе и величественнѣе. Въ этомъ побѣдномъ звучаніи слышатся тѣ же тревожные ритмы, но они звучатъ уже не тревожно, а ликующе, какъ часть міра, созданнаго духомъ, который позналъ въ этой великой битвѣ, что самъ онъ родилъ и мракъ и отчаяніе и трагедію смятенія въ своей божественной игрѣ,—въ своей „любви—борьбѣ“.

„Онъ побѣдилъ. Онъ торжествуетъ. Но „чѣмъ омраченъ этотъ радостный мигъ? Именно тѣмъ, что онъ цѣли достигъ“.

Духъ не можетъ успокоиться на достиженіи, онъ весь— процессъ достиганія безъ достиженія. Онъ ставитъ призрачныя цѣли, чтобы ихъ достигнуть и ставитъ вновь новыя, онъ ставитъ препятствія, чтобы ихъ разрушить. Въ этой борьбѣ — его смыслъ. И онъ вновь уносится изъ спокойнаго состоянія въ новый полетъ, уже самъ, своею волею создаетъ, сознательно рождаетъ ужасы и трагедіи, зная что это — его порожденія, его созданія, вновь въ преодолѣніи и въ разсѣяніи ихъ обрѣтаетъ великое счастье и наслажденіе борьбы — любви. И тогда передъ нимъ открывается лучезарный путь Экстаза.

Быстро несется онъ въ этотъ путь, къ звѣздѣ, которая растеть и хочетъ стать солнцемъ, поглотивъ все.

Изъ нѣдръ своего духа онъ вызываетъ скрытыя стремленія, „боязливые жизни зародыши“, до времени похороненныя въ глубинахъ творящаго духа. Онъ чувствуетъ, что первый этапъ пройденъ, что послѣ сознанія самоутвержденія онъ достигаетъ второй ступени пути, онъ чувствуетъ пробужденіе космическаго сознанія. Онъ чувствуетъ, что онъ и Міръ, имъ созданный—двѣ великія полярности, принципъ мужественнаго и женственнаго, стремящіяся къ воссоединенію въ любовномъ актѣ. Великая божественная игра, которую Духъ расточаетъ Міру—своей возлюбленной—это всѣ тѣ безчисленныя ласки ощущенія, которыми онъ владѣетъ. Онъ хочетъ затопить Міръ океаномъ блаженства, всѣ терзанія и ласки, всю нѣжность и всю жестокость сдѣлать одною огромной волною мірового Эроса. Океанъ Космической Любви охватываетъ Міръ и въ опьяняющихъ волнахъ этого океана блаженствъ чувствуется приближеніе Послѣдняго Акта, акта воссоединенія Мужественнаго—Творца съ Женственнымъ—Міромъ.

Еще послѣдній полетъ—и то Солнце, которое свѣтило раньше удаленной звѣздой, становится близкимъ, охватываетъ міръ послѣднимъ лучезарнымъ Пожаромъ и стремившійся къ воссоединенію Міръ исчезаетъ въ пламени этого пожара, въ конечномъ Экстазѣ Вселенной.

Можетъ быть наибольшую теплоту и страстность чувства влилъ Скрябинъ въ это свое твореніе, въ которомъ онъ въ первый разъ въ грандіозномъ масштабѣ рассказалъ звуками намъ идею Мистеріи. Въ третьей симфоніи—это еще автобіографія, а тутъ черты автобіографіи—смятеніе и въ началѣ еще незнаніе своей силы—обращаются въ раскрытіе космогоническаго процесса въ томъ видѣ, какъ онъ рисовался Скрябину и какъ онъ его почерпнулъ изъ интроспективнаго наблюденія своего творчества. Еще четвертая соната даетъ намъ какъ бы



отрывокъ пѣсни Экстаза—именно идею дальней звѣзды, полетомъ разрастающейся въ міровой пожаръ, да въ нѣкоторыхъ пунктахъ сатанической поэмы есть намеки на стихію опьяненныхъ ласкъ Творца и Міра. Но тамъ—въ діаволическомъ преломленіи, а тутъ въ освѣщеніи космическомъ.

Какъ искры отъ творенія, какъ осколки творческаго процесса „Поэмы Экстаза“ одновременно съ нею родились разныя фортепіанныя вещи, близкія къ ней по духу, отражающія ту же стихію. Крупнѣйшій изъ этихъ осколковъ—это пятая соната—картина предвѣчнаго томленія, дремлющихъ зародышей жизни, о которыхъ онъ говорилъ въ своей „Поэмѣ Экстаза“ и затѣмъ—опьяненнаго, оргіастическаго танца—полета къ экстазу; танца, исчезающаго вихремъ, какъ призракъ.

Эти мечты о послѣднемъ танцѣ, послѣднемъ набатѣ, о колоколахъ, зовущихъ къ Свершенію, о головокружительномъ „vertige“, передъ послѣднимъ Актомъ—все это, какъ рядъ навязчивыхъ идей, проходитъ въ послѣднихъ твореніяхъ Скрябина, какъ музыкальные этюды или наброски центральнаго плана, гдѣ все то же должно родиться въ грандіозномъ образѣ.

Сдвигъ его психологіи становится полнѣе. Нити, связующія его музыку съ прошлою, дѣлаются все тоньше. И если „Экстазъ“, какъ музыкальное произведеніе, все же нѣкоторыми чертами фактуры прилежалъ къ старому плану, то послѣ него центръ тяжести его музыкальнаго сознанія, все время перемѣщаясь вдоль какой-то воображаемой линіи или рычага, наконецъ, заходитъ за какую-то психологическую „точку опоры“ и все творчество его стремительно „перевѣшиваетъ“ въ область Экстаза.

Это случилось въ „Прометеѣ“.

Въ этомъ послѣднемъ своемъ грандіозномъ твореніи Скрябинъ даетъ уже чистую космогонію безъ вся-

каго участія „личнаго элемента“, автобіографическаго. Это космогоническій процессъ во всей его непреодолимой суровости и предопредѣленности, космическая Манвантара, выхваченная изъ ряда звеньевъ, музыкальное отображеніе одного изъ „дыханій вселенной“. Оттого въ „Прометей“ нѣтъ той теплоты какъ въ Экстазѣ, хотя больше суровости и величія. Въ его музыкѣ отображается какой-то „догматизмъ“, какая-то могучая схема, и онъ чище, священнѣе и строже „Экстаза“.

„Прометей“ — это символъ активной энергіи Вселенной, первоначальный творческій принципъ, который своею силою создаетъ Міръ. Это — тоже, что Сатана, Люциферъ, это—Огонь, Борьба, Мысль, Сила, Свѣтъ. Первоначальная его манифестація есть томленіе, жажда жизни, рождающаяся въ Духъ; въ этомъ томленіи обнаруживается полярность Духа и Матеріи, творческій порывъ рождаетъ сопротивленіе, которое кристаллизуется въ матеріальность и эволюционируетъ во все многообразіе міровыхъ формъ, въ ихъ неподвижность и инертность. Это—процессъ матеріализаціи. Когда матеріализація достигнута, то этотъ же активный творческій принципъ, который составляетъ какъ бы „дрожжи вселенной“, выражается въ томъ, что онъ вступаетъ въ борьбу съ этой неподвижностью созданной имъ же матеріи и, разрушая ее, возвращается въ первоначальное состояніе. Это—обратный процессъ дематеріализаціи. Эта схема музыкально воплощена въ „Прометей“, въ которомъ Скрябинъ видѣлъ уже „очень близкое приближеніе къ Мистеріи“, уже одинъ изъ послѣднихъ музыкальныхъ этаповъ, музыкальныхъ рассказовъ о Мистеріи, передъ началомъ „настоящаго“ осуществленія ея. Отъ предыдущихъ произведеній съ внѣшней стороны Прометей отличался тѣмъ, что по мысли Скрябина въ немъ предполагалась еще „свѣтовая симфонія“ — свѣтовое сопровожденіе звукового образа, основанное на прин-

ципъ звукоцвѣтового соотвѣтствія, которое должно было играть роль огромнаго психологическаго резонатора, усиливавшаго магическій эффектъ музыки. Въ этомъ была уже мечта о начинающемся соединеніи искусствъ, о начинающемся осуществленіи всѣхъ ласкъ ощущеній, полная картина котораго должна была быть явленной въ Мистеріи.

Уже и самое исполненіе „Прометея“ Скрябинъ хотѣлъ видѣть происходящимъ въ литургизированныхъ тонахъ. Это не должно было быть простое „исполненіе“ въ обычномъ концертѣ—это долженъ быть магическій актъ, возмущающій психическія сферы. Онъ хотѣлъ видѣть залъ погруженнымъ въ мѣняющіеся свѣта своей свѣтовой симфоніи,—хоръ—облеченнымъ въ бѣлыя одежды и уже совершающимъ нѣкоторыя predeterminedныя движенія. Онъ хотѣлъ всему этому исполненію придать уже значеніе мистическаго соборнаго дѣянія.

Фортепіано въ этомъ произведеніи олицетворяло „личность“, погруженную въ Космосъ и отражающую его. Изъ первичнаго хаоса, словно изъ космическаго тумана рождается тема первичной творческой сущности и могучіе импульсы Міровой воли, которые чередуются съ явленной полярностью въ видѣ темы Разума, полной спокойствія и озаренія. Созданный изъ полярности міръ рассыпается блестящими мелкими движеніями и огнями—это воплощеніе принципа внѣшней активности. Процессъ матеріализаціи завершенъ—міръ образовъ созданъ и творческая сущность запечатлѣна на матеріи. И тогда среди полнаго мрака погруженія въ матерію, среди ужаса, трагедіи и борьбы активный прометеическій принципъ начинаетъ свою дѣятельность, уже клонящуюся къ разрушенію этихъ тисковъ матеріи. Послѣ огромнаго, лучезарнаго подъема начинается послѣдній экстагическій танецъ, ведущій въ царство Экстаза къ воссоединенію Духа и Міра.

„Прометей“ явился какъ бы фокусомъ кристаллизаціи того стиля, который обозначился въ своемъ направленіи, начиная съ эпохи третьей симфоніи. Въ этотъ моментъ Скрябинъ созналъ свои принципы воплощенія, найденные имъ интуитивно. Но эти принципы оказались еще не исчерпывающими его творческое существо. Тотъ „прометейскій“ духъ, который жилъ въ Скрябинѣ, какъ въ подлинномъ активномъ творцѣ, продолжалъ созидать. Онъ не могъ, какъ самъ онъ провозглашалъ, „успокоиться на достиженіи“ и продолжалъ ставить новыя цѣли. И послѣ кристаллизаціоннаго явленія „Прометея“ онъ пошелъ отыскивать новые пути.

Онъ созидаетъ рядъ новыхъ сонатъ, въ которыхъ его музыкальный геній кажется восходящимъ еще далѣе. Но не такъ важно именно это, не такъ бросается въ глаза музыкальная эволюція его формъ воплощенія, какъ общій сдвигъ представленія о музыкальномъ своемъ творествѣ. Всѣ эти сонаты, всѣ эти поэмы продолжаютъ быть разсказами въ звукахъ о великой Мистеріи, но вмѣстѣ съ тѣмъ все сильнѣе и сильнѣе и опредѣленнѣе онѣ сами желаютъ стать тайнодѣйственными актами, выявить заложенный въ нихъ принципъ орфическій полностью.

Эти сонаты, прелюдіи, поэмы—уже не музыкальныя произведенія только. Это—малые литургическіе акты, малыя мистеріи. Въ нихъ начинается та „настоящая“ магія звуковъ, о которой раньше только мечталъ Скрябинъ. Ритмы дѣлаются заклинательными, въ ихъ судорожности чудится воля, продвигающая какіе-то психическіе токи. Въ смѣнѣ ритмическихъ и динамическихъ контрастовъ рождается глубокое, почти гипнотическое воздѣйствіе на психику, а мелодическій рисунокъ дѣлается фразою, почти непосредственной заклинательной мощи. Самое исполненіе ихъ у Скрябина дѣлалось актомъ тайнодѣйственнымъ,

литургіей, въ которой онъ былъ священствующимъ. Во время этихъ исполненій и пассивные слушатели начинали чувствовать тѣ токи, которые исходили отъ автора—исполнителя и пронизали ихъ психику; начинали чувствовать, что это не „простое художественное“ исполненіе, а что-то болѣе ирраціональное и уже устремляющееся отъ береговъ искусства. Скрябинъ начинаетъ мощно выходить изъ сферы искусства, оставаясь съ нимъ еще связаннымъ физически, оставаясь внѣшнимъ образомъ еще въ планѣ даже чистой музыки.

Въ то же время въ этихъ произведеніяхъ начинается чувствоваться и ихъ синтетичность. Тѣ смутные образы иныхъ искусствъ, которые внѣдрены въ существо каждаго художественнаго произведенія, которые облачаютъ его какъ бы астральной, невидимой физически, но чувствуемой интуиціей аурой—въ этихъ твореніяхъ достигаютъ почти полной яркости реальности. Какіе-то уже явно осязаемые отроги распространились отъ этой музыки или „сверхмузыки“ къ сферамъ иныхъ искусствъ и въ ней чудятся видѣнія пластики, образы шествій и звоновъ, заклинательные слова и ритмы, ароматы и столбы фиміамовъ, окутывающіе ликъ солнечнаго Экстаза. Въ нихъ звучатъ пророческіе глаголы и призывныя трубы, которыя зовутъ къ Послѣднему Свершенію. Все то, о чемъ Скрябинъ говорилъ намъ словами, выражено музыкой этихъ послѣднихъ его музыкальныхъ вдохновеній, только во много разъ полнѣе, опредѣленнѣе и ярче. Въ нихъ еще раньше Мистеріи онъ художественно началъ осуществленіе своихъ мечтаній, идеи соборнаго творчества въ актѣ литургическаго исполненія и идеи сліянія искусствъ въ одномъ сверхчувственномъ ликѣ.

Изъ этихъ послѣднихъ твореній, образующихъ послѣдній „послѣ-прометейскій“ періодъ, седьмая соната—была особенно цѣнима Скрябинымъ, какъ одно изъ выс-

шихъ выраженій его мечты о Мистеріи. Эта соната, напоенная лучезарною священностью, исполненная звоновъ и трубныхъ гласовъ, пророческихъ глаголовъ и мистическихъ тумановъ какъ бы вводитъ насъ въ свѣтлый актъ послѣдняго Праздника. Это уже—не космогонія, а выдѣленный изъ него актъ Послѣдняго свершенія, воплощенный въ однихъ звукахъ, но рождающій идеи всѣхъ ощущеній. Это свѣтлая месса, тайнодѣйствіе бѣлыхъ маговъ, заканчивающееся танцемъ-полетомъ среди звоновъ и солнць рождающейся Мистеріи.

Болѣе „земная“, болѣе человѣческая шестая соната, написанная нѣсколько позже, явилась нѣкоторымъ уклоненіемъ въ смыслѣ внутренней идеи. И тутъ тайнодѣйствіе, волнующія ласки, и тутъ, изъ кошмарныхъ призраковъ, мрачныхъ звоновъ и устремленія рожденный экстатической танецъ—но эта соната болѣе лежитъ въ планѣ художественности и менѣе погружена въ идею Мистеріи.

Странно, что она не одинока въ этомъ своемъ обликѣ. Великій художникъ Скрябинъ какъ бы иногда переставалъ сообразовываться со Скрябинымъ-мистикомъ, одержимымъ идеею Мистеріи. Послѣ восьмой сонаты, въ которой отраженія Мистеріи опять заполняютъ музыкальный планъ, которая по схемѣ многимъ напоминаетъ пятую—Скрябинъ создаетъ девятую—„черную мессу“ по его личному опредѣленію;—странную, но высшую по геніальности сонату, въ которой воскресаетъ призракъ сатанизма въ новомъ, еще болѣе полномъ блескѣ и мрачной силѣ. Въ этой сатанической сонатѣ ему чудились краски средневѣковья, готика мысли и чувства, мрачныя мистеріи тьмы, среди которыхъ—призракъ дремлющей святыни, служенія темныхъ маговъ и колдуновъ, гнусныя жертвоприношенія и кощунственныя оскверненія этой святыни, кошмарныя шествія злыхъ силъ, исчезающія какъ сонъ, какъ призраки, вызванные властью мага. Играя эту

сонату, онъ чувствовалъ, что самъ дѣлается чернымъ священнодѣйствующимъ, злымъ магомъ и будить нѣчто порочное, волнуя какую-то мрачную стихію. Онъ не разъ ловилъ себя на вопросъ — за чѣмъ написалъ онъ эту сонату? Отвѣтъ на этотъ вопросъ—въ томъ, что онъ будучи мистикомъ по устремленію, все-же раньше всего былъ великимъ художникомъ и его художественная фантазія могла возбудиться не только свѣтлымъ образомъ Мистеріи, но и темными красками чернаго тайнодѣйствія. Съ точки зрѣнія его лично, какъ обреченнаго написать Мистерію, этотъ актъ созданія девятой сонаты былъ дѣйствительно наводненіемъ, уклоненіемъ съ пути. А съ точки зрѣнія человѣка, стоящаго въ сторонѣ и наблюдающаго въ Скрябинѣ развитіе его творческаго духа—это проявленіе того же творческаго принципа, который создалъ все его творчество, который создалъ и идею мистеріи—солнце, озарявшее его путь. И то упоеніе художественною красотою чувственныхъ образовъ, которое проникало всю его природу, которое отображалось и въ идеѣ Мистеріи, которое отражалось въ блестящихъ діаволизмахъ и въ причудливыхъ вспыхиваніяхъ тѣхъ заклинательныхъ образовъ, которые онъ создавалъ въ своихъ мелкихъ вещахъ,—все это было органически его, какъ и черное тайнодѣйствіе девятой сонаты. Это—не что-то неожиданное для Скрябина, въ этомъ сатанизмѣ—онъ воплощался самъ, можетъ быть, даже въ наиболѣе яркой своей сферѣ. Десятая соната—еще путь въ сторону, опять художникъ шелъ своимъ путемъ, а не путемъ мистика, хотя и проникнутый, овѣянный дыханіемъ мистическихъ настроеній. Скрябинъ удивился появленію и этой сонаты, какъ явленію изъ сферы сверхсознательнаго. Вся она напоена раствореніемъ въ стихіи природы, въ великой тайнѣ физическаго міра, вся она солнечная и радостная, овѣяна мистическими звуками лѣсовъ и полей,

въ ней и надъ ней духъ древняго Пана и дыханіе элевзинской весны. И оканчивается она не Экстазомъ, а священный танецъ приводитъ въ ней къ полному растворенію и исчезновенію индивидуальности въ стихіи пантеизма. И она—тоже геніальна какъ и девятая, несмотря на то, что стоитъ въ сторонѣ отъ пути.

Но путь все же стоялъ передъ нимъ въ томъ же блескѣ и озареніи и всѣ эти „уклоненія“ были подготовкою матеріала для него. Онъ начиналъ тосковать о томъ, что медленно подвигается къ послѣднему заданію. Онъ говорилъ, что пора все это бросить и начать писать то, для чего чувствовалъ себя посланнымъ. Но его музыкальный геній не пускалъ его отъ земли. Тѣмъ не менѣе все тоньше и тоньше становились тѣ нити, которыми онъ былъ привязанъ къ воплощенію. Самая манера выразиться музыкально стала тоньше и призрачнѣе. Музыка его словно хотѣла дематериализироваться въ первую очередь, свести до минимума, до граней тонкости свое физическое отображеніе. Подсознательное содержаніе его твореній росло и умножалось, „астральный обликъ“ ихъ прогрессировалъ, а физическое естество истончалось и дѣлалось почти нереальнымъ. Трели и педальные отзвуки, призрачныя звучности наполняютъ его послѣднія творенія—словно онъ собирался улетѣть отъ міра вещей. Еще одинъ послѣдній шагъ собрался онъ сдѣлать—еще прикасающійся къ плану художественности—шагъ передъ тѣмъ, какъ окончательно пойти по предназначенному пути.

Этотъ шагъ былъ мысль о „Предварительномъ дѣйствіи“. Это была еще не Мистерія, но какъ бы послѣднее приближеніе къ ней въ художественномъ планѣ. Уже съ литургичностью въ образѣ, съ магіей въ воздѣйствіи, съ сляніемъ въ ней всѣхъ искусствъ, съ соборностью исполненія. Въ немъ не должно было уже быть ни



слушателей, ни зрителей, не должно было быть представлення, а уже только переживаніе всѣми участниками. Въ ней должны были соединиться музыка, поэзія, танцы, шествія, краски. Физическій образъ Мистеріи былъ почти полонъ въ этомъ твореніи, но все же это еще не была Мистерія, и не должно было это твореніе сопровождаться явленіемъ того Чуда, котораго онъ ждалъ отъ Мистеріи—чуда воссоединенія Духа и Матеріи.

Онъ смотрѣлъ на это „Дѣйствіе“ какъ на предварительный опытъ передъ своей огромной задачею, какъ на средство овладѣнія неизвѣстною для него пока областью синтеза искусствъ. И онъ сталъ писать текстъ, творить эскизы музыки съ такою энергіей и напряженностью, который у него не было давно. Это была какая-то оргія творческаго экстаза.

У него появились новыя формы воплощенія, новыя нормы техники, новые звуки онъ услышалъ въ глубинахъ своего духа. Тѣ осколки творческаго процесса надъ Предварительнымъ Дѣйствіемъ, которые дошли до насъ въ видѣ нѣкоторыхъ послѣднихъ прелюдій (въ особенности въ видѣ поэмы ор. 67 № 1 и въ видѣ прелюдій ор. 74 №№ 2 и 4) показываютъ, что великій творческій духъ его былъ еще далекъ отъ истощенія, что много новаго и неизвѣстнаго мы бы услышали отъ него, что путь его какъ художника не былъ исчерпанъ, что онъ еще не видѣлъ конца передъ собою.

Въ этомъ послѣднемъ періодѣ появляется въ его музыкѣ идея примиренной и примиряющей Смерти,—Смерти, какъ послѣдняго Экстаза, какъ того именно, чего онъ ждалъ для всего человѣчества въ Мистеріи, Смерти какъ сліянія съ Первопричиною. Лучезарный Экстазъ замѣняется у него торжественными и примиренными гармоніями, полными какого-то страстнаго алканія и знойной жажды. Объ этомъ говоритъ намъ геніальная прелюдія

ор. 74 № 2, объ этомъ же говорятъ и родственные съ нею, рядомъ написанные въ черновой тетради эскизы момента появленія Смерти въ Предварительномъ дѣйствіи—какъ-бы расшифровывающіе тайный смыслъ этой прелюдіи.

Смерть пришла для него, неожиданная, не тогда, когда онъ ждалъ ее въ озареніи праздника всего Человѣчества, но столь же примиренная. Онъ умеръ послѣ того, какъ написалъ эти гармоніи Смерти, и путь Мистеріи, о которомъ онъ мечталъ всю жизнь, но въ осуществленіи котораго онъ все время боролся съ тяжелою тайною и средостѣніемъ физическаго плана,—сталъ свободенъ. Уже за гробомъ лежалъ этотъ путь, мечтою о которомъ поддерживалась его жизнь и въ мечтѣ о которомъ она сгорѣла. Мистерія наступила для него за гробомъ;—вѣдь съ мистической точки зрѣнія—это безразлично и не существенно, такъ какъ эта кончина—не граница существованія.

Жизнь Скрябина, его творческій путь—это великая и лучезарная трагедія, погоня за призракомъ, реальная сущность котораго, невѣдомымъ для него самого образомъ лежала за предѣлами физическаго плана и земной жизни. Онъ этого не понялъ своевременно, въ его смятенномъ воображеніи границы эти ступевались. Но сила воли восторжествовала и онъ нашелъ дверь въ путь къ чаемому; эта дверь была—Смерть.

## ИДЕЯ МИСТЕРИИ.

Идея Мистеріи, какъ нѣкотораго однократнаго и по самому смыслу своему „зключительнаго“ Акта, объединяющаго все человѣчество,—какъ Акта, завершающаго исторію вселенной—эта идея, являющаяся въ своей сущности ничѣмъ инымъ, какъ чаяніемъ Второго Пришествія, конца Міра,—родилась какъ непосредственное и необходимое слѣдствіе изъ взгляда Скрябина на искусство и изъ взгляда его на все существо Мірозданія,—взгляда, выражавшагося имъ неоднократно и въ общихъ чертахъ совпадавшаго съ ученіемъ о Мірѣ и его природѣ восточныхъ мистиковъ.

Не имѣвшій строгой философской школы, въ сущности любитель въ этой области, не получившій ни спеціальнаго образованія, ни обладавшій настоящей эрудиціей, Скрябинъ поражаетъ въ области исканій своей отвлеченной мысли громаднымъ, сверхъестественнымъ развитіемъ интуиціи, которая нерѣдко позволяла ему проникать въ глубину отвлеченныхъ понятій. Я не могу сказать, что хотя бы одно изъ его положеній въ области отвлеченной мысли было бы вычитано изъ книгъ. Онъ творилъ ихъ, даже скорѣе наоборотъ—слишкомъ малое значеніе придавалъ онъ чтенію, слишкомъ пола-

гался на свое собственное провидѣніе и слишкомъ часто, даже читая чужія мысли въ книгахъ, придавалъ имъ свое толкованіе, отличное отъ авторскаго. Между строкъ разныхъ авторовъ онъ всегда любилъ находить свои взгляды, онъ видѣлъ ихъ часто тамъ, гдѣ ихъ не могли бы обнаружить строгій критическій умъ. Всюду и вездѣ онъ видѣлъ свою собственную мысль. Существуетъ опредѣленное мнѣніе, будто Скрябинъ былъ теософомъ. Конечно, много данныхъ чисто внѣшняго характера за такое мнѣніе,—Скрябинъ часто выражается терминами теософской литературы, онъ былъ довольно начитанъ въ ней, онъ питалъ большое уваженіе къ Блаватской, и ея „*Doctrine secrete*“ была у него вродѣ настольной книги. Но сущность его взглядовъ, какъ она выявлялась въ его разговорахъ, была слишкомъ во многихъ деталяхъ и даже фундаментальныхъ линияхъ отлична отъ классической доктрины теософіи. Скрябинъ имѣлъ свою личную философию, въ нѣкоторыхъ контурахъ и частью терминологически совпадавшую съ теософской, но отличающуюся отъ нея главнымъ образомъ тѣмъ, что въ его философемѣ идея „Мистеріи“ занимала настолько центральное и исключительное положеніе, что все остальное являлось въ роли деталей къ этой идеѣ, окруженіемъ ея.

Въ основу художественнаго взгляда Скрябина были положены принципъ орфическій, т. е. принципъ утверждающій магическую, заклинательную власть искусства,—и принципъ самоутвержденія творческаго духа. Изъ этихъ двухъ слагающихъ родилась художественная теорія Скрябина, эволюционировавшая затѣмъ въ его идею Вселенской Мистеріи.

Заклинательная, магическая сила искусства признавалась съ издавнаго времени всѣми художниками-творцами. Искусство завораживаетъ, оно имѣетъ силу маги-

чески воздѣйствовать на человѣческую психику. Оно дѣйствуетъ таинственною заклинательною силою ритмовъ, въ немъ явленныхъ, оно воздѣйствуетъ непосредственно излучаемой имъ субстанціей воли творца, въ немъ заключенной. Стихія ритма безконечно усиливаетъ магическій эффектъ;—какъ ритмическія движенія, какъ бы минимальны не были они, могутъ раскачать огромный колоколъ, какъ ритмическія вибраціи звука могутъ разрушить твердыя тѣла, если они достигаютъ большой интенсивности, такъ точно и тѣ психическія колебанія, которыя вызываються игрою звуковъ, свѣтовъ, вообще ощущеній, подѣ дѣйствіемъ ритма могутъ быть усилены до такой степени, что произведутъ настоящую психическую бурю. Сила искусства въ этомъ направленіи представляется безграничною. И не сказкой, а легендой дѣйствительности звучатъ преданія объ іерихонскихъ трубахъ и объ Орфеѣ, заклинавшемъ стихіи своею лирою. Въ этой магической власти искусства—принципъ орфеизма.

Дѣйствіе искусства на психику можетъ быть, смотря по силѣ своей, или чисто эстетическое, или вызывать катарсисъ, чувство просвѣтленія и очищенія, который древніе считали за результатъ трагическаго зрѣлища, наконецъ, въ высшемъ проявленіи вызывать художественный „экстазъ“.

Но какъ есть магія бѣлая и черная, такъ и искусство съ его магическимъ дѣйствіемъ можетъ быть психически благотворнымъ и зловреднымъ. И въ первомъ случаѣ, направленное къ свѣту, оно является искусствомъ теургическимъ. Осознаніе орфическаго принципа искусства послѣдовало у Скрябина еще въ ранней стадіи его художественнаго развитія:—уже текстъ и отображенная въ этомъ текстѣ идея первой симфоніи указываетъ на этотъ принципъ. Въ гимнѣ, заключающемъ финалъ первой симфоніи Скрябинъ говоритъ о „дивномъ образѣ Боже-

ства, гармоній чистомъ искусствѣ“. Искусство дѣлается для Скрябина „образомъ Божества“ и черезъ орфическій принципъ дѣйственности его въ психическомъ планѣ связь его съ религіознымъ культомъ является установленной.

Коль скоро признанъ этотъ дѣйственный въ психическомъ планѣ принципъ, самое исполненіе художественнаго произведенія становится уже не просто дѣйствіемъ, а своего рода магическимъ актомъ, священнодѣйствіемъ. Исполняющій и творящій художники становятся чародѣями или священниками, вызывающими психическія бури, имѣющими власть заклинать души людей. И самое искусство теургическое, стремящееся къ катарсису и къ Экстазу, становится литургическимъ актомъ или же актомъ сатанизма, смотря по направленію своего дѣйствія.

Самъ Скрябинъ признавалъ, что онъ чувствуетъ во время своего исполненія могучую власть свою надъ извѣстными болѣе или менѣе духовно къ нему близкими категоріями присутствующихъ,—что онъ чувствуетъ, что это его искусство не есть то, обычное искусство, искусство эстрады, вызывающее въ лучшемъ случаѣ катартической эффектъ психики. Онъ чувствовалъ, что его искусство, созданное въ предвидѣніи литургическаго акта, реально дѣйственно въ психическомъ планѣ, что это не исполненіе, а актъ, что оно вызываетъ какія-то дремлющія силы къ жизни, и что эти силы обратной своей реакціей усиливаютъ дѣйственность исполненія.

Въ самомъ исполненіи уже кроется принципъ соборности. Активный исполнитель, облеченный магической силою дѣйственнаго искусства, вызываетъ психическія силы во всѣхъ присутствующихъ, и подъ вліяніемъ этихъ силъ, подъ вліяніемъ того гипноза, который создается художникомъ, пассивные слушатели или зрители начинаютъ коллективно творить образъ искусства и тѣ психи-

ческие токи, которые вызываются этимъ творчествомъ, складываясь съ первичнымъ импульсомъ, усиливаютъ его многократно и доводятъ до высшей напряженности. Такимъ образомъ устанавливается нѣкое общее для исполнителя и слушателей психическое звучаніе, вызванное внутреннимъ ассонансомъ и поддерживаемое взаимнымъ воздѣйствіемъ. Въ этотъ моментъ рождается соборная творческая душа.

Итакъ—въ представленіи Скрябина, только что изложенномъ мною, художникъ-теургъ властно ведетъ за собою пассивную толпу, пронизая ее токами своей воли, и заставляя въ унисонъ съ ними звучать психическіе токи этой толпы. Отъ силы и качества этого ассонанса зависитъ дѣйственность исполненія произведенія такого искусства. И въ случаѣ высшей степени ассонанса, въ случаѣ гармоніи психическихъ звучаній исполнителя и пассивныхъ—начинается чудо коллективнаго творчества—путь Экстаза.

Этотъ Экстазъ въ высшихъ своихъ проявленіяхъ знаменуетъ духовное просвѣтленіе или озареніе, пробужденіе космическаго сознанія. Скрябинъ безусловно вѣрилъ въ такой путь для пробужденія этого сознанія—завѣтной мечты іоговъ-окультистовъ, онъ вѣрилъ именно въ внезапность его, въ озареніе, въ неожиданный подъемъ, чрезъ опьяненность чарами искусства—къ свѣту высшаго сознанія. Искусство становится для него путемъ познанія, чрезъ искусство онъ желаетъ приобщиться и приобщить иныхъ къ Вѣчному Свѣту, дать то, что именуется на языкѣ окультистовъ—„посвященіемъ“.

И такъ—для него искусство—не только магическая заклинательная стихія, примѣняемая къ теургическимъ завѣтамъ, но подлинный, дѣйственный путь познанія. Онъ любилъ говорить, что чрезъ искусство онъ научился почти всему, что чрезъ искусство онъ позналъ интуитивно

большую часть того, что онъ воплотилъ послѣ въ стройную систему своей философской доктрины, и что чудеснымъ образомъ совпало съ оккультными учениями восточныхъ мистиковъ. „Если бы вы знали“—какъ-то сказалъ онъ мнѣ—„сколько мнѣ раскрылось чрезъ искусство, черезъ музыку!“ Для себя лично онъ этотъ путь искусства признавалъ единственнымъ путемъ, ведущимъ его къ поставленной имъ цѣли—духовнаго озаренія.

Творческая стихія искусства дала ему возможность интроспективно наблюдать творческій процессъ въ своемъ духѣ. Первый періодъ его жизни полонъ страстныхъ и томительныхъ исканій смысла искусства и смысла жизни. И изъ этого страстнаго алканія рождается озаренная идея самоутвержденія.

Въ глубинахъ своего личного творческаго духа, изслѣдуя и вникая въ процессъ интуиціи—онъ начинаетъ видѣть сначала неясные, а затѣмъ постепенно уясняющіеся контуры сознанія сущности творческаго процесса. Онъ сознаетъ, что онъ свободенъ въ своемъ твореніи, что его „Я“ создаетъ міръ его мечты, что страданія и наслажденія этой творческой грезы вызваны къ жизни имъ самимъ, что въ чередованіи контрастовъ переживанія, въ смѣняющейся симфоніи душевныхъ перипетій и есть вѣчный смыслъ творчества, безцѣльнаго, но вѣчно ставящаго себѣ призрачныя цѣли, стремящагося къ этимъ миражамъ, вызваннымъ личною волею—со всею страстностью художника, и не успокаивающагося никогда въ достиженіи этихъ цѣлей, вѣчно воздвигающаго новыя препятствія для преодоленія, новыя цѣли для достиженія, изъ страданія и наслажденія создающаго жизнь Духа...

Я е с м ь .

Эта могучая Мантра Самоутвержденія интуитивно прозрачна Скрябинымъ, путемъ углубленія въ творящую



стихію своего духа. Къ орфическому принципу искусства, тайнодѣйствующаго въ человѣческой психикѣ, присоединяется принципъ искусства — научающаго сокровенному. И еще тѣснѣе дѣлаются узы, соединяющія религиозное сознаніе съ художественнымъ. Образъ нѣкоторой Единой Сущности, синтезирующей первооснову искусства съ Первопричиной Религіи—начинаетъ духовно создаваться и сознаться. Между этими двумя сферами человѣческой жизни почти все оказывается общимъ, и путь могучаго магическаго воздѣйствія, путь чуда изъ физическаго плана дѣйствующаго на планъ свертчувственный,—и путь внутренняго озаренія, путь откровенія черезъ искусство и религію.

Скрябину оставалось сдѣлать послѣдній, уже почти логическій и самъ собою напрашивающійся шагъ. Отъ Микрокосма внутренняго своего „я“ перейти къ Макрокосму всего Мірозданія, уловить таинственную нить, связывающую Творческій Духъ мірозданія съ его искрою въ отраженіи человѣческаго индивидуальнаго творчества, огнемъ Духа соединить Бога—Творца съ воплощеннымъ Богомъ—Словомъ. И онъ совершилъ этотъ шагъ. Смѣло и рѣшительно принципы своего личнаго творчества, имъ интроспективно провидѣнные, онъ перенесъ въ планъ космическій; тѣ, осознанныя имъ чрезъ себя свойства творца, которыя ему рассказало его ясновидящее искусство—онъ перенесъ на Творящій Духъ Вселенной. Еще разъ искусство раскрыло передъ нимъ свое чудесное свойство, свойство откровенія.

Таковъ же какъ творческій духъ каждаго изъ людей, каждаго изъ отраженій Духа Вселенной, таковъ же и этотъ Послѣдній. Безцѣльно искусство, творецъ самъ создаетъ образы, чтобы ихъ разрушить, рождаетъ страданія и призрачныя грезы, чтобы ихъ перемѣшать въ заклинательномъ ритмѣ, онъ ставитъ себѣ призрачныя цѣли,

чтобы, достигнувъ ихъ, оказаться передъ другими, столь же призрачными. Творецъ—безпредѣльный, неограниченный властелинъ своего имъ созданнаго міра очарованій и грезъ, ужасовъ и страданій. Таковъ же и Міръ, отраженіе котораго въ микрокосмѣ представляетъ человѣческое творчество. Это—безцѣльная игра, созданіе для разрушенія, возстановленіе полярностей для ихъ соединенія, постановка призрачныхъ цѣлей, въ милліонахъ личностей разбитая и разсыпанная идея страданія и счастья, вѣчное стремленіе безъ достиженія, божественная игра.

Какъ есть ритмы въ творествѣ отдѣльной личности, какъ чрезъ ритмы проявляется творящая стихія, такъ въ великихъ ритмахъ Вселенной, въ мистическихъ Манвантарахъ отобразилась первичная идея времени. Интроспективно вникая въ свой творческій процессъ, глубоко погружаясь въ самосозерцаніе творчества, можно въ себѣ самомъ прослѣдить всѣ перипетіи мірового процесса, пережить исторію всего Міра въ самомъ себѣ, сознать всѣ послѣдовательности переживаній творящаго духа вселенной, отождествиться съ нимъ,—пережить, какъ говоритъ Скрябинъ, въ самомъ себѣ исторію Расъ.

Это переживаніе въ самомъ себѣ Міра есть одно изъ необходимыхъ условій того пути, который представляетъ искусство, рассматриваемое какъ тайнодѣйствіе. Изъ этого созерцанія раскрываются великія тайны, чрезъ внутреннее озареніе. Путемъ этого переживанія личность вступаетъ въ храмъ Космическаго Сознанія, которое замѣняетъ у него самоутвержденіе.

Я е с м ь М і р ь—это вторая Мантра, говорящая уже о единствѣ творящей личности и творческаго духа вселенной.

Путь самоуглубленія чрезъ интроспективное вниканіе въ личный творческій процессъ ведетъ Скрябина къ ряду откровеній, правильность которыхъ подтверждается ему въ видѣ свидѣтельствъ ряда мистическихъ писателей.

Онъ анализируетъ творческій процессъ (свой или міровой—это одно и то же). Изъ первичнаго творческаго томленія, жажды жизни, зарождающейся въ Духъ (въ Абсолютъ) рождается первичная полярность рождаются два начала — мужественное и женственное, активное и пассивное... Активное начало центробъжное и созидающее міръ,—это активная энергія вселенной, именуемая Прометеемъ и Сатаной, Люциферомъ и Ариманомъ,—это начало, несущее божественный огонь въ міръ. Женственное начало—пассивное и въ длительномъ процессѣ, идущемъ въ теченіе милліоновъ вѣковъ,—въ процессѣ обозначаемомъ, какъ паденіе Духа въ матерію, какъ процессъ воплощенія, это начало кристаллизуется въ видѣ матеріальнаго міра со множествомъ его вещей. Взаимодѣйствіе этихъ полярностей есть космическій Эросъ—любовь Духа къ Міру. Все мірозданіе есть—актъ эротическій: Духъ созидаетъ Міръ, Духъ расточаетъ Міру свои творческія ласки, Духъ — создавъ Міръ и самъ себя создавшій посредствомъ Міра, исполнивъ потребность воплощенія, отпечатлѣнія своей сущности на матеріи — стремится къ воссоединенію съ Міромъ—это заключительная стадія космической Любви.

Первая стадія этого процесса заключается въ томъ, что Духъ отпечатлѣваетъ свою сущность на матеріи—въ этомъ смыслъ этого процесса матеріализаціи, дифференціаціи. Только въ переходящемъ и временномъ, въ тлѣнномъ можетъ быть онъ отпечатлѣнъ. Изъ этого процесса воплощенія рождается блестящій красками и фантазіей Міръ вещей.

Все полнѣе и полнѣе становится эта матеріализація, все фиксированнѣе и опредѣленнѣе образы міра чувственнаго. Этотъ міръ блестятъ отпечатлѣнной красотой Духа творца, но въ то же время въ немъ все болѣе и болѣе

удаляется отъ первичнаго, отъ Творца, рассыпавшагося въ безчисленныхъ многообразіяхъ явленій.

Это — процессъ матеріализаціи, паденія духа въ матерію. Активная энергія (принципъ Прометея) вызвала къ жизни этотъ чувственный міръ, достигла въ немъ полной матеріализаціи. Цѣль достигнута, но творческій духъ не можетъ успокоиться — онъ долженъ ставить новую, столь же преходящую цѣль, въ этомъ его сущность. Функція Прометея исполнена, центробѣжныя силы развились, завѣтъ вѣчнаго возстанія противъ Творящей Первопричины исполненъ и первопричина разбилась на рядъ отдѣльностей, составляющихъ видимый міръ. Эти отдѣльности цѣпляются каждая за свое личное матеріальное существованіе, порвавъ или почти порвавъ связи съ основою. И въ этотъ моментъ начинается новая фаза.

Какъ первую фазу вызывала жажда дифференціаціи Абсолюта, жажда проявленія и отпечатлѣнія своей сущности въ процессѣ матеріализаціи, такъ теперь побудительный поводъ обратенъ: отдѣльности, на которыя распался матеріализованный міръ, жаждутъ сліянія съ Цѣлымъ. Начинается процессъ дематериализаціи, стремленія къ воссоединенію съ Абсолютомъ, страстная жажда исчезновенія матеріи. Истомленная Вселенная жаждетъ чуда, жаждетъ великаго послѣдняго Акта Свершенія, акта воссоединенія Мужественнаго — Духа-Творца съ Женственнымъ Міромъ; матерія стремится къ одухотворенію, въ страстномъ алканіи Смерти и Экстаза соединяется весь Міръ и исчезаетъ въ созерцаніи Момента Гармоніи. Въ этотъ мигъ осуществленія міровой гармоніи Вселенная соединится съ Абсолютомъ, съ Первичнымъ творческимъ Принципомъ.

Оба процесса вмѣстѣ — матеріализаціонный и дематериализаціонный замыкаютъ собою полный періодъ, полное „дыханіе“ Вселенной. Послѣ того опять начинается новый

процессъ, прежній міръ кончается и рождается новый съ новою полярностью, съ новымъ движеніемъ къ матеріализаціи. И такъ въ вѣчной смѣнности.

Такова схема мірового процесса, провидѣнная Скрябинымъ чрезъ интуицію его въ творчествѣ. Великіе ритмы Вселенной, дыханія воплощенія и развоплощенія составляютъ картину творческой жизни Первопричины, вѣчно и неустанно активной.

Настоящій моментъ жизни міра предоставляетъ собою одинъ изъ послѣднихъ этаповъ паденія Духа въ матерію, одинъ изъ конечныхъ дней этого процесса. Уже близокъ часъ, когда страстное алканіе возсоединенія съ Духомъ должно объять человѣчество. Близокъ часъ Міра сего. Актъ возсоединенія осуществляется Духомъ чрезъ опредѣленное лицо, чрезъ пророка или Мессію, долженствующаго вести человѣчество и Міръ къ завершенію акта космическаго эроса. Этотъ Мессія появляется въ тотъ моментъ, когда алканіе человѣчества, его томленіе къ возсоединенію съ цѣлымъ уже дѣлается явленнымъ. Этотъ Мессія долженъ обладать всѣмъ могуществомъ человѣческой власти надъ душами. Всѣ магическія силы, которыми обладаетъ нашъ чувственный міръ, должны быть подвластны ему. Онъ долженъ заклинать души людей и вести ихъ за собою къ Послѣднему Свершенію, къ заключительному Акту исторіи нашего Міра, нашей расы, къ Послѣднему Экстазу и лучезарной Смерти. Какъ древнему Орфею—ему должны повиноваться заклинаямая его могуществомъ стихій.

Этотъ новый Орфей долженъ быть величайшимъ художникомъ, ибо искусство и есть та магическая власть, которая заклинаяетъ и души людей и стихіи. Онъ долженъ осуществить Міровую гармонію, долженъ дать послѣднее запечатлѣніе на матеріи творящаго Духа, чтобы въ этомъ созерцаніи Гармоніи уничтожился матеріальный

планъ, чтобы наступилъ конечный Экстазь и Смерть—т.-е. воссоединеніе. И послѣ того начинается жизнь новой расы.

Уже не сфера одного какого-нибудь искусства должна быть подвластна этому Мессіи—Орфею. Онъ долженъ соединить всѣ ресурсы магическаго воздѣйствія, онъ долженъ владѣть всѣми тайнами заклинательнаго тайнодѣйствія искусствъ. Онъ долженъ осуществить конечный синтезь всѣхъ искусствъ.

Въ стремленіи къ конечному Экстазу соединится истомленное духовной жаждою Человѣчество. Новый Мессія дастъ ему мигъ вселенской Гармоніи чрезъ литургическій Актъ Мистеріи. Эти Мистеріи, какъ пограничные столбы, отдѣляютъ другъ отъ друга „дыханія Вселенной“—мистическія Манвантары, и каждая исторія расы кончается такою Мистеріей.

Цѣль Мистеріи—дать всеобщую Смерть въ Богѣ. Ея назначеніе, осуществить эволюціонный процессъ, разрушить физическій міръ. Въ внѣшнемъ физическомъ планѣ такая мистерія отобразится въ видѣ грандіознаго конечнаго катаклизма, въ видѣ гибели Міра, Конца Свѣта. Послѣ того будетъ „новое небо и новая земля“.

Я изложилъ, по возможности ясно, тѣ мысли, которыя высказывалъ неоднократно самъ Скрыбинъ, стараясь не отступать отъ его личной редакціи поскольку вообще возможно выразить словомъ эти идеи, главной сущностью своей лежащія въ предѣлахъ мистическихъ ощущеній и по тому „несказанныя“. Все изложенное онъ повторялъ многократно, повторялъ всегда одинаково и видно было, что образъ Мірозданія и міроваго творческаго процесса сложился въ его представленіи очень прочно и опредѣленно, воплотившись въ эту изложенную мною схему. Свободно творящій Міра Духъ, творящій его какъ продуктъ

своей „божественной игры“, раздѣляющій полярности своего существа и изъ нихъ создающій все многообразіе явленій матеріализованнаго міра, затѣмъ стремящійся къ обратному воссоединенію, чрезъ лицо воплощающее идею Духа на землѣ, создающій конечную Мистерію и этимъ конечнымъ Актомъ разрушающій матеріальность вещей—вотъ эта схема, которой нельзя отказать въ стройности и которая близко подходитъ къ нѣкоторымъ воззрѣніямъ на сущность космогонического процесса нѣкоторыхъ оккультныхъ доктринъ, въ частности школъ теософской и восточныхъ мистиковъ.

Себя онъ считалъ тѣмъ, кто обреченъ создать Мистерію. Вѣра въ свое посланничество въ немъ была сильна и ирраціональна. Эта вѣра питалась внутреннимъ чувствомъ, внутреннимъ сознаниемъ и никакіе рациональные аргументы не были дѣйствительны для того, чтобы разубѣдить его.

Онъ долженъ былъ написать Мистерію. Это была та чаша, которую ему была предназначена отъ рожденія. И онъ говорилъ, что эта чаша тяжела для него, но что въ то же самое время вся его жизнь поддерживается только убѣжденностью въ своемъ посланничествѣ. „Я бы не пережилъ того часа, въ который созналъ бы, что не могу написать Мистерію“—говорилъ онъ.

Та схема сущности и значенія, такъ сказать о бо-снованности Мистеріи, которую я изложилъ выше, была для него вполне ясна, даже болѣе того, она уже вылилась отъ частой мысли о ней и все въ одномъ направленіи—въ нѣкоторую догму, въ нѣкоторую кристаллизованную форму, въ которой уже никакихъ измѣненій не производилось въ теченіе послѣднихъ пяти—шести лѣтъ, а можетъ быть и болѣе того. Это была его вѣра, его религія, его догматъ, въ который онъ вѣрилъ изступленно, фанатично, до полного проникновенія

всего своего духовнаго и творческаго существа этою вѣрою. Въ этой вѣрѣ—его наиболѣе яркое, наиболѣе поглощающее свойство. Онъ былъ изъ тѣхъ немногихъ избранныхъ, которые въ нашъ вѣкъ вѣчнаго исканія уже нашли своего Бога и задачи земнаго существованія раскрылись передъ ихъ внутреннимъ „я“. И изъ этой вѣры истекаетъ та озаренность, та лучезарность, тотъ Экстазъ, который проникаетъ все художественное творчество Скрябина, та утвержденность этого Экстаза, которая дѣлаетъ невозможнымъ всякій сдвигъ въ планы сомнѣнія. Онъ не колебался.

Онъ не колебался настолько, онъ вѣрилъ такъ стихійно, что не могъ бояться ни возраженій, ни окружающаго невѣрія, котораго онъ почти и не замѣчалъ. Озаренный внутреннимъ свѣтомъ своей религіи, онъ не видѣлъ за лучами этого свѣта земнаго міра. Въ какомъ-то причудливомъ преломленіи представлялся ему этотъ міръ, въ которомъ еще не взошло солнце вѣры, который былъ и остался погруженъ въ пѣсни земли. Тотъ Міръ, идеализированный, просвѣтленный міръ, который доходилъ до сознанія великаго мечтателя въ причудливомъ отраженіи, былъ пророческою мечтою о будущемъ, которая, нарушивъ временную стихію, стала для него настоящимъ. Этотъ міръ былъ готовъ или почти готовъ, онъ стоялъ наканунѣ пріятія Мистеріи.

Догма его религіи была для него такъ ясна, и такъ выработана въ своей схематической архитектурѣ, что онъ не боялся споровъ. Изъ нихъ почти всегда онъ выходилъ даже діалектически побѣдителемъ, какъ владѣвшій лучше предметомъ и построениями въ своемъ направленіи, чѣмъ его противники, далеко не всегда готовые къ отраженію. Онъ доказывалъ справедливость своихъ схемъ, какъ испытанный религіозный схоластъ. И въ то же время его убѣжденность развивала такую ин-



тенсивность, такое напряженіе, что онъ совершалъ чудо. Какъ-то гипнотически дѣйствовала его убѣжденность на окружающихъ и покоряла ихъ психику. Тѣ, кто бывалъ часто съ нимъ въ соприкосновеніи, должны были замѣтить, что общеніе съ нимъ дѣйствовало заразительно, что и невѣрующіе начинали вѣрить стихійно и безотчетно, что невольно, часто противъ воли становились они въ ряды его послѣдователей и въ какихъ-то смутныхъ глубинахъ духа начинали чувствовать зарожденіе того великаго чаянія, которое озаряло его самого. Чѣмъ-то роднымъ дѣлалась грандіозная схема мірозданія и рожденная ею идея Послѣдняго Свершенія. Въ иныхъ это гипнотическое воздѣйствіе, это завороженіе ихъ Скрябинской волей вызывало контръ силы, которыя страстно боролись, призывая къ помощи всѣ силы логики и научнаго, послѣдовательнаго мышленія, желая противопоставить ихъ покоряющей силѣ его внѣлогическаго убѣжденія. Я знаю многихъ изъ этихъ вполнѣ „невѣрныхъ“, которые мнѣ говорили, что когда скончался Скрябинъ, то они поймали себя на странномъ чувствѣ разрушенія какихъ-то надеждъ. Не музыкальныхъ, а именно надеждъ того Акта, къ которому стремился онъ. Гдѣ-то въ глубинѣ души ихъ гнѣздились зародыши вѣры въ великую Мистерію...

Но если ясна была ему догма его религій, основныя линіи этого зданія, имъ созданнаго, какъ плодъ интроспективнаго наблюденія, то трудно тоже сказать о деталяхъ его мечты, о болѣе близкомъ къ дѣлу, о самомъ осуществленіи его грандіознаго плана.

Тутъ я сколько ни старался, сколько ни сопоставлялъ многообразныхъ данныхъ, почерпнутыхъ изъ его личныхъ словъ, изъ бесѣдъ, сколько ни старался узнать отъ него детально подробности структуры этого зданія, я не получалъ ничего ошутительнаго. Этотъ грандіозный

воздушный замокъ, схематически ясный, какъ призракъ миража въ пустынь, не хотѣлъ упорно переходить изъ призрачнаго міра въ реальный, къ которому стремился его вызвать Скрябинъ. Онъ оставался мечтою, мечтою безъ плоти и не облекавшейся въ плоть, великая ясность общихъ линій которой вводила въ заблужденіе и заставляла смѣшивать призракъ съ явью: самому Скрябину, какъ мнѣ постоянно казалось, не были ясны границы отдѣлявшія его мечту, его мысль отъ ея конкретнаго воплощенія. Я наблюдалъ въ его жизни какъ бы нѣкоторое центробѣжное движеніе отъ земли. Онъ дематериализировался, онъ терялъ границу сознанія мечты и дѣйствительности. Въ его представленіи мечта становилась явью, въ нее онъ вѣрилъ какъ въ самую ощутительную реальность, а міръ, дѣйствительности онъ начиналъ воспринимать день ото дня все смутнѣе и призрачнѣе, на его мѣсто становился какой-то новый, имъ созданный, легендарный міръ, не совпадавшій съ дѣйствительнымъ. Въ причудливыхъ отраженіяхъ доходили до его сознанія фантомы реального мірозданія и онъ радовался, когда какой-нибудь фактъ дѣйствительности могъ хотя бы отдаленно имъ истолкованъ какъ входящій органически въ звено его схемы. Мнѣ рисовалась картина отрыванія какихъ-то корней, порыванія нитей, связывавшихъ его съ явью. Этотъ процессъ шель длительно и упорно, лучезарный призракъ Экстаза манилъ его непрестанно и властно, и все слабли связи его съ реальностью, все ирраціональнѣе воспринималъ онъ землю, все абстрактнѣе и схематичнѣе. Какъ бы по инерціи его музыкальное творчество доходило до физическаго плана, реализовалось въ немъ еще полностью, несмотря на свое прогрессивное истонченіе, несмотря на отраженную и въ немъ идею устремленія отъ земли, несмотря на то, что и въ немъ яви дѣлалось все меньше и меньше, что

магической силою онъ заставлялъ насъ все больше и больше читать между строкъ своихъ музыкальныхъ образовъ, ловя какія-то призрачныя, но явно сущія нити, по которымъ чувствовалось его переживаніе, отображенное въ твореніи и чувствовалось, что иначе, какъ этими полуреальными намеками и нельзя ихъ выразить. И съ минуты на минуту можно было ждать, что нить порвется и Скрябинъ заговоритъ языкомъ боговъ, невѣдомымъ людямъ, начнется „ангелолалія“, иррациональная и не постижимая для нашего сознанія и между нимъ и міромъ выростетъ средостѣніе, которое можно преодолѣть, только проникнувъ за нимъ въ область сверхсознанія. И тогда онъ уже всецѣло окажется въ области безплотной мечты.

Неясность деталей его замысла почти накануне его осуществленія невозможно объяснить тѣмъ, что онъ не хотѣлъ его говорить. Напротивъ, экспансивный и уже иррационально приѣмлющій міръ Скрябинъ былъ даже скорѣе болѣе разговорчивъ въ области этихъ вещей, чѣмъ было надо. Онъ нерѣдко въ буквальномъ смыслѣ первому встрѣчному уже повѣдывалъ свои чаянія и ожиданія, свои иррациональныя мечты, не соображаясь ни съ направлениемъ ума, ни съ мыслительнымъ багажемъ собесѣдника. Отъ этого проистекали многія недоразумѣнія, многія странныя легенды о Скрябинѣ, исходившія отъ людей такъ или иначе косо и криво воспринявшихъ его собственныя слова. Съ душою открытою для всѣхъ и каждого этотъ геній съ сердцемъ ребенка видѣлъ въ каждомъ своего потенциальнаго союзника и единомышленника. Онъ говорилъ много, но это многое было рядомъ обрывочныхъ деталей, рядомъ то страннымъ, почти неосуществимыхъ мечтаній, то художественныхъ грезъ, поражавшихъ своею властною красотою и какой то магическою мощью вдохновенія. Нѣкоторыя изъ этихъ молній, освѣщавшихъ мракъ его мистическаго замысла были такъ

ярки, что дѣйствительно, ждалось, что воплощеніе послѣдуетъ на дняхъ, немедленно; другія озаряли только блѣдныя контуры,—а большая часть была погружена въ полную темноту. И странное дѣло, эти молніи „сознанія деталей“ вспыхивали какъ-то все время въ одномъ и томъ же мѣстѣ, онѣ освѣщали какіе-то излюбленные уголки небосвода, а на этомъ огромномъ горизонтѣ были громадныя пространства, которыхъ какъ будто никогда не коснулся свѣтъ озаренія.

Я хочу тутъ указать на одну любопытную подробность, стоящую въ связи съ общей картиной его устремленія отъ реальности къ мечтѣ, уподоблявшей его нѣкому привязанному воздушному шару, соединенному съ землею только тонкой ниткой своего „музыкальнаго“ творчества. Насколько мало говорилъ онъ всегда о своихъ чисто музыкальныхъ замыслахъ, на сколько втайнѣ, въ какомъ-то эзотерическомъ удаленіи отъ міра творилъ онъ матерію этой нити, связывавшей его съ землею, насколько часто неожиданно и почти сразу въ готовомъ видѣ рождались его музыкальныя творенія—настолько же много рассказывалъ онъ всѣмъ о центральномъ замыслѣ. Былъ диссонансъ въ этомъ различіи отношенія, диссонансъ, указывающій на принципиальное различіе самыхъ творческихъ процессовъ въ томъ и иномъ. Хотѣлъ ли онъ этимъ общеніемъ съ міромъ, этими разговорами подкрѣпить себѣ свою увѣренность, свое убѣжденіе въ осуществимости идеи? Врядъ ли, ибо его увѣренность питалась совершенно иными и сверхлогическими истоками. Скорѣе можно думать, что этимъ онъ хотѣлъ ориентироваться въ той громадной области, области захватывающей все мірозданіе, въ которой онъ хотѣлъ творить нѣчто. Его мысль слишкомъ постоянно была занята этой ориентировкой и почти произвольно выражалась въ разговорахъ — это были

какъ бы разговоры съ самимъ собою, и въ подобныхъ разговорахъ онъ не нуждался въ области чистой музыки, гдѣ онъ былъ господиномъ рессурсовъ и возможностей.

Что рисовалось ему въ мечтѣ? Онъ говорилъ, что мѣстомъ дѣйствія его мистическаго Акта будетъ Индія— страна великихъ чудесъ, колыбель религій и родина прококовъ. Тамъ зачалась исторія нашей расы—тамъ она должна прекратиться. О срокѣ онъ говорилъ неопредѣленно, но видно было, что срокъ этотъ въ его представленіи былъ недалекъ. Сначала онъ рисовался ему совсѣмъ близкимъ, онъ говорилъ о двухъ, трехъ годахъ, въ теченіе которыхъ онъ создастъ Мистерію. Послѣ этотъ срокъ незамѣтно удлинился, и Мистерія удалялась въ призрачную даль, а очертанія ея росли и становились титаническими. Такъ ребенокъ, видя удаленныя цѣпи горъ, недооцѣниваетъ разстоянія, эти освѣщенные гребни видитъ такъ близко, такъ ясно, что ему кажется—нѣсколько минутъ—и онъ достигаетъ вершины, отдѣленной переходами во много дней. И Скрябину, еще неориентировавшемуся въ мистическихъ пространствахъ, озаренная мечта о Мистеріи показалась сперва близкою явью. Какъ это все будетъ, какимъ образомъ облетитъ вѣсть о Мистеріи Міръ, какъ онъ составитъ тѣ толпы вѣрующихъ и посвященныхъ, которыхъ усиліями осуществится мистическій актъ—объ этомъ онъ подробно никогда не говорилъ. Это считалось какъ бы predeterminedъ, какъ бы самообразующимся. Въ его представленіи раскаты того грома, который предвѣщалъ послѣднюю грозу міра, уже облетѣли человѣчество. Уже было предупрежденіе. Онъ говорилъ, что есть миллионы, которые уже ждутъ великаго чуда, которые готовы, что мы не знаемъ ихъ и ихъ скрываетъ міръ, но они существуютъ—и въ громадномъ развитіи событій послѣднихъ лѣтъ, въ полити-

ческих и геологических переворотах онъ видѣлъ начавшуюся эпоху предзнаменованій.

Предзнаменованія были. Міръ уже объять трепетомъ и волненіемъ. Мы присутствуемъ при завершаніи матеріализаціоннаго процесса, въ ближайшіе годы совершатся великіе общественные перевороты. Онъ видѣлъ предзнаменованія въ огромномъ ростѣ социализма, который въ его мысли осуществлялъ собою завершаніе матеріализаціи, провозглашалъ конечные аккорды эпохи удаленія отъ божества, отъ мистики, послѣдній этапъ погруженія въ матеріальный планъ. Онъ видѣлъ предзнаменованія въ одновременномъ и властномъ ростѣ мистическихъ идей, въ заполнившихъ міръ масонскихъ и оккультныхъ ученійхъ, въ открытіи и популяризаціи великихъ истинъ оккультизма. Тѣ Великіе посвященные, которые правятъ міромъ и направляютъ его дѣятельность, нашли, что наступила пора открыть міру глаза на нѣкоторыя вещи, пребывавшія скрытыми отъ человѣчества. Онъ видѣлъ знаменія въ пробужденіи Востока, въ движеніяхъ въ Японіи и въ Китаѣ, въ колыбеляхъ древнихъ цивилизацій, въ великихъ землетрясеніяхъ и морахъ послѣднихъ лѣтъ. Все это были знаменія, предвѣщавшія наступленіе апокалиптической эры, близость Пришествія.

„Возстанетъ народъ на народъ и царство на царство“.  
„И будутъ глады, моры и землетрясенія по мѣстамъ“.  
Грозныя волны европейской войны онъ считалъ прелюдіей къ наступающей эрѣ—это было одно изъ звеньевъ цѣпи предупрежденій, это было одно изъ вступленій къ Мистеріи—въ очистительной атмосферѣ великой битвы народовъ должна была созрѣть идея Свершенія. Все это должно было быть. И только послѣ всего этого наступитъ Часъ. И въ этотъ часъ откроются глаза у человѣчества. Тогда новый Мессія поведетъ человѣчество къ послѣднему Празднику.

Онъ рисоваль фантастическія и лучезарныя картины этого грандіознаго шествія, завершающаго исторію міра. Онъ говорилъ о колоколахъ, которые будутъ звучать съ неба, призывая къ завершенію своей эры, призывая въ путь Смерти и Экстаза. Все человѣчество будетъ вовлечено въ это дѣйствіе, но не всѣ будутъ активны въ равной мѣрѣ. Будутъ іерархическіе слои, начиная отъ самыхъ сознательныхъ, „предстоящихъ“ или „посвященныхъ“ и кончая оглашенными, которыхъ присутствіе тоже органически необходимо. Будутъ всѣ степени сознательности, начиная отъ полнаго—и до смутныхъ намековъ въ душахъ расположенныхъ на периферіи іерархической лѣстницы. Изъ центра, изъ того великаго Пророка, который поведетъ за собою, изъ того, кто обреченъ свершить Мистерію, будутъ исходить побужденія и силы, предстоящіе въ этотъ моментъ будутъ править міромъ фактически. Но ни у одного изъ нихъ ни на минуту не должно проснуться индивидуальное сознание, ихъ личность будетъ поглощена и дѣятельность ихъ будетъ жертвою, проявленіемъ воли Міра.

Ни на минуту чувство личной „гордости“, чувство своего превосходства и эгоистическаго индивидуализма не просыпалось у Скрябина при этихъ разговорахъ. Онъ вѣрилъ въ свою миссію, вѣрилъ въ свое посланничество, но чувствовалъ себя обреченнымъ и жертвою, проявленіемъ, а не исходящимъ центромъ. На его долю выпала чаша—всею полнотою мощи заклинательныхъ силъ искусства подвигнуть человѣчество къ тому, что ему предназначено.

Всѣ искусства должны соединиться въ этомъ актѣ. Всѣ ласки ощущеній, всѣ симфоніи, образованныя сплетеніями разныхъ сферъ. Онъ говорилъ о музыкѣ, какъ наиболѣе магическомъ, наиболѣе заклинательномъ изъ искусствъ, онъ мечталъ о явленіи полнаго синтеза

всѣхъ искусствъ въ единой сущности, уже не разлагаемой на отдѣльности. Это—не соединеніе, а синтезъ—это возвращеніе издревле раздѣленнаго, вмѣстѣ съ раздѣленіемъ міра на многообразіе его явленій, достигшаго въ отдѣльномъ существованіи наибольшаго расцвѣта, наибольшаго блеска и пышности, и теперь вновь воссоединяемаго вмѣстѣ съ воссоединеніемъ всего Міра въ Единое. Въ планѣ искусства и въ планѣ мірозданія опять—полная аналогія и тотъ процессъ, который рождалъ міръ изъ раздѣленія и дифференціаціи первоосновы и обратно соединялъ его въ одной сущности цѣликомъ повторяется въ планѣ искусства. Рожденные изъ одной сущности искусства въ матеріализаціонномъ процессѣ раздѣлились, достигли въ отдѣльности совершенства и нынѣ вновь воссоединяются въ конечномъ актѣ.

Онъ мечталъ о симфоніяхъ свѣтовъ и красокъ, о движущихся архитектурахъ изъ столбовъ освѣщенныхъ фиміамовъ, о симфоніяхъ ароматовъ и прикосновеній, о линіяхъ новаго синтетическаго искусства, начинающихся въ планѣ одного и заканчивающихся въ иномъ, начинающихся мелодіей звуковъ и заканчивающихся въ жестѣ. Онъ мечталъ о какихъ-то новыхъ неиспользованныхъ ресурсахъ искусства, о шопотахъ и шумахъ въ качествѣ слагающихъ художественнаго цѣлаго, о шествіяхъ и танцахъ, о включеніи самой природы въ Актъ священнодѣйствія, о краскахъ заката и восхода, о блескахъ звѣздъ, которые должны были принять участіе въ послѣднемъ Праздникѣ Міра.

Въ этотъ моментъ все должно быть включеннымъ въ художественную сущность Акта, все должно претвориться въ искусство, вся жизнь, каждое движеніе, каждый вздохъ долженъ стать интегральной частью гармоніи цѣлаго. Ничего привходящаго, ничего посторонняго—только тогда можетъ осуществиться тотъ чаемый Моментъ Гармоніи, который разрушаетъ матерію.



Онъ видѣлъ зародыши всего этого въ религіозныхъ культахъ, въ тѣхъ слѣдахъ, которые остались намъ, какъ преданія о прежде бывшихъ исчезнувшихъ культахъ великихъ мистическихъ школъ прошлаго, въ древнихъ „мистеріяхъ“. Онъ говорилъ, что современные религіозные культы, современные литургическіе и священнодѣйственные акты—только слабое отображеніе того, что прежде было, искаженное отображеніе могучихъ магическихъ ритуаловъ прошлыхъ эпохъ. Свѣтъ свѣчей въ богослуженіи, музыка и пѣснопѣнія, чтенія и молитвы, самыя таинства—все это слѣды прошлаго, тѣ русла, по которымъ мысль течетъ къ Божеству, двигаемая магической властью искусства. Въ свѣтѣ лампадъ, въ торжественныхъ строеніяхъ храмовъ, въ пѣснопѣніяхъ и молитвахъ, ароматахъ фиміамовъ и блескѣ драгоцѣнныхъ камней убранства, въ торжественныхъ шествіяхъ и крестныхъ ходахъ, въ колѣнопреклоненіяхъ и лобзаніяхъ онъ видѣлъ намеки на тотъ великій синтезъ искусствъ, который будетъ въ Мистеріи, синтезъ, ведущій искусства къ ихъ исчезновенію вмѣстѣ съ эпохой и расою.

Онъ говорилъ объ этомъ вдохновенно, весь горѣвшій отъ сознанія яркости своей мечты. Онъ еще болѣе ярко, быть можетъ, рассказывалъ намъ все это въ звукахъ своихъ послѣднихъ твореній, въ этихъ телепатическихъ вѣстяхъ его духа къ міру. Въ нихъ—и звоны призывные, и трубные гласы, зовущіе къ великой Мессѣ и пророческіе глаголы, потрясающіе міръ, заклинательные речитативы, въ которыхъ музыкальные звуки уже говорятъ человѣческимъ, но не народнымъ, а все свѣтлымъ языкомъ, въ нихъ есть шествія, призраки мистическаго свѣта и странныхъ тумановъ, словно кадильныхъ фиміамовъ, заслоняющихъ образъ божества и несущихся ввысь. Въ нихъ звуки становятся свѣтомъ и ароматами и изумленный слушатель чувствуетъ, что во

всемъ этомъ воплощено несравненно больше той мечты, о которой говорилъ намъ Скрябинъ словами, стараясь выразить невыразимое возможно яснѣе, выразить то самое, что онъ такъ властно и могущественно выражалъ музыкою. Вся повѣсть о его Мистеріи—въ его послѣднихъ большихъ произведеніяхъ.

Онъ говорилъ о какомъ-то заключительномъ, оргіастическомъ, послѣднемъ танцѣ, который долженъ былъ завершать Мистерію. Отраженія этого танца, музыкаль- ные повѣствованія о немъ мы находимъ во всѣхъ его послѣднихъ крупныхъ созданіяхъ, въ „Прометей“, въ послѣднихъ сонатахъ. Этотъ танецъ вель къ Экстазу, а за нимъ наступалъ нѣкоторый актъ, о которомъ самъ Скрябинъ уже говорилъ понижая голосъ, какъ о великой тайнѣ, актъ, ведшій къ установленію нѣкоторой иной полярности, которую онъ опредѣлялъ какъ поляр- ность единства по отношенію къ множе- ству. Это былъ актъ любви, вся Мистерія вообще была въ сущности ничѣмъ инымъ, какъ любовнымъ актомъ Міра, какъ выраженіемъ космическаго влеченія двухъ полярностей, какъ проявленіемъ тяготѣнія мужественнаго и женственнаго въ своемъ полномъ космическомъ выра- женіи,—влеченія до того разсыпаннаго въ брызгахъ множества міровыхъ отдѣльностей. Космическая любовь охватываетъ Міръ въ этотъ мигъ—объ этомъ моментѣ онъ говоритъ опредѣленно въ своемъ текстѣ къ поэмѣ „Экстаза“. Женственное жаждетъ соединенія съ мужествен- нымъ, міръ жаждетъ соединенія съ Творцомъ, съ Богомъ, со Смертью, съ Новой Жизнью, какъ различно назы- ваетъ онъ Первопричину. И какъ любовь индивидуальная, такъ и космическое тяготѣніе полярностей, космическая Любовь завершается актомъ мистическаго совокупленія, дающемъ жизнь новой расѣ. Онъ говорилъ объ этомъ актѣ только немногимъ, эту часть своей мысли онъ счи-

таль какъ бы наиболѣе эзотерической, и ее же онъ описывалъ въ рядѣ своихъ произведеній, въ томъ числѣ въ концѣ седьмой сонаты, которая, по его личному сознанию, „наиболѣе близка къ мистеріи“.

Самое тайнодѣйствіе Мистеріи, самую процессуальность ея хода онъ представлялъ себѣ какъ послѣдовательное переживаніе всѣми участниками въ себѣ самихъ всей исторіи процесса паденія Духа въ Матерію. Искусство въ своемъ синтетическомъ образѣ должно было служить магическимъ фономъ, облегчающимъ сосредоточеніе на этихъ интроспективныхъ углубленіяхъ. Слово и формы, музыка и всѣ привходящія художественныя сущности должны были символизировать послѣдовательныя перипетіи сознанія Духа. И въ тѣхъ наброскахъ текста, которые онъ оставилъ и которые онъ частью читалъ—заключены главнѣйшіе моменты, поэтически отражающіе космогонію въ его схемѣ.

Но это—только общая линія. Детали ускользали отъ него, и все время жила только одна схема. Насколько мало былъ детализированъ этотъ планъ, показываютъ его заботы о мелкихъ частностяхъ, когда еще не выяснено было общее. Въ видѣ примѣра я укажу на то, что „языкъ“ Мистеріи долженъ былъ быть всемірнымъ, синтетическимъ языкомъ, полученнымъ какъ слѣдствіе возсоединенія раздробленности нынѣшняго многообразія языковъ. Это возсоединеніе долженствовало быть актомъ, полярнымъ по отношенію къ акту „смѣшенія языковъ“. Какимъ образомъ этимъ синтетическимъ языкомъ онъ могъ овладѣть, да еще въ столь краткій срокъ—было вовсе не ясно. Впрочемъ послѣ онъ какъ-то пересталъ говорить объ этомъ синтетическомъ языкѣ, и видимо собирался писать текстъ просто по русски, но отъ этого дѣло не уяснялось, ибо оставался синтезъ всего прочаго, искусствъ

и человечества. Какъ все это осуществится, гдѣ были всѣ тѣ безчисленные промежуточные звенья, которыя отдѣляли мечту отъ ея воплощенія?—они отсутствовали и своимъ отсутствіемъ удаляли воплощеніе. Конечный синтезъ искусствъ логически влекъ за собою признаніе полной исчерпанности ресурсовъ художественнаго плана, полное завершеніе процесса матеріализаціи. Въ то же время Скрябинъ самъ постоянно чувствовалъ, какъ самъ онъ все время расширяетъ этотъ самый матеріальный планъ, открывая самъ новыя средства, новыя звуки и гармоніи. Онъ говорилъ мнѣ, что чувствуетъ, что надо какъ-нибудь „поставить точку“ надъ этимъ матеріализаціоннымъ процессомъ, но въ то же время сознавалъ, что логически его остановить невысказано, что онъ долженъ самъ окончиться, какъ долженъ былъ онъ самъ окончиться и въ иныхъ областяхъ, въ области жизни, государственныхъ устройствъ и даже въ области самой природы. Онъ торопиль этотъ процессъ, старая жаждою осуществленія своей мечты.

Именно въ овладѣніи, въ полномъ овладѣніи синтезомъ искусствъ и вещей, я вижу одно изъ тѣхъ препятствій, которыя хронически задерживали Скрябина въ его попыткахъ къ началу воплощенія. Мистерія должна была быть симфоніей ласкъ, расточаемыхъ Міромъ своему возлюбленному Творцу, эти ласки—всѣ искусства, всѣ ощущенія, всѣ средства матеріальнаго міра. Онъ говорилъ, правда, иногда о таинственномъ процессѣ соборнаго творчества, которое само родится въ извѣстный моментъ, когда родится соборная душа предстоящихъ—но видимо этотъ актъ уже былъ за границами матеріальнаго плана, а его личная задача, его Мистерія заключалась въ созданіи извѣстной „прелюдіи“ къ рожденію этой соборной души. Онъ долженъ былъ овладѣть совокупностью средствъ всего мірового искусства. И конечно, не могъ

не сознавать, что въ „настоящій“ моментъ онъ еще этого овладѣнія не достигъ.

Его идея была идеей великаго чуда въ нашемъ физическомъ мірѣ. Глубокая ирраціональность этой идеи дѣлала ее неприемлемой для огромнаго большинства. Но съ другой стороны нельзя не признать того, что не въ этомъ пунктѣ была главная препона. Не въ томъ, что онъ недостаточно еще ярко представлялъ себѣ процессуальность Мистеріи, что въ деталяхъ онъ не выработалъ ея планъ, что этимъ онъ такъ сказать не представилъ ее въ надлежащемъ свѣтѣ. Вѣдь въ сущности и то, что онъ говорилъ было слишкомъ много и быть можетъ именно это обличало его нѣкоторую подсознательную неувѣренность въ себѣ и въ своихъ силахъ въ данный моментъ. Идея Мистеріи, какъ мистическая доктрина, какъ чаяніе Послѣдняго великаго чуда и Единенія съ Творцомъ—органически вытекаетъ изъ современнаго мистическаго сознанія. Не одинъ Скрябинъ былъ носителемъ этой идеи, хотя быть можетъ онъ единственный—формулировалъ ее полностью и выразилъ въ схемѣ. Апокалиптическая идея носится въ воздухѣ и живетъ въ глубинахъ подсознанія многихъ миллионъ мыслящихъ существъ. Да и болѣе того,—съ многихъ сторонъ трудно возразить противъ скрябинской схемы мірового процесса, схемы опять таки не вполне ему принадлежащей, а являющейся отраженіемъ космогоніи оккультизма. И я лично знаю слишкомъ многихъ, которымъ идея Мистеріи даже въ точно скрябинскомъ изложеніи—была родна и интуитивно прозрѣваема. Въ Скрябинской мечтѣ была иная сторона, которая вызывала на несравненно болѣе серьезныя возраженія.

Это—идея личнаго посланничества. Многие замѣтили навѣрное, тотъ логическій скачокъ, который дѣлается Скрябинымъ при изложеніи его символа вѣры именно въ тотъ моментъ, когда онъ отъ идеи Мистеріи в о о б щ е

переходить къ идеѣ своей мистеріи, когда онъ изъ человѣка, интроспективно находящаго схему пути мірозданія, внезапно переходитъ къ себѣ и отождествляетъ эту схему съ своею миссіей. Можно вѣрить въ Мистерію вѣрою глубокою и безконечно ирраціональною, покоящейся на указаніяхъ сверхсознанія или на тѣхъ отраженіяхъ высшихъ интуицій, которыя нерѣдко какъ молніи освѣщаютъ духъ даже рядового человѣка. Можно вѣрить въ идею Мистеріи вообще, но не вѣрить въ то, что именно Скрябину суждено было ее осуществить.

А для него этотъ моментъ идеи былъ не менѣе исчерпывающъ по значенію, какъ и самая обосновка мистеріи изъ космогоническаго процесса. Пунктъ, въ которомъ онъ внезапно отождествлялъ себя съ грядущимъ Мессіей, въ которомъ онъ внезапно и логически необоснованно дѣлалъ скачокъ отъ общей къ личной схемѣ и дѣлалъ себя, хотя бы временно, главнымъ дѣйствующимъ лицомъ въ космогоническомъ процессѣ—это и былъ поворотный и центральный пунктъ, съ котораго начиналось уже не общее мистическое, а его личное убѣжденіе.

Логическая пустота должна была быть чѣмъ-нибудь замѣщена и Скрябинъ ее замѣстилъ своей личной интуиціей, своимъ внутреннимъ чувствомъ, которое говорило ему, что именно онъ—тотъ великій Обреченный. Тутъ начиналась область внутренняго видѣнія, область вѣры и недоказуемости. Внутренняго видѣнія нельзя ни доказать, ни опровергнуть. Можно только сомнѣваться въ томъ, что „видящій“ принимаетъ обманчивыя отраженія въ волнующейся стихіи ментальнаго плана за свѣтъ вышшаго сознанія, что, не зная пути, не умѣя ориентироваться въ сверхчувственныхъ пространствахъ, онъ заблуждается и преходящіе огни духовныхъ фантомовъ принимаетъ за подлинное „озареніе“.

Былъ ли тутъ уже моментъ безумія, хотя бы и свя-

шеннаго? Или было просто ослѣпленіе человѣка, попавшаго въ сферу понятій, превосходившихъ въ безконечное число разъ его духовныя силы? Или же это была наивность художника, все время мечту о сверхреальностяхъ принимавшаго за самую реальность? Его серьезность отношенія къ этому вопросу исключаютъ всякую возможность сомнѣнія въ томъ, что вѣра его была безгранична, что она властно диктовалась ему чѣмъ-то выше его стоящимъ, что въ рѣдкія минуты ослабленія этой вѣры онъ чувствовалъ себя глубоко несчастнымъ и немедленно призывалъ всѣ силы духа для того, чтобы воспрянуть вновь. „Смерть или Мистерія“ говорилъ онъ—бросая вызовъ той интуиціи, которая открывала ему его мессіанство. Съ такими вещами не шутятъ ни тутъ, ни Тамъ. Здѣсь былъ сдѣланъ вызовъ тѣмъ силамъ, которыя управляютъ міромъ, сдѣланъ былъ жестъ Прометея, похищающаго священный огонь для человѣчества. Вызовъ былъ принятъ и Небо отвѣтило „Смерть“.

И онъ оказался человекомъ, державшимъ выше силъ и предѣловъ, оказался священнымъ заблудившимся, обманутымъ внутреннимъ голосомъ. Не Мессіей, не пророкомъ, а человекомъ, который обманчивые фантомы и призраки отраженій принималъ за голосъ Духа, который не могъ ориентироваться. Тотъ фактъ, что Мистерію ему не удалось написать—этотъ фактъ есть уже доказательство того, что онъ переоцѣнилъ свою земную личность, не могъ ясно сознать границы своей природы, что онъ слишкомъ легковѣрно принималъ все, что касалось его интуитивныхъ видѣній, за истину.

Есть ли этотъ фактъ доказательство и того, что вообще Мистерія—есть мечта, что она не осуществима. Съ мистической точки зрѣнія конечно нѣтъ, тѣмъ болѣе, что для мистика и самыя границы существованія земного не имѣютъ такого значенія, и я не безъ умысла сказалъ, что Скрябинъ

переоцѣнили свою „земную личность“. Съ мистической точки зрѣнія только незначительная часть нашей личности присутствуетъ съ нами въ планѣ нашего воплощенія. Скрыбинъ могъ быть и правъ, если смотрѣть на дѣло болѣе глубоко. Голосъ интуиціи, говорившій ему властно и убѣдительно, что онъ—обреченный свершить Мистерію, могъ говорить ему истину, но говорить ее, не ограничиваясь его земнымъ существованіемъ, его земною личностью, которая очевидно испытала дементативный сдвигъ отъ „неготовности“ къ озаренію. Мистерія могла наступить для него за гробомъ, и онъ могъ быть въ ней великимъ дѣйствующимъ лицомъ, не присутствуя на физическомъ планѣ. Я говорю это не какъ убѣжденіе свое, а какъ мистическую возможность хотя и оговариваюсь, что точка зрѣнія этой мистики совсѣмъ не совпадаетъ со Скрыбинской точкой зрѣнія и до извѣстной степени ей противопоставляется.

Онъ умеръ—этотъ великій человѣкъ, великій художникъ, мечтавшій о такомъ грандіозномъ, о чемъ какъ будто ни одинъ человѣкъ до сихъ поръ не мечталъ, онъ умеръ, какъ простой смертный. Но уже самая необычайность его мечты, самая необыкновенность этой жизни, проникнутой чѣмъ-то цѣльнымъ, бесконечно объединяющимъ, горѣвшей какъ яркое и лучезарное пламя, и сжегшей въ этомъ пламени его тѣло—она говоритъ намъ голосомъ той же интуиціи, что не простой былъ это человѣкъ и не только въ смыслѣ его великой художественной одаренности, а въ смыслѣ жизни его духа. Это была какая-то страшно напряженная и яркая молнія духовнаго міра, неправильная, причудливая, но огромная, и страшная своей силою. Никто не мечталъ до него такъ необъятно, и долго никто такъ не будетъ мечтать, но мечта его будетъ жить. Это—не художественное произведеніе, оно не воплотилось никакъ, если не считать его музыкальныя отраженія въ его сочиненіяхъ. Но она су-



шествуеть—эта мечта, она создана имъ, этотъ огромный, уничтожающій своею грандіозностью ментальный образъ, который можетъ быть даже выигралъ оттого, что не воплотился въ реальность, оттого, что остался въ планѣ мысли. И этимъ избѣгъ того приниженія, которое вообще сопровождаетъ всякое воплощеніе въ физическихъ планахъ. И никто не можетъ сказать, что эта мечта—не его твореніе. Это — центральное твореніе—не его художественнаго генія, но его духа, что можетъ быть нисколько не менѣе важно. Это твореніе спаяло его жизнь въ цѣльный образъ, сдѣлало легенду изъ этой жизни, придало ей характеръ какого-то эпического событія, а личности Скрябина—миѳическія очертанія, рождающія въ умѣ идею о Новомъ Прометее, вновь на закатѣ человѣческой исторіи священно возставшемъ — не противъ Бога, а за Бога, дерзновенно мнившемъ вписать послѣднюю страницу въ симфонію Космоса, вернуть священный огонь Тому, у котораго его похитилъ его Прообразъ—первый Прометей. Онъ погибъ, бросивъ послѣдній вызовъ Міру, переоцѣнивъ свою теургическую мощь—онъ погибъ какъ древній Икаръ, сожженный лучами вѣчнаго Свѣта—безсильный, мнившій себя беспредѣльно могучимъ и не сдавшійся до послѣдней минуты—и лучезарная его жизнь, горѣвшая въ яркомъ пламени озаренной идеи, разрѣшилась неожиданными аккордами смерти, разрушающей все его зданіе, говорящей ему о трагическомъ крушеніи всѣхъ надеждъ, но въ томъ самомъ безконечно примиренной и нѣжной, даже болѣе того—радостной.

Та Чаша, которую онъ предназначалъ себѣ, миновала его. Бремя всего Міра, великое бремя миллионъ вѣковъ, которое онъ хотѣлъ жертвенно нести—внезапно спало. Онъ не былъ Обреченнымъ—и потому такъ стало легко и спокойно, потому въ трагедіи его смерти мы всѣ прочитали примиренные аккорды.

## ОРФИЧЕСКІЙ ПУТЬ.

Въ жизни Скрябина самымъ характернымъ является его религіозное сознаніе, потому что это сознаніе отдѣляетъ его яркой чертой отъ всѣхъ остальныхъ художниковъ современности. Не въ томъ смыслѣ, что только онъ одинъ изъ художниковъ „религіозень“,—этого невозможно, конечно, утверждать, а потому, что у него эта его религіозность такъ глубоко и полно сплелась съ его искусствомъ, что поглотила его, и обратно—искусство поглотило религіозное сознаніе, какъ ни у кого изъ современниковъ. Для Скрябина религія и искусство дѣлаются одною сферою, одною областью и искусство является въ своемъ физическомъ обликѣ путемъ дѣйственаго религіознаго посвященія.

Этотъ путь я назвалъ орфическимъ.

Въ жизни нашего художника былъ нѣкій поворотный пунктъ, когда онъ испыталъ великую тайну мистическаго рожденія—я полагаю, что этотъ пунктъ находится въ періодѣ 1899—1901 годовъ. Въ этотъ промежутокъ времени онъ осозналъ свой орфическій путь посвященія искусствомъ. Онъ осозналъ, что искусство имѣетъ тайнодѣйственную мощь, что оно—магія, онъ осозналъ, что искусство есть творчество слѣдующее тѣмъ же за-

конамъ, какъ и творчество вселенной и этимъ путемъ научился отъ искусства тайнѣ откровенія. Всю свою жизнь онъ не сходилъ съ разъ избраннаго и одобреннаго имъ орфическаго пути, стремясь къ Послѣднему Озаренію.

Съ момента мистическаго рожденія измѣняется его взглядъ на міръ и на существо вещей. Лучезарный и острый лучъ проникаетъ все его существо;—жизнь, которую онъ осозналъ впервые, становится для него Великимъ Праздникомъ, а искусство—выраженіемъ этого Праздника. Съ горизонта исчезаютъ мрачныя тѣни, и появляются уже только вызываемыя его лично волею, какъ контрасты. Онъ—не живетъ, онъ творчески несетъ стремительнымъ полетомъ къ тому лучезарному призраку, который разъ возсталъ передъ нимъ—къ призраку Послѣдняго Экстаза. Въ его творествѣ этотъ сдвигъ отображается съ крайней силою и яркостью, оно мѣняется и все наполняется трепетаніемъ экстатической мечты.

Скрябинъ становится, благодаря искусству, дѣйственнымъ „магомъ“, священствующимъ, его искусство—уже не артистическая стихія чистаго эстетизма, а тайнодѣйственный актъ, возмущающій высшія сферы душевной жизни. Искусство его научае ть. Отъ него, и что характерно,—только отъ него онъ ждетъ того конечнаго экстаза, который знаменуетъ пробужденіе космическаго сознанія. Онъ считаетъ, что искусство уже дало ему первое откровеніе самоутвержденія, идея котораго воплощена имъ въ его третьей симфоніи и въ поэмѣ Экстаза. Теперь онъ ждетъ второго; ждетъ, чтобы чрезъ конечный экстазъ, чрезъ величайшій праздникъ искусства, объединяющаго уже не отдѣльныхъ лицъ, уже не группы, а весь міръ людской—проснуться, какъ онъ выражается, „въ небо“...

Въ этомъ—центральная идея его жизни.

Уже изъ этого видно, что путь его—не созерцатель-

ный—мистическій, а полный активности—путь теурга, сознательно участвующаго въ твореніи міра вмѣстѣ съ божествомъ. Отсутствие мистической созерцательности, отсутствие пути сосредоточенія столь же характерно для Скрябина, какъ и его яркое волевое устремленіе къ активности. Не даромъ такъ лучезарно звучать всѣ его „темы воли“ въ произведеніяхъ, не даромъ все время его творчество насыщено движеніемъ, жизнью, не даромъ въ его музыкѣ вовсе не встрѣчается страницъ созерцанія, страницъ молитвеннаго единенія съ Творцомъ—вообще нѣтъ спокойствія, тишины, а есть или стремленіе, волевые взлеты, или экстазъ, или опьяненіе, раствореніе въ стихіи чародѣйственныхъ ощущеній.

Путь дѣйственаго искусства не могъ привести его къ иному—не могъ привести его иначе, какъ къ теургической идеѣ активности въ твореніи Міра. Ибо въ самомъ понятіи творчества уже есть эти элементы, ибо мистическая пассивность чужда такому искусству, какимъ было скрябинское. Его искусство было не „приносимое въ жертву“ отъ избытка, отъ страстной жажды единенія съ Высшимъ, а оно было равноцѣннымъ творческимъ процессомъ съ Міровымъ и въ предѣлѣ хотѣло обратиться въ него. Это искусство—не жертвенное, а ищущее жертвы.

Изъ его крайней активности рожденъ и тотъ принципіальный „прометеизмъ“, который живетъ во всѣхъ его твореніяхъ и во всей его идеѣ. Скрябинъ съ особою любовью останавливается на этихъ элементахъ прометеизма, на чувствѣ протеста, на вѣчномъ возстаніи. Въ иныхъ нюансахъ этотъ прометеизмъ воплощается въ форму сатанизма, которая тоже привлекаетъ его вниманіе—онъ любитъ погружаться въ настроенія этой сферы, и въ своей творческой стихіи находитъ для нея изумительные символы выраженія. Иногда это—уже діаво-

лизмъ, обольстительный въ опьяненности красотою чувственнаго плана, причудливый и экстравагантный, льнуцій къ экзотическимъ краскамъ, воплощенный имъ въ рядѣ причудливыхъ миниатюръ, въ такихъ шедеврахъ какъ „сатаническая поэма“, въ рядѣ моментовъ его крупныхъ произведеній. Я врядъ ли ошибусь, признавъ въ этой сферѣ какую-то его особую силу и любовь къ ней, къ этимъ волнующимъ настроеніямъ, къ культу грѣха и діаволической, завораживающей порочности, къ наслажденію этимъ грѣхомъ. Слишкомъ часто эти нюансы всплываютъ въ его творествѣ, слишкомъ любилъ онъ къ нимъ возвращаться все съ новыми и новыми красками воплощенія. Мистическій Эросъ въ своихъ многообразныхъ превращеніяхъ именно въ такой формѣ чаще всего завораживаетъ его творческую стихію и въ чертахъ его эротическихъ музыкальныхъ моментовъ нетрудно найти преемственность отъ великаго діаволическаго Листа — съ его геніальнымъ „Мефисто-вальсомъ“.

Я бы рѣшился сказать, что черты Листіанства въ его корняхъ заключены всецѣло въ этой сферѣ діаволизма съ разными ея духовными и эстетическими гранями—съ вѣчной позою, жаждою грандіознаго, внезапно рассыпающагося блескомъ и искрами мелкихъ очарованій, въ общей картинѣ волшебства и утонченія его чувственности, въ порочныхъ оттѣнкахъ, въ грѣховномъ томленіи, въ дерзновеніи чудесь, вызываемыхъ сверхъестественною властью мага-художника, въ экстазѣ эротизма, въ колдовствѣ его гармоній, въ жадѣ экзотическаго, необыкновеннаго, причудливаго и неуловимо капризнаго. Это—конечно, не Листъ—а нѣчто значительно болѣе сложное и странное, но это—изъ той же области діаволическихъ обвороженій. Онъ слишкомъ любовно и слишкомъ опредѣленно все время возвращался къ этой сферѣ настроеній, чтобы можно было хоть на минуту сомнѣ-

ваться, что сюда влечетъ его какаѣ-то въ немъ заложенная сила; слишкомъ часто онъ сейчасъ же послѣ грандіознаго жеста священнодѣйствующаго мага исчезалъ какимъ-нибудь загадочнымъ „Etrangeté“, какъ призракъ Сатаны въ дымныхъ огняхъ элементаровъ.

И самая его доктрина, которую онъ исповѣдывалъ, въ которой онъ нарочито мало отдѣлялъ элементы сатанизма отъ элемента священства, бѣлую отъ черной магіи —принципіально отвергая зло, считая все однимъ проявленіемъ активности — все это оправдывало его смѣшеніе въ самомъ себѣ элемента священнодѣйствующаго бѣлаго мага съ колдуномъ. Иногда онъ бывалъ болѣе магомъ, иногда — болѣе колдуномъ, ворожеемъ, но даже въ самыхъ большихъ, въ самыхъ священныхъ его твореніяхъ всегда есть элементъ черной магіи, хотя бы въ видѣ контрастирующаго плана. Онъ пользовался этимъ правомъ художественнаго и духовнаго контраста, чтобы вернуться въ любимую стихію сатанизма, чтобы въ причудливой игрѣ величайшаго утонченія, въ диссонирующей остротѣ своей извѣчной двойственности грандіознаго и изящнаго, космическаго и салоннаго, глубокаго и скользящаго по поверхности, выявить ликъ вѣчно перевоплощающагося и никогда сразу не узнаваемаго Сатаны.

Не безъ умысла я такъ долго останавливаюсь на діаволизмѣ, — въ этомъ пунктѣ я вижу разгадку очень многого въ Скрябинской жизни и въ его творческой трагедіи. Несомнѣнно, что его сатанизмъ былъ обращенъ на первыхъ порахъ настроеніями той эпохи, въ которую онъ жилъ. Въ это время волна мистическихъ настроеній прокатилась по всему міру, найдя свое первое отраженіе въ литературѣ, наводненной магіей и чернокнижіемъ.

Первоначально именно сатанизмъ получилъ преимущественныя симпатіи, стихійные духи и чернокнижники были особымъ возбуждательнымъ поводомъ для чисто ху-

дожественной фантазіи. Но то, что для огромнаго большинства художниковъ было только художественнымъ поводомъ, то въ душѣ Скрябина нашло глубокой, извѣчный отзвукъ—его дремлющія духовныя силы были возбужены этимъ, и художественная личность оказалась наиболѣе органически ассонирующей на эти настроенія. Художникъ-сатанистъ въ немъ боролся съ духовною жаждою Покоренія Сатаны—возсоединенія. Можетъ быть и въ этомъ бореніи тоже былъ элементъ сатанической—но несомнѣнно, что весь духовно-творческій обликъ Скрябина созданъ этой сущностью, безконечно причудливый, капризный, порывистый въ волевыхъ импульсахъ, переходящій отъ высотъ къ низинамъ, отъ космическихъ перспективъ къ кокетливому призраку изъ астральнаго плана элементаровъ, находившій творческое удовлетвореніе въ этой смѣнѣ контрастовъ.

Въ самомъ дѣлѣ разсмотримъ внимательнѣе всю совокупность его духовныхъ признаковъ, отображенныхъ въ его идеяхъ и въ его искусствѣ—и развѣ не принуждены мы изумленно воскликнуть, увидѣвъ обликъ Сатаны, рождаемый изъ сліянія этихъ слагающихъ его духовной жизни. Признаніе магической силы искусства и жажда чуда въ физическомъ планѣ, жажда знаменія совершаемаго этою силою магическое воздѣйствіе на физическій планъ. Будетъ ли это бѣлая магія? Вспомнимъ, что Скрябинъ хочетъ заморозить весь міръ магической совокупностью всѣхъ силъ искусства, и а с и л ь с т в е н н о ввести челоуѣчество въ царствіе Божіе; что онъ, какъ Клингзоръ—создаетъ призрачный міръ обмановъ и изъ этой опьяняющей атмосферы хочетъ проснуться въ свѣтъ высшаго сознанія.

Онъ зоветъ къ опьяненію для сознанія, тогда какъ мистика утверждаетъ, что никакое физическое опьяненіе не есть путь, будь это грубое опьяненіе наркоти-

комъ, или болѣе утонченное опьяненіе искусствомъ и его магіей. Но Скрыбинъ признавалъ даже и физическое опьяненіе грубыхъ формъ, какъ путь. Онъ думалъ, что этимъ пробиваются нѣкоторыя грани сознанія, заслоненныя физическимъ міромъ. Почему? Потому что галлюцинаторные образы фантазій, рожденные опьяненными чувствами, онъ принималъ за вѣсти изъ Міра озареній.

Въ его искусствѣ былъ все время мистическій оргіазмъ, была мистика, была теургія, была магическая, подчасъ грѣшная, могущественная активность, превышавшая все до сихъ поръ бывшее въ музыкальномъ планѣ — но въ ней не было святости, даже когда онъ хотѣлъ ея. Почему онъ иногда удивлялся, ловя себя на моментѣ художественнаго упоенія красотой порока, почему онъ съ какою-то страстною влюбленностью относился къ своей девятой сонатѣ, къ „черной мессѣ“, какъ онъ ее называлъ самъ, въ то же время видя въ ней опредѣленно, ярко, и притомъ магически дѣйственно выраженное, воплощеніе идеи сатанизма и грѣха. Онъ говорилъ о томъ, что въ ней видитъ поруганную святыню, оскверненіе, и кошмарныя шествія адептовъ черной магіи... въ ней нѣтъ минуты литургическаго просвѣта. Онъ говорилъ, что не знаетъ, зачѣмъ написалъ онъ эту сонату, какъ не зналъ, зачѣмъ онъ написалъ и слѣдующую, тоже уклоняющуюся—10-ую, въ которой царитъ ликъ Древняго Пана, въ которой онъ погружается въ стихію природы, въ зной и оргію элевсинской весны. Это—вѣдь тоже не священный путь. Почему наконецъ и въ его бѣлой мессѣ, въ литургической 7-й сонатѣ, съ ея мистическими звонами, съ ея призывами и глаголами пророковъ—почему и въ ней мнѣ чудится ликъ Сатаны? Почему эта священная соната—все-таки—не святая?

Онъ хотѣлъ опьяненія силою искусства, силою всѣхъ мистическихъ чаръ земли, онъ хотѣлъ чрезъ опьяненіе



художественной грезой, чрезъ Экстазь искусства проснуться въ Небо—но просыпался роковымъ образомъ пока только въ астральный планъ призраковъ и галлюцинаторныхъ образовъ, среди которыхъ были священные, но огромное большинство которыхъ было діаволическаго содержанія. И мерцающій свѣтъ астрала подсознанія онъ принималъ за солнце Озаренія.

Онъ говорилъ о Послѣднемъ Свершеніи, гдѣ онъ будетъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ. Онъ считалъ, что именно онъ есть тотъ, кто дастъ Міру Мистерію, кто впишетъ ликующую страницу въ Великую симфонію Мира. Это—былъ актъ величайшей гордости, величайшаго дерзанія, сатаническаго по самому принципу, по существу. „Прометеически“, актуально, притомъ лично, хотя бы и сквозь призрачную призму соборности совершать Актъ воссоединенія—это величайшее проявленіе сатаны, ибо этотъ актъ противоположенъ активности, противоположенъ Прометею,—это мистическій актъ, глубоко пассивный и жертвенный, это принесеніе всего человѣчества въ жертву его же свободною волею. А Скрябинъ хотѣлъ своей активности въ этомъ актѣ, онъ хотѣлъ заморозить, заколдовать силою соединенныхъ искусствъ, и чувственнымъ фантомомъ обольстить міръ.

Вспомнимъ его творенія, его обольстительныя страницы, въ которыхъ воплотился эрость, развѣ не схожи эти страницы во всемъ его творчествѣ, начиная отъ „сатанической поэмы“ и кончая его Экстазомъ и послѣдними сонатами? Это—раствореніе въ утонченнѣйшей чувственности, это опьяненіе ласками физическаго міра, сонмомъ ощущеній. Онъ истончаетъ ощущенія, въ дерзновенной жаждѣ сдѣлать ихъ духовными, онъ жаждетъ матеріализовать духовное и двѣ эти сущности какъ бы взаимно сближаются имъ, стремясь къ соединенію. Но великое, и принципиальное средостѣніе ихъ раздѣляетъ.

Онъ стремится оправдать „физичность“ этого имъ созданнаго міра необходимостью его въ общемъ міровомъ процесѣ, но въ глубинѣ стремится къ одухотворенію ихъ, все время оставаясь однако въ „физическомъ мірѣ“. И могучія стѣны этого міра не позволяютъ ему „проснуться въ небо“ изъ сна Майи.

И онъ разсыпается блесками огней, капризныхъ и причудливыхъ, иногда искаженныхъ гримасою, непонятною и чуждою, иногда обольстительнымъ призракомъ, то вдругъ озаряется ослѣпительнымъ сіяніемъ, въ которомъ можетъ почудиться свѣтъ великаго сознанія. Что это такое? Развѣ эти прихотливо смѣняющіеся образы, то обольстительные, то ужасные, то грандіозные, то „вѣжливые“—развѣ они не знакомы тѣмъ, кто погружался активно въ мистическій путь? Это—стихія діаволизма, океанъ призраковъ—великая область астрала. Въ эту область иногда свѣтятъ лучи, отраженные высшими сферами, иногда она погружена въ мракъ низшихъ областей. Вѣчно измѣняющаяся, какъ Протей—ея олицетвореніе въ древнемъ мірѣ, она въ опьяняющей своей смѣнности является антитезу Свѣту духовнаго сознанія. Это—не та область, куда направляется подлинный теургъ.

Въ послѣдней стадіи жизни Скрыбина какъ будто чаще стали въ немъ тѣ просвѣты, которые я́бы опредѣлилъ какъ стремленіе къ „десатанизациі“. Его самое сокровенное, самое внутреннее, что было въ немъ подсознательно, вступаетъ въ борьбу съ его астраломъ, съ его отраженнымъ въ этомъ астралѣ искусствомъ. Но онъ не могъ дойти въ этихъ отсвѣтахъ до пути, ибо его искусство должно было для того быть принесеннымъ въ жертву. А онъ былъ художникъ. И жизнь его ждала своей Голгоѳы.

Вотъ къ чему привелъ его „орфическій путь“. Онъ привелъ его къ тому, къ чему онъ приводитъ всякаго, ибо этотъ путь—не Путь къ Свѣту. Однимъ погрузе-

ніемъ въ стихію искусства нельзя вступить на путь мистическаго сознанія, ибо слишкомъ много нитей связываетъ искусство съ низшими планами, съ чувственнымъ и съ астраломъ. Искусство и не можетъ подняться выше астрала и смежныхъ областей, оно лишь отсвѣтами будить призраки высшихъ плановъ. Въ тѣхъ планахъ—свое, иное, озаренное искусство, новые звуки и новыя слова, не связанныя съ чувственнымъ міромъ—нездѣшнія по мощи и лучезарности. И наше искусство земли можетъ лишь пророчествовать о нихъ для міра. Лишь тогда, когда оно будетъ органомъ выраженія духа Посвященнаго, оно проявитъ свою теургическую, а не только магическую власть. Чтобы быть—не путемъ, а однимъ изъ могучихъ средствъ пути, искусство должно очиститься отъ „скверны“, отъ всего связующаго его съ низинами, оно должно стать святымъ, какимъ оно бывало въ примитивной, правда, стадіи, у Бетховена, оно должно стать молитвою, оно должно быть принесено въ жертву.

Искусство, какъ магическая стихія, послѣ признанія своей тайнодѣйственности, послѣ сознательнаго отношенія къ своему воздѣйствію на чувственный и душевный планы—немедленно возбуждаетъ астральныя силы и дѣлается колдовскимъ. Такимъ оно становилось у Вагнера и стало у Скрябина. Великая мощь и сила заключены въ этой стихіи, человѣчество отъ нихъ получаетъ величайшія переживанія въ областяхъ чувства и душевныхъ эмоцій, и великіе маги звуковъ Вагнеръ и Скрябинъ останутся навсегда величайшими въ этой сферѣ—но эти магическія операціи великихъ геніевъ не имѣютъ ничего общаго съ путемъ Свѣта и озаренія, это—обольстительныя и мощныя отзвуки мірового сатанизма. Ни тотъ ни другой не были священниками Бога, а были великими колдунами заморозителями, возмущавшими силы астрала. И это—не есть что-то исключительное—это необходимое слѣдствіе

того, что они были художники. Какъ Вагнера, такъ и Скрябина увлекло, какъ и многихъ иныхъ художниковъ—обманчивое сходство первыхъ ступеней художественнаго и мистическаго путей и они отождествили призраки съ сверхреальностями и мечту своей индивидуальности съ свѣтомъ высшаго Озаренія.

Быль ли духовный опытъ у Скрябина? Тотъ духовный опытъ, который считается необходимымъ не только для того Высшаго посвященія, къ которому онъ себя готовилъ, но даже къ несравненно болѣе скромнымъ задачамъ. Пробовалъ ли онъ предаваться созерцанію, дѣлалъ ли опыты надъ своей психикою? Строго говоря—ничего подобнаго онъ не дѣлалъ.

Какъ я говорилъ выше, удивительная подвижность его натуры препятствовала развитію въ немъ способности созерцанія—онъ былъ слишкомъ активенъ, чтобы заняться опытомъ мистика—и потому инстинктивно хотѣлъ избрать путь теургическій и думалъ его найти въ орфическомъ пути искусства. Но онъ все же пытался производить опыты. Эти опыты были нивны, дѣтски, безпорядочны и свидѣтельствовали о полной его неспособности къ этого рода „пути“. А его фантазія, которая въ обычной жизни превышала нормальную во много разъ, всегда заставляла его видѣть результаты въ самомъ скоромъ времени тамъ, гдѣ на дѣлѣ была только мечта о результатахъ.

Онъ говорилъ о сладости страданій, о томъ, что каждое ощущеніе можетъ быть усиленъ воли, обращено въ наслажденіе. Но далеко не всегда онъ умѣлъ это обращеніе осуществить и въ обыденной жизни онъ былъ отнюдь не аскетомъ и не веригоносцемъ, и даже извнѣ получаемыя неприятныя ощущенія всегда заставляли его больно реагировать. Онъ не имѣлъ ни минуты вида чело-вѣка духовнаго пути—это былъ живой и поглощенный своей мечтою художникъ.

Онъ говорилъ о силѣ воли, о томъ, что можно заклинать стихіи силою воли. Даже увѣрялъ, что можетъ „вызывать грозу“ и вообще дѣйствовать на метеорологическій планъ силою волевого импульса. Конечно, его „опыты“ въ этомъ отношеніи были чистѣйшимъ продуктомъ воображенія.

Онъ „интересовался“ практикумомъ оккультизма, но не имѣлъ ни времени, ни терпѣнія, чтобы заняться всѣмъ этимъ. Въ результатѣ онъ, видимо убѣжденный въ томъ, что такимъ образомъ ничего не можетъ получиться—окончательно замкнулся въ своемъ орфическомъ пути и утверждалъ, что этотъ путь для него—единственный. Болѣе того, онъ всякій „путь“ въ смыслѣ практикума, въ смыслѣ подробнаго и тяжелаго изученія, разсматривалъ, какъ удѣлъ „духовныхъ бездарностей“. Какъ неспособному къ музыкѣ все трудно дается, но путемъ усилій онъ можетъ получить нѣкоторый художественный результатъ—преодолѣть свою бездарность, такъ и въ пути познанія. Способному къ духовному озаренію не нужно упражненій іоговъ, не надо никакого пути — для него сразу наступаетъ моментъ, когда онъ какъ Савль получаетъ озареніе. Это озареніе нисколько не нарушаетъ теченія его жизни,—онъ и послѣ озаренія остается внѣшнимъ образомъ такимъ же человѣкомъ какъ и всѣ. Мнѣ всегда казалось, что этимъ послѣднимъ утвержденіемъ Скрябинъ какъ бы давалъ намекъ на то, что это озареніе у него уже имѣется, что онъ такимъ образомъ—„мистически посвященный“—что должно было быть и по его теоріи.

Его теорія такимъ образомъ становилась чѣмъ-то чрезвычайно „эгоцентрическимъ“. Все въ ней было приуготовано для него самого. И путь познанія, наиболѣе удобный и легкій „для него“, и самая Мистерія и внѣшніе признаки посвященія аккомодировались для того, чтобы его освѣтить. Громадная художественная фантазія

дѣлала свое дѣло и Скрябинъ имѣлъ видимо всю полноту внутренняго ощущенія посвященія,—на самомъ дѣлѣ лишь мечту о немъ.

Я полагаю, что элементъ безумія тутъ уже присутствовалъ, какъ необходимый результатъ погруженія въ сатаническую стихію. Уничтоженіе границы между мечтою и реальностью, полное отсутствіе ориентировки между мечтами своей фантазіи и отсвѣтами высшаго сознанія—все это прогрессивно шло, и хотя внѣшнимъ образомъ Скрябинъ былъ глубоко нормаленъ, былъ здоровымъ, живымъ человѣкомъ, реагировавшимъ почти на всю современность, но чувствовалось, что его пріятіе міра уже по существу глубоко ирраціонально. Онъ потерялъ границу мечты и реальности во всемъ, кромѣ своего искусства, которое продолжало служить интуитивнымъ проводомъ его подлинныхъ переживаній въ нашъ міръ. Великій художникъ удерживалъ его тутъ въ границахъ истиннаго сверхсознанія и, хотя элементы сатанизма властно наполняли его искусство, выражаясь не только во внутренней сущности, но и во внѣшнемъ, въ этомъ стремленіи къ количественному, къ физической грандіозности, къ изысканію все новыхъ и новыхъ средствъ ощущенія (гармоній, красокъ)—но въ этой области онъ ни на минуту не былъ безуменъ.

А въ области исканій духа—иная картина. Тутъ онъ былъ во власти своей „*idée fixe*“. Все ступсешалось, всѣ границы стерлись и среди водворившагося хаоса рождалась грандіозная схема, геометрически простая, ясная и примитивная, которая долженствовала для него замѣнить сущность мірозданія и которая удовлетворяла его въ этомъ отношеніи.

Свою мечту о духовномъ опытѣ онъ принималъ за самый опытъ, свою мечту о посвященіи—за самое посвященіе. Сатаническую магію астральнаго плана, отображен-

ную въ его искусствѣ—за теургическіе акты. Нельзя безнаказанно возмущать эту стихію, въ которой гнѣздится безуміе. И Скрябинъ потерялъ сознаніе своихъ границъ, границъ своей индивидуальности, которая у него отождествилась съ Міромъ, хотя космическое сознаніе еще далеко не наступило, а было лишь затемнѣніе обычнаго сознанія; онъ потерялъ границы сознанія своихъ силъ и рѣшилъ, что можетъ и долженъ создать Заключительный Актъ, овладѣть синтезомъ искусствъ, изъ которыхъ владѣлъ только однимъ и то не въ полной степени. Всѣ недоразумѣнія у него легко устранились чисто умозрительно посредствомъ тѣхъ же спасительныхъ схемъ, которыми онъ разъ уже столь успѣшно замѣнилъ страшную тайну мірозданія. Самый міръ у него обратился тоже въ какую-то схему—онъ не принималъ реального міра, у него была какая-то мечта о немъ, которая вполнѣ замѣняла ему реальность. Уединившись въ своемъ духѣ отъ всего, хотя внѣшне не изолированный нисколько—онъ былъ „несоизмѣримъ“ душевно и духовно съ прочими—въ этомъ былъ уже моментъ дементативный. Ушедшій отъ міра и еще не принятый въ сверхъ-Міръ, онъ остался гдѣ-то въ астральномъ планѣ, наблюдая смѣнныя теченія волнующихся потоковъ своей мысли.

Тотъ міръ, о которомъ онъ говорилъ и который для него былъ, этотъ міръ уже былъ готовъ къ пріятію Мистеріи, для этого міра онъ былъ уже признаннымъ или почти признаннымъ пророкомъ. Этотъ міръ уже завершилъ весь свой циклъ и ждалъ только того знаменія, которое онъ ему долженъ былъ подать, для начала послѣдняго Акта.

Извѣстное затемнѣніе реального сознанія сказывалось во всѣхъ областяхъ и проявлялось отсутствіемъ или по крайней мѣрѣ притупленіемъ чувства критицизма по отношенію къ себѣ. Въ интуитивномъ планѣ онъ всякую

свою мысль считалъ за откровеніе, принимая фантомы ментальнаго плана за Горній Свѣтъ, принимая полуфизиологическій, полуастральный Экстазъ, вызываемый магіей искусства, за тотъ Экстазъ, который сопровождаетъ пробужденіе Сознанія. Различіе между этими двумя экстатическими состояніями тѣла и Духа онъ не воспринималъ. Онъ какъ-то „удовлетворялся“ очень не многимъ въ этомъ отношеніи и именно въ тѣхъ областяхъ, которыя ему были интуитивно полностью или частью закрыты. Было ли это обостреніе воспринимательной или вѣрнѣе душевно реагирующей способности или же просто притупленіе критическаго сознанія надъ своими ощущеніями? Безконечно требовательный къ себѣ въ той области, гдѣ онъ былъ полностью сознателенъ сознаніемъ высшаго порядка—онъ становился крайне снисходителенъ въ остальныхъ. Въ области уже только относительно чуждой ему—въ области оркестровыхъ красокъ онъ удовлетворялся тѣми намеками на колоритъ и на грандіозность, которые ему были диктованы его схематическими выкладками въ этой сферѣ. Въ болѣе отвлеченныхъ областяхъ онъ испыталъ ослабленіе критицизма въ сферѣ своихъ поэтическихъ грезъ, вообще въ сферѣ иныхъ искусствъ, которыми онъ теоретически долженъ былъ овладѣть, исходя изъ принципа своего мессіанства. Въ духовной сферѣ—это проявлялось въ томъ, что онъ былъ доволенъ тѣмъ состояніемъ, которое онъ испытывалъ и которое принималъ за озареніе, былъ доволенъ своею интуиціей, которая его нерѣдко вводила въ тяжелыя заблужденія, такъ какъ очень часто оказывалась призрачною, былъ доволенъ міромъ, который былъ совсѣмъ не тотъ, какъ онъ его себѣ представлялъ, доволенъ своими оккультными опытами, своими заклинательными экспериментами надъ стихіями; въ томъ, что едва коснувшись своимъ духомъ области сверхчув-



ственного, едва испытавъ отраженія въ переменчивой стихіи астрала высшихъ сущностей, онъ ужъ считалъ себя готовымъ къ величайшему изъ Посвященій, къ Акту, который могъ, съ мистической точки зрѣнія, свершить только послѣдній Посвященный. вмѣсто высшаго озаренія его путь привелъ къ помраченію земного сознанія, и къ тревожнымъ блесткамъ, къ разрозненнымъ сигналамъ изъ разныхъ иныхъ плановъ, не слившимся въ одинъ свѣтоносный аккордъ, но вспыхивавшимъ и исчезающимъ какъ астральные призраки, вызываемые колдуномъ. Мистика знаетъ такіе случаи, знаетъ причины ихъ, когда ищущій, но не вѣдающій пути невольно заблуждается, подчиняясь дѣйствию имъ же вызванныхъ психическихъ агентовъ, вмѣсто теургіи попадаетъ въ область сатанизма и непредназмѣренной черной магіи. Причины ихъ въ центробѣжной силѣ сатанической гордости, „эгоцентризма“ хотя бы внѣшне затушеваннаго, не выявленнаго, какимъ онъ былъ несомнѣнно у Скрябина; въ смѣшеніи мистики и теургіи, въ жадѣ священнодѣйствія безъ подготовки. Путь теургіи идетъ черезъ мистику, черезъ созерцаніе, черезъ отрѣшеніе отъ индивидуальности—въ этомъ одна изъ заповѣдей „пути“.

Но онъ былъ счастливъ, безумно счастливъ своимъ сознаніемъ обреченности, своею вѣрою въ свою миссію. Не даромъ онъ говорилъ—„смерть или Мистерія“—это было не фразою—для его жизни Мистерія была жизненнымъ нервомъ, а искусство проявленіемъ этого нерва. Мистическій путь его былъ страненъ и причудливъ. Его существо не было существомъ „мистика“, слишкомъ много въ немъ было активности;—это было существо заклинателя художника. Скрябинъ на самомъ дѣлѣ былъ и остался въ своей природѣ художникомъ, великимъ, огромнымъ заклинателемъ орфического плана. Весь міръ и всѣ свои мысли онъ видѣлъ въ преломленіи черезъ призму худо-

жественности. Но художественная интуиція была у него въ сравнительно тѣсной области музыки, изъ которой онъ все время тѣшилсѣ „художественно“ вырваться. Обман-ные огни и образы манили его всю жизнь и изъ нихъ онъ создавалъ великія произведенія искусства; они озарили его жизнь своимъ свѣтомъ и онъ не замѣчалъ разрозненности этихъ огней и сіяній. Этотъ путь—не былъ путемъ мистическаго посвященія, это была прелюдія челоѣка нищущаго и заблуждающагося, искателя, попавшаго не туда куда хотѣлъ, но отъ незнанія не сознающаго, что онъ не туда попалъ и лишеннаго критицизма отъ того, что потревожилъ тѣ силы, которыя правятъ безуміемъ. Это былъ чистый сердцемъ и душою, исполненный свѣтлыхъ алканій духовный ребенокъ, заблудившійся въ лѣсу Астрала. Великій по мѣщи, но не искушенный знаніемъ волшебникъ разбудилъ ту стихію, которая для насъ явилась магическимъ искусствомъ, но въ пламени которой онъ самъ сгорѣлъ, какъ духовная личность—до слѣдующей жизни.

Мистически рожденный, онъ не испыталъ вторичнаго посвященія—мистическаго Крещенія. Но преддверіе къ нему было. Въ тотъ моментъ, когда онъ, уже на смертномъ одрѣ созналъ, что его дерзновеніе рушилось, когда вся мечта, вся идея его жизни погибла отъ кажущейся случайности, отъ нелѣпости—въ этотъ моментъ для него наступила очистительная Голгоѣа и онъ приготовился къ дальнѣйшему посвященію—этотъ безумный, святой въ исканіи и сатаничeskій, центробѣжный въ заблужденіи Духъ. И въ той, почти всѣми смутно, но властно ощутившейся атмосферѣ примиренности этой смерти, даже какой-то радости ея, въ ея великомъ смиреніи — котораго ему такъ не хватало всю жизнь — многіе почувствовали, что этотъ духъ прощенъ, и что великая жертва принята.

## СИНТЕЗЪ ИСКУССТВЪ.

Идея синтеза или слянія искусствъ составляетъ часть основной идеи Скрябина о теургическомъ искусствѣ, осуществляемомъ въ Мистеріи. Въ идеѣ Мистеріи—конечнаго синтеза всѣхъ міровыхъ сущностей, уже логически содержится идея синтеза элементовъ той сферы, которая по Скрябину являлась въ актѣ Мистеріи—началомъ магически дѣйственнымъ—т.-е. искусства. Но путь, который вель Скрябина къ осознанію этой идеи слянія—хронологически видимо упреждалъ самую мысль о Мистеріи. Скрябинъ шелъ—отъ синтеза къ Мистеріи, а не обратно, и только, когда уже схема была имъ выработана полностью—то идея Мистеріи включила въ себѣ и синтетическую идею искусства.

Общее зерно—изъ котораго развилась эта мысль, какъ и мысль Мистеріи—была мечта о грандіозномъ дѣйственномъ художественномъ Актѣ. Первоначально это была—мысль о какой-то оперѣ или музыкальной драмѣ, въ которой главнымъ дѣйствующимъ лицомъ былъ „художникъ“, мечтающій о томъ самомъ, что послѣ кристаллизовалось въ Мистерію. Скрябинъ въ этой стадіи въ жаждѣ грандіознаго искусства слѣдовалъ еще по стопамъ Вагнера—перваго, осознавашаго и логически обосновавшаго идею соединенія искусствъ. Схема Вагнера очень проста—

она базирується на чисто „количественномъ“ основаніи, на количественномъ воздѣйствіи искусства. Если одно искусство, взятое въ отдѣльности, способно потрясать, способно производить то „очищающее“ воздѣйствіе, которое древними наименовано „катарсисомъ“ и въ которомъ они видѣли главное назначеніе трагедіи,— то соединяясь по два, по три, эти искусства будутъ тѣмъ самымъ производить воздѣйствіе катартическаго типа—вдвое, втрое болѣе интенсивное. Это—принципъ чисто арифметической. Но болѣе тонкое и глубокое вниканіе въ существо отдѣльныхъ искусствъ, составляющихъ вагнеровское „цѣлое“, показываетъ намъ съ убѣдительною, что его арифметика не всегда вѣрна и не всегда приложима. Психологическій эффектъ художественнаго произведенія—катартическое воздѣйствіе на души воспринимающихъ—складывается вовсе не по такимъ простымъ законамъ. Это не „алгебраическое“ сложеніе, а скорѣе „векторіальное“ или, какъ его называютъ,—геометрическое. Надо учитывать не только „силу“ художественнаго эффекта, но и его „направленіе“. Такъ складываются въ механикѣ векторы—силы, скорости... Они могутъ имѣть кромѣ количественной характеристики—еще и „направленіе“. А въ сферѣ искусствъ съ ихъ огромнымъ количествомъ измѣреній—сложеніе подлежитъ еще болѣе сложнымъ законамъ. Можетъ случиться такъ, что отъ совмѣстнаго соединенія двухъ искусствъ, въ отдѣльности очень дѣйственныхъ, получится отсутствіе всякаго катарсиса.

Вагнеръ говорилъ о сліянніи, о соединеніи искусствъ, не дифференцируя еще эти понятія—въ существѣ глубоко различныя. Соединеніе искусствъ—это какъ бы простое наложеніе ихъ одно на другое, иногда со взаимными уступками, вызываемыми главнымъ образомъ техническими соображеніями. Синтезъ—это созданіе чего-то органически новаго изъ элементовъ всѣхъ ис-

к у с т в ъ. Такъ—мелось есть синтетическое явленіе, объединяющее стихіи ритма и гармоніи, но не ритмъ и не гармонія. И это новое не будетъ ни однимъ изъ прежнихъ составляющихъ. Въ сляніи или синтезѣ рождается нѣкое новое искусство, тогда какъ въ соединеніи каждое продолжаетъ жить, хотя и не вполнѣ свободно, но все же собственною жизнью.

Первоначальная идея Скрябина, исходившаго, какъ и Вагнеръ, изъ идеи „наибольшаго воздѣйствія“ на психику, воплощалась въ вагнеровскую же форму музыкальной драмы. И лишь путемъ долгаго исканія, долгаго углубленія въ существо того, что онъ хотѣлъ видѣть осуществленнымъ—родилась идея конечнаго синтеза уже внѣ оперы, внѣ существующихъ музыкальныхъ формъ.

Какъ шла мысль Скрябина—сказать трудно. Вѣрнѣе же, что она шла къ одной идеѣ разными путями. По крайней мѣрѣ такъ можно было судить изъ его бесѣдъ, ибо свою синтетическую идею онъ обосновывалъ съ разныхъ сторонъ. И я постараюсь прослѣдить каждый изъ этихъ путей, слѣдуя его личнымъ указаніямъ.

Вагнеръ явился, конечно, духовнымъ родоначальникомъ Скрябина въ этой области. Этого не могъ отрицать и Скрябинъ. И, какъ къ родоначальнику своему, онъ питалъ къ нему и его теоріямъ особенную нѣжность, хотя и признавалъ ихъ за нѣчто незавершенное, за что-то эмбриональное. Эмбриональный Вагнеровскій ходъ развитія долженъ былъ продѣлать и Скрябинъ. Онъ и продѣлалъ его въ видѣ тѣхъ эскизовъ оперы, которымъ такъ и не суждено было развиться въ законченное цѣлое. Черезъ стадію музыкальной драмы Скрябинъ прошелъ, хотя и очень быстро.

Онъ пришелъ къ отрицанію этой стадіи, какъ приходилъ онъ послѣдовательно къ отрицанію всѣхъ пройденныхъ имъ ступеней художественныхъ эволютивныхъ

формъ. Онъ убѣдился, что ему нужно не „представленіе“ нѣкихъ переживаній, а подлинное переживаніе, онъ убѣдился, что центръ тяжести его мечты заключался не въ формѣ оперы, а въ томъ сюжетѣ, который въ ней былъ, въ этой мечтѣ о художникѣ, жаждущемъ нѣкаго Великаго Свершенія. Онъ почувствовалъ, что этотъ художникъ—никто иной какъ онъ самъ, Скрябинъ, и что эта мечта—его мечта. Оперныя одежды дѣлались излишними. Ему нуженъ былъ не рассказъ объ Актѣ, не представленіе Акта, а самый Актъ.

Это былъ одинъ изъ путей, чисто біографическій. Этотъ путь базировался на отрицаніи „представленія“, на отрицаніи театральности, на провозглашеніи принципа—полной реальности въ смыслѣ слѣдованія своему личному переживанію. Но этотъ путь—уничтожая и разрушая оперу и музыкальную драму, вообще всякую театральность, въ сущности еще не рождалъ и не обосновывалъ иначе чѣмъ по вагнеровски, т.-е. количественно же, принципъ сліянія искусствъ.

Обоснованіе принципа пришло у Скрябина путемъ аналогичнымъ тому, которымъ обосновывалъ его Вагнеръ, именно историческимъ. Вагнеръ исходилъ изъ древней трагедіи. Въ ней онъ видѣлъ зерно сліянія искусствъ. Тогда еще не произошло „раздѣленія“ искусствъ—они были органически сліянны, они родились вмѣстѣ какъ выраженіе переживанія художественно-дѣйственного чело-вѣка. Это были три родственныхъ искусства—объединенныя существованіемъ у всѣхъ трехъ общей стихіи „ритма“ или временной координаты, которая отсутствовала въ искусствахъ внѣвременныхъ, лишенныхъ временнаго ритма, созерцающихъ выдѣленный въ цѣльности моментъ—живописи, скульптуры и архитектуры. Три искусства, родившихъ явленіе античной трагедіи, были музыка, поэзія и танецъ.

Въ дальнѣйшемъ ходѣ историческаго развитія эти вѣтки получили самостоятельное существованіе, обособились и каждая въ отдѣльности получили огромное развитіе. Вагнеръ, исходя изъ количественнаго принципа полноты катартического воздѣйствія на „слушателя-зрителя“, провозглашаетъ возвращеніе къ первоначальному сліянію въ цѣляхъ созданія „грандіознаго искусства“.

Скрябинъ въ своемъ разсужденіи тоже исходитъ изъ древности, но его путь нѣсколько иной, и сразу дѣлается ощутительной разница въ выводахъ. Скрябинъ желаетъ глубже проникнуть и въ исторію и въ существо явленія. Онъ исходитъ изъ древнихъ мистическихъ культовъ, въ которыхъ онъ видитъ прообразъ самой античной драмы, разившейся изъ этихъ культовъ или „мистерій“, преданія о которыхъ „сохранились до нашего времени, хотя очень и въ слабыхъ слѣдахъ. Въ этихъ мистеріяхъ древности центръ тяжести былъ въ мистическомъ актѣ, въ устремленіи къ которому соединялись люди и искусства въ своей еще нераздѣленной тогда стихіи; не только эти, намъ извѣстные искусства, но и другія магическія средства воздѣйствія были всѣ направлены къ этой же цѣли. Это было сослуженіе искусствъ въ общей цѣли мистическаго катарсиса.

Скрябинъ опирается въ этихъ взглядахъ на оккультную доктрину. Онъ говоритъ не о тѣхъ историческихъ культурахъ, которые намъ извѣстны изъ древняго міра—эти культы были уже отраженіями, слабыми, вырождающимися потомками тѣхъ могучихъ мистическихъ актовъ, о которыхъ повѣствуетъ оккультное преданіе. Онъ говоритъ о Мистеріяхъ тѣхъ исчезнувшихъ человѣческихъ расъ, въ которыхъ происходило реальное чудо, какъ слѣдствіе мистическаго катарсиса или Экстаза. Въ нихъ не только три основныхъ искусства съ временной коор-

динатой присутствовали въ сліянномъ состояніи—въ нихъ были стихіи ароматовъ, осязаній и свѣта въ художественномъ преломленіи. Искусство въ нихъ было могучей тайнодѣйственной заклинательной стихіей, оно фактически выражало и рождало ту магію, которой обусловливалось чудо.

Не трудно узнать въ этомъ описаніи уже знакомую картину скрябинскаго орфическаго представленія о могучемъ магическомъ искусствѣ, заклинающемъ стихіи и вызывающими чудо въ физическомъ планѣ. Скрыбинъ видѣлъ во всей послѣдующей исторіи искусствъ — только отраженія этого былого могущества доисторической стадіи, искусства священныхъ расъ. Изъ этого искусства начинаютъ послѣдовательно выдѣляться путемъ дифференціаціи различныя художественныя отдѣльности.

Путь развитія искусства въ Скрыбинской схемѣ— тотъ же самый, какъ и путь вообще развитія міра. Это и естественно, такъ какъ искусство отражаетъ наиболѣе цѣнное и глубокое въ человѣчествѣ, въ его исторіи— это его духовный нервъ. Въ схемѣ развитія искусствъ, начертанной Скрыбинымъ, не трудно увидѣть всѣ уже знакомыя намъ положенія о процессахъ „аналитическомъ“ дифференциативномъ, и затѣмъ обратномъ процессѣ синтетическомъ—интегративномъ. Космическая Манвантара отображается въ планѣ искусства полностью.

Сначала процессъ дифференциативный. Онъ выражается въ томъ, что во-первыхъ дифференцируются самыя стихіи искусствъ. Изъ одного — цѣльнаго, обнимающаго всѣ области ощущенія, всѣ чувстваванія — оно специализируется по разнымъ отдѣльнымъ чувствамъ. Получаются отдѣльныя художественныя стихіи — музыки поэзіи, танца. Изъ великаго искусства свѣтовыхъ образовъ выхватывается отдѣльный временный моментъ и создается искусство живописи. Аналогичнымъ образомъ со-



здаются всё многообразны вѣтви художественнаго міра. И каждая вѣтвь въ отдѣльности начинаетъ слѣдовать тому же процессу дифференціаціи, выдѣляя изъ себя разныя частности, разныя специальности, обособленныя и замкнутыя въ себѣ.

Въ этомъ дифферентативномъ процессѣ отдѣльныя вѣтви искусства достигаютъ каждая въ отдѣльномъ своемъ существованіи огромной степени совершенства. Специализируясь, они вырабатываютъ въ себѣ неслыханныя возможности—и тотъ „образъ“, который они отображаютъ на физическомъ планѣ, получаетъ въ нихъ все большую и большую опредѣленность.

Въ другомъ направленіи этотъ же дифферентативный процессъ выражается въ томъ, что раздѣляются самыя категоріи художниковъ. Изъ единой стихіи—художника, творящаго и осуществляющаго искусство, рождаются художники специалисты-творцы, специалисты-исполнители,—выдѣляется особая категорія пассивныхъ художниковъ—зрителей или слушателей, которые уже сами не творятъ независимо и самобытно, а только подвергаются воздѣйствію активной творческой энергіи первыхъ двухъ категорій творцовъ и по этой канвѣ возсоздаютъ цѣлое. Рождается то, что именуется „рампою“ или „эстрадою“ въ искусствѣ, то, что раздѣляетъ активныхъ отъ пассивныхъ, нѣкое физическое или внутренне только ощущаемое средостѣніе. Это средостѣніе проявляется во всѣхъ областяхъ, всё области искусствъ оно раздѣляетъ на двѣ части—пассивную и активную, на „представляющихъ“ и „слушающихъ“. И тотъ мистическій катарсисъ, который раньше имѣлъ точку приложенія во всѣхъ участникахъ художественнаго акта—теперь приложенъ въ главной части своей—только къ пассивнымъ художникамъ. Только они получаютъ полностью художественное впечатлѣніе отъ творческаго образа.

И вмѣстѣ съ этимъ процессомъ искусство отдѣляется отъ своихъ мистическихъ родниковъ, распыляется, проникается обывательщиной, дѣлается изъ священнаго и іератическаго —увеселительнымъ, демократическимъ.

Но хотя цѣльный образъ единаго искусства уже утраченъ въ этомъ процесѣ, хотя распыленное въ милліонахъ отдѣльностей искусство частью даже утратило сознание своей цѣльности въ прошломъ—все же слѣды этого „синкретическаго“ состоянія синтеза хранятся въ существѣ каждаго искусства.

Эти слѣды выражаются въ существованіи религиозныхъ культовъ, въ которыхъ идея синтетичности и соборности и въ то же время идея совмѣстнаго сослуженія искусствъ въ цѣляхъ мистическаго катарсиса сохранилась въ довольно полномъ видѣ. Литургическіе акты современности—остатки и намеки на тѣ великія мистеріи древности, которыми рождено все искусство. Въ религиозныхъ гимнахъ, въ крестныхъ ходахъ и процессіяхъ, въ жестахъ колѣнопреклоненій и лобзанія, въ симфоніяхъ огней и лампадъ нашихъ храмовъ надо видѣть потомковъ тѣхъ великихъ симфоній всевозможныхъ ощущеній, которыя царили въ мистеріяхъ древности,—симфоній свѣтовъ и ароматовъ, музыки и слова, жеста и прикосновеній. Дифференциативный процессъ въ культурахъ выразился въ томъ, что и тутъ появилась своего рода „рампа“, раздѣленіе на „посвященныхъ“ и „предстоящихъ“, на выдѣленіе активныхъ „церковнослужителей“ и священнослужителей отъ пассивныхъ молящихся.

Въ явленіи драмы и музыкальной драмы—другой слѣдъ первичнаго синтеза. Сліяніе искусствъ въ музыкальной драмѣ выродилось въ соединеніе ихъ. Въ простой, „не музыкальной“ драмѣ синтезъ пластики или выразительнаго жеста со словомъ болѣе проченъ и органиченъ, но и въ той и другой наблюдается крайнее выраженіе явле-

нія „рампы“—средостѣнія пассивныхъ отъ активныхъ. Катарсисъ перенесенъ въ зрительный залъ и на долю дѣйствительнаго „актера“ остается очень мало художественнаго впечатлѣнія. Его впечатлѣніе чисто-случайное и не синтетическое, ибо онъ не воспринимаетъ ряда элементовъ общаго (декорацій, хода). Центръ тяжести и хозяинъ впечатлѣнія театра—зритель. Это—крайнее выраженіе принципа театральности.

Уже болѣе тусклые и поблекшіе слѣды синтеза сохранились въ видѣ вокальной музыки, въ видѣ теперешняго искусства танца, который до сихъ поръ еще не отдѣлился отъ музыкальной стихіи и не сталъ самостоятельнымъ—это въ сферѣ болѣе узкой.

Слѣды первичнаго синтетическаго бытія сохранились и въ каждомъ изъ искусствъ, въ ихъ подсознательномъ существѣ. Несмотря на внѣшнюю отдѣльность каждой изъ этихъ вѣтвей—въ каждомъ искусствѣ чувствуются смутно или ясно внѣдренные въ нихъ элементы иныхъ искусствъ. Слушая музыку, мы видимъ образы, слушая поэтическое слово—мы слышимъ музыку и наоборотъ. Пластическія грезы и видѣнія, иногда достигающія крайней опредѣленности, такой яркости, что они не менѣе ясны, чѣмъ самая сущность физическаго облика искусства—рождаются и при музыкѣ и при поэзіи, какъ сопутствующіе фантомы. Кромѣ своего чисто физическаго образа, кромѣ того, что художникомъ воплощено въ его сферѣ (поэтомъ—въ поэзіи, музыкантомъ—въ музыкѣ)—всякое жизненное произведеніе искусства имѣетъ еще какой-то иной астральный образъ, невоплощенный, но тѣмъ не менѣе ярко чувственный для тѣхъ, кому вообще дано чувствовать искусство. Это астральное тѣло произведенія искусства тѣмъ значительнѣе и простирающіеся изъ него отроги ко всевозможнымъ областямъ искусствъ прочихъ тѣмъ глубже и длиннѣе, чѣмъ

самое произведеніе глубже, чѣмъ болѣе оно рождено интуитивными сверсознательными планами, чтеніемъ въ тайнахъ вдохновенныхъ сферъ. Воспринимаящій, пассивный творецъ искусства возсоздаетъ этотъ неявленный образъ астрала творенія тѣмъ ярче, чѣмъ болѣе у него творческой энергіи, чѣмъ болѣе онъ чутокъ. И тотъ психологическій обликъ творенія, который создается уже не въ физическомъ планѣ, а въ душѣ слушателя, образъ, производящій катартическое воздѣйствіе—этотъ образъ всегда синтетиченъ, всегда захватываетъ искусство въ цѣломъ.

Эта смутно или ярко чаемая греза, вызываемая воспріятіемъ художественнаго творенія—не можетъ быть рассказана словами, не можетъ быть конкретизирована, воплощена. Всякое воплощеніе ея будетъ униженіемъ, какъ вторженіе чего-то грубаго на смѣну высшему утонченію. Эта греза не относится ни къ какому искусству въ особенности, но къ каждому въ отдѣльности и ко всѣмъ вмѣстѣ. Этотъ астральный резонансъ художественнаго творенія есть подлинный синтетическій образъ. И тотъ, кто отнесется къ нему сознательно, получитъ представленіе о синтезѣ искусствъ, чаемомъ Скрябинымъ въ видѣ послѣдняго аккорда историческаго процесса.

Слѣды синтеза въ процессѣ воспріятія и въ дифференцированныхъ категоріяхъ творцовъ сохранились въ видѣ того, что каждый изъ пассивныхъ даже творцовъ въ сущности производитъ, хотя и минимальную, но все же творческую работу надъ возсозданіемъ астрала творенія. Не одну только физическую оболочку ему надо услышать или увидѣть своими органами чувствъ; онъ долженъ претворить эту физическую сущность, этотъ физическій образъ въ астральную матерію. Онъ творитъ совмѣстно съ другими, совмѣстно съ исполнителемъ—

художникомъ подлинный ликъ творенія, и въ этомъ „совмѣстномъ“ твореніи, въ тѣхъ реальныхъ психическихъ токахъ, которые рождаются отъ взаимодействія художника исполнителя и слушателя зрителя, не трудно увидѣть отраженіе принципа „соборнаго творчества“ ,слѣды періода нераздѣленности пассивныхъ отъ активныхъ.

Наступаетъ моментъ, когда дифференціація достигла высшей ступени, когда собираются отмирать даже тѣ слабыя воспоминанія о синтетическихъ формахъ, которыя сохранились въ видѣ драмы и оперы. Скрыбинъ желалъ видѣть смерть драмы и оперы, кончину театральности, въ переживаемомъ театромъ кризисѣ онъ видѣлъ послѣднія, передсмертныя судороги условныхъ формъ ложнаго синтеза, послѣдніе аккорды дифференциативнаго процесса, передъ начинающейся грядущей эволюціей и воссоединеніемъ.

Въ тотъ моментъ, когда дифференциативный процессъ закончится въ космогоническомъ планѣ, онъ закончится и въ планѣ художественномъ. Всѣ грани и различія должны пасть. Единая сущность искусства, до сихъ поръ только намеками, только грезою объ астральномъ тѣлѣ творенія проявляющаяся для насъ, должна родиться реально. Астральное тѣло станетъ уже не грезою, а явью, и родится произведеніе, уже не принадлежащее ни одному искусству въ отдѣльности, но всѣмъ вмѣстѣ. Эволютивный процессъ воссоединенія, который будетъ отображенъ въ космическомъ планѣ какъ созерцаніе Гармоніи, также отобразится и въ планѣ искусства—частномъ случаѣ космическаго. Въ гармоніи всѣхъ искусствъ произойдетъ новое рожденіе цѣльнаго Образа Искусства.

Цѣльность этого Образа будетъ и въ томъ, что отдѣльныя вѣтви искусствъ, раздѣленныхъ процессомъ дифференціаціи и въ этомъ процессѣ почерпнувшихъ свое пол-

ное развитие—солюются, осуществляя с и н т е з ъ искусства. И въ томъ, что дифференцированные категоріи творцовъ, раздѣленные инволютивнымъ процессомъ — активные и пассивные—соединятся въ общей дѣйственности. Не станетъ пассивныхъ и активныхъ, исчезнутъ категоріи исполнителей, слушателей, зрителей, всѣ станутъ только т в о р ц а м и. предстоящими, пришедшими для Последняго Свершенія. Этимъ осуществится с о б о р н о с т ь исполнения, уничтоженіе граней, раздѣляющихъ творческія индивидуальности присутствующихъ, паденіе „рампы“.

Въ новой Мистеріи возродится образъ древнихъ. И искусства, слившись въ единое, исчезнутъ въ созерцаніи общей гармоніи. Мечта Скрябина о синтезѣ является предѣльной мечтою—она стремится къ уничтоженію искусства. Мы видимъ, что въ связи съ синтезомъ и неотдѣлимо отъ него онъ ставитъ и проблему соборности, проблему сліянія индивидуальностей творцовъ. И какъ онъ видѣлъ слѣды синтеза смутно жившими въ образѣ сохранившихся сложныхъ формъ, въ присутствіи ярко ощущавшагося имъ „астрала“ всякаго творенія,—такъ и слѣды древнебывшей соборности, которая должна возродиться въ Мистеріи—онъ видѣлъ въ тѣхъ рѣдкихъ моментахъ исполненія художественныхъ произведеній, когда психомагическіе токи, посылаемые исполнителемъ, находятъ яркій отзвукъ, ассонансъ въ психикѣ воспринимающихъ, настроенныхъ болѣе или менѣе унисонно въ психологическомъ отношеніи. Тогда и эти токи рождаютъ могучій отзвукъ въ пассивныхъ творцахъ, рождаютъ въ нихъ новые возвратные токи, которые, интерферируя съ первыми, усиливаютъ ихъ почти до безконечности. Въ эти рѣдкіе моменты полного художественнаго ассонанса исполнителя и пассивнаго творца—слушателя или зрителя, рождается явно соборная душа и совершается чудо художественнаго катарсиса.

Приципiальная разница съ взглядами Вагнера при всемъ начальномъ виѣшнемъ сходствѣ бросается въ глаза. Вагнеровская проблема соединенiя искусствъ кажется маленькою и простенькою задачей передъ этимъ космическимъ мечтанiемъ. Вагнеръ хотѣлъ простого ариѣметическаго соединенiя, разсуждая, что „два хорошо, а три лучше“. Онъ не думалъ о преодолѣнii плана театральности, о слiянii категорiй творцовъ въ единомъ экстагическомъ Актѣ, онъ не думалъ о соборномъ творствѣ. Онъ весь въ театрѣ; театромъ онъ ограничилъ свою задачу и то, чего онъ желалъ,—онъ достигъ; онъ соединилъ искусства, онъ получилъ возможность воздѣйствовать на психику не однократно, а многократно, онъ достигъ огромнаго проявленiя катарсиса, онъ покорилъ силою и мощью, но до конца онъ и не хотѣлъ итти. А Скрябинъ пошелъ смѣло до конца и создалъ проблему, передъ рѣшенiемъ и осуществленiемъ которой всякiй сталъ бы въ тупикъ и испугался бы величiя имъ же созданнаго призрака. Скрябинъ не испугался... но въ этомъ отсутствii страха сказалось быть-можетъ не столько сознание своей мощи, сколько то уже начавшееся притупленiе чувства своей силы и границъ ея, которое характерно для него и о которомъ я уже говорилъ.

Онъ поставилъ себѣ задачу болѣе нежели невыполнимую, съ трудомъ охватываемую. Неудивительно, что онъ не могъ ее осилить, что онъ принужденъ былъ прибѣгнуть къ ряду промежуточныхъ звеньевъ для постепеннаго овладѣнiя; но и въ этомъ процессѣ онъ не успѣлъ сдѣлать ничего. Вагнеръ былъ мудро умѣренъ, онъ зналъ свои силы и, говоря въ своихъ статьяхъ о синтезѣ искусствъ болѣе полно и почти доходя до скрябинскихъ мыслей о соборности,—на дѣлѣ ограничилъ себя театральнымъ планомъ и въ немъ воплотилъ свою генiальность. Скрябинъ не былъ столь мудръ въ практикѣ сво-

его искусства. Онъ увлекся и не совладалъ. Его длительный путь постоянныхъ приступовъ къ началу осуществления и тугое продвиженіе по этому пути показывали, что онъ видѣлъ трудность, но не хотѣлъ сдаваться. И въ конечномъ счетѣ онъ не сдѣлалъ ничего изъ того, чего желалъ: онъ остался только музыкантомъ, не осуществивъ ни соборности, ни синтеза.

Въ возможность для него лично овладѣть синтезомъ искусствъ онъ вѣрилъ такъ же глубоко и прочно, какъ и въ самую идею Мистеріи. Вѣдь въ принципѣ одно вытекало изъ другого и его убѣжденность въ возможности овладѣнія имъ, пока только музыкантомъ, стихіями всѣхъ искусствъ была слѣдствіемъ его вѣры въ свое призваніе Творца Мистеріи, ибо этотъ послѣдній долженъ былъ быть тѣмъ новымъ Орфеемъ, который владѣетъ всею совокупностью художественнаго опыта.

Его творческій музыкальный инстинктъ все время подсказывалъ ему новыя грезы въ чисто музыкальной сферѣ; всѣ свои мечтанія онъ роковымъ и видимо бессознательнымъ способомъ сейчасъ же передавалъ своей родной стихіи музыки и въ первую очередь именно фортепіану. Но въ душѣ его все болѣе и болѣе крѣпло сознаніе, что пора все „это“ бросить, пора начать осуществленіе того завѣта, который онъ положилъ себѣ. Онъ нерѣдко говорилъ, что его тяготитъ сочиненіе фортепіанныхъ вещей, что „надо бросить эти пустяки“ и начать дѣлать „дѣло“. Но „пустяки“ все не желали бросаться.

На вопросы, какъ имъ путемъ онъ,—пока владѣющій только музыкальной стихіей, не пробовавшій вовсе или мало пробовавшій свои силы въ поэзи, еще робкій и неуверенный въ ней, совсѣмъ не пытавшійся сотворить ничего конкретнаго въ области красокъ, въ области искусства формъ, въ пластикѣ—какимъ образомъ онъ хочетъ достигнуть владѣнія всею совокупностью искус-



ства;—на эти вопросы онъ всегда отвѣчалъ утвержде-  
ніемъ той схемы, въ которую у него располагались  
отрасли искусствъ и ихъ цѣлое. По его мысли искусства  
были какъ бы различныя линіи, соединяющіяся въ одной  
точкѣ, и изъ одной точки исходящія. Первая точка—  
первичное синкретическое состояніе, стадія „не-  
раздѣленности“; раздѣльныя вѣтки — это дифференци-  
рованные искусства, наконецъ точка соединенія — это  
конечный синтезъ. Чтобы достигнуть конечной, послѣдней  
точки, вовсе не надо двигаться заразъ по всѣмъ  
линіямъ;—достаточно двигаться по одной изъ нихъ  
и тогда всегда неминуемо достигнешь конечной точки и  
овладѣешь синтезомъ.

Какъ и въ космогоническихъ вопросахъ, онъ отдѣлывался  
схемою, которая ему все объясняла, и была для  
него вполне убѣдительна. Онъ считалъ, что въ музы-  
кальной сферѣ онъ достаточно силенъ объективно, чтобы  
мнить себя достигающимъ конечныхъ пунктовъ. Чтобы  
достигнуть точки синтеза, надо было овладѣть музы-  
кою въ совершеннѣйшемъ и въ высшемъ проявленіи. И  
тогда откроются сами собою двери и области всѣхъ ис-  
кусствъ.

Удовлетворяясь этою схемою, Скрябинъ въ то же  
время все же пробовалъ чисто техническій путь овладѣнія  
иными искусствами, какъ бы сомнѣваясь или колеблясь, во  
всякомъ случаѣ не безъ противорѣчія съ схемою, кото-  
рая предлагала ему ждать конечнаго озаренія и момен-  
та, когда онъ подобно апостоламъ по сошествіи Святаго  
Духа заговорить сразу на всѣхъ художественныхъ язы-  
кахъ. Первое и главное вниманіе его было обращено на  
поэзію, въ области которой у него уже были опыты въ  
видѣ текста къ первой симфоніи, въ видѣ либретто его  
двухъ оперъ, наконецъ, въ видѣ текста „поэмы Экстаза“  
и Предварительнаго дѣйствія. Этотъ послѣдній текстъ уже

долженствовалъ служить однимъ изъ слагающихъ синте- тическаго искусства.

Былъ ли онъ счастливъ въ этомъ направленіи? Несомнѣнно, что огромная одаренность его сказалась и въ этой сферѣ, но все же всѣ его опыты указываютъ на диллетантизмъ, техническую неопытность. Онъ не то, чтобы былъ на „вершинѣ“ достиженія поэтическаго, каковымъ онъ долженъ былъ быть по идеѣ, но онъ далеко недостигъ и той ступени, на которой уже стояли многіе, очень многіе изъ его современниковъ-поэтовъ. Въ его поэзиі не было того „поэтическаго центра“ или ядра, которое дѣлаетъ словесное выраженіе выраженіемъ „поэтическимъ“. Желая возможной свободы мысли, онъ умышленно избѣгалъ образовъ, чѣмъ обрекалъ свою мысль на неопредѣленность, чѣмъ нарушалъ нѣкій извѣчный законъ поэзіи, требующей полноты воплощенія. Его творчество въ словѣ было не поэзіей, а какимъ-то догматическимъ изложеніемъ доктрины, иногда ритмованнымъ и рифмованнымъ, но внѣпоэтическимъ по существу. Какъ въ области симфонизма этотъ великій геній фортепіано уже чувствовалъ себя не вполне въ своей сферѣ и это выражалось внѣшнимъ образомъ въ отсутствіи свободы обращеніе съ оркестровымъ планомъ воплощенія и въ не оригинальности, въ отсутствіи самобытности колорита;—такъ, и въ еще большей степени то же наблюдалось въ его словотворчествѣ, которое лишь относительно можно именовать поэзіей. Несамобытность и часто примитивность фактуры, такъ диссонирующая съ идеальнымъ совершенствомъ ея же въ тѣхъ областяхъ, гдѣ онъ былъ господиномъ благодаря интуиціи; схематизмъ выраженія, который обусловливался отсутствіемъ подлинной интуиціи въ этой сферѣ и потому исканіемъ осязую или путемъ теоретическихъ предпосылокъ; наконецъ—отсутствіе своего стилия, рожденнаго техникой и интуиціей заразъ;

отсутствіе, которое замѣняется у него манерою, довольно ярко выявленною и въ его поэтическихъ опытахъ.

То, что осталось послѣ него въ этой области,—только намеки, только слѣды, ибо все это еще не вышло изъ сферы эскизовъ и набросковъ. Можно ожидать, что онъ сдѣлалъ бы много перемѣнъ, если бы жизнь его продлилась. Надо учитывать и то, что это—только поэтическая часть синтетическаго цѣлаго, что все произведеніе должно было быть цѣльнымъ, единымъ, что то, что намъ представляется болѣе или менѣе несовершеннымъ взятое отдѣльно, какъ текстъ,—въ связи съ музыкой, съ пластикой, со всѣми ингредиентами его замысла могло бы стать художественною силою. Въ сущности, вѣдь, взятая отдѣльно, вырванная изъ общаго организма часть цѣлаго и не должна быть жизнеспособна, и таковымъ былъ тотъ обрывокъ текста, который онъ готовилъ для своего послѣдняго творенія—уже синтетическаго по мысли. Это нѣсколько оправдываетъ его опыты, столь смѣлые по мысли, часто глубокіе по содержанію, хотя и не дошедшіе до художественной кристаллизованности—оправдываетъ, хотя и не вполнѣ, ибо и часть цѣлаго должна совершенна по воплощенію, какъ совершенны были взятые въ отдѣльности его музыкальныя фразы, фигураціи, элементы изложенія въ музыкѣ.

Въ области пластики его видѣнія повидимому были очень ярки. Онъ почти реально воображалъ себѣ всѣ эти шествія и танцы, которые должны были сопровождать его Мистерію. Въ мысляхъ у него были повидимому такіе же эскизы танцевъ, какъ пластическихъ организмовъ, какъ и эскизы музыкальныхъ фрагментовъ и эскизы текста. Его затрудненіе состояло въ отсутствіи способа фиксированія его пластической грезы, въ отсутствіи записи, которой онъ могъ бы передать свое видѣніе. Я знаю, что онъ пытался изобрѣсти такую запись,

но повидимому просто не имѣлъ времени подробно этимъ заняться, отвлеченный иными занятіями.

Его фантазія не знала удержу, отправившись въ неизмѣримыя пространства синтетическихъ грезъ. Онъ мечталъ о симфоніяхъ красокъ, о переливахъ цвѣтовъ и образовъ, о движущихся архитектурахъ, которыя онъ хотѣлъ осуществить въ видѣ столповъ фиміама, освѣщенныхъ огнями и образующихъ призрачные храмы и обелиски. Онъ говорилъ о какихъ-то новыхъ невѣдомыхъ инструментахъ, о шопотахъ, которые будутъ однимъ изъ ингредіентовъ общаго, о словѣ подь музыку, о симфоніяхъ ароматовъ, ласкахъ осязаній и прикосновеній. Онъ говорилъ, что ему мерещатся синтетическія формы, начинающіяся въ музыкѣ и завершающіяся въ словѣ или въ жестѣ, какая-то „мелодическая линія“, которая, не обрываясь, переходитъ изъ плана одного искусства въ иной. Сначала, на первыхъ порахъ онъ думалъ совмѣстнымъ дѣйствіемъ всѣхъ искусствъ усиливать одно настроеніе, одно впечатлѣніе. Такой униссонъ искусствъ, уже осуществляемый въ современныхъ дегенеративныхъ формахъ синтетическаго искусства—послѣ показался ему слишкомъ примитивнымъ, и онъ сталъ думать о контрапунктированіи искусствъ между собою, о контрастахъ настроеній, даже диссонансахъ между разными сферами, которые тоже начнутъ служить художественному воплощенію. Онъ мечталъ о томъ, что настроеніе музыки можетъ быть отлично отъ настроенія одновременно произносимаго слова и совершающагося танца и что въ этомъ контрастѣ будетъ художественный моментъ.

Чтобы синтезъ осуществился, надо было, чтобы по его же теоріи процессъ дифференціаціи полностью окончился, чтобы синтетическій плодъ созрѣлъ. И онъ страстно торопилъ этотъ процессъ, съ какой-то нервностью

искалъ новаго въ своей сферѣ, въ музыкѣ, искалъ новыхъ гармоній, новыхъ звуковъ, чтобы исчерпать ихъ, чтобы поставить точку тамъ, гдѣ станетъ видно, что дальше пути дифференціаціи нѣтъ.

Но музыка открывала передъ нимъ все новыя и новыя возможности. Гармоническій планъ казался угрожающе неисчерпаемымъ и представлялось, что онъ только приподнялъ край завѣсы, скрывавшей миллиарды сокровищъ. Это пугало его, и не разъ онъ выражалъ опасеніе, что точку нельзя такъ скоро поставить, ибо еще горизонтъ несвободенъ. Идея ультрахроматизма, родившаяся изъ гармоніетембровъ его послѣднихъ произведеній—показалась ему особенно угрожающей въ этомъ отношеніи. Этотъ новый міръ ультрахроматизма предстояло еще покорить, чтобы имѣть право сказать—„я достигъ пути исхожденія, корня всѣхъ искусствъ“. И онъ тщательно искалъ въ своихъ послѣднихъ композиціяхъ зерна ультрахроматизма и радовался, когда находилъ ихъ, ибо они показывали, что онъ уже не чуждъ этой новой сферы.

Но впереди былъ еще огромный планъ симфоній ароматовъ и свѣтовъ, вполнѣ неизвѣстный, вполнѣ неизслѣдованный. Все яснѣе всплывала передъ нимъ задача активнаго овладѣнія всѣми этими новыми областями. Еще раньше Мистеріи онъ долженъ былъ устроить себѣ нѣчто вродѣ опыта въ синтетической области. Творить Мистерію сразу, неподготовившись технически къ ней, являлось немислимымъ. Постепенно онъ сталъ осознать истинные размѣры той задачи, которую онъ поставилъ себѣ, которая сперва показалась ему въ странномъ ослѣпленіи — быстро достижимою. И образъ Мистеріи, казавшійся послѣ „Прометея“ близкимъ, вновь сталъ громаднымъ призракомъ и уплылъ въ безконечность.

Онъ пришелъ къ идеѣ промежуточнаго творенія „Предварительнаго Дѣйствія“, въ которомъ онъ видѣлъ своего

рода послѣдній эскизъ Мистеріи, родъ простого опыта въ синтетической области. Это долженствовало быть произведеніе еще художественное, т. е. относящееся къ эстетическому плану, но уже осуществляющее синтезъ искусствъ и принципъ соборности исполненія безъ раздѣленія на активныхъ и пассивныхъ, на слушателей и зрителей. Къ мысли о необходимости такого промежуточного звена онъ пришелъ года за два до смерти и сразу принялся за горячую работу.

Скоро выяснилось, что и это „послѣднее приближеніе“ такъ огромно по заданію, что съ трудомъ обнимается даже мысленнымъ взоромъ. Еще разъ сознаніе своихъ наличныхъ силъ ускользнуло отъ него. Въ первоначальномъ планѣ было много неясностей, много недоговореннаго, а послѣ, когда все стало разъясняться, то нельзя было не констатировать извѣстной редукии первоначальной идеи. „Предварительное Дѣйствіе“ въ послѣднемъ проектѣ было почти доведено до огромной кантаты-дифирамба на собственный текстъ, кантаты, исполненіе которой должно было происходить въ порядкѣ интернативномъ, эзотерическомъ, съ присутвіемъ только тѣхъ лицъ, которыя участвуютъ и съ облигатнымъ участіемъ пластическаго элемента. Скрыбинъ пожертвовалъ своимъ принципомъ „отсутствія образовъ и символовъ“ въ текстѣ и далъ рядъ символовъ—воплощеній или вѣрнѣе олицетвореній, которыя придали, тексту поэтическую жизнь но парализовали основную мысль—дать не „представленіе“, не нѣчто дифференцированное на исполнителя и слушателя-зрителя, а подлинное переживаніе—творчество. Присутствіе этихъ олицетвореній вело къ тому, что въ этомъ проектѣ не создалось соединенія всѣхъ категорій участниковъ, а явилось просто отсутствіе категоріи пассивныхъ слушателей, тогда какъ участники все же что-то „представляли“, только для самихъ себя.

Остальные искусства, кроме пластики (жестовъ), музыки и поэзіи, были редуцированы въ этомъ проектѣ, что сильно облегчало задачу реализаціи, но все же оставляло общій планъ настолько грандіознымъ, что требовалась невѣроятная мощь для его осуществленія. И помимо трудностей самого активного творчества, композиціи въ тѣсномъ смыслѣ слова—вставала еще трудность исполненія этого грандіознаго творенія, въ которомъ должно было быть свыше тысячи участниковъ, притомъ такихъ, которые въ своемъ смыслѣ должны быть „посвящены“, должны смотрѣть на это уже не исполненіе, а „дѣйство“, не какъ на забаву, а какъ на великій предварительный актъ, какъ на опытъ творца въ синтетическомъ искусствѣ и на свой собственный опытъ въ пріятіи грядущей Мистеріи. Отсюда и его названіе „Предварительное дѣйствіе“.

Скрябинъ былъ очень озабоченъ сформированіемъ кадровъ исполнителей—активныхъ творцовъ. Онъ совершенно не зналъ, какъ приняться за это дѣло, и мечталъ даже объ открытіи „школы“, готовящей кадры предстоящихъ для грядущей Мистеріи, на подобіе штейнеріанскихъ школъ. Онъ хотѣлъ производить малые опыты синтеза искусствъ въ комнатныхъ размѣрахъ, въ видѣ своего рода маленькихъ „мистическихъ прелюдій“, но уже съ непремѣннымъ участіемъ элемента эзотеричности.

Всему этому не суждено было осуществиться, ибо кончина прервала всѣ начинанія. И грандіозная кантата-дифирамбъ, изъ которой нѣчто цѣльное представляетъ только текстъ, излагающій космогонію въ рядѣ символовъ образовъ—осталась невоплощенной мыслью, памятникомъ огромнаго художественнаго дерзанія.

Теперь, когда мы знаемъ чѣмъ все это кончилось, къ чему привели его колоссальныя мечтанія—рождается невольно вопросъ—жизненна ли эта грандіозная идея сама

по себѣ, независимо отъ того, удалось ли именно ему ее осуществить? Возможенъ ли синтезъ искусствъ въ томъ полномъ видѣ, какимъ его представлялъ Скрябинъ?

Его мечта объ этомъ синтезѣ такъ прочно спаяна съ Мистеріей, что въ сущности онъ не мыслилъ этого синтеза отдѣльно отъ Мистеріи. Такъ выходило и по его схемѣ. Все должно было воссоединиться въ день всеобщаго воссоединенія, и магія искусства въ томъ числѣ, какъ важная часть цѣлаго. Его „Предварительное дѣйствіе“ было своего рода уступкою творческой жаднѣ или же пробнымъ опытомъ въ неизслѣдованной области, своего рода упражненіемъ. Такъ что его идею синтеза можно строго разсматривать только подъ аспектомъ Мистеріи—конечнаго заключительнаго Акта вселенной, принимая послѣдній за догму.

Даже если упростить задачу, если рѣшать вопросъ о „магической дѣйственности“ искусства въ примѣненіи къ теургическимъ задачамъ, то простая и ясная схема Скрябина можетъ вызвать на возраженіе именно съ мистической точки зрѣнія. Для мистическихъ актовъ, вообще происходящихъ не въ физическомъ планѣ, вовсе не требуется такой полноты „чувственного образа“, который рождаетъ идея соединенія и сліянія искусствъ. Для мистики и для теургии требуется искусство, какъ физическое воплощеніе переживанія, но требуется какое-то теургически упрощенное искусство, какой-то минимумъ искусства, ибо перегруженіе чувственными образами губительно дѣйствуетъ на мистическое созерцаніе. То высшее, что должно реагировать на устремленія духа въ мистическомъ актѣ, мало реагируетъ на роскошь и полноту чувственныхъ образовъ— послѣдняя воздѣйствуетъ главнымъ образомъ на вѣчно измѣняющійся Астраль, на эту смутную стихію опьяненій, изъ которыхъ рождаются молніями отраженія озареній, но не самыя озаренія. Искус-



ство должно быть принесено въ жертву, стать всецѣло, жертвенно посвященнымъ, редуцироваться до Мантры или молитвеннаго размышленія. Утонченіе чувственнаго образа искусства не сдѣлаетъ его духовнѣе, соединеніе категорій и плановъ воздѣйствій не заставитъ его проникнуть магически выше, чѣмъ проникаетъ оно каждою изъ этихъ категорій или плановъ въ отдѣльности. Тому, кто можетъ проникнуть въ тѣ области, откуда путь уже ясенъ—откроется новое искусство, непохожее на наше, не изъ нашихъ звуковъ и свѣтовъ созданное; тотъ услышитъ „неизреченные глаголы“ о которыхъ наше земное искусство даетъ лишь мечту, лишь блѣдное отраженіе... А синтетическая идея Скрябина является частью его общаго сатаническаго, прометеическаго замысла ускоренія мірового процесса. И въ томъ чрезмѣрномъ вниманіи, которое онъ оказывалъ чувственному, крылась мистическая ошибка. Великое чудо для своего свершенія вовсе не требуетъ такого арсенала чувственныхъ средствъ.

Теперь—если откинуть мистическую подкладку его идеи, и разсматривать синтезъ искусствъ въ чисто художественномъ планѣ, то это будетъ уже не „скрябинская идея“, а вообще идея соединенія искусствъ, часто разбившаяся въ послѣдніе годы. Я знаю, что многіе протестовали противъ скрябинской теоріи соединенія искусствъ именно въ этой чисто художественной сферѣ, забывая, что скрябинская идея была существенно внѣхудожественная. Эта идея чисто „эстетическаго“ синтеза несомнѣнно отличается извѣстною жизненностью, что доказывается хотя бы упорнымъ существованіемъ сложныхъ художественныхъ формъ. Самъ Скрябинъ сдѣлалъ нѣсколько шаговъ по этой дорогѣ художественнаго синтеза, хотя бы въ видѣ опыта „Предварительнаго дѣйствія“, въ видѣ опыта

свѣтовой симфоніи „Прометей“. Это позволяет мнѣ разобратъ и художественный синтезъ, независимо отъ центральной идеи Мистеріи.

Области искусствъ, подобно наложеннымъ другъ на друга кругамъ, отчасти покрываютъ другъ друга, отчасти выходятъ за взаимные предѣлы. Частью они существуютъ совмѣстно въ общей области какой-нибудь изъ данныхъ координатъ, какъ напримѣръ три искусства античной драмы—музыка, пляска и поэзія, имѣющія общую координату временного ритма. Необходимымъ условіемъ сліянія служить наличіе такой общей координаты, иначе сліяніе бываетъ только касательнымъ, но не полнымъ (живопись и архитектура съ музыкою). Общая область, связующая всѣ проявленія искусства, довольно узка и далеко не исчерпываетъ всѣхъ возможностей cadaго изъ нихъ. Такъ что если говорить о усиленіи катартического эффекта въ вагнеровскомъ смыслѣ, то трудно сказать, что проигрывается отъ „ограниченія“ сферы сліяннаго искусства областью общей всѣмъ искусствамъ, и что выигрывается отъ того, что въ этой общей сферѣ всѣ искусства дѣйствуютъ сообща. Притомъ каждое изъ нихъ въ свободѣ дѣйствій становится ограниченнымъ, на что указывали еще давно критики Вагнера. Соединяясь вмѣстѣ, разныя художественныя сферы иногда только помогаютъ другъ другу, иногда же парализуютъ другъ друга, развлекая вниманіе воспринимающаго.

Нужно ли наконецъ, реальное воплощеніе всѣхъ тѣхъ художественныхъ призраковъ, которые составляютъ то, что я наименовалъ астраломъ творенія? Нужно ли реальное звучаніе музыкальныхъ образовъ въ поэзіи, реальное явленіе пластическихъ образовъ въ музыкѣ? не самое ли цѣнное въ искусствѣ всякомъ именно его „невоплощенная“ сущность; та, что интуитивно читается между строкъ, слышится между звуковъ? Величіе и сила произведенія

измѣряются размѣрами его астрала, совокупностью того невоплощеннаго синтетическаго призрака, который мы ощущаемъ, воспринимая явленіе искусства. Всякая реализація этой мечты парализуетъ ее, огрубляетъ, дѣлаетъ слишкомъ вещественной—процессъ подобный тому, какъ оркестровка призрачныхъ звучностей фортепіанныхъ произведеній дѣлаетъ ихъ грубѣе и никогда не достигаетъ художественнаго значенія. Въ то же время искусство должно быть воплощено, нѣкоторая реализація необходима, оно должно соприкоснуться съ физическимъ планомъ, чтобы рассказать намъ о своемъ астралѣ, о самомъ сокровенномъ и цѣнномъ, что въ немъ есть. Но это воплощеніе, эта поверхность соприкосновенія съ физическимъ планомъ должна быть минимальна—отсюда завѣтъ всѣхъ великихъ художниковъ—завѣтъ экономіи средствъ, которому слѣдовалъ и Скрябинъ въ своей родной сферѣ, въ фортепіанной области, гдѣ онъ часто столь лакониченъ и даже скупъ, и такъ любитъ упрощенный „четырехголосный“ складъ. Синтезъ искусства я понимаю, какъ созданіе ряда воплощеній съ общимъ астраломъ. Но зачѣмъ тогда нѣсколько воплощеній, когда одно г е н і а л ь н о е говоритъ намъ объ этомъ астралѣ съ достаточной убѣдительностью? А если мы имѣемъ просто „соединеніе“ искусствъ, а не синтезъ, то это значитъ, что астралы ихъ различны—тогда между этими астралами начинается диссонированіе, борьба и они парализуютъ одинъ другого. И въ томъ и въ другомъ случаѣ синтезъ и соединеніе не требуются какъ художественныя сущности, ибо катартической эффектъ достигается безъ нихъ и помимо ихъ.

Слѣдуетъ ли изъ этого, что синтезъ не нуженъ, вреденъ, можетъ быть недостижимъ? Художественная реальность часто опровергаетъ всякія теоретическія предпосылки, создавая великія цѣнности именно тамъ, гдѣ

онъ теоретически менѣе всего предвидѣны. Можетъ быть явится великій художникъ, владѣющій всѣми проявленіями искусства, — такой, какимъ именно мечталъ быть Скрябинъ. До сихъ поръ такого художника не создавалъ міръ, и лишь явленія Вагнера и Микель Анжело указываютъ на возможность такой многогранной одаренности. Обычно интуиція художественности дѣйствуетъ въ одномъ какомъ-нибудь планѣ, въ остальныхъ же живетъ только отраженіями этого плана. Но то, чего не было, можетъ явиться. Быть можетъ этотъ художникъ интуитивно (ибо только интуитивно это и возможно) рѣшитъ проблему синтеза, создастъ нѣчто относящееся ко всѣмъ искусствамъ вмѣстѣ и ни къ какому въ частности, создастъ то, о чемъ издревле мечтали всѣ великіе гениі, о „грандіозномъ, исчерпывающемъ твореніи“, создастъ какой-то новый планъ воплощенія, соприкасающійся съ физическимъ уже не по прежнимъ линіямъ отдѣльныхъ искусствъ, а по новой, невѣдомой „синтетической“ линіи. Можетъ быть нѣсколько геніевъ соединятся, чтобы совмѣстно овладѣть проявленіями разныхъ сферъ. Какъ бы это не было — это не будетъ осуществленіемъ того, о чемъ мечталъ Скрябинъ — это будутъ явленія въ общемъ планѣ художественныхъ достижений, исканій и находженій, а Скрябинская мечта имѣла въ виду конечное восполненіе всякаго художественнаго и мистическаго чаянія. Быть можетъ. эта мечта когда-нибудь приблизится къ намъ, но еще дологъ путь, который ему казался въ какомъ-то близкомъ ракурсѣ, еще длительныя исканія должны пройти искусства порознь, раньше чѣмъ они найдутъ общую дорогу. Притомъ, то произведеніе, которое я предполагаю возможнымъ, астральное тѣло котораго соприкасается съ физическимъ планомъ по „синтетической линіи“, — оно не даетъ никакихъ въ сущности лишнихъ „катартическихъ“ ресурсовъ. Это — вопросъ ф о р м ы . в о п л о щ е н і я , а не вопросъ усиленія

воздѣйствія. Возможно, что явится синтетическая форма, но катартический эффектъ ея будетъ не большій, чѣмъ у простыхъ формъ. Пока художественная дѣйствительность убѣждаетъ насъ, что напротивъ, никогда такъ сильно какъ сейчасъ дифференциативный процессъ не развивался въ художественномъ планѣ. Каждое изъ искусствъ переживаетъ сейчасъ періодъ исканія новыхъ средствъ воплощенія, необъятные горизонты раскрываются на каждомъ шагу, вереницы неиспользованныхъ средствъ выраженія и воплощенія рождаются въ небываломъ прежде количествѣ. Скрябинъ былъ однимъ изъ наиболѣе мощныхъ двигателей этого дифференциативнаго процесса, которому онъ же хотѣлъ и положить конецъ. Но онъ только открылъ новую эру въ этомъ процессѣ, а конца его не видать. Мечты же о соединеніи искусствъ, какъ голоса протеста противъ обособленности, противъ изолированности каждой изъ художественныхъ сферъ, сейчасъ раздаются какъ причудливые диссонансы среди общаго хора исканій, волненій и достижений, среди моря теоретическихъ и интуитивныхъ предпосылокъ, которыми кишитъ новый міръ искусства, но въ которомъ не видно ни одного „синтетическаго“ творца среди безчисленныхъ искателей и, напротивъ, все ярче и ярче раздаются голоса въ пользу „самоутвержденія“ cadaго изъ искусствъ.

## ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСТВА

и ихъ эволюція.

Что такое „принципы воплощенія“? Это тѣ русла, по которымъ вливается въ физическій планъ духъ художника, тотъ языкъ, который онъ интуитивно находитъ, чтобы говорить о своихъ переживаніяхъ. Не надо думать, что это что-то предвзятое; нѣчто, находимое художникомъ путемъ умозрѣнія, путемъ логическихъ выкладокъ, чтобы послѣ сообразовать съ этимъ свое творчество. Спору нѣтъ—есть и такіе художники, но таковымъ никогда не будетъ истинный гений, который находитъ свой путь воплощенія путемъ сверхсознательной интуиціи, путемъ процесса столь же необъяснимаго, сколь и неподдающагося изученію.

Эти принципы отображаютъ въ физическомъ планѣ воплощенія нѣкоторый міръ тоже принциповъ, которые существуютъ въ духѣ самого художника. Между тѣми и другими—полное равновѣсіе и подобіе. И творческой путь сознательнаго художника заключается въ томъ, что онъ постепенно находитъ эти отображенія, въ томъ, что его творческая потусторонняя сущность все полнѣе и полнѣе выражается въ физическомъ планѣ, все яснѣе воплощается.

Въ эволютивной жизни художника наступаетъ обычно моментъ, когда языкъ найденъ, когда принципы его духа нашли свои физическія чувственныя отображенія въ видѣ принциповъ творчества. Это моментъ выявленія художникомъ своего собственнаго л и к а. Онъ наступаетъ у однихъ позже, у другихъ ранѣе, но онъ всегда наступитъ, и будетъ ясно, когда онъ наступилъ. До наступленія этого часа художникъ еще какъ бы окутанъ покровами изъ чуждыхъ ему формъ воплощенія, среди которыхъ течетъ его сущность. Онъ принужденъ для выраженія своей сущности пользоваться какими-нибудь формами, ибо нельзя осуществить воплощенія безъ формъ. Нормально—художникъ пользуется для этой цѣли преемственностью старыхъ формъ, тѣми принципами, которыми пользовались его предшественники, интуитивно находя среди нихъ такіе, которые наиболѣе подходятъ къ его собственной сущности. Эта стихія прежнихъ, чуждыхъ формъ, отличается приспособляемостью. И тѣ токи собственной индивидуальности, которые художникъ упорно и неукоснительно пропускаетъ въ цѣляхъ воплощенія чрезъ эти чуждыя формы, пластически деформируютъ ихъ и онѣ постепенно начинаютъ выявлять уже ликъ даннаго творца. Это—процессъ нахождения себя художникомъ.

Послѣ же наступленія этого часа, мы видимъ, что художникъ—полный господинъ своихъ формъ, что онѣ повинуются малѣйшему импульсу его сверхсознательнаго существа, и потому всякое „измѣненіе“ этой формы говоритъ намъ уже не объ исканіи воплощенія, а о перемѣнѣ въ тѣхъ принципахъ, которые составляютъ сущность духа художника, объ эволюціи его духовнаго существа.

Эта схема развитія художественной индивидуальности обща всѣмъ великимъ талантамъ. Среди художниковъ звука бывали такіе, у которыхъ предварительный періодъ

какъ бы редуцировался до минимума времени. Казалось, что они родились въ свѣтъ готовыми, интуитивно создавшими сразу свой стиль, соответствующій ихъ духовному облику (Шопень). У иныхъ эта эволюція формы была мучительна и тягостна (Вагнеръ)—они начинали почти бездарно, и за толщею чуждыхъ формъ не видно было лика ихъ индивидуальности. Бывали и такіе, у которыхъ въ опредѣленный періодъ исчезали связи съ высшимъ міромъ интуиціи, который поддерживаетъ чувство подлиннаго, своего языка и они начинали говорить языкомъ редуцированнымъ и слабымъ.

Скрябинъ относится къ типу сильно эволютивныхъ художественныхъ индивидуальностей. Въ его жизни надо различать двѣ эволюціи—эволюцію его „формъ воплощенія“, которая состояла въ нахожденіи своего „языка“ для точной фиксировки образовъ сверхсознательнаго вдохновенія;—и во-вторыхъ—эволюцію его собственного духа, эволюцію тѣхъ духовныхъ принциповъ, отображеніе которыхъ составляютъ физическіе принципы воплощенія. Первая стихія какъ бы догоняла вторую, и было нѣсколько моментовъ полного овладѣнія Скрябинымъ формы воплощенія, послѣ чего его духовная сущность шла еще дальше и формы воплощенія должны были трансформироваться, догоняя ее.

Для цѣлей анализа, который я преслѣдую въ этой статьѣ—удобнѣе исходить изъ конечнаго достиженія, изъ полного выраженія Скрябинымъ своихъ принциповъ воплощенія—слѣдовательно изъ послѣдней стадіи его физической эволюціи. Тамъ стиль кристаллизованнѣе, яснѣе и потому удобнѣе для наблюденія, характерныя свойства его рельефнѣе и ярче проявлены. Съ другой стороны, зная эти конечныя формы, конечныя устремленія его художественно-воплотительной стихіи—легче прослѣдить и въ первыхъ его опытахъ эмбрионы этихъ формъ, и среди



многочисленныхъ наслоеній чуждыхъ формъ, преемственно проникшихъ въ его творчество отъ его духовныхъ родоначальниковъ,—формъ, отъ которыхъ онъ освобождался въ длительномъ и упорномъ эволютивномъ процессѣ—отыскать тѣ зерна его личной сущности, которыя сначала казались мало замѣтны и только теперь ясны, когда мы обозрѣваемъ его творчество въ его совокупности, съ вершины его послѣднихъ художественныхъ достижений.

Итакъ путь, который я намѣчаю, отъ послѣдняго къ первоначальному. Онъ удобнѣе для изслѣдователя.

Для ориентировки анализа въ установленіи этихъ принциповъ, можно раздѣлить главныя сферы музыкальнаго воплощенія. Въ музыкѣ мы можемъ выдѣлить стихію ритма, подъ которой я разумѣю вообще все временное проявленіе музыки, временную „координату“ этого искусства; затѣмъ стихію гармоніи, какъ цѣльнаго момента звучанія, какъ совокупности звуковъ въ одномъ выдѣленномъ моментѣ времени, какъ своего рода „вертикальную“ координату музыки. Наконецъ стихію мелоса, который, имѣя въ себѣ и элементъ ритма, и связанный генетически съ гармоніей, занимаетъ промежуточное положеніе, синтезируя гармонію и ритмъ въ одномъ образѣ.

Въ отдѣльности, каждая изъ этихъ стихій разлагается на отдѣльныя составляющія. Мы можемъ анализировать ритмическую координату, изслѣдуя ритмоформы, разлагая эти ритмоформы на элементы, вплоть до самыхъ простыхъ, до непосредственнаго сопоставленія моментовъ звучанія, до „ритмической ячейки“. Изъ этихъ первоосновъ ритма, изъ ритмическихъ ячеекъ, складываются болѣе крупныя ритмическія единицы—тактовыя формы, группы тактовъ—предложенія, наконецъ группы предложеній, періоды и то, что называется общимъ архитекто-

ническимъ планомъ творенія—его „формой“ въ обычномъ значеніи этого слова. Ритмическая ячейка это—самое примитивное образованіе. Формальное существо ритма заключено въ періодичности аналогичныхъ моментовъ, въ слѣдованіи за которыми мыслью улавливается закономерность. И вотъ наименьшее выраженіе этой періодичности—ритмическій минимумъ—это и есть то, что я называю ячейкою. А изъ этихъ мелкихъ періодичностей слагаются большія, но все же періодическія формы—, періоды, фразы, предложенія, групповыя образованія и въ конечномъ итогѣ общая архитектоника—ритмоформы высшихъ ступеней.

Подобнымъ же образомъ и въ стихіи гармоніи мы можемъ разсматривать отдѣльное гармоническое образованіе, отдѣльный моментъ совокупнаго звучанія, т. е. то, что составляетъ элементъ гармонической стихіи. Изъ этихъ элементовъ слагаются гармоническія образованія высшихъ порядковъ, послѣдованія гармоній, чередованія ихъ, сопоставленія. Т. е. то, что именуется гармоническою тканью.

Въ области мелоса, который являетъ черты общія тому и другому—мы можемъ отличать отдѣльную мелодическую линію и болѣе сложныя образованія, одновременное звучаніе мелодій, контрапунктическую ткань.

Всѣ эти части въ отдѣльности могутъ быть разсмотрѣны въ цѣляхъ аналитическаго удобства.

Когда мы приступимъ къ этому разсмотрѣнію въ примѣненіи къ Скрябину, вооружившись аналитическимъ, по возможности болѣе объективнымъ аппаратомъ, то замѣтимъ, что во всей совокупности этихъ явленій замѣчается одна закономерность: именно, въ то время, какъ первичныя составляющія всѣхъ этихъ стихій, т. е. то, что я назвалъ первичными элементами

ритма, гармоніи и мелодіи—отдѣльныя ритмическія ячейки, отдѣльные моменты гармоническаго звучанія, отдѣльно взятыя линіи мелодіи—все это у Скрябина представляется до крайности сложнымъ, насыщеннымъ богатѣйшею внутренней жизнью, невѣроятно тонкимъ психологически, необыкновенно оригинальнымъ и самобытнымъ по внѣшней формѣ. Въ то же время высшія образованія, болѣе сложныя, производныя ритмоформы, сопоставленія гармоній или гармоническая ткань, сопоставленія мелодій или контрапунктическая ткань—являютъ картину крайней простоты и даже схематизма.

Въ этой законмѣрности, справедливость которой доказывается всей созданной Скрябинымъ музыкой—отражается какая-то законмѣрность его психическаго плана, которая заставляла его создавать новое въ деталяхъ и ограничиваться схемою въ общемъ. Есть извѣстный психологическій и художественный диссонансъ въ этомъ контрастѣ сложности деталей, элементовъ—и простоты цѣлаго плана, но великая индивидуальность Скрябина умѣетъ изъ этого диссонанса, изъ этого противорѣчія—создать нѣчто художественное, какой-то волнующій контрастъ.

Разсмотримъ однако подробнѣе это явленіе.

Въ области ритма—ритмическая жизнь скрябинской первичной ячейки, которой обычно оказывается у него фраза, такъ какъ рѣдко періодичность сказывается у него въ болѣе мелкихъ дѣленіяхъ,—эта ритмическая жизнь необычайно сложна и причудлива. Скрябинъ любитъ нервныя синкопы, появляющіеся внезапно и не надолго, не какъ общій фонъ, а какъ молніи на фонѣ, любитъ энергичныя акценты, императивныя ритмы, даже судорожность ритма, переходящую иногда въ неуловимую фантастичность, любитъ игру нечетныхъ мелкихъ длительностей, комбинаціи изъ 3, 4 и 5 дѣленій заразъ въ од-

номъ длительномъ моментѣ. Не надо смущаться тѣмъ что внѣшнимъ образомъ Скрябинскіе ритмы часто являются зафиксированными на бумагѣ въ видѣ чего то очень простого. Ритмическая жизнь—не есть то, что композиторъ фиксируетъ при записи. Надо знать, чего отъ этой простой записи хотѣлъ Скрябинъ, а это онъ выявлялъ своимъ исполненіемъ.

Всѣ эти безчисленные его „rubato“, изгибы и нюансы темпа, минимальныя задержанія ритма, вообще все то, что придавало извѣстное и специфическое очарованіе его личному исполненію—все это относится къ проявленію этой внутритактовой ритмической жизни. Запись имъ этого ритма часто бывала проста, но почти всегда она бывала крайне несовершенна. Онъ не записывалъ точно, а только давалъ намеки на свой ритмъ, полагаясь всецѣло на интуицію исполнителя, который въ этой скромной записи долженъ былъ угадать скрытую въ ней великую жизнь и сложность, и выявить ее исполненіемъ. Ни у одного композитора извѣчная борьба записи съ исполненіемъ, ритма съ метромъ не достигала такой силы и напряженія, какъ у Скрябина. Тѣ, кто внимательно слѣдили за его исполненіями, могли замѣтить ту хроническую неточность, съ которою онъ исполнялъ свои ритмическія записи. Многимъ это давало поводъ упрекнуть Скрябина въ „аритмичности“ игры. Но для внимательнаго наблюдателя, который слушалъ часто и проникновенно его исполненія, ясно было, что это вовсе не аритмичность, ибо въ этой неточности записи не было произвола. Скрябинъ игралъ неточно, но всегда однимъ и тѣмъ же способомъ, съ одними и тѣми же уклоненіями отъ записи. Что изъ этого слѣдовало? То, что ритмическій образъ жилъ внутри его съ полной ясностью, но что онъ былъ записанъ приблизительно, быть можетъ оттого, что существующія нормы записи

были слишкомъ грубы для фиксировки его ритмическихъ грезъ, что лишь въ исполненіи своемъ онъ этотъ образъ являлъ полностью и что то, что казалось неопытнымъ наблюдателямъ аритмичностью, эти судороги ритма, эти „*rubato*“, эти заклинательныя фразы, въ которыхъ императивная сила проявлялась почти реально-ощутительно— вся эта магическая стихія ритма, впервые въ полной мѣрѣ осознанная Скрябинымъ, она и была на и бол ѣ ц ѣ н нымъ и оригинальнымъ въ его творествѣ ритма. Это было — самое существо его индивидуальности въ этой области. Если бы эта „аритмичность“ была подлинной аритмичностью, то это былъ бы антихудожественный капризъ ритма и исполненіе мѣнялось бы отъ раза къ разу. Но дѣло въ томъ, что измѣненія у Скрябина хотя и были (какъ они всегда присутствуютъ въ художественномъ, живомъ слѣдовательно исполненіи), но они касались деталей, а общія линіи ритма при всей своей причудливости были строго опредѣленны. Этотъ магически дѣйственный, безконечно жизненный, порывистый и пропитанный насквозь нервностью ритмъ Скрябина составляетъ одну изъ наиболѣе оригинальныхъ, наиболѣе самобытныхъ и цѣнныхъ сторонъ его твореній.

Обратимся теперь къ производнымъ ритмоформамъ, къ высшимъ ступенямъ явленія ритма въ музыкѣ, которыя суть ничто иное, какъ ритмическія послѣдованія первичныхъ ячеекъ—группы тактовъ, затѣмъ, ритмическія послѣдованія этихъ группъ тактовъ и т. д. вплоть до самыхъ крупныхъ ритмоформъ, которыми являются уже такъ называемыя архитектурныя линіи произведенія, то, что въ общежитіи и въ музыкальной терминологіи именуется „формою“ въ тѣсномъ смыслѣ.

Мы сейчасъ же замѣтимъ крайнюю простоту этихъ производныхъ структуръ у Скрябина. Первичная группа тактовъ, въ которую онъ обычно вкладываетъ свою

мысль—это „четыре такта“—наибольше простая и наибольше симметричная схема. Уже классики, не говоря о представителях такъ называемаго „романтизма“ въ музыкѣ, не говоря о Вагнерѣ, ритмическомъ анархистѣ—часто прибѣгали къ несимметричнымъ групповымъ—построеніямъ, къ группамъ изъ пяти и семи тактовыхъ образованій. У Скрябина послѣдовательность въ этомъ отношеніи доведена до крайней степени. Всѣ его произведенія распадаются на четыре-такты, отграниченные явно выраженными каденціями, т. е. моментами, выражающими конецъ фразы или предложенія, музыкально и психологически. Эта структура, избѣгающая несимметричныхъ построеній, стремящаяся и достигающая кристаллической, даже какой то „кубической“ ограненности мысли, придаетъ всѣмъ композиціямъ Скрябина колоритъ особой ажурности и прозрачности, именно „кристалличности“, къ которой онъ и теоретически всегда стремился какъ къ идеалу формы. Нельзя не отрицать того, что эта простота производныхъ структуръ чрезвычайно облегчаетъ воспріятіе Скрябинской музыки и въ частности его сложныхъ первичныхъ ритмоформъ, сущность причудливаго ритма которыхъ, отъ простаго и правильно періодическаго повторенія аналогичныхъ моментовъ какъ то увѣреннѣе запечатлѣвается въ представленіи. Легкость, съ которой вообще сложнѣйшіе ритмы Скрябина воспринимаются даже профанами,—въ значительной степени обязана этой простотѣ вторичныхъ структуръ, но съ другой стороны нельзя не замѣтить извѣстнаго внутренняго противорѣчія между Скрябинскимъ стремленіемъ къ музыкальному воплощенію полета, движенія, активности, между устремленностью „психики“ его музыки и этими формальными гранями, преткновеніями въ видѣ каденціозныхъ отдыховъ между четыретаками, которые словно раскладываютъ его линіи полета въ отдѣльныя замкнутыя помѣщенія.

Въ этомъ отношеніи Скрябина можно только противопоставлять Вагнеру, съ его текучими архитектурами ритмовъ, съ его циклопическими, часто нечетными группами первичныхъ ритмоформъ, съ его безконечною мелодіей, въ которой тонуть слабые эмбрионы каденцій, съ мелодіей, которая производитъ впечатлѣніе какого-то стихійнаго потока, грандіознаго космическаго процесса, въ строеніи котораго слухъ отказывается сразу разобраться и эта самая трудность улавливанія сознаниемъ ритма производитъ впечатлѣніе огромности и подавляющаго. У Скрябина же съ его четыретаками, какъ бы обозначающими грани кристалла формы, эта крайняя ограниченность и простота, полное отсутствіе „неопредѣленности“, упорядоченность, исключаящая идею о космическомъ Хаосѣ нерѣдко даже парализовала грандіозность его замысловъ въ ихъ воплощеніи.

Въ болѣе крупныхъ ритмическихъ дѣленіяхъ мы наблюдаемъ тотъ же схематизмъ простоты, такую же кристаллическую структуру, геометрически ясную. Скрябинъ любилъ культъ формы, онъ упорно и долго работалъ всегда надъ приданіемъ своему произведенію идеальнаго архитектурнаго образа и не успокаивался, пока форма не достигала требуемой стройности. Но понятіе объ этой стройности у него совпадало съ довольно узкимъ понятіемъ ея схематической простоты, ея геометризма. Архитектоника произведеній у Скрябина рѣдко выливается въ форму самобытную, творчески имъ же созданную,—обычно онъ только претворяетъ творчески въ себѣ прежнюю форму. Онъ—не новаторъ въ дѣлѣ формы, какъ не новаторъ онъ и въ образованіи ритмическихъ единицъ. Свои небольшія творенія онъ выливалъ чаще всего въ нѣсколько афористическую и потому уже условную форму „прелюдіи“, явно заимствованной у Шопена—обычно это крайнее выраженіе про-

стоты архитектуры—два параллельныхъ предложенія, иногда завершаемыхъ кодою. Но и въ этой афористической формѣ, при всей ея условности онъ не допускалъ неотдѣланности: всѣ эти прелюдіи—своего рода шедевры строенія, какіе-то мелкіе алмазы, выпущенные имъ изъ своей ритмогранильной лабораторіи. Изъ крупныхъ же формъ онъ питалъ особую привязанность къ „сонатной“, въ которой воплощалъ всѣ свои крупныя музыкальныя мысли.

Новаторомъ онъ не сталъ и въ этой области. Даже скорѣе напротивъ, сонатная форма въ его изложеніи, претворяясь согласно запросамъ его индивидуальности—подверглась извѣстной редукиці по сравненію съ тѣмъ, чего она достигла хотя бы у Бетховена. Ни въ одномъ изъ его произведеній, даже наиболѣе значительныхъ по мысли и содержанію идейнаго плана, нѣтъ „грандіозности формы“. Геометрическая схематика и требованіе безусловной прозрачности вступали въ борьбу съ заданіями психологической грандіозности, и рѣдко выходили не побѣдителями. Скрябинъ любилъ лаконизмъ отдѣльныхъ частей сонатнаго организма, его проведенія темъ часто настолько кратки, что рождаютъ идею о какой-то „сонатинной формѣ“ даже тамъ, гдѣ это казалось бы неумѣстнымъ по заданію (напримѣръ въ первой симфоніи). Его опредѣленность въ каденціонныхъ граняхъ, разбитость всего хода музыкальной мысли на отдѣльные четвертакты, на мелкія отдѣльности ритмоформъ парализовали довольно часто воспріятіе линіи общей формы. Въ крупныхъ сочиненіяхъ его, въ Поэмѣ Экстаза и въ Прометей можно наблюдать нѣкоторую расширенность сонатинной формы по сравненію съ классическими образцами, но это расширеніе выражается только въ умноженіи количества составляющихъ темъ, въ умноженіи тематическаго матеріала, а не въ развитіи



этого матеріала. Притомъ это расширеніе было случайнымъ и болѣе обуславливалось скрытой психологической программой въ этихъ крупныхъ вещахъ, такъ какъ въ позднѣйшихъ сонатахъ форма опять редуцируется и испытываетъ даже уменьшеніе количества основныхъ темъ по сравненію съ классическими образцами. Въ рядѣ послѣднихъ сонатъ онъ ограничивается или тремя традиционными темами или же доводитъ ихъ количество до двухъ, строя заключительную партію изъ матеріала главной или побочной.

Перейдемъ въ планъ гармоніи. Этотъ планъ въ творчествѣ Скрябина является превалирующимъ—настолько, что Скрябинъ—преимущественно творецъ въ гармонической области, въ эту область были направлены и его исканія и его новаторскія устремленія, лишь слабо и отраженно касаясь иныхъ плановъ. Ритмъ и въ особенности мелось въ кристаллизовавшемся скрябинскомъ творчествѣ играютъ роль, подчиненную гармоніи. Это побуждаетъ меня выдѣлить болѣе детально разсмотрѣніе его гармоническихъ структуръ и главнымъ образомъ ихъ теоретическое обоснованіе — въ отдѣльную главу, ограничившись здѣсь только общими чертами, подтверждающими высказанную мною схему о сложности деталей и простотѣ комбинацій этихъ деталей въ этой области, такъ же какъ въ области ритма.

Гармоническій стиль Скрябина кристаллизовался къ эпохѣ созданія „Прометея“. Въ этомъ послѣднемъ Скрябинъ уже полностью нашель свое гармоническое выраженіе и дальше только развивалъ принципы, заложенные въ „Прометей“. При взглядѣ на гармоніи Скрябина, на самую сущность каждой отдѣльной гармоніи, поражаетъ прежде всего то обстоятельство, что всѣ онѣ какъ то генетически связаны между собою, онѣ образуютъ какъ бы семейство, или явленія одного плана, замкнутого въ

самомъ себѣ и изолированнаго отъ всякаго иного. Въ музыкальной исторіи мы встрѣчаемся со многими „новаторами“ въ гармонической области, но Скрябинъ отличается отъ всѣхъ ихъ тѣмъ, что ищетъ свои гармоническія сокровища не всюду, а въ строго опредѣленномъ направленіи. Присущее вообще его творчеству яркое выраженіе „принципiальности“, отображающей какія-то внутреннія закономерности, ярче всего выразилось въ гармоніи, гдѣ принципiальность достигаетъ такого выраженія, что иной разъ можно было бы подумать о томъ, что Скрябинъ дѣйствуетъ теоретически, что его планъ дѣйствій сознателенъ,—настолько стройны получаемыя схемы, настолько онѣ находятся въ соотвѣтствіи съ данными—какъ это ни странно—даже точной науки. Все это—повторяю—можно было бы подумать, если бы я лично не зналъ творческаго процесса Скрябина, если бы въ этомъ знаніи не почерпнулъ увѣренности, что то, что казалось иногда плодомъ разсужденія, на самомъ дѣлѣ было продуктомъ рѣдкой силы интуиціи.

Основная черта гармоническаго матеріала, съ которымъ оперируетъ Скрябинъ—это ихъ „ультрахроматическая природа“. Гармоніи эти, какъ я покажу въ слѣдующей главѣ, принципiально ультрахроматичны, и взывая къ разрушенію рамокъ нашей темперациі, влекутъ музыку къ новой эрѣ—къ эрѣ раскрѣпощенія отъ вѣковыхъ рамокъ темперованнаго строя. Въ структурѣ ихъ Скрябинъ интуитивно провидѣлъ отраженіе структуры звука вообще, какъ сложнаго акустическаго понятія,—отраженіе „звукотембра“, какъ комплекса одновременно звучащихъ тоновъ, составляющихъ части единаго акустическаго цѣлага. Иногда это—гармоническіе организмы, созданные по принципу структуры простаго „музыкальнаго“ звука, который, какъ извѣстно, заключаетъ въ себѣ ряды призвуковъ или верхнихъ обертоновъ, какъ бы являющіе

фактическую реализацію этихъ обертоновъ. Иногда это—отраженіе и интуитивное воссозданіе тѣхъ несравненно болѣе сложныхъ звучностей, которыя являются намъ въ видѣ тембровъ колоколовъ и другихъ подобныхъ звучащихъ тѣлъ. Уже самое понятіе обертоновъ, какъ „составляющихъ“ тембра, влечетъ за собою внѣдрѣніе въ область ультрахроматизма: въ нашемъ темперованномъ звукорядѣ нѣтъ тѣхъ звуковъ, которыми точно можно выразить верхніе обертоны даже самыхъ простыхъ музыкальныхъ звукотембровъ, не говоря уже о столь сложныхъ комплексахъ, какъ звуки колоколовъ.

Этою связью своей структуры со структурою тембровъ, этимъ интуитивно провидѣннымъ Скрябинымъ методомъ воссозданія гармоническихъ комплексовъ „по образу и подобию“ тембровъ, устанавливается мость между двумя акустически уже давно сливающимися понятіями—между комплексами звуковъ, сливающимися въ одномъ впечатлѣніи „звукотембра“ и между комплексами звуковъ, слитыхъ въ понятіи гармоніи.

Тембръ переходитъ въ гармонію въ этихъ созданіяхъ Скрябина и границы этихъ двухъ категорій явленій ступшеваются. Скрябинъ создаетъ нѣчто промежуточное между тембромъ и гармоніей, что я назову гармоніе-тембромъ. Его достиженія въ этомъ направленіи — еще не полное выраженіе этого понятія, но первый шагъ къ синтезу этихъ категорій.

Эти созданные Скрябинымъ звуковые комплексы, нерѣдко изъ огромнаго количества звуковъ—до девяти, а въ эскизахъ и до двѣнадцати — всегда ультрахроматическіе по природѣ, страстно борющіеся для своего выявленія съ тисками темперованнаго строя, безконечно сложные психологически, и сохраняющіе чудодѣйственно эту психологическую сложность даже тогда, когда внѣшне они являютъ черты упрощенія, всѣ они обра-

зують какъ бы одинъ планъ, какъ бы систему свѣтилъ, тяготѣющихъ къ центральному солнцу — къ основной гармоніи „Прометея“, которая является притягивающимъ центромъ, исходной точкой или положеніемъ равновѣсія, аналогомъ „трезвучія“ въ классической музыкѣ, мѣсто котораго она и заступаетъ въ послѣднихъ твореніяхъ Скрябина.

И насколько сложны эти гармоніи, настолько же просты ихъ взаимныя послѣдованія, просто то, что именуется гармоническою тканью. Въ исторіи музыки были творцы, которые создавали преимущественно гармоніи, новые звуковые комплексы; бывали и такіе, которые преимущественно направляли свои новаторскія устремленія на созданіе „новыхъ послѣдованій изъ старыхъ гармоній“. У первыхъ новаторскій порывъ направленъ на единый моментъ звучанія; у вторыхъ—на сопоставленіе гармоній во времени. Скрябинъ—типичный представитель первой категоріи: онъ создаетъ гармоніи, ограничиваясь наибольшей простотой въ дѣлѣ ихъ взаимнаго сопряженія. Вагнера же можно счесть за представителя второй категоріи—создающихъ послѣдованія изъ старыхъ гармоній и новизною этихъ послѣдованій придающихъ имъ свѣжесть впечатлѣнія. И въ этомъ пунктѣ эти два генія оказываются противоположными.

Сопряженіе гармоній, формировка гармонической ткани опредѣляется „взглядомъ“ композитора на природу этихъ гармоній. Сложность сопряженія простыхъ гармоній обусловливается сложностью взгляда композитора на ихъ сущность, обусловливается тѣмъ, что композиторъ относитъ эти на видъ простые гармоническіе комплексы къ нѣкоторой картинѣ сложнаго созвучанія. Такъ было у Вагнера, выявлявшаго въ своихъ твореніяхъ хроматическую природу своего взгляда на трезвучіе, игравшаго этимъ контрастомъ простоты элемента и сложности упо-

требленія его. Скрыбинъ дѣлаетъ наоборотъ: у него— контрастъ ультрахроматической природы элемента съ крайне простыми, схематическими сопоставленіями, которыя обычно сводятся къ нѣсколькимъ излюбленнымъ сопоставленіямъ, которымъ въ планѣ простыхъ классическихъ трезвучій аналогичны были бы сопоставленія по линиямъ наибольшаго родства, самыя простыя и примитивныя послѣдованія аккордовъ.

Если въ планѣ ритмоформъ трудно указать причины такой простоты производныхъ формъ, то тутъ есть нѣкоторая возможность. Скрыбинъ какъ бы открываетъ этими гармоніями дверь въ область ультрахроматизма, но вполнѣ въ эту область онъ проникнуть не можетъ, не имѣя ориентировки въ ультрахроматической сферѣ звуковъ. Онъ и не можетъ ее имѣть, такъ какъ нѣтъ въ его распоряженіи инструментовъ, осуществляющихъ полный звукорядъ. Его гармоническая интуиція вступаетъ въ борьбу съ тисками темперованнаго строя, но побѣдить не можетъ. Онъ не можетъ создать плана лада въ стихіи ультрахроматизма и смутно чувствуетъ, что каждое сколько-нибудь сложное сопоставленіе его ультрахроматическихъ гармоній неминуемо выведетъ его изъ сферы темперации и онъ заблудится, лишенный ориентировки. И вотъ онъ принужденъ сопоставлять свои гармоніи наиболѣе простымъ способомъ, цѣпля одну возможно ближе за другую, чтобы не уйти изъ рамокъ того плана звуковъ, который находится въ его распоряженіи. Въ открытой имъ громадной области новыхъ гармоній и новыхъ звуковъ онъ оказывается стѣсненнымъ до послѣдней степени и въ океанѣ ультрахроматизма долженъ держаться у берега, боясь выйти въ открытое море.

Намъ эта картина станетъ еще яснѣе, когда мы рассмотримъ мелодическую стихію. Эта послѣдняя въ кри-

сталлизованномъ стилѣ Скрябина является вообще сильно редуцированной и какъ бы поглощенной гармоніей. Отражая въ себѣ свойства ритмическихъ и гармоническихъ элементовъ, мелодія, какъ таковая, у Скрябина отличается всѣми ихъ свойствами, крайней тонкостью, нервною ритмикой, заклинательной мощью волевого импульса, невѣроятно изысканнымъ внѣшнимъ обликомъ, отражающимъ изысканность внутренняго содержанія. Къ этому прибавляются уже черты чисто мелодической стихіи, характерныя для Скрябина—изломанность линіи мелоса, энергичные и часто экстравагантные скачки на большіе и обычно диссонирующіе интерваллы—септиму, даже нону, размѣщеніе мелоса въ широкихъ предѣлахъ, почти всегда превышающихъ грани октавы, хроматизмъ ладовой структуры мелодіи, иногда ея фигуративная ползучесть, любовь къ интерваламъ уменьшеннымъ и увеличеннымъ. Какъ синтезъ ритма и гармоніи, мелодія отражаетъ и всѣ свойства скрябинской гармонической стихіи—въ томъ числѣ и прежде всего его ультрахроматизмъ, ея экстерриториальность темперованному звукоряду. Спрашивается почему эта стихія поглотилась гармоніей въ томъ самомъ періодѣ Скрябина, когда онъ явился наиболѣе могучимъ выразителемъ своей сущности? Отвѣтъ можно найти—въ связи мелоса съ гармоніей.

Эта связь не могла не выразиться въ поглощеніи, ибо мелодія, которая должна всегда с о о б р а з о в а т ь с я съ гармонической стихіей, въ данномъ случаѣ могла выразить это соображеніе только въ явленіи поглощенія. Уже не говоря о томъ, что скрябинская стихія гармоніи вообще по самому существу являлась болѣе властною, болѣе мощною въ его творчествѣ и потому могла доминировать,—причины этого факта кроются и въ томъ, что ультрахроматическая природа этихъ мелодій, обусловленная ультрахроматической природой гармоніи, не имѣла

возможности вылиться въ стихію лада. Не было ориентировки въ той безднѣ, которая открылась въ обликѣ ультрахроматизма, въ безднѣ, за которую нельзя было Скрябину творчески „уцѣпиться“ вслѣдствіе полного отсутствія всякаго намека на реальность инструментовъ, способныхъ осуществить, воплотить эту бездну или хотя бы ея слабое подобіе. Рожденная ультрахроматически, но принужденная жить въ тискахъ темперациі, мелодія была вполне плѣнена гармоніей и обѣ онѣ пробирались бережкомъ того моря, къ которому прилежали своей сущностью. Результатомъ было то, что Скрябинъ принужденъ былъ замѣнить понятіе новаго ультрахроматическаго лада, которое онъ чувствовалъ, но осуществить не могъ—понятіемъ совокупности тоновъ въ той же гармоніи съ которой имѣлъ дѣло. Его ладъ своими составляющими звуками слился съ гармоніей, и та и другой оказались сдѣланными изъ одного матеріала. Гармонія Скрябина отождествилась съ его мелодіей: его мелодія—какъ бы развернутая гармонія, его гармонія—какъ бы мелодія, собранная въ единомъ моментѣ звучанія. Оттого всякая переменна гармоніи для него уже означала переменну лада. Онъ былъ вынужденъ ежеминутно модулировать и въ то же время свое понятіе лада свелъ до единой его характеризующей гармоніи. Эта характеристика недостаточна, ибо ладъ опредѣляется вообще нѣсколькими гармоніями, и слѣдствіемъ этой недостаточности было то, что впечатлѣніе лада вообще исчезло изъ его музыки—она стала внѣтональной въ еще большей степени чѣмъ вагнеровская, въ которой въ каждый данный моментъ все же есть ладовое устремленіе.

Если мы взглянемъ на мелодическую ткань въ скрябинскихъ твореніяхъ, то прежде всего замѣтимъ, что эта ткань органически проникнута той же простотой, какою проникнуты всѣ производныя скрябинскихъ формъ

воплощенія. Скрябинъ—вообще склонный къ гомофонизму, къ проведенію тонкихъ мелодическихъ линій на фонѣ многозвучныхъ гармоній, на протяженіи большей части своихъ твореній обходящійся во все безъ контрапункта, въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда онъ прибѣгаетъ къ соединенію мелодическихъ элементовъ, рождаетъ глубоко оригинальное явленіе, которое я бы называлъ ложными контрапунктами,—это явленіе, обусловленное всѣми выше изложенными свойствами его мелоса и гармоніи.

Истинный контрапунктической стиль въ той его формѣ, какъ намъ далъ его воплощеніе Бахъ,—характеризуется превалированіемъ элемента мелодическаго надъ гармоническимъ. Въ истинномъ контрапунктическомъ стилѣ отдѣльныя мелодическія линіи являются формирующимъ, образующимъ элементомъ, а гармоническая ткань является какъ бы результатомъ сплетенія мелодическихъ голосовъ. Гармоническая ткань является послѣдствіемъ, вторичнымъ явленіемъ, сопутствующимъ контрапунктической ткани. Въ сѣти сплетающихся голосовъ, живущихъ каждый отдѣльною жизнью, рождаются фантомы проходящихъ гармоній, образованныхъ соединеніями мелодій.

У Скрябина какъ разъ наоборотъ: гармоническій моментъ поглощаетъ, какъ я уже говорилъ, мелодическій до того, что весь мелосъ является подчиненнымъ гармоніи. Гармонія—это первичное образованіе, и мелосъ составленъ изъ нотъ гармоніи. Лада нѣтъ, существуютъ ноты гармоніи, но ихъ сравнительно большое количество позволяетъ Скрябину создавать изъ этихъ гармоническихъ нотъ мелодическіе жизнеспособные организмы. Въ этихъ мелодическихъ образованіяхъ поражаетъ ничтожное количество элементовъ и звуковъ—чуждыхъ гармоніи, того, что называется вспомогательными или проходящими нотами—и это придаетъ мелосу видъ какой-то „фигураціи“ гармонической канвы, фигураціи, доведенной до ме-



лодичности благодаря тому, что въ скрябинскихъ гармоническихъ комплексахъ шесть и болѣе звуковъ даютъ достаточный просторъ для композитора. Эти мелодическіе эмбрионы, промежуточные формы между мелодической фигураціей и мелодіей — отличаются тѣмъ свойствомъ, что будучи составлены только изъ нотъ гармоніи, они легко и удобно соединяются между собою въ самыя причудливыя комбинаціи, которыя всегда чисто и тонко звучатъ. Это и есть то, что у Скрябина замѣняетъ контрапунктъ. Не гармонія является результатомъ мелодическихъ сплетеній, а всѣ совокупныя мелодіи, звучащія обычно на фонѣ длительныхъ гармоническихъ многозвучныхъ комплексовъ являются фигуративными преобразованиями этой же гармоніи, страннымъ музыкальнымъ явленіемъ, промежуточнымъ между фигураціей изъ гармоническихъ нотъ, совмѣстно производимой въ нѣсколькихъ голосахъ — и какимъ-то строгимъ стилемъ контрапунктическаго письма. Впрочемъ ближе къ первому, чѣмъ къ послѣднему, и органически вытекающимъ изъ гармоническаго созерцанія. (См. таблица 1).

Это и есть то, что я называю ложными контрапунктами и ложною полифоніей у Скрябина. Въ планѣ классическихъ гармоній аналогію бы представляли совмѣстно исполняемыя фигураціи трезвучія, которыхъ можно на данномъ трезвучіи написать сколько угодно и всѣ будутъ звучать чисто. Но малое количество нотъ трезвучія дѣлаетъ эти фигураціи мелодически нежизнеспособными, чего нельзя сказать про скрябинскіе элементы мелоса, имѣющіе всѣ признаки настоящей мелодіи.

Мы видимъ, такимъ образомъ, полную картину законности въ планѣ Скрябинскаго творчества. Безконечная сложность и новизна деталей, элементовъ структуры, и крайняя простота, схематичность производныхъ формъ — вотъ эта картина. Изъ драгоценныхъ камней

необычайной структуры и переливающихся оттѣнковъ, этотъ творецъ создаетъ свои зданія, простыя и ясныя, классически стройныя, почти какъ геометрическія схемы, въ этой схематической ясности какъ бы отображающія простоту той общей космогонической схемы, въ которую онъ хотѣлъ заключить мірозданіе.

Была ли въ этомъ контрастѣ психологическая причина, вызванная двойственностью его психики, все время стремившейся соединить изящество съ грандіозностью, индивидуализмъ съ соборностью и нѣжный аристократизмъ своей личной организаціи съ демагогическими и даже космогоническими устремленіями? Или же это вызывалось просто тѣмъ, что его новаторскія идеи принуждены были бороться съ рамками существующаго искусства. Его ритмъ боролся съ тактовой чертой и съ метромъ, боролся съ несовершенствомъ существующей записи: его гармонія боролась съ темпераціей и стремилась разрушить послѣднюю, но, начавъ разрушеніе, убѣждалась, что невысказано и при данномъ положеніи вещей справиться съ многообразіемъ открывающихся перспективъ. Его мелось, который являлся синтезомъ гармоніи и ритма, вошедши слѣдомъ за гармоніей въ міръ ультрахроматизма, смутился и сталъ цѣпляться за гармонію, терявъ всякую индивидуальность въ бытіи. И всѣ три вмѣстѣ, дерзая до крайности, все же шли по берегу океана возможностей, боясь уплыть далеко.

Въ видѣ заключенія я хочу указать на извѣстную принципиальную связь между указанными мною явленіями въ сферѣ музыкальнаго воплощенія съ общимъ подходомъ Скрябина къ разнымъ вопросамъ, какъ въ сферѣ художественной, такъ и въ сферѣ отвлеченной мысли. Я говорилъ о простотѣ крупныхъ ритмоформъ и простотѣ гармоническихъ сопоставленій въ кристаллизовавшемся стилѣ Скрябина. Есть извѣстный схематизмъ какъ

въ его структурѣ крупныхъ формъ, такъ и въ его структурѣ крупныхъ гармоническихъ контуровъ, которая въ сущности при наблюдаемомъ въ его произведеніяхъ проникновеніи другъ въ друга понятій лада и гармоніи, есть ни что иное какъ модуляціонный планъ. Цѣнные указанія въ этомъ направленіи даютъ подготовительныя работы Скрябина. Въ его эскизахъ, въ его разсказахъ о этомъ процессѣ подготовки всегда можно было усмотрѣть существованіе преднамѣренной, заранѣе составляемой схемы, „плана дѣйствій“. Онъ любилъ высчитывать количество тактовъ, „потребныхъ для кристалличности формы“, производилъ эти вычисленія съ математическою точностью, онъ любилъ составлять „модуляціонные планы“ своихъ твореній, иногда причудливые, но всегда проникнутые какою-то математичностью. Укажу какъ на яркіе примѣры, на его работу при сочиненіи седьмой и восьмой сонаты, въ смыслѣ „количества тактовъ“, количественнаго содержанія формы, укажу на модуляціонные планы его пятой сонаты, въ которой тональности мѣняются по убывающимъ интерваламъ, и на планъ модуляцій „Прометея“, въ которомъ тональности описываютъ цѣлтонную гамму отъ „Fis“ черезъ „с“ къ „Fis“. Правда, художественная дѣйствительность иногда смягчала суровость и строгость этихъ схемъ, иногда даже вовсе ихъ уничтожала настолько, что они оставались только какъ слѣды творческаго процесса въ душѣ самого автора,—но важно, что все время Скрябинъ составлялъ эти схемы, стремился къ нимъ, видѣлъ ихъ необходимость. Въ этомъ надо видѣть отраженіе какихъ-то психологическихъ закономерностей, обнимающихъ уже не только музыкальный или художественный, но весь духовный обликъ Скрябина. Этотъ великій художникъ могъ мыслить всѣ крупныя линіи только схематично, онъ жаждалъ всегда въ ихъ контуры внести математиче-

скую правильность. И такъ же какъ въ планѣ ритмо-формъ онъ создавалъ стройныя схемы количественныхъ группъ тактовъ, какъ въ гармоническо-ладовой области онъ создавалъ послѣдовательные, по математическимъ закономерностямъ расположенныя послѣдовательности тональностей, такъ и въ великой тайнѣ міротворчества онъ видѣлъ такую же математическую, геометрически-ясную схему, и всей своей философемой жаждалъ вы-явить эту схему, въ которой въ его представленіи былъ включенъ міръ, какъ нѣкое гармоническое художественное явленіе.

Теперь, когда это констатированіе факта общей закономерности скрябинскаго творчества въ его послѣднемъ уже кристаллизовавшемся періодѣ совершилось—мы можемъ бросить ретроспективный взглядъ на прошлое его пути, на ту эволюцію, которую онъ продѣлалъ раньше чѣмъ достигнуть кристаллическаго стиля.

Эволютивный ходъ разныхъ стихій его воплощенія протекаетъ съ различною скоростью. При этомъ надо отмѣтить то, что въ его жизни былъ еще одинъ моментъ почти кристаллизационный, разрушенный призракомъ экстаза, явленнымъ тотчасъ же. Это моментъ—приблизительно около времени написанія третьей сонаты.

Скрябинъ тогда уже овладѣлъ своимъ стилемъ, создалъ его. Онъ—уже Скрябинъ, но онъ еще не Скрябинъ новой эпохи. Его тогдашнимъ переживаніямъ, его музыкальный языкъ отвѣчалъ уже, но въ это время произошелъ эволютивный скачокъ его духа и его планъ воплощенія, простившись съ тѣмъ, чего онъ уже достигъ—долженъ былъ заняться отысканіемъ новаго языка. Онъ былъ уже совершененъ, какъ музыкантъ въ этотъ періодъ. Но еще не совершененъ съ точки зрѣнія той духовной эволюціи, которую ему предстояло совершить и за которой послѣдовало и его творчество.

Его ритмическая стихія развивалась довольно медленно и ровно. Въ ея развитіи нѣтъ скачковъ. У Скрябина опредѣлился его основной ритмъ, какъ крайне сложный, нервный и заклинительно выразительный. Онъ неуклонно эволюционировалъ въ этой заклинительности и достигъ высшаго напряженія въ концѣ. Линія развитія прямая и ровная. И только то, что было раньше незнаннымъ, дошло до плана сознанія—о р ф и ч е с к а я и д е я р и т м а.

Онъ дѣлается порывистѣе, музыкально экстравагантнѣе, психологически—чаще отображаетъ настроенія полетности, устремленія, въ видѣ восходящихъ быстрыхъ фигурацій, улетаній. Въ тѣхъ блестящихъ сатаническаго юмора, которыми онъ довольно охотно дарилъ насъ въ послѣднее время; во всѣхъ этихъ странныхъ, капризныхъ и экзотическихъ „Enigme“, „Etrangété“, „Masque“ и проч. чувствуется сложность ритмической психологіи, иногда какое-то „астральное тѣло“ ритма, не такое какъ воплощенное, но жаждущее проявиться. Въ этотъ ритмъ Скрябинъ начинаетъ укладывать чисто волевые импульсы своего личного исполненія, отчего дѣйственность усиливается. Въ сущности, запись его мало чѣмъ отличается отъ прежней—внѣшній его обликъ остается тотъ же и только пропасть между записью и сущностью увеличивается, что настоятельно вызываетъ потребность хотя бы въ приблизительной фиксировкѣ его личныхъ нюансовъ ритма, пока ихъ еще помнятъ многие. Но всѣ элементы ритма, отъ волевыхъ выраженныхъ импульсовъ и до полетныхъ устремленій—всѣ уже есть и въ первыхъ его твореніяхъ

Его четыретапты неизмѣнно сопровождаютъ воплощеніе его творческой мечты съ раннихъ и до позднихъ поръ. Съ какимъ-то отвращеніемъ онъ относится къ нечетнымъ формамъ. Только тѣ каденціи, которыми отдѣ-

лялись его четырёхтакты въ первыхъ произведеніяхъ, дѣлаются словно менѣе опредѣленными. Это — только кажущееся явленіе, ибо на самомъ дѣлѣ причина заключается въ томъ, что гармоническій сдвигъ міросозерцанія обратилъ въ представленіи Скрябина неустойчивую форму его основного аккорда, который у него появляется съ 30-хъ опусовъ въ устойчивую — онъ сознаетъ его какъ консонансъ и потому онъ въ каденціи замѣщаетъ мѣсто трезвучія, что и придаетъ каденціямъ первое впечатлѣніе несовершенности. Это — не редукація каденціи, а приспособленіе ея къ новому міросозерцанію въ планѣ гармоній, изъ котораго уже исчезаетъ трезвучіе. Начиная съ этого момента, онъ начинаетъ охотно заключать свои произведенія диссонирующими созвучіями, иногда находя въ этихъ созвучіяхъ выраженіе элемента покоя, иногда, напротивъ, желая выразить идею вѣчной дѣйственности, „непрекращаемости“, отсутствія покоя. Войдя въ міръ новыхъ гармоній, онъ, впрочемъ, не сразу становится на путь ихъ сознанія какъ „консонансовъ“ и даже когда это сознаніе послѣдовало, то онъ нѣкоторое время какъ бы „практически“ колеблется, напримѣръ заключаетъ „Прометея“ все же трезвучіемъ (хотя и нѣсколько деформированнымъ, съ повышенной квартой, но можетъ быть и напрасно). Въ общемъ типъ его малыхъ ритмоформъ остается неизмѣненъ. Что касается до крупныхъ, до архитектоники, то по направленію къ третьей симфоніи замѣчается несомнѣнный ходъ усложненія формы, достигающій въ „Божественной поэмѣ“ кульминаціи. Послѣдующее затѣмъ внѣдреніе въ область новыхъ гармоній связанныхъ съ ультрахроматическимъ планомъ и необходимость осторожности въ ориентировкѣ вновь начинаютъ редуцировать эти формы до простоты.

Крупныя формы его начинаютъ стилизоваться, побуждаемая къ тому его вѣчною жаждою „совершенства“

облика формы. Въ послѣднихъ крупныхъ произведеніяхъ онъ любитъ прибѣгать къ приему расширенія темъ въ кульминаціонномъ пунктѣ и къ ритмическому сжатію ихъ въ образѣ оргіастическаго танца—полета; измѣненія формы, стоящія въ связи съ его идеями, которыя онъ хотѣлъ воплощать въ музыкѣ. Вообще же редукція сказывается хотя бы въ общей убыли частей цѣлаго.—Послѣ 6-ти частей первой симфоніи и 5-ти частей первой сонаты — постепенная деградация — вторая симфонія—о 5-ти частяхъ, 3-я о трехъ, Экстазь и Прометей—въ одной. Точно также и послѣ первой сонаты—третья появляется въ 4-хъ частяхъ, 4-я въ двухъ—уже соединенныхъ, послѣднія—въ одной.

Въ планѣ гармоніи эволюція отобразилась наиболее ярко. Здѣсь мы имѣемъ два несомнѣнныхъ момента „полноты воплощенія“—первый въ смежности съ третьей сонатой—второй въ „Прометей“. Планомъ прежнихъ гармоній Скрябинъ овладѣлъ въ періодъ смежный съ третьей сонатой, при чемъ намѣчавшіеся тогда пути его дальнѣйшаго хода, возможно, были отличны отъ того, какими они явились въ дѣйствительности. Эволюцію эту удобнѣе разсматривать въ связи съ планомъ мелоса, въ которомъ она отражена. Первый періодъ Скрябина можно назвать лирико-мелодическимъ, второй — мистико-гармоническимъ. Въ первомъ періодѣ мелодія Скрябина выливается въ формѣ длительныхъ лирическихъ линій, и хотя онъ предпочитаетъ быть гомофонистомъ и обычно являетъ картину узкой мелодической линіи на фонѣ иногда многозвучныхъ гармоній, но все же не чуждается и соединеній мелодій. И надо замѣтить, что именно въ этотъ періодъ онъ чаще обнаруживаетъ признаки „настоящаго контрапунктическаго стиля“, т. е. образованія гармоній изъ мелодической сѣти, какъ производныхъ явленій. Въ этомъ періодѣ его мелось хроматичень, а гармонія нор-

мально пребываетъ въ планѣ обычныхъ ладовыхъ построений. Новагорство въ гармоніи выражается въ умѣренныхъ формахъ, иногда приближаясь по типу къ Вагнеровскому, т. е. къ образованію новыхъ проходящихъ гармоній или къ сопоставленіямъ старыхъ въ новомъ оригинальномъ освѣщеніи. При этомъ тотъ диссонансъ между сложностью отдѣльныхъ гармоній и простотой ихъ сопоставленія, который такъ характеренъ для его позднѣйшаго стиля—въ этомъ періодѣ мало замѣтенъ; напримѣръ можно указать рядъ примѣровъ сложныхъ сопоставленій довольно простыхъ гармоническихъ образованій, и еще больше примѣровъ — сложной гармонически-мелодической сѣти, существованіе которой доказываетъ его тогдашнее превалированіе мелоса надъ гармоніей. Всего этого Скрябинъ былъ далеко не чуждъ въ первомъ періодѣ, а въ „Божественной Поэмѣ“ онъ мѣстами достигаетъ настоящей сложности контрапунктической ткани (въ финалѣ), причудливо и вдохновенно соединяя нѣсколько темъ.

Но тотъ новый міръ, который ему открылся въ видѣ лучезарныхъ гармоній, покоряетъ его вдохновеніе и изъ сравнительно широкаго плана своего первичнаго лирическаго вдохновенія онъ устремляется въ болѣе узкую, специфическую, но болѣе захватывающую сферу экстаическихъ гармоній. Первое время его мелось, органически прикованный къ хроматическому темперованному строю, изъ котораго онъ родился,—успѣшно борется съ побѣдоносной гармоніей, явившейся изъ плана ультрахроматизма, но первое время не сознающей своего происхожденія. Это помогаетъ мелосу и онъ даже (въ третьей симфоніи напр.) властно покоряетъ себѣ гармонію, заставляя ее признать „временно“ свою темпераціонную природу, втиснуться въ рамки темпераціи. Съ другой стороны въ это время и мелось дѣлаетъ нѣсколько уступокъ новому гостю изъ иного міра, приспособляясь въ смыслѣ лада,



иногда проектируясь на новую форму чего-то вроде миноръ-мажорнаго плана, на гамму изъ звуковъ:

C D E Fis G As H,

могущей вмѣстить въ качествѣ производной гармонической формы новую гармонию—нонаккордъ съ повышенной квинтой, иногда освѣщая новую гармонию съ точки зрѣнія обычнаго мажора съ включеніемъ въ него хроматическихъ ступеней.

Это—періодъ борьбы и попытокъ къ взаимнымъ уступкамъ. Но послѣ гармонія, осознавшая наконецъ свою ультрахроматическую „тембровую“ природу—побѣждаетъ, и мелось, лишенный своего лада, принужденъ редуцироваться. Лиризмъ исчезаетъ изъ него, и изъ мелодиста Скрябинъ вынуждается обратиться въ „тематиста“. Его мелодіи становятся отраженіемъ гармоніи, какъ я уже описывалъ; эмбрионами темъ, рожденными изъ нотъ гармоніи, отъ которой они уйти не въ силахъ. Лада не создается и мелодія принуждена сойти на фигурацію гармоніи—явленіе, котораго самъ композиторъ не замѣчаетъ, такъ какъ большое количество нотъ гармоніи дѣлаютъ эту фигурацію мелодически жизнеспособной. Контрапункты исчезаютъ, но зато сильно развиваются за ихъ счетъ ложные контрапункты, одновременныя тематическія фигураціи изъ нотъ гармоніи. Лирика совершенно исчезаетъ изъ мыслей Скрябина, что стоитъ въ связи съ этимъ процессомъ, такъ и въ связи съ общимъ устремленіемъ его мечты отъ человѣческаго міра къ экстатической грезѣ—мистическій эрость, настроенія полутоновыхъ сумраковъ, тумановъ или экстатической мощной радости и блеска заполняютъ его тематическую мысль.

Намеки на рожденіе ткани мелодій есть въ послѣднихъ сочиненіяхъ, въ которыхъ замѣтна оригинальная редукація сложности гармоній безъ редукаціи ихъ психоло-

гического содержанія; скорѣе напротивъ—содержаніе дѣлается еще тоньше и сложнѣе, но уже осуществляется не однократнымъ воздѣйствіемъ о д н о й гармоніи, одного момента звучанія, а сопоставленіемъ гармоній, изъ которыхъ уясняется сложность ихъ духа. Прелюдія ор. 74, № 1 и нѣкоторые моменты эскизовъ къ „Предварительному дѣйствію“ наиболѣе характерны въ этомъ отношеніи; впрочемъ, есть намеки на редукцію отдѣльныхъ гармоній и на перенесеніе психологического центра въ „соединеніе“ въ 9-й сонатѣ и отчасти въ 10-й. Возможно, что на почвѣ этой редукціи могъ бы развиваться въ новыя формы его мелось, стѣсненный ультрахроматическою природою гармоніи. Гармоническія богатства его духа были неисчерпаемы и путь его сулилъ впереди еще безконечно много.

Ни одинъ композиторъ не можетъ сравниться съ нимъ въ той яркости впечатлѣнія своего внутренняго міра, которая являлась для него наиболѣе характерной чертою. „Принципальность“ его творчества была возведена имъ въ своего рода догму. Это не означало предвзятости, не означало того, что онъ, заранѣе составивъ себѣ эти „принципы“, съ ними подходилъ къ тайнѣ творческаго процесса. Нѣтъ—этотъ процессъ рождалъ въ немъ эти принципы, но онъ, въ противоположность другимъ художникомъ, чаще доводилъ ихъ до плана сознанія, чаще обращался съ ними какъ уже съ матеріаломъ, перешедшимъ изъ интуитивнаго въ техническій. Рожденный сверхсознательно принципъ послѣ доходилъ до его сознанія и уже дѣлался для него знаніемъ. И тогда онъ съ необычайной строгостью слѣдилъ за тѣмъ, чтобы этотъ принципъ уже былъ проведенъ полностью. Возможно, что въ этомъ крылась извѣстная опасность схематизаціи, въ которую онъ несомнѣнно иногда и впадалъ, именно въ тѣхъ случаяхъ, когда интуиція оставляла его одного,

со своими принципами. Это случается со всякимъ художникомъ, но у Скрябина труднѣе замѣтить тѣ швы, которые бы отражали его техническую работу, и тѣ провалы вдохновенія, которые стимулировали бы паденіе интуиціи. Сознанные имъ принципы его творчества помогали ему. Ихъ оригинальность дѣлала его постоянно самобытнымъ и постоянно „самимъ собою“. Ихъ осознанность дѣлала его великимъ мастеромъ, котораго въ этомъ отношеніи можно сравнить только съ самыми великими представителями музыкальнаго искусства. И какъ слѣдствіе, рождались его творенія,—всѣ гармоничныя, всѣ цѣльныя, въ которыхъ недостатки, неизбежныя въ человѣческихъ дѣлахъ, бывали всегда возводимы въ перлъ созданія, становились уже не недостатками, а художественнымъ феноменомъ; необычайно стройныя, геометрически ясныя, въ которыхъ крайняя сложность деталей не мѣшала воспріятію ихъ въ виду простоты цѣлаго облика, въ которыхъ даже тѣ его дерзанія, которыя казались бы въ принципѣ незавершенными и потому еще неприемлемыми въ сферѣ художественности — оказывались рукою генія превращенными въ величайшія цѣнности. Среди современныхъ художниковъ звука нѣтъ ни одного, который могъ бы стать наравнѣ со Скрябинымъ въ его специфическомъ мастерствѣ, въ его полномъ овладѣніи той стихіей, въ которой онъ былъ творцомъ, въ его увѣренности и гармоничности, въ аполлинической ясности его воплощенныхъ діонисійскихъ мечтаній, могучей рукою втиснутыхъ въ рамки высшей гармоніи и въ этомъ классическомъ обликѣ сохранившихъ свой мятежный духъ. Великій геній сумѣлъ примирить Аполлона и Діониса, сумѣлъ сліять схему простоты со сложностью, величайшее дерзаніе новаторства съ величайшимъ смиреніемъ преемственности, сумѣлъ изъ ряда волнующихъ контрастовъ явить ликъ экстатической красоты.

## ТВОРЧЕСТВО ГАРМОНИИ.

Я выдѣляю въ особую главу планъ скрябинскаго гармоніетворчества, желая болѣе детально выяснить принципы его строенія, изслѣдуя это строеніе аналитически;— съ другой стороны доказать, — что въ этомъ случаѣ возможно, — строгую органичность этихъ принциповъ, ихъ стройную законмѣрность, которая въ нихъ проявляется, несмотря на ихъ сложность и необычайность по сравненію со всѣмъ предыдущимъ въ музыкальномъ искусствѣ; которая придаетъ этимъ сложнѣйшимъ образованіямъ тотъ колоритъ ясности, который такъ легко позволяетъ ориентироваться въ скрябинской гармонической структурѣ; — обосновать, наконецъ, исторически это развитіе, выясняя, что развитіе, по которому шелъ Скрябинъ въ своемъ гармоніетворствѣ, въ сущности являетъ собою тотъ же процессъ, какъ и вся предыдущая картина эволютивнаго хода гармоніи въ музыкальной исторіи, что только у Скрябина этотъ процессъ какъ бы сжался во времени, невѣроятно увеличившись въ скорости и продѣлалъ въ нѣсколько лѣтъ ту эволюцію, на которую или на аналогичные которой переходы музыка раньше употребляла столѣтія.

Выдѣленіе гармонической интуиции и ея законмѣрностей мотивируется тѣмъ первенствующимъ значеніемъ, которое этотъ гармоническій планъ занималъ въ общей

системѣ формъ воплощенія. Скрябина можно считать преимущественно „новаторомъ въ гармоніи“—всѣ остальные области его новаторства представляются по сравненію съ гармоническою сильно редуцированными. Его устремленіе къ новымъ берегамъ искусства, его страстная жажда новыхъ ощущеній, созданія невѣдомыхъ звуковъ—все это какъ-то предпочтительно направилось по руслу гармоническаго созерцанія. Тутъ онъ искалъ, а въ остальныхъ областяхъ онъ только отражалъ свои гармоническія исканія, отражалъ иногда вынужденно, ибо долженъ былъ невольно, въ цѣляхъ общей стройности, приспособлять иные моменты воплощенія къ гармоніи, эволюционировавшей безумнымъ темпомъ. И въ результатѣ того, что такой процессъ приспособленія въ существѣ своемъ не былъ процессомъ эволютивнаго творчества, вслѣдствіе того, что онъ не искалъ и можетъ быть и не желалъ искать въ области иныхъ плановъ воплощенія,—въ мелосѣ и въ ритмѣ,—у него творчество мелоса не могло поспѣвать за темпомъ его гармонической эволюціи. И, отставая, эти формы могли для себя выбрать наименьшее зло—онѣ должны были „приспособиться“. И въ этомъ приспособленіи мелосъ неминуемо терялъ свою самостоятельность, становясь отраженіемъ гармоническаго плана. Такъ это и было у Скрябина.

Случайно ли именно въ области „гармоніи“ проявилось эволютивное стремленіе Скрябина, достигшее такой силы, какъ почти ни у кого изъ композиторовъ? Несомнѣнно, что его фантазія съ раннихъ поръ направлялась именно въ эту область, что его талантъ какъ бы инстинктивно выбиралъ для своего поступательнаго движенія область гармоніи. Нельзя не отмѣтить, что общее устремленіе современной музыки вообще обличаетъ предпочтительный гармоническій путь:—современные композиторы на эту область всегда обращаютъ больше

вниманія. Мы присутствуемъ вообще при картинѣ подчиненности и мелоса и ритма гармонической стихіи,—при чемъ ритмическая часть въ современности часто вообще редуцируется, словно въ этой области изсякли творческіе родники. Мелодическое творчество современности, какъ это тоже почти всѣмъ ясно—редуцировано до крайности —и тутъ мы видимъ ослабленіе творческаго пульса. Слѣдуя предпочтительно гармонической стезѣ—Скрябинъ отчасти слѣдовалъ, (возможно, что безсознательно) общему стихійному устремленію всей музыкальной сферы, опредѣлившемуся начиная съ эпохи Вагнера.

Психологическіе мотивы такого преимущественнаго интереса кроются въ самыхъ взглядахъ на искусство у современныхъ композиторовъ въ ихъ массѣ. Въ частности — во взглядахъ самого Скрябина, въ его идеѣ магической дѣйственности музыки, въ его жаждѣ замороженія, заколдованія, „опьяненія“ звуками. Возможно, что дѣйствительно гармонія обнаруживаетъ наибольшую могущественную психологическую или вѣрнѣе психофизическую реакцію. Наибольше непосредственно, прямѣе и скорѣе всего именно она „магически“ дѣйствуетъ. Въ комплексѣ одновременныхъ звучаній, въ сложномъ психологическомъ впечатлѣніи, которое обусловлено физическимъ причудливымъ колебаніемъ—кроется самая мощная магія. Гармоніи, какъ комплексы звуковъ дифференцируемые нашимъ ухомъ на отдѣльныя составляющія, и тембры, какъ комплексы, которые настолько слитны, что ухо наше не можетъ ихъ дифференцировать на звуковыя отдѣльности и воспринимаетъ какъ цѣлый физическій образъ—это преимущественно „активная часть“ музыки, активная въ воздѣйствіи на психику. Огромное впечатлѣніе гармоній и тембровъ всѣмъ извѣстно. Чѣмъ сложнѣе комплексъ звуковъ, чѣмъ сложнѣе тембрь или гармонія, при условіи конечно ихъ органичности—тѣмъ

мощи́ѣ впечатлѣніе. Тембрь большой трубы органа может потрясти, вызвать слезы, тембрь тамъ-тама или большого гонга иногда сразу вызываетъ трансъ, т.-е. выдѣленіе астральнаго тѣла. Даже внѣ искусства взятыя, эти явленія служатъ магическимъ цѣлямъ какъ огромные психофизиологическіе реактивы.

При этомъ функція гармоніи и тембра предпочтительно завораживающая, гипнотизирующая, опьяняющая—это пассы искусства, которыми художникъ-магъ начинаетъ заколдовывать свою жертву. А стихія ритма является на этомъ фонѣ какъ заклинательная, какъ императивно вызывающая токи мысли. И обѣ эти стихіи развиты у Скрябина, какъ слѣдствіе общаго магическаго стремленія его искусства, но гармоническая—развита больше и ярче, да и сама она по себѣ сложнѣе и болѣе подлежитъ аналитическому изслѣдованію.

Въ этой непосредственности магическаго воздѣйствія, къ которому сознательно или бессознательно стремится все современное искусство—заключается то преимущественное вниманіе, которое оказывается современной музыкой—гармоніи. Мелось—являя собою синтезъ ритма и гармоніи, дѣйствененъ какимъ-то болѣе неуловимымъ, болѣе сложнымъ, не столь—„физиологическимъ“ образомъ, какъ ритмъ и гармонія. Мелось—всегда ляжетъ какъ сущность въ планъ искусства, онъ немислимъ безъ художественнаго озаренія. А гармонію и ритмы мы можемъ вообразить какъ отдѣльности, какъ нѣчто сепаратное отъ художественнаго плана вещей, какъ какіе-то полумеханическіе рычаги, которыми человекъ поворачиваетъ психическій планъ, воздѣйствуя на него.

Въ этой же непосредственности и „физиологичности“ гармоніи кроется ей прирожденная способность или вѣрнѣе „обреченность“ на безконечное движеніе и смѣнность.

Тотъ психофизиологическій аппаратъ, который воспри-

нимаетъ гармоніи, отличается особымъ свойствомъ, которое я назову недостаточной упругостью. Подъ вліяніемъ повторныхъ впечатлѣній одного порядка восприимчивость этого аппарата къ этимъ внѣшнимъ раздраженіямъ притупляется. Это—общее свойство всякаго воспринимающаго „психофизиологическаго“ органа. Въ томъ впечатлѣніи, иногда глубоко, иногда огромномъ, дѣйствительно осуществляющимъ чудо, производимое гармоніей или тембромъ—есть много отъ „новизны“ или свѣжести его зависящаго. То, что въ „первый разъ“ произвело потрясеніе, при вторичномъ изложеніи уже не таково. Звукъ громаднаго гонга, который въ первый разъ вызываетъ у нервныхъ людей трансъ, во второй разъ можетъ вызвать только нѣкоторое нервное состояніе. Психика привыкаетъ, уподобляясь нѣкоторой пластинкѣ, не очень упругой, которая при повторныхъ сгибаніяхъ, наконецъ, остается въ согнутомъ положеніи. И чтобы воздѣйствовать вновь на эту психику уже въ „деформированномъ“ состояніи надо новыя средства воздѣйствія, надо болѣе интенсивныя средства нарушенія равновѣсія.

Отсюда обреченность гармонической стихіи на вѣчное движеніе, въ поискахъ все новаго и новаго. То, что казалось яркимъ и свѣжимъ, нерѣдко потрясающимъ раньше—уже становится будничнымъ и психика тускло реагируетъ на него. Среди гармоническаго матеріала, уже явленнаго міру, все больше и больше дѣлается „психологически безразличнаго“. И все большія усилія надо употреблять къ тому, чтобы оживить эту область новыми формами. Этотъ процессъ вѣчной погони былъ знакомъ Скрябину, воспринимающая психика котораго была въ высшей степени чувствительна, но неупруга. Быстро реагируя на новыя формы, и онъ быстро приспособлялся къ нимъ. И его гармоническій процессъ, въ которомъ



онъ дѣятельно искалъ все „новыхъ и новыхъ ощущений“, все новыхъ магическихъ реактивовъ, еще болѣе тонкихъ, еще болѣе дѣйственныхъ, обращался въ нѣкое страстное алканіе, въ ненасытность стремленія, въ нарочитую погоню за новымъ, осуществляя то „вѣчное достиженіе безъ достиженія“, которое было символомъ его эстетической и мистической вѣры. Будучи магически непосредственно дѣйственнѣе, будучи „физиологичнѣе“, касательнѣе къ физическому плану и къ смежной области, чѣмъ мелодія, гармонія эволютивнѣе въ своей природѣ, и эта эволютивность начинаетъ сразу проявляться, коль скоро художникъ обратитъ вниманіе на эту самую сферу ея „непосредственной магіи“,—магіи стоящей въ сущности внѣ искусства. Эта магія—магія наркоза и средства опьяненія. Но опьяненіе искусствомъ входило въ планы Скрябина всецѣло, какъ мы уже видѣли.

---

Я хочу прослѣдить путь гармонической эволюціи въ искусствѣ, чтобы изъ этого пути вывести и органичность откровенія Скрябина въ этой области, и самую структуру его гармоній, мотивировать эту структуру, какъ естественное развитіе извѣчныхъ принциповъ движенія законовъ искусства, какъ отзвуки и выраженіе законовъ того психофизиологическаго плана, который является въ гармоніи—„первично - воспринимающимъ“. Отмѣчу, что Скрябинъ самъ сознавалъ нѣкоторые этапы этого пути, которому самъ онъ интуитивно слѣдовалъ, но въ большинствѣ случаевъ сознаніе мѣста вставляемаго имъ звена въ историческую цѣпь слѣдовало у него черезъ нѣкоторый довольно продолжительный періодъ времени послѣ самаго акта явленія этого звена.

Этотъ историческій путь базируется на развитіи и утонченіи нашего воспринимающаго аппарата, на развитіи

въ немъ аналитической способности въ дифференціаціи звука, и—на указанномъ выше свойствѣ неупругости его, обусловливающей эволюцію.

Оттого этотъ путь шель двумя дорогами. Одна, которую я назову дорогою анализа и художественнаго воспроизведенія звукотембра,—и другая, которая развивалась параллельно, и въ которой новыя гармоническія образования рождались какъ слѣдствія сплетенія голосовъ; ее я назову контрапунктическою.

Первая дорога разсматривала аналитически отдѣльныя моменты звучаній, гармоническія и тембровыя отдѣльности—это былъ путь чистаго созерцанія гармоніи, заложенной въ звуковой сущности. Звукъ есть явленіе сложное; акустика говоритъ намъ, что во всякомъ звукѣ есть, кромѣ основного тона,—еще рядъ призвуковъ—натуральныхъ обертоновъ. Эти обертоны рождаются вмѣстѣ съ звучащимъ тѣломъ, обусловлены его формою и природою. Въ болѣе простыхъ тѣлахъ, линейной формы или приводимой къ линейной (струны и трубы),—эти призвуки основного тона относятся своими колебаніями какъ рядъ натуральныхъ чиселъ, какъ числа 1, 2, 3, 4 и т. д. и которые будутъ, если принять за основной тонъ  $C_{-2}$ :

$C_{-2}$   $C_{-1}$   $G_{-1}$   $C_1$   $E_1$   $G_1$   $B_1$  (нѣсколько ниже)  
 $C_2$   $D_2$   $E_2$   $Fis_2$  (ниже)  $G_2$   $A_2$  (ниже)  $B_2$  (ниже)  
 $C_3$  и т. д. (См. таблицу прим. 1).

Въ каждомъ звукѣ, вѣрнѣе въ томъ сложномъ понятіи, которое обнимаетъ собою звукъ и тембрь и которое я потому назову предпочтительно „звукотембромъ“—въ немъ присутствуютъ эти призвуки, иногда смутно, иногда болѣе ясно ощущаемые нами, смотря по степени развитія аналитической способности. Эти призвуки обусловливаютъ своимъ присутствіемъ, своимъ количествомъ и относительной силою—то качество звука, которое мы именуемъ тембромъ, колоритомъ или „окраскою“ звука. Но обычно

психологически мы не дифференцируемъ этого звукотембра на составляющія и онъ для насъ является цѣльнымъ моментомъ воспріятія.

Эти звуки составляютъ основную „гармонію“, заложенную въ каждомъ звукотембрѣ, неразлучнаго физическаго спутника каждаго звука. Въ болѣе сложныхъ тембрахъ мы имѣемъ уже и болѣе сложныя системы призвуковъ, не располагающіяся въ такіе простые ряды, какъ натуральный. Всегда они—составляютъ собою тѣ колебанія, на которое способно данное звучащее тѣло въ его данномъ состояніи, которыя не уничтожаются притомъ отъ взаимной интерференціи или взаимодействія, или, по крайней мѣрѣ, способны существовать нѣкоторое замѣтное время, пока они не погасятся встрѣчными колебаніями.

Въ звукахъ колоколовъ, гонговъ и другихъ инструментовъ подобнаго рода, эти призвуки уже образуютъ нѣсколько рядовъ, такъ какъ сами эти предметы издають нѣсколько категорій колебаній. Въ колоколахъ, на примѣръ, кромѣ основныхъ колебаній всего колокольнаго массива, есть категоріи колебаній, происшедшихъ отъ волнъ, пробѣгающихъ по периферіи колокола и волнъ, которыя распространяются вглубь самаго массива и уже являются не поперечными и продольными. Получается очень сложная картина, съ трудомъ изслѣдуемая аналитически.

Какъ бы то ни было, но нашъ слухъ, постепенно, на протяженіи исторіи искусства улавливаетъ все большія и большія количества отдѣльныхъ звуковъ этихъ комплексовъ. Художественная фантазія создаетъ образы „гармоній“ по образу и подобию этихъ все усложняющихся тембровъ и психологическое впечатлѣніе этихъ гармоній аналогично впечатлѣніямъ отъ соответствующихъ тембровъ. Это—какъ бы отраженія въ планѣ гармоній сущности и психологіи тембра. Чѣмъ сложнѣе картина тем-

бра, тѣмъ болѣе сложную психологію имѣеть отображен-  
ная имъ гармонія, чѣмъ больше количество звуковъ въ  
этой гармоніи, созданной по образу тембра, тѣмъ острѣе,  
ярче впечатлѣніе, которое сначала можетъ казаться даже  
рѣзкимъ, диссонирующимъ, но потомъ ослабѣваетъ въ  
этомъ впечатлѣніи диссонантности, слѣдуя общему закону  
ослабленія впечатлѣнія, который есть слѣдствіе той не-  
упругости, о которой я говорилъ.

Такимъ образомъ создались гармоніи, которыя при-  
нято считать „консонансами“, рождающими идею самодо-  
влѣнія, спокойствія, гармоній устойчивыхъ, рожденныхъ  
не моментомъ музыкальнаго движенія—сплетенія движу-  
щихся голосовъ, а моментомъ созерцанія звукотембра и  
его художественнаго отраженія. Эти гармоніи—принци-  
пiальные консонансы, не требующія того, что въ  
музыкѣ именуется разрѣшеніемъ, т. е. превращенія въ  
иную гармонію, ибо, какъ я сказалъ, они рождены изъ  
созерцанія, а не изъ движенія—это гармоніи равновѣсія,  
какъ каждый звукотембрь въ отдѣльности; и въ нихъ  
нѣтъ той психологической неустойчивости, которая за-  
ставляетъ психологически требовать ихъ движенія въ  
иную гармонію — уже спокойную. Это—планъ равно-  
вѣсія.

Ихъ развитіе шло въ порядкѣ строгой послѣдователь-  
ности осознанія, постепеннаго принесенія все болѣе и  
болѣе удаленныхъ призвуковъ натурального ряда. На  
первыхъ порахъ \*) только интервалъ квинты и октавы,

---

\*) Отмѣчу при этомъ, что это выраженіе эволютивнаго хода  
созерцанія консонанса надо считать, такъ сказать, по „верши-  
намъ“ музыкальнаго воспріятія. Именно въ области развитія му-  
зыкальнаго слуха, мы встрѣчаемся съ наиболѣе рѣзкими атави-  
стическими проявленіями. Область музыкальнаго слуха изъ всѣхъ  
людскихъ способностей, самая специальная и наименѣе распро-  
страненная. Потому и сейчасъ можно встрѣтить людей, очень

т. е. два первыхъ призвука натурального звукоряда казались человѣку „устойчивыми“, образовали консонансы. 5-го звука—терціи въ натуральномъ рядѣ ухо еще не научилось слушать и этотъ интервалъ казался уже настолько рѣзкимъ и яркимъ по впечатлѣнію, что его причисляли къ диссонансамъ (у древнихъ). Терція получила права гражданства уже въ христіанской музыкѣ, тогда звукотембръ анализировался вплоть до своего 5-го звука, обнимая интервалы октавы, квинты и терціи, а также уже рожденные этими интервалами кварту и сексту. Получилась основная консонирующая гармонія—мажорное трезвучіе, которое можно обозначить такъ

$$C_1 \ E_1 \ G_1$$

если выкинуть октавные повторенія звуковъ и принимать за основной тонъ  $C_1$ .

Дальнѣйшій ходъ развитія осознанія консонанса испытываетъ большую задержку. Причины этого кроются въ томъ, что приблизительно въ это время окончательно сформировываются ладовые понятія въ музыкѣ и устанавливается такъ называемый темперованный строй изъ 12 нотъ въ октавѣ. Преслѣдуя цѣли возможно большей модуляціонной свободы, преслѣдуя цѣли созданія огромныхъ полифоническихъ инструментовъ, органовъ и фортепіанъ, которые олицетворяютъ идею индивидуализма въ музыкѣ,—музыкальное искусство добровольно ввело себя въ рамки ограниченія. Для цѣлей свободы развитія въ нѣкоторыхъ опредѣленныхъ направленіяхъ (модуляціонномъ, полифоническомъ) оно принуждено было себя ограничить въ отношеніи акустической точности интонаціи звуковъ и въ богатствѣ общаго плана звуковыхъ

---

развитыхъ интеллектуально, но въ отношеніи интуиціи музыкальнаго слуха являющихся собою феномены самаго рѣзкаго атавизма.

формъ, выдѣляя изъ безчисленнаго множества возможныхъ звуковъ только 12 и на этотъ ограниченный планъ проектируя болѣе детально направленные вдохновенія.

Въ ту эпоху ограниченіе музыкальной стихіи, которое влекла за собою темперація, можно было вовсе не замѣтить, настолько оно было несущественно по тогдашнему состоянію музыкальнаго искусства, и настолько же пышнымъ представляется возможный расцвѣтъ отъ этого „ограниченія“. И дѣйствительно, все богатство хроматической гармоніи, весь блескъ модуляціоннаго разнообразія новой музыки, вся тонкость контрапунктическихъ тканей, вся техническая часть музыки, огромные ресурсы фортепіано и органа, краски оркестра, свобода творчества въ широчайшихъ рамкахъ, контролируемая созданіемъ полифоническихъ инструментовъ,—все это обязано своимъ существованіемъ тому ограниченію, которое было произведено интуитивною мудростью Іоганна Баха. Въ этомъ ограниченіи былъ заключенъ залогъ величайшаго развитія.

Но эта темперація закрыла эволютивный ходъ „тембровой“ гармоніи, ибо слѣдующій звукъ, который долженствовалъ быть осознаннымъ въ ряду натуральныхъ призвукахъ, который стоялъ на очереди—седьмой звукъ (В) или натуральная септима—уже не помѣщался въ темперованномъ звукорядѣ. Правда, въ немъ не помѣщались точно и другіе, ибо вообще темперація была только приближеніемъ, практическимъ средствомъ въ цѣли объятія необъятнаго множества „всѣхъ“ звуковъ. Но все же тамъ было приближеніе настолько сильное, что слухъ могъ помириться съ нимъ. А седьмой звукъ былъ чуждъ, какъ темперациі, такъ и въ еще большей мѣрѣ чуждъ создавшимся „ладамъ“. Эволюція гармоническаго осознанія звукотембра уперлась въ стѣны темперациі и лада.

Были попытки проникновенія, но они были робки и слабы. Я укажу на окончаніе одной изъ прелюдій Шо-

лена доминантаккордомъ—созвучіемъ, въ которомъ можно видѣть опытъ отображенія звукотембра съ 7-мъ звукомъ. Окончаніе этимъ созвучіемъ, которое встрѣчалось въ музыкѣ и раньше, но всегда считалось диссонансомъ, требующимъ разрѣшенія—указываетъ на сдвигъ психологическаго воспріятія у Шопена, на то, что онъ по крайней мѣрѣ на разъ счелъ его самодовлѣющимъ, воплощающимъ моментъ созерцанія. Тиски температуры и лада были слишкомъ прочны. И вотъ слѣдующій шагъ дѣлаетъ Скрябинъ, дѣлаетъ съ свойственнымъ ему крайнимъ дерзновеніемъ, со смѣлостью даже не считающеюся съ послѣдствіями, съ художественными результатами такого шага.

Въ своей жаждѣ лучезарной гармоніи, которая бы давала картину и идею озаренія, въ этой мечтѣ о созерцаніи высшаго озаренія онъ интуитивно хватается за гармоническіе образы, которые отражаютъ лучезарные звукотембры. Психологическое впечатлѣніе напряженности, лучезарности въ „звукѣ“ тѣмъ больше, чѣмъ больше у него сильныхъ верхнихъ обертоновъ. Это они придаютъ колоритъ звуку, свѣтлый, волнующій, яркій, иногда ослѣпительный. И гармоническая интуиція Скрябина позволила ему прочесть въ образѣ лучезарнаго звукотембра тѣ звуки, которые въ немъ скрывались и по образу которыхъ онъ создаетъ свой отравленный и яркій, безконечно напряженный гармоническій образъ.

Этотъ образъ появляется какъ разъ въ тотъ періодъ, когда передъ нимъ предстала идея Мистеріи, когда для воплощенія явленнаго лучезарнаго образа потребовались въ его музыкальной палитрѣ новыя краски, новыя слова для выраженія видѣнія. Не сразу появляется онъ полностью\*). Не сразу осознаетъ его новую при-

---

\*) Интересно отмѣтить эмбрионъ „Скрябинской“ гармоніи уже въ его „Valse“ Op. 1.

роду нашедшій его интуитивно художникъ. Весь планъ его воплощенія, вся ладовая система, температура—все связываетъ его съ прошлымъ, и этотъ лучезарный гость стоитъ какъ-то особнякомъ отъ всего этого прежняго плана вещей. Скрябинъ сначала старается найти ему мѣсто среди этихъ призраковъ прошлаго, онъ стремится связать эту гармонию съ своимъ ладомъ, деформируя слегка и этотъ послѣдній. Начинается страшная борьба внѣдренія новой сущности, разрушающей температуру, въ температурный строй. И эта борьба оканчивается разрушеніемъ самостоятельности мелоса, крушеніемъ лада и мелодіи въ пользу побѣдоносной, но не побѣдившей полностью гармоніи.

Сначала его гармонія проявляется въ обликѣ „нонакорда съ пониженной или повышенной (что энгармонически все равно) квинтой“. Вѣрнѣе—это ундецимаккордъ съ пропущенной чистой квинтою.

C, E, (G) B D Fis (см. таблицу).

Эта гармоническая форма—ничто иное, какъ производный звукорядъ изъ натуральныхъ обертоновъ

1, [2], 3. [4], 5, [6], 7, [8], 9, [10], 11, \*).

По отношенію къ прошлому музыки, въ него включены сразу три верхнихъ обертона 7-й, 9-й и 11-й—всѣ уже не помѣщающіеся въ температуріи, только приближенно выражаемые звуками B, D, Fis. Эти звуки на самомъ дѣлѣ выше тѣхъ, которые звучатъ въ обертонахъ, и въ температуріи этотъ аккордъ является неточнымъ и потому, если угодно, фальшивымъ.

Какъ я говорилъ уже, Скрябинъ сначала хочетъ мотивировать это новое гармоническое образованіе съ точки

---

\*) Въ прямыя скобки заключены активныя повторенія звуковъ C и E.



зрѣнія старыхъ формъ, того лада, тѣхъ нормъ, въ которыхъ протекало его творчество. Онъ разсматриваетъ его на первыхъ порахъ, какъ диссонирующій аккордъ, какъ образованіе доминантоваго типа, ждущее разрѣшенія. Онъ связываетъ его съ ладомъ и проектируетъ въ связи съ этимъ на нѣсколько деформированный обычный ладовой строй, понижая „въ угоду этой гармоніи“ шестую ступень обычного мажора (As) и повышая встрѣчно четвертую (Fis). Получается своеобразный мажоръ-миноръ, подобный тому, который уже употреблялся Листомъ въ его „Мефисто“, въ которомъ пониженная шестая ступень даетъ такъ же, какъ у Скрябина, неуловимый оттѣнокъ эротизма.

И его гармонія въ видѣ нонаккорда умѣщается въ этомъ ладѣ въ одной изъ двухъ формъ: или въ видѣ созвучія на пятой, первой или на пониженной шестой ступени—и въ послѣднемъ случаѣ разрѣшается въ основное трезвучіе, или же принимаетъ часто встрѣчающуюся у него форму нонаккорда на 5 ступени съ мелодически пониженной 6-ой ступенью (F въ E). (См. таблицу прим. 3).

Весь періодъ Скрябинскаго творчества отъ 30-хъ до 50-хъ опусовъ, включительно съ поэмою „Экстаза“ наполненъ еще этой борьбою, во время которой новая гармоническая сущность старается найти себѣ мѣсто среди старыхъ ладовыхъ и темперированныхъ формъ, приспособляетъ ихъ къ себѣ, сама къ нимъ приспособляется, признавая себя „диссонансомъ“, и играя эту роль иногда съ большимъ искусствомъ. Попутно она сама еще успѣваетъ усложниться присовокупивъ еще новый звукъ—опять изъ натурального звукоряда 13-й звукъ, (см. таблицу прим. 4).

То появляясь въ болѣе простомъ видѣ, то усложняясь до полноты, тамъ, гдѣ это возможно, принимая преходящія формы, то увеличенныхъ септаккордовъ, то гармоній цѣ-

лотонной гаммы (въ смежности съ „Поэмой Экстаза“), то терцецимъ-аккордовъ съ повышенной ундецимой, ища разными способами разрѣшеній—она все же все время еще не сознаетъ своей истинной природы, стремясь приспособиться къ уже существующей стихіи. Не сразу бросился Скрябинъ въ эту неизвѣстную область, онъ долго собирался передъ тѣмъ какъ произошелъ въ его психологін рѣшительный сдвигъ, кристаллизованный въ „Прометея“.

Этотъ сдвигъ выразился въ томъ, что Скрябинъ почувствовалъ внезапно подлинную природу этого созвучія, почувствовалъ въ немъ гармоническій образъ лучезарнаго звукотембра, почувствовалъ, что эта гармонія ультраароматична, какъ не помѣщающаяся въ рамкахъ темперациі, что она тѣмъ самымъ разрушаетъ и темперацию и не можетъ быть связана съ ладовой прежнею структурою, что она наконецъ какъ гармоническій образъ звукотембра „консонантна“ по самому существу. Онъ понялъ, что ея „доминантовость“ ея диссонантность—это фантомы приспособленія ея существа къ тѣмъ нормамъ, которыми обслуживалась его прежняя музыка, а что природа ея какъ рожденной созерцаніемъ и интуитивнымъ анализомъ звукотембра—устойчива.

Онъ выразилъ это убѣжденіе твореніемъ „Прометея“· Его основная гармонія въ немъ осознала себя какъ нѣкое основное созвучіе, долженствующее въ его новой музыкѣ играть ту же роль какую играло трезвучіе въ прежней—роль положенія равновѣсія, но новаго, этажемъ выше, напряженнѣе лучезарностью и остротой, и въ связи съ этимъ центръ его гармоническаго сознанія передвинулся въ какой-то новый планъ, съ новой системой устойчивостей и неустойчивостей. Послѣ этого надо было, сознавъ это, создавать творческія закономерности новаго плана образовъ, въ который Скрябинъ этимъ самымъ попалъ.

И тутъ оказалось, что область, открытая имъ, настолько велика, что ориентироваться въ ней почти невозможно.

Это гармонія, которую Скрябинъ располагаетъ иногда по квартамъ (см. таблицу прим. 5), иногда по терціямъ въ видѣ образованія внѣшне родственнаго терцецименакорду—является по существу ультрахроматической. Звуки Fis, B, A звучатъ въ ней неточно, они на самомъ дѣлѣ должны звучать ниже, отражая звуки 7(14), 11 и 13 натурального звукоряда. Это чувствовалъ и Скрябинъ, указывая на это обстоятельство „неточности“ строя. Незнакомый съ акустикой, незнавшій ничего объ обертонахъ и натуральныхъ звукорядахъ онъ, интуитивно нашедшій эти самые звуки, былъ пріятно пораженъ послѣ, когда оказалось, что его интуиція согласна съ научной мыслью—въ этомъ онъ увидѣлъ доказательство принципа единства, доказательство мощи интуитивнаго созерцанія.

Но войти и заглянуть въ міръ ультрахроматизма было недостаточно—надо было ориентироваться въ немъ. И тутъ передъ Скрябинской интуиціей и вдохновеніемъ стала стѣна физической неосуществимости тѣхъ звуковъ, намеки на которые были даны его гармоніей. У Скрябина не было инструментовъ, которые могли бы реализовать всю совокупность ультрахроматической бездны звуковъ или хотя слѣдующее къ ней приближеніе послѣ грубаго приближенія хроматической темперациі.

Его гармонія съ ея взглядомъ въ міръ ультрахроматизма давала ему намекъ на то, что тамъ будутъ рождены какія-то мелодіи, какая-то новая невѣдомая ладовая сущность. Но звуковъ реальныхъ не было, и даже если бы они чудились ему вполне ясно въ интуитивномъ видѣніи, то ихъ нельзя было реализовать. Область лада всегда больше, всегда пышнѣе чѣмъ область гармоніи. Гармоніи—отраженія ладовой сущности, выхваченный изъ плана лада моментъ одного звучанія. Ладъ опредѣляетъ

гармоническій планъ, но одна гармонія еще не опредѣляетъ лада, который является чѣмъ то болѣе общимъ.

Надо было создать ладъ, тогда закрѣплена была бы прочно та позиція, которую достигъ Скрябинъ въ своемъ мощномъ эволютивномъ устремленіи. Тогда гармонически развились бы новые организмы гармоніи и мелоса. Но тутъ стѣною встала физика.

Уже три ноты изъ гармоніи Скрябина были явно ультрахроматичны. Принужденный все же существовать въ планѣ темперациі, скрябинскій гармоническій образъ вынужденъ былъ на приближеніе, только на мечту о себѣ, а не на реальное существованіе. Вѣдь въ сущности гармонія Скрябина звучитъ въ темперованномъ строѣ фальшиво и неточно. Но наше ухо обладаетъ драгоценнымъ свойствомъ приспособленія, свойствомъ производить автоматическую поправку высоты звука, психологическій коррективъ. Этотъ коррективъ производится ухомъ всегда при исполненіи, ибо, во-первыхъ, никогда точность интонаціи не бываетъ полною, во-вторыхъ, темперированный строй даже и простыя гармоніи передаетъ не точно. Разница только въ степени неточности. Производя этотъ коррективъ, ухо слышитъ звуки не на той высотѣ, какъ они звучатъ, а на той, на которой они должны звучать. Чѣмъ сложнѣе гармонія, тѣмъ труднѣе произвести этотъ коррективъ, тѣмъ долѣе надо вслушиваться въ музыку, изъ сопоставленія гармоній, изъ ткани мелоса и интонацій уловляя тѣ тяготѣнія, куда стремятся отдѣльные звуки, чтобы познать ихъ истинную высоту и произвести коррективъ требуемый авторомъ. Въ этомъ—процессъ вниканія въ гармонію, всегда существующій, но не всегда одинаково ярко явленный. Въ немъ причина того, что не сразу уразумѣвается Скрябинскій гармоническій міръ, что въ него надо „вслушаться“, что многіе слышатъ како-

фонію и фальшь тамъ, гдѣ мы наслаждаемся прозрачно-  
стью и красотою звучности.

Это приспособленіе и автоматическій коррективъ былъ и для Скрябина палліативомъ существованія ультрахроматическаго строя. Но этого приспособленія было мало для созданія лада въ ультрахроматической сферѣ. И мы видимъ какъ слѣдствіе побѣдоноснаго вторженія гармоніи въ музыку Скрябина—начинающуюся редукцію мелоса. Не имѣвший возможности эволюционировать столь же смѣло и равномѣрно, мелосъ долженъ былъ подчиниться гармоніи. Не имѣя возможности осуществить ультрахроматическій ладъ, Скрябинъ былъ вынужденъ сохранить намеки на этотъ ладъ въ мелосѣ, покоряя его гармоніи ультрахроматической по существу. Этимъ въ мелосѣ все же сохранялся залогъ ультрахроматизма, какъ отраженіе его же въ гармоніи.

Это покореніе не было окончательнымъ. Скрябинъ все время интуитивно боролся съ физическимъ планомъ, жаждалъ создать намеками ту картину лада, которую онъ не могъ создать реально. И его геніальность позволяла ему достигнуть столь многого въ этомъ направленіи, что порой казалось что дѣйствительно, изъ сѣтей переплетающихся гармоній изъ отраженій мелодическихъ линій изъ какихъ-то нереальныхъ уклоненій и намековъ на уклоненія рождалась картина ультрахроматической реальности. Въ этихъ опытахъ сказалась тончайшая интуиція генія, знающаго, чего онъ хочетъ, борющагося въ страшномъ напряженіи за воплощеніе мечты и стѣсненнаго тисками болѣе тѣсными чѣмъ какіе бы то не было. Эти тиски темпераціоннаго плана по отношенію къ ультрахроматической мечтѣ Скрябина были чѣмъ то несравненно, неизмѣримо болѣе тѣснымъ, чѣмъ рамки какаго бы то ни было строгаго или строжайшаго стиля по отношенію къ діатонической реальности. И эта борьба

съ тѣснѣнами физическаго плана выковала послѣднїя произведенїя его духа.

Онъ шель дальше въ своей эволюціи, не ограничившись интуитивнымъ анализомъ натуральныхъ призвуковъ въ звукотембрѣ лучезарной психологіи. Онъ отправился въ область такого же интуитивнаго анализа болѣе сложныхъ звукотембровъ и къ ихъ гармоническому отображенію въ формѣ необычайно сложныхъ гармоническихъ комплексовъ, точно передающихъ колориты колоколовъ, гонговъ, звоновъ. Лишенный ладового ультрахроматическаго плана, чтобы создавать мелось изъ него, онъ принужденъ былъ умножать гармоническій планъ, чтобы его намеками оживлять по мѣрѣ возможности мелось, уже только отражающій гармонію въ своихъ звукахъ, чтобы создавать призракъ лада. Мелодія его принуждена виться по тѣмъ линїямъ, которыя обозначены гармоніей, она принуждена слѣдовать только тѣмъ звукамъ, которые принадлежать гармоніи, чтобы не вызывать диссонанса своей темперованности съ ультрахроматическою природою гармоніи. Только звуки гармоніи были завѣдомо ультрахроматичны и ухо уже ввело въ нихъ свои поправки, коррективы, и мелодія цѣплялась за гармонію, чтобы отправиться въ океанъ ультрахроматической мысли.

Но и гармонія въ этомъ путешествіи старалась итти ближе къ берегу, боясь открытаго моря, гдѣ она легко могла лишиться путеводной нити. Такъ шли онѣ вмѣстѣ по необходимости, удовлетворяясь тѣми небольшими всплесками и приливами волнъ, которыми ихъ дарилъ океанъ ультрахроматизма.

Постепенно Скрябинъ усложнялъ и эти комплексы, но все время сохраняя сознаніе центральности основной гармоніи, кругомъ которой группировались прочія, какъ планеты кругомъ солнца. Ультрахроматическая природа ихъ все время была ясна, но самый способъ образованія

иногда ускользала отъ аналитическаго взора,—иногда они казались образованными включеніемъ еще болѣе высокихъ обертоновъ, иногда же какими-то ультрахроматическими деформациями основной гармоніи, какими то обрывками неявленныхъ мелодическихъ линій, какими-то послѣдствіями невоплощенной мелодической сѣти.

Въ седьмой сонатѣ онъ понижаетъ 9-й звукъ D до Des, получая гармонію съ „колокольною природою“. Есть ли это „пониженіе“, т. е. мелодическое явленіе, или же это непосредственное созерцаніе колокольнаго тембра—трудно сказать, но вѣрнѣе, что послѣднее, судя по слишкомъ малому мелодическому обоснованію этой гармоніи. Въ 8-й сонатѣ 5-й звукъ E понижается въ Es. Въ другихъ, а отчасти и этихъ же произведеніяхъ наблюдаются еще болѣе сложныя образованія звуковыхъ комплексовъ, структура которыхъ кажется еще болѣе причудливою, несмотря на явное родство всѣхъ ихъ между собою „психологически“. Гармоніи эти усложняются иногда, доходя до девятизвучныхъ и даже болѣе того (въ эскизахъ) комплексовъ. Большая часть ихъ—по общему характеру и по процессу возникновенія—гармоніетембры, т. е. отображеніе въ гармоніяхъ сложныхъ тембровыхъ структуръ, имъ интуитивно провидѣнныхъ. То это—тембры колоколовъ (7-я, 6-я соната), то какихъ-то невѣдомыхъ ударныхъ, вродѣ гонговъ—во всякомъ случаѣ по отношенію къ центральной гармоніи они у Скрябина играютъ роль диссонансовъ — неустойчивыхъ созвучій, и Скрябинъ разрѣшаетъ ихъ, гдѣ нужно, въ свое основное 6-звучіе „Прометея“. Въ нихъ поражаетъ одна черта—необычайная прозрачность звучности, которую Скрябинъ умѣетъ совмѣстить съ самой сложной структурою. Онъ достигаетъ этого распредѣленіемъ звуковъ гармоніи, и его интуиція изящнаго никогда не покидаетъ его въ этой области сложныхъ гармоній, въ которой она

столь часто покидаетъ многихъ. Его гармоніи удивительно мягки, легки, ясны и стройны при всей ихъ изысканности, тѣмъ не менѣ звуковой анализъ ихъ, подобный сдѣланному мною анализу его основной гармоніи, дѣлается все болѣе и болѣе затруднительнымъ да и бесполезнымъ, ибо этого міра свободнаго созданія звуковыхъ комплексовъ нельзя объять и трудно ввести его въ теоретическое русло. Я только отмѣчаю, что всѣ эти гармоніи рождены с о з е р ц а н і е мъ звуко тембра, единаго момента звучанія, какъ цѣльнаго самодавляющаго ощущенія, лишь рѣдко разбитаго на послѣдовательности смѣнъ. Уже одна ультрахроматичность этихъ формъ лишаетъ насъ теоретическаго фундамента, ибо та бездна звуковъ, которую она намъ представляетъ, неизслѣдована, ибо мы не знаемъ точно, а только чувствуемъ интуитивно истинную высоту составляющихъ эти гармоніи звуковъ. Иногда въ гармоническихъ сопоставленіяхъ Скрябина чувствуются какія-то полярныя соотношенія этихъ новыхъ образований, аналогичныя отношеніямъ тоники и доминанты въ простыхъ ладахъ. Въ эти моменты, особо цѣнные, рождается гармоническая фраза, послѣдовательность, интонація, рождается призракъ новаго плана каденцій и ультрахроматическій ладъ выявляется полнѣе. Но интересно отмѣтить, что Скрябинъ несравненно больше все время создавалъ новые комплексы, чѣмъ детализировалъ старые. Огромное большинство его гармоній берется имъ, такъ сказать, въ „сыромъ видѣ“, какъ звукотембръ; онъ не пытается разнообразить употребленіе ихъ разными перемѣщеніями входящихъ въ нихъ звуковъ, не пытается ихъ углубить, сотворивъ изъ нихъ производныя гармоническія же формы. Въ планѣ простыхъ гармоній его отношеніе къ его сложнымъ гармоническимъ формамъ было бы аналогично употребленію однихъ трезвучій основнаго типа, избѣгая секстаккордовъ, квартсекстаккордовъ... Основной тонъ



гармоніи почти всегда, за крайне рѣдкими исключеніями, у него внизу. А между тѣмъ эта область могла бы дать безпредѣльно много хотя бы уже по „количеству“ звуковъ гармоніи. Скажу, чтобы иллюстрировать „экстенсивное“ гармоническое хозяйство Скрябина, малую воздѣланность имъ этой области, по которой онъ несся, какъ метеоръ, ежеминутно открывая новыя гармоническія сокровища и не имѣя времени заняться разработкою старыхъ—тотъ фактъ, что при игнорированіи возможныхъ удвоеній простое трезвучіе допускаетъ всего шесть различныхъ комбинацій, а Скрябинское шестизвучіе—720, а семизвучіе его послѣднихъ произведеній—5040 разныхъ созвучій, не считая редуцированныхъ производныхъ съ меньшимъ числомъ тоновъ. Изъ этихъ возможностей Скрябинъ употребляетъ чаще всего одно первоначальное расположеніе, рѣдко, рѣдко прибѣгая къ двумъ-тремъ простѣйшимъ перестановкамъ „расположенія“, главнымъ образомъ, въ верхнихъ голосахъ. Я считалъ только производныя одного скрябинскаго „прометейскаго“ аккорда и семизвучія. Но у него ихъ нѣсколько—есть детонированныя формы въ седьмой сонатѣ, есть еще новыя образованія въ послѣднихъ композиціяхъ (въ частности много—въ самыхъ послѣднихъ сочиненіяхъ отъ ор. 71 до 74-го)—что же получится если счесть всѣ заключенныя и въ нихъ возможности? Но Скрябину некогда—и онъ несется мимо этихъ сокровищъ, ограничиваясь самыми слабыми намеками. Необходимо отмѣтить при томъ, что въ этихъ сложнѣйшихъ комплексахъ „колоритъ“ и „психологія“ гармоніи несравненно чувствительнѣе, чѣмъ въ простыхъ; малѣйшаго измѣненія послѣдовательности звуковъ уже достаточно, чтобы колоритъ измѣнился. Это влечетъ за собою перспективы новыхъ совершенно, незнакомыхъ намъ гармоническихъ ощущеній изъ категорій скрябинскихъ комплексовъ.

Я остановился на этомъ вопросѣ умышленно, чтобы подчеркнуть экстенсивность скрябинскаго гармоническаго хозяйства, чтобы указать истинные размѣры открытой имъ области, которая по приблизительному подсчету заключаетъ въ себѣ матеріала въ десятки тысячъ разъ больше, чѣмъ заключенные во всей предыдущей музыкальной литературѣ. И чтобы указать, что изъ этой огромной сокровищницы Скрябинъ успѣлъ фактически воспользоваться самымъ ничтожнымъ количествомъ цѣнностей, тѣми которыя первыя попались на глаза его интуиціи. Отъ этой малой использованности ресурсовъ гармоній происходитъ и его малое осознаніе лада, малое выраженіе полярности обусловливающей ладъ. Онъ исключительно примитивенъ въ той новой области, которую открылъ, и аналогиченъ самому простому гармонисту, употребляющему только трезвучія съ основнымъ тономъ въ басу. Оттого же въ его гармоніяхъ есть нѣкоторый „общій имъ всѣмъ“, несмотря на ихъ сложность и разнообразіе, оттѣнокъ—этотъ оттѣнокъ происходитъ отъ строенія этихъ гармоній путемъ накопленія верхнихъ призвуковъ на основномъ тонѣ. Оттого всѣ они—ярки, остры (какъ звукотембры съ большимъ количествомъ яркихъ верхнихъ обертоновъ), оттого они почти всѣ имѣютъ извѣстный „доминантовый“ оттѣнокъ (отъ того, что на пути этихъ обертоновъ всегда встрѣтится седьмой звукъ, или нона, или ундецима). Тѣ незначительныя и рѣдкія отклоненія, которыя себѣ позволялъ Скрябинъ показываютъ, какія неожиданныя измѣненія психологическаго колорита получаются отъ самыхъ простыхъ „перестановокъ“ звуковъ его гармоній. Въ видѣ простаго примѣра возьму гениальное начало „Прометея“—этотъ „голосъ первичнаго Хаоса“—который въ сущности есть только всего - на - всего—своего рода—„секундаккордъ“ отъ его основнаго созвучія, если только позволительно

прибѣгать къ этой приблизительной терминологіи въ этихъ сложныхъ явленіяхъ: въ низкомъ голосѣ тутъ не тоника, а „септима“—седьмой звукъ.

Въ связи съ сказаннымъ выше объ ультрахроматизмѣ этихъ гармоній можно понять причины такого невниманія Скрябина къ этой области. Онъ интуитивно стремился выявить ладъ своего мелоса и своихъ гармоній. Но звуки лада были для него недоступны какъ физическія реальности—онъ долженъ былъ только намекать на нихъ, что онъ могъ сдѣлать только посредствомъ гармоній ибо въ звучаніи гармоніи ухо можетъ сдѣлать поправку на высоту. Онъ долженъ былъ выбирать гармоническія краски, „иллюстрирующія“ высоту тоновъ его мелоса, что заставляло его разнообразить „принципы“ гармоній, моменты созерцанія звучаній. И дѣйствительно—этимъ онъ достигалъ того, что дѣлалось яснымъ, напримѣръ, что одна и та же нота въ одномъ мѣстѣ звучитъ у него „не такъ“, какъ тутъ же рядомъ—разница на минимальную часть тона.

Во всѣхъ этихъ случаяхъ мелодія привязана къ гармоніи, являясь ея отраженіемъ, составляясь изъ нотъ гармоніи, за рѣдкими и робкими исключеніями: явленіе объясненное выше. И въ связи съ этимъ призракъ лада мѣняется при перемѣнахъ гармоніи. Гармонія становится сущностью, которая только и можетъ нарисовать хотя бы приближенную картину лада; то слабое понятіе о ладѣ, которое она являетъ, и исчерпывается этимъ. Оттого всѣ три понятія какъ бы совпадаютъ, и понятія лада и мелодіи растворяются въ понятіи гармоніи. Перемѣна гармоніи у Скрябина начинаетъ быть синонимомъ перемѣны лада. Лишенный ультрахроматической гаммы звуковъ, имѣющей въ распоряженіи только отдѣльныя блески и отраженія этого плана, Скрябинъ чувствуетъ, что въ этой области малѣйшее сколько-нибудь сложное сопоставленіе

гармоній его типа неминуемо выведетъ его изъ рамокъ темпераціи,—и онъ принужденъ принимать за характеристику лада одну гармонію изъ него. Это мало, ибо ладовая сущность не опредѣляется одною гармоніей, а послѣдовательностью гармоній. Результатъ всего этого тотъ, что и самое понятіе о ладѣ является у Скрябина только призрачнымъ, только намекомъ, а не реальностью, что музыка его утрачиваетъ ладовой строй, дѣлается внѣтональною въ самомъ обширномъ смыслѣ слова. И онъ принужденъ вѣчно модулировать изъ одного неявленнаго лада въ другой, столь же мало явленный. И его гармоническая ткань обречена этимъ самымъ на самыя простыя сопоставленія, на крайній схематизмъ, вызванный тисками темпераціи, она распадается на ряды отдѣльностей, не спаянныхъ цѣльностью ладового образа, въ каждой изъ этихъ отдѣльностей отражая мимолетный намекъ на ультрахроматическій ладъ.

Я остановился подробно на этомъ пути, послѣднія вершины котораго составляютъ гармоническія откровенія Скрябина—на пути осознанія звукотембра и на построеніи по ихъ образу и подобію гармоническихъ формъ. Смѣлый вызовъ темпераціи, который не рѣшался сдѣлать никто изъ геніевъ, Скрябинъ сдѣлалъ, не испугавшись послѣдствій и можетъ быть—и не учтя ихъ иначе какъ послѣ сдѣланнаго. Мы видимъ, что путь этотъ завершается шагами Скрябина, что эти шаги нормальны, естественны и органичны, но что они упредили развитіе остальныхъ областей музыки. Эволютивный ходъ другихъ отсталъ отъ этой, получился разрывъ. Открывъ ультрахроматическую бездну, гармоніи Скрябина остановились передъ ней въ недоумѣніи, въ отсутствіи ориентировки. Техника музыкальнаго искусства стала на пути. Редукція мелоса была необходимымъ послѣдствіемъ этого дерзновеннаго и спѣшнаго проникновенія въ новую область,

также какъ и схематизмъ гармонической ткани. Въ этотъ моментъ геніальная интуиція Скрябина-художника приходитъ къ нимъ на помощь и помогаетъ ему создать въ страшно стѣсненныхъ условіяхъ, передъ которыми всѣ тиски строгаго стиля кажутся дѣтской игрушкой—изъ намековъ образъ ультрахроматизма. Принужденный мириться съ странствованіемъ по берегу океана ультрахроматизма съ привязанной къ гармоніи мелодіей и ошупью, боясь попасть на глубокое мѣсто и утонуть, шагъ за шагомъ соединяя гармоническія отдѣльности, пробираться въ жаждѣ возможно широкихъ перспективъ—онъ чудомъ создаетъ изъ этого нѣчто дѣйствительно великое, и еще не явивъ во плоти ультрахроматизма, создаетъ его астральный образъ въ планѣ того астральнаго лика творенія, о которомъ я уже говорилъ. Еще неизвѣстно, что лучше; и можетъ быть этотъ намекъ на великій міръ новыхъ звуковъ художественно не менѣе цѣненъ, чѣмъ его чаемое явленіе въ реальности.

---

Я коснусь теперь другого пути гармонической эволюціи въ искусствѣ, хотя онъ уже имѣетъ только отрицательное отношеніе къ пути, которому слѣдовалъ Скрябинъ. Какъ увидимъ мы изъ связи только что сказаннаго и имѣющаго быть сказаннымъ—онъ и не могъ слѣдовать по этому пути.

Этотъ путь—который я называю контрапунктическимъ—основанъ на образованіи гармоническихъ образовъ, какъ результатовъ „голосоведенія“ какъ феномена сопутствующаго „мелодической ткани“, сплетенію голосовъ, какъ явленія производнаго по отношенію къ мелосу. Изъ сплетенія голосовъ рождаются гармоническіе комплексы—проходящія гармоніи, иногда причудливыя и странныя, поражающія свѣжестью впечатлѣнія.

Потомъ нашъ психофизиологическій аппаратъ привыкаетъ къ нимъ, острота впечатлѣнія притупляется—начинается обычный процессъ, вызываемый „неупругостью воспринимающей психики“. И тѣ гармоническіе образы, которые были раньше допускаемы только какъ слѣдствіе сплетенія голосовъ, только какъ результатъ рожденія ихъ изъ мелодической ткани—начинаютъ получать права самостоятельнаго существованія. Изъ психологическаго диссонанса становятся „консонансомъ“.

Такъ какъ мелодія принадлежитъ къ плану ладовому, то ладовой моментъ въ этомъ процессѣ преобладаетъ. Ладъ долженъ быть созданъ раньше, чѣмъ воспослѣдуетъ такого рода эволютивный процессъ. Этотъ послѣдній заключается, какъ и въ предыдущемъ случаѣ, въ томъ, что на мѣсто ставшихъ „консонансами“, перешедшихъ въ планъ „безразличія“ гармоній становятся новыя, образованныя болѣе сложнымъ сплетеніемъ, при чемъ гармоніи прежде образованныя тѣмъ же путемъ уже могутъ стать „исходными пунктами“ для образованія этихъ новыхъ. Такимъ образомъ обогащается гармоническая палитра.

Этотъ процессъ былъ являемъ всѣми великими контрапунктистами до Вагнера включительно. И Скрябинъ въ первомъ этапѣ его творчества слѣдовалъ инстинктивно, хотя и въ слабой степени этому процессу. У него въ первомъ періодѣ есть проходящія гармоніи, образованныя какъ результатъ сплетенія мелодическихъ линій, что даже приближаетъ его къ Вагнеру. Являлась возможность даже его дальнѣйшей эволюціи въ этомъ направленіи—слишкомъ много цѣнностей создалъ онъ такимъ образомъ, несмотря на то, что его мелодическая ткань все же почти всегда являлась довольно простою.

Внѣдреніе въ его музыку ультрахроматическаго элемента въ видѣ его новыхъ гармоній лишило его лада. Прежній ладовой строй, температивный по существу или въ луч-

шемъ случаѣ діатоническій—былъ несоизмѣримъ съ новою гармонической формою. Онъ пытался сначала ужиться съ нею, но вскорѣ торжествующая гармонія разрушила его и убѣдила въ невозможности существованія съ нею совмѣстно.

И при отсутствіи лада нельзя было строить мелодической ткани, тѣмъ болѣе дѣлать эту ткань формирующей новыя гармоніи. Она была сама слишкомъ подчинена этимъ уже ее создавшимъ гармоніямъ, чтобы создавать что-либо кромѣ нихъ самихъ, кромѣ того, чтобы „ихъ поддерживать“ своимъ обликомъ. И мы видимъ явленіе, уже указанное мною, что скрябинская мелодическая ткань обращается въ систему единовременныхъ фигурацій гармоніи,—фигурацій, которая вслѣдствіе большого количества входящихъ въ гармоническіе комплексы нотъ имѣютъ всѣ внѣшніе признаки мелодическихъ образованій, съ тою только разницею, что являясь своего рода горизонтальнымъ развертываніемъ гармоніи во времени—ритмъ;—они выявляли только одинъ гармоническій моментъ и потому были лишены ладовой жизни, для котораго надо много гармоническихъ моментовъ, ибо ладъ общѣе гармоніи.

Въ своей упорной борьбѣ съ недостаткомъ звуковъ съ отсутствіемъ реального ультрахроматическаго плана, Скрябинъ иногда совершалъ попытки внѣдренія и въ эту область—голосоведенія. Дѣйствовалъ по необходимости больше намеками, чѣмъ реальностями, но иногда двумя, тремя соединеніями гармоній ему удавалось составить призракъ лада, иногда умышленнымъ диссонансомъ въ гармоніи онъ давалъ понять о направленіи его музыкальной мечты. Его лучшія созданія явились въ результатѣ этого титаническаго напряженія борьбы ультрахроматической мысли съ температурностью воплощенія.

Кромѣ отдѣльнаго момента звучанія—въ міръ гармо-

ній входять и производныя гармоническія образования— сопоставленія гармоній. Эта сфера—сложная и прилежитъ отчасти къ ладу и мелосу, ибо сколько-нибудь сложное сопоставленіе гармоническихъ моментовъ есть всегда уже результатъ мелодическихъ сплетеній. Новое сопоставленіе старыхъ гармоній можетъ произвести глубокое впечатлѣніе и придать этимъ старымъ образованиямъ элементы свѣжести. Въ способѣ сопоставленія гармоній выявляется внутреннее отношеніе автора къ природѣ этихъ гармоній, которое можетъ быть крайне различно. Такъ Вагнеръ своими сопоставленіями простыхъ трезвучій выявлялъ ихъ хроматическую природу. Смыслъ гармоніи, какъ звуковой данности, мѣняется отъ сопоставленія—и трезвучіе у Баха не то, что у Вагнера. Но процессъ „привычки“ или принципъ неупругости дѣлають и тутъ свое дѣло и то, что казалось свѣжимъ и новымъ, переходитъ въ категорію того, что называется „общимъ мѣстомъ“, традиціоннымъ сопоставленіемъ, многія изъ которыхъ были въ свое время высокими художественными цѣнностями, переходятъ въ планъ безразличія. Тогда на смѣну имъ создаются новыя болѣе свѣжія послѣдованія. И тутъ повторяется тотъ же процессъ.

Не трудно видѣть, что въ силу сказаннаго процессъ этого типа у Скрябина не могъ быть проявленъ въ полной мѣрѣ. Отсутствіе выраженного лада и боязнь лишиться реальной звуковой подкладки принуждала Скрябина къ возможно простымъ сопоставленіямъ гармоній. Та свѣжесть сопоставленія, которая какъ бы есть у многихъ изъ его гармоній, на самомъ дѣлѣ обязана своимъ впечатлѣніемъ только новизнѣ самихъ гармоній, а не ихъ сопоставленію, которое наиболѣе просто изъ возможныхъ и аналогично простѣйшимъ соединеніямъ трезвучій. Все, что онъ достигъ въ этой области сопоставленій, сводилось къ тому, что въ „редуцированныхъ“



формахъ своихъ гармоній, которыя въ особенномъ количествѣ появились въ послѣднихъ твореніяхъ, онъ сопоставленіями достигалъ того, что эти иногда очень простыя созвучія, часто доведенныя до двухъ-трехъ нотъ, являли полностью свою очень сложную психологію (9-я, 10-я соната). Когда онъ писалъ не всею гармонической краскою, онъ сопоставленіемъ достигалъ впечатлѣнія полноты краски. Но полныя краски его палитры мало говорили сверхъ того, что являла ихъ физическая сущность.

Ни у одного композитора „тембровая природа“ гармоній не проявилось съ такою силою какъ у Скрябина. Акустически понятія тембра и гармоніи—родственны какъ понятія единовременнаго звучанія. Въ тембрѣ нѣтъ анализа звучанія, но онъ присутствуетъ въ гармоніи. Когда усложняется гармонія, то „общее впечатлѣніе“ звучанія дѣлается все болѣе и болѣе недифференцированнымъ и впечатлѣніе гармоніи приближается къ впечатлѣнію тембра. Такъ происходитъ въ сложныхъ звуковыхъ комплексахъ Скрябина, рождающихъ то идею лучезарной оркестровки, то органическихъ звуковъ, то колокольныхъ звоновъ или какихъ-то шумовъ и шелестовъ. Скрябинъ перекидываетъ мостъ между понятіями тембра и гармоніи—создавая новыя промежуточныя образованія, которыя я называлъ гармоніетембрами, менѣе аналитичныя чѣмъ гармоніи и болѣе дифференцированныя чѣмъ тембры. Отчасти сознание (интуитивное) невозможности выявленія ультрахроматическаго лада заставляло Скрябина съ особою настойчивостью заниматься изысканіемъ все новыхъ и новыхъ тембровъ-гармоній, все новыхъ „ощущеній“ въ смыслѣ воздѣйствія на психическую сферу, въ этомъ исканіи выражался его творческій порывъ, поставленный въ невозможность на разъ избранномъ пути проявиться въ

мелость. Это была какая-то лихорадочная погоня за новыми звуками, все болѣе и болѣе острыми, все болѣе и болѣе отравленными, волнующе тонкими. Его матеріаль къ „Предварительному дѣйствию“ особенно краснорѣчивъ въ этомъ отношеніи. Съ другой стороны и его „колористическая интуиція“ властно заставляла его искать здѣсь того, чего онъ искалъ въ планѣ оркестроваго колорита, но что тамъ ему интуитивно не давалось. Гармоніетембрами онъ начиналъ замѣнять оркестровку. И эта замѣна была геніальна. Въ тонкихъ краскахъ колорита гармоніи какъ бы внѣдрена была сущность какихъ то несказуемыхъ звучностей, которыхъ не можетъ замѣнить никакая оркестровая реальность. Гигантская интуиція позволяла ему, оставаясь въ сферѣ его родного и покореннаго имъ всецѣло фортепіано создавать призрачные и полуреальные колориты въ гармоніетембрахъ, осуществлять звоны и свѣты, возгласы и трубы. Великій колористъ сказался въ этихъ откровеніяхъ, но колористъ какого-то иного, не реального порядка, можетъ быть болѣе тонкаго, чѣмъ реалистическіе колористы оркестра. Я не боюсь сказать, что тѣ мѣста великаго впечатлѣнія „колорита“ въ его симфоніяхъ, которыя обычно указываются сторонниками того взгляда, что Скрябинъ былъ и въ оркестровомъ смыслѣ „колористъ“—что они обязаны своимъ впечатлѣніемъ не оркестровой краскѣ, а краскѣ того гармоніетембра, той гармоніи, которая такъ слитна во впечатлѣніи, что проникаетъ и побѣждаетъ тембръ, какъ въ началѣ „Прометея“, какъ въ рядѣ его моментовъ, какъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ Экстаза. Такъ же инструментуйте простое трезвучіе, какъ начало Прометея—и получится пустое мѣсто, такъ же колоризируйте обычныя гармоническія послѣдованія какъ рядъ мѣстъ „Экстаза“ и выйдетъ очень плохая палитра. Создавая полугембры, полугармоніи, Скрябинъ въ гармоніи вли-

валь колористическую жизнь. Можетъ быть оттого онъ и такъ склоненъ къ гармоническимъ отдѣльностямъ, что для него смѣна гармоній часто была именно смѣною тембровъ, переливами красокъ музыки, въ которыхъ онъ упускалъ или временно переставалъ интересоваться мелодической стихіей. Какъ въ мечтѣ о своей свѣтовой симфоніи, онъ хотѣлъ, возможно, и изъ моментовъ своей музыки сдѣлать ласку гармоническихъ ощущеній, острыхъ и волнующихъ, завораживающихъ въ своей опьяняющей смѣнности, какъ переменные свѣты. И музыка его какъ будто иногда хотѣла превратиться въ игру смѣнъ тембровъ, полутѣней и музыкальныхъ красокъ, въ которыхъ образъ мелоса уже не игралъ главной роли, а былъ зигзагомъ на фонѣ чередующихся колоритовъ, магически завораживающихъ слушателя.

Онъ сдѣлалъ шагъ такой величины, который до него не дѣлало человѣчество за всю музыкальную исторію. Онъ не побоялся стать лицомъ къ проблемѣ детемперации, не побоялся того, что дерзновеніемъ своимъ онъ поставитъ себя въ невозможность равномѣрнаго и разносторонняго воплощенія—что и случилось. Онъ специализировался, онъ шелъ на это смѣло. Только его геніальность помогла ему удержаться на этомъ узкомъ берегу океана, не потерять присутствія духа и продолжать ткать свою тончайшую ткань, ежеминутно находясь подъ угрозой однимъ невѣрнымъ движеніемъ сдѣлать гибельный шагъ—сфальшивить—что въ этомъ планѣ конечно хуже, чѣмъ въ прежнемъ музыкальномъ. Но онъ такъ былъ мастерски совершененъ и интуиція его такъ сильна, что онъ этого шага не сдѣлалъ—напротивъ сдѣлалъ рядъ такихъ, которые выяснили его позицію и укрѣпили ее. И онъ смѣло вступилъ въ борьбу съ условіями новаго творчества и достигъ очень многого.

Я хочу возразить въ видѣ заключенія на то мнѣніе, будто Скрябинъ очень расточителенъ въ краскахъ, слишкомъ роскошествуетъ въ планѣ воплощенія. Видимо и самъ онъ отчасти раздѣлялъ это мнѣніе, но безъ колорита осужденія. На самомъ дѣлѣ исторія не знаетъ болѣе умѣреннаго творца, поставленнаго въ болѣе стѣснительныя условія при такомъ яркомъ творческомъ импульсѣ. Его положеніе было трагичнѣе оттого, что его стѣсняла не традиція, которую онъ не задумался бы отринуть, не привычныя условія техники, которыя бы онъ преодолѣлъ,—а отсутствіе реальной физической опоры, звуковъ того плана, который открылся передъ его взоромъ. Ставъ на берегу ультрахроматическаго міра и не имѣя средствъ, чтобы конкретно плыть по этой области, онъ сдѣлалъ въ дѣлѣ его изслѣдованія такъ много, какъ другіе врядъ ли могли бы сдѣлать даже вооруженные всѣми физическими возможностями. Его могучая интуиція выводила его изъ самыхъ стѣсненныхъ положеній въ музыкальномъ планѣ, въ которыя его завлекала его дерзновенная смѣлость. Эта интуиція подсказала ему его гармоническія формы, она дала ему возможность создать гармоніи безконечно новыя, настолько что они оторвали всю его музыку отъ прошлаго, что они провели грань между нимъ и всею остальною музыкаю, болѣе рѣзкую, чѣмъ все, что знала музыкальная исторія. Эта интуиція позволила ему проникнуть въ тайны структуры тембровъ, угадавъ тотъ путь, которымъ шло развитіе гармоніи до него. Въ научныхъ параллеляхъ—въ научной обоснованности его гармоній, обоснованности, которую онъ и не подозрѣвалъ—хранится одно изъ могучихъ доказательствъ органичности созданнаго имъ міра; въ историческомъ ходѣ—его оправданіе. Правда—онъ поспѣшилъ, чѣмъ поставилъ и себя въ затрудненіе, но это поспѣшеніе такъ характерно для него всего,—вѣдь онъ спѣшилъ и

со всѣмъ инымъ, вплоть до своей мечты о Концѣ Мира, котораго онъ ждалъ чуть ли не на-дняхъ и съ приближеніемъ котораго тоже торопился, какъ и съ приближеніемъ всего остального, съ синтезомъ искусствъ, съ овладѣніемъ стихіей всѣхъ ихъ въ отдѣльности. Какъ человѣкъ, проникшій въ бездны музыкальнаго воплощенія, Скрябинъ стоитъ безконечно дальше всѣхъ своихъ современниковъ. За внѣшнею сложностью гармоническаго матеріала иныхъ изъ нихъ очень многіе не разбираютъ всей той невѣроятной дистанціи, которая отдѣляетъ Скрябина отъ всѣхъ этихъ гармоническихъ новаторовъ. И тамъ и тутъ „сложно“, — „слѣдовательно“ и тутъ и тамъ — „модернисты“: вотъ принятая схема разсужденія. А на дѣлѣ Скрябинъ подлинно соприкоснулся съ ультрахроматической областью, чего не сдѣлалъ до сихъ поръ ни одинъ изъ его современниковъ, и для человѣка „знающаго и интуитивно чувствующаго“, ясно, какъ эти другіе новаторы близки къ прошлому, какъ связаны они съ этимъ прошлымъ, какъ въ ихъ сложныхъ гармоніяхъ нѣтъ „гармоніи“, нѣтъ интуиціи, нѣтъ провидѣнія, какъ невѣроятно часто „фальшивятъ“ они грубѣйшимъ образомъ, думая, что открываютъ новыя перспективы. Скрябинъ — одинъ увидѣлъ призракъ бездны ультрахроматизма и сумѣлъ удержать это видѣніе, вынужденно оставаясь въ темперованномъ планѣ.

## СКРЯБИНЪ—ПИАНИСТЪ.

Въ лицѣ Скрябина мы имѣли дѣло съ однимъ изъ наиболѣе оригинальныхъ и замѣчательныхъ интерпретаторскихъ талантовъ. Въ сущности невозможно отдѣлить фізіономію его „піанизма“ отъ фізіономіи его фортепіаннаго творчества. Это—два лика одной и той же сущности, одинъ изъ нихъ порожденъ другимъ, вытекаетъ изъ другого, какъ необходимое и единственно мыслимое слѣдствіе. Или, вѣрнѣе, обѣ эти формы творческаго воплощенія продиктованы однимъ творческимъ импульсомъ и въ обѣихъ живетъ одинъ духъ—выражающійся какъ въ стилѣ игры, въ пріемахъ исполненія, такъ и въ самой структурѣ творимыхъ образовъ.

Я зная, что есть такое мнѣніе, будто Скрябинъ—главнымъ образомъ, композиторъ, а его „піанизмъ“—своего рода несущественный придатокъ къ его композиторской дѣятельности. Трудно представить себѣ мнѣніе, менѣе мотивированное, менѣе обоснованное знакомствомъ съ творчествомъ и исполненіемъ композитора. Въ то же время, причины зарожденія такого взгляда ясны, и одной изъ задачъ послѣдующаго изложенія будетъ—показать, почему Скрябинскому „піанизму“ не только публика, но и музыканты удѣляли такъ непростительно-мало вниманія.

Напротивъ, вдумчивому изслѣдователю творческаго

пути композитора должна броситься въ глаза эта особенность, характерная для Скрябина особенность: про-никновеніе его цѣликомъ стихіей піанизма. Скрябинъ—фортепіанный геній, если не исключительно, какъ его родоначальникъ — Шопенъ, то въ огромной степени, по преимуществу. Все его творчество родилось отъ фортепіано, все оно воспиталось соками и возможностями этого удивительнаго инструмента, единственнаго инструмента, олицетворяющаго въ себѣ индивидуальность микрокосма, соединяющаго въ себѣ неограниченные ресурсы гармоніи, полифоніи и нюансировки съ возможностью абсолютнаго, художественнаго „солированія“, совершенной независимостью отъ вмѣшательства постороннихъ исполнителей.

Духовный потомокъ двухъ (а можетъ быть и трехъ, ибо при всей, чисто художественной антипатіи Скрябина къ Бетховену, совершенно аналогичной подобной же антипатіи къ Бетховену Шопена,—у Скрябина слишкомъ много чертъ явно выраженной преемственности по отношенію къ творчеству геніальнаго симфониста) величайшихъ геніевъ фортепіано—Шопена и Листа, создавшій свой собственный фортепіанный стиль—Скрябинъ не могъ не быть великимъ и самобытнымъ піанистомъ. Это—одинъ изъ художественныхъ законовъ, корни которыхъ скрываются въ тайникахъ творческаго процесса: создатель новаго стиля, самобытнаго стиля въ области какого бы то ни было инструмента — необходимо является глубокимъ и оригинальнымъ исполнителемъ своихъ сочиненій, подлиннымъ воплостителемъ этого, имъ же созданнаго стиля, въ жизнь реальную. Та фізіономія, самобытный ликъ, который мы замѣчаемъ въ произведеніяхъ великихъ геніевъ-піанистовъ всегда есть отраженіе ихъ фізіономіи композиторской, и обратно—композиторскій ихъ обликъ порожденъ ихъ

подходомъ къ инструменту, обусловленъ имъ; часто детали стиля представляютъ прямыя слѣдствія манеры и пріемовъ игры, даже случайныхъ, врожденныхъ или укorenившихся дефектовъ исполненія, силою художественнаго устремленія (какъ это всегда бываетъ, и, какъ это увидимъ, есть и у Скрябина) превращенныхъ въ достоинства.

Тутъ выплываетъ любопытная подробность, объясняющая многое въ оцѣнкѣ авторовъ-піанистовъ, вообще авторовъ-исполнителей, какъ со стороны публики, такъ и со стороны музыкантовъ. Дѣло—въ существованіи, какъ двухъ рѣзко обособленныхъ типовъ, категорій исполнителей-авторовъ, и исполнителей вообще.

Различіе этихъ двухъ „кастъ“ гораздо глубже, чѣмъ представляется обычно. Различны исходные пункты, точки отправленія ихъ искусства, и точки приложенія творческихъ силъ. Исполнитель-авторъ, если онъ пребываетъ на уровнѣ высшей талантливости—создаетъ новый стиль, создаетъ его неминуемо, безусловно, какъ я говорилъ выше. Если онъ не создаетъ его—онъ и не великій композиторъ. Въ интерпретаціи онъ всегда субъективенъ до крайности, его исполненіе отождествляется съ его переживаніемъ; никогда онъ не можетъ играть одной техникой, а играетъ или всѣмъ существомъ—и тогда для него исполненіе—актъ священнодѣйственный; или же, при отсутствіи настроенія, онъ играетъ просто неудачно. Никогда не можетъ и не хочетъ онъ создавать иллюзію переживанія, а всегда даетъ или подлинный актъ художественнаго экстаза—или же—дурное исполненіе, безъ подъема. *Tertium non datur.*

Въ воспріятіи этой игры публикѣ-слушателю въ широкомъ смыслѣ слова надо сталкиваться съ рядомъ препятствій. Свѣего рода двойную стѣну долженъ про-



бить слушатель, чтобы попасть въ „святое святыхъ“ внутреннего міра художника, который его раскрываетъ обычно довѣрчиво, широко, зная въ то же время и чувствуя, что въ игольные уши отверстія этого міра пройдетъ не всякій верблюдъ, зная эзотеричность этого раскрытаго пути. Двѣ стѣны, о которыхъ я говорю: первая—новизна приемовъ исполненія, необходимая въ творцѣ стиля; вторая—новизна самаго творенія.

Совершенно иная картина у исполнителя— не автора, или если онъ и авторъ, то не принадлежащій къ тѣмъ вершинамъ и свѣтиламъ, которыя озаряютъ путь искусства. Въ исполненіи онъ пользуется старымъ, знакомымъ стилемъ—перваго препятствія уже нѣтъ; онъ играетъ или не свои, т. е. опять знакомыя, извѣстныя произведенія, или же свои, но лишеныя самобытности—отсутствуетъ и второе средостѣніе. Онъ неминуемо объективенъ въ своемъ исполненіи (отъ отсутствія яркой субъективности), и нерѣдко, даже почти постоянно замѣщаетъ подлинный художественный экстазъ, изъ экономіи нервовъ, условнымъ, мастерскимъ представленіемъ, театральной копіей этого экстаза. Для слушателя это— не важно, ибо трудно отличимо, надо быть крайне чуткимъ и сознательнымъ художникомъ самому, чтобы отдѣлать мастерскую поддѣлку эстраднаго виртуоза отъ подлиннаго переживанія. Путь къ воспріятію публики свободенъ отъ препятствій. И въ результатѣ—слагается мнѣніе о преимуществѣ исполнителей второй категоріи надъ первой. Это и есть—общее, „общественное“ мнѣніе. И публика потому всегда предпочтетъ Гофмана—Скрябину, какъ піанисту, какъ въ свое время Фильда предпочитали Листу.

Исполнительская трагедія Скрябина, но трагедія только кажущаяся, ложная,—въ томъ именно, что онъ одинъ изъ типичнѣйшихъ представителей первой кате-

горіи—категоріи піаністовъ - творцовъ, созидающій свой фортепіанний стиль, столь же оригинальный, если не болѣе, чѣмъ стиль ихъ твореній, и столь же трудный для перваго воспріятія. Новизна и игры можетъ быть не менѣе ярко выражена, чѣмъ новизна творчества. Это обычно забываютъ, думая, почему то, что исполненіе—какого-то рода стоячая стихія, мало подвижная, что въ ней нѣтъ прогресса и эволюціи. Великіе новаторы исполненія, хотя бы въ частной области фортепіано, появляются, дѣйствительно, пожалуй еще рѣже, чѣмъ великіе новаторы композиціи. Почему такъ? Можетъ быть, потому, что это тонкое, эфемерное, безплотное искусство умираетъ вмѣстѣ съ ними, не оставляя даже никакого физическаго отпечатка, потому что преемственность держится, по крайней мѣрѣ, вначалѣ, подражаніемъ духовно-родственному. А подражать исчезнувшему—невозможно. Новаторъ-исполнитель долженъ возсоздать стиль своихъ духовныхъ родоначальниковъ, долженъ угадать его, долженъ самъ его претворить, раньше, чѣмъ итти дальше. Положеніе новатора-композитора—много выгоднѣе, ибо предшественники оставляютъ ему записи своихъ творческихъ грезъ, правда, неполныя, несовершенныя, но все же дающія возможность расшифровать ихъ внутреннюю сущность. Во всякомъ случаѣ Скрябинъ—одинъ изъ яркихъ новаторовъ фортепіанной игры. Онъ—законный членъ того ряда, въ который можно вписать имена Бетховена, Шопена и Листа.

Тѣ образующія силы, которыя создалъ обликъ Скрябина - композитора, создали и его обликъ, какъ піаниста. Поэтому неудивительно, что Скрябинъ - піанистъ обнаруживаетъ черты преемственности и органическаго сходства какъ разъ съ тѣми художниками, которые наложили свой отпечатокъ и на его творчество—съ Шопеномъ и Листомъ.

Черты сходства съ Шопеномъ, съ игрой Шопена, какъ она намъ представляется по разсказамъ современниковъ—особенно разительно. Слабость чисто физической стороны звука, глубокая интимность игры, отсутствіе въ ней внѣшней эффектности и импозантности, того эстраднаго блеска, который обычно привлекаетъ къ піанисту сердца толпы, не умѣющей разбираться въ глубокихъ нюансахъ искусства,—все это черты, знакомыя намъ по портрету Шопена. Если къ этому прибавить особенную, исключительную тонкость оттѣнковъ, изысканную аристократичность, чуждающуюся всякаго грубаго проявленія, выработку техники больше въ направленіи внутренняго, больше въ сторону новыхъ достижений нюансировки и педализаціи, звуковаго колорита, чѣмъ въ сторону виртуозности, въ грубую сравнительно область бѣглости; если къ этому прибавить еще неуловимо-извивающійся, безконечно капризный ритмъ, въ своихъ изломахъ столь часто расходящійся съ нотной записью, но въ то же время глубоко законмѣрный,—то портретъ Шопена является вполне реставрированнымъ въ піанистическомъ обликѣ его преемника.

Что же остается на долю вліянія Листа, который такъ мощно вліялъ на творчество Скрябина и какъ разъ во второмъ и позднѣйшемъ періодахъ его пути? Оказывается, что это вліяніе значительно слабѣе отразилось въ Скрябинѣ-интерпретаторѣ. Композиторъ, творчество котораго создавалось подъ вліяніемъ обоихъ великихъ геніевъ равномѣрно, въ своемъ интерпретаторскомъ обликѣ отразилъ почти только одного Шопена. На долю Листа приходится только нѣсколько чертъ, являющихся съ нимъ элементы сходства: аффектація игры и присутствіе несомнѣнной позы при исполненіи. Мѣстами, въ тѣхъ моментахъ, гдѣ интерпретаторскій обликъ Листа какъ бы рождается изъ Шопена и даже отчасти покрывается по-

слѣднимъ, можно найти элементы „листіанства“ и въ скрябинской игрѣ, въ этихъ, болѣе нежели у Шопена извилистыхъ капризныхъ ритмахъ, въ эротическихъ моментахъ, въ которыхъ изысканная чувственность такъ явно родилась изъ вдохновеній творца „Mephisto“, въ этой опьяненной салонности съ элементами утонченнаго мистицизма, котораго вообще былъ въ этой яркой формѣ чуждъ элегикъ и лирикъ Шопень. Скрябину въ его игрѣ совершенно не хватало той демагогичности, той убѣдительности декоративнаго исполненія, которыми былъ исполненъ Листъ, какъ виртуозъ. Часто простой недостатокъ силы мѣшалъ ему въ передачѣ какъ разъ тѣхъ моментовъ его произведеній, которые преемственно связаны съ духомъ Листа, и которые стали теперь уже не менѣе, если не болѣе характерны для композитора, чѣмъ моменты, обнаруживающіе преемственность Шопена. Всѣ моменты большихъ подъемовъ, экстазность устремленія, грандіозные моменты—все это обычно передавались Скрябинымъ менѣе удачно: онъ только даетъ намекъ на воплощеніе художественнаго образа, этотъ образъ чувствуется, но не конкретизируется въ внутреннее, несомненно реальное переживаніе артиста не воплощается въ дѣйствительность.

Настоящій „Скрябинъ“ въ исполненіи былъ ограниченъ тою областью, которой онъ могъ овладѣть при наличности той довольно малой силы звука, которой онъ обладалъ. Это—далеко не вся область его композицій. Напротивъ, чѣмъ дальше, тѣмъ больше область, доступная его идеальному піанистическому исполненію, становится меньше по отношенію къ цѣлому его творчеству. Это—область тончайшихъ ощущеній, небывалой, прежде неслыханной тонкости оттѣнковъ, изгибовъ ритма, звуковыхъ колористическихъ нюансовъ. Скрябинъ—раскрываетъ передъ нами волшебный міръ тамъ, гдѣ его вдохно-

веніе не требуетъ реальной силы звука. Какая-то потусторонняя прозрачность грезится въ этихъ моментахъ, звукъ рождается изъ пальцевъ какъ то непосредственно, безъ всякаго чувства механизма, словно переживаніе исполнителя немедленно воплощается въ звуковую оболочку. Мнѣ вспоминаются по этому поводу слова, сказанныя о скрябинскомъ исполненіи другимъ великимъ художникомъ, столь родственнымъ Скрябину по истокамъ и по характеру своего дарованія и творчества—Бальмонтомъ: „Скрябинъ обнимаетъ звукъ пальцами“, да—это дѣйствительно объятіе звука—ни у одного піаниста не чувствуется такого сліянія личности играющаго съ тѣми звуками, которые имъ рождаются изъ инструмента. Это—непосредственный языкъ нервной энергіи, какая-то звуковая „прана“, посылаемая организмомъ во внѣшній міръ, слитая и нераздѣльная съ личностью художника.

Онъ самъ любилъ эти моменты своей игры и своего вдохновенія,—эти моменты, въ которыхъ онъ является единственнымъ и недостижимымъ. Эти „caressant, languide, vague, mysterieux, avec une chaleur contenue, souffle mysterieux, onde caressante, étrange, ailé и т. д., и т. д., для которыхъ онъ такъ тщательно подбираетъ французскія слова въ своихъ сочиненіяхъ, и которыя, тѣмъ не менѣе, не передаются никакими словами, кромѣ тѣхъ музыкальныхъ словъ, которыя онъ самъ извлекалъ изъ инструмента. Въ его игрѣ чувствовалось, что это дѣйствительно „caressant“, étrange, ailé, что эти слабые словесные контуры могутъ разлиться въ его игрѣ въ захватывающее, неуловимое и несказуемое настроеніе. Но—только у него... Сколько я не слышалъ піанистовъ, играющихъ Скрябина, даже въ его простѣйшихъ сочиненіяхъ, въ ихъ игрѣ не было чего-то того, что и есть самое важное въ этихъ твореніяхъ. Исчезалъ какой-то неуловимый аромать, какая-то нѣжная сущность, душа

или астральный обликъ творенія, и никакая техника, часто безконечно превосходящая скрябинскую, не могла спасти исчезающее очарованіе...

Въ этомъ великая тайна геніальнаго исполненія. Въ этомъ же я вижу и трагедію Скрябина. Трагедію одиночества, болѣе узкую, болѣе захватывающую, чѣмъ у кого бы то ни было. Скрябинъ въ полномъ, въ буквальномъ смыслѣ слова, былъ единственный исполнитель своихъ созданій. Говорятъ, что всѣ великіе геніи - композиторы были наилучшими исполнителями своихъ твореній. Но у Скрябина эта „наилучшесть“, обращается въ исключительную, монопольную принадлежность. Онъ одинъ зналъ тайный шифръ своихъ твореній, онъ одинъ знаетъ секреты тѣхъ техническихъ приѣмовъ, которые необходимы для исполненія его произведеній, и которыхъ ему никому, быть можетъ, и невозможно передать инымъ.

Среди этихъ техническихъ тайныхъ знаній, явленныхъ больше инстинктомъ великаго художника, чѣмъ эрудиціей, можно на первомъ мѣстѣ поставить тайну его ритмики и тайну звукового колорита.

Всякое произведеніе искусства, въ частности музыкальное, существуетъ полностью, воплощено до конца только въ ментальномъ образѣ своего автора. Оно — являетъ собой крайне сложный организмъ, живой, измѣняющійся, причудливый. Если это — музыкальная композиція, то не надо думать, что оно состоитъ только изъ звуковъ. Творческая греза великаго художника всегда заключаетъ въ себѣ элементы всѣхъ искусствъ, образы пластическіе, отраженіе красокъ, отблески мыслей. Какъ нѣкой огромной „аурой“ эти невоплощенные въ примитивную запись, не явленные конкретно, но тѣмъ не менѣе чувствуемые со всей яркостью реальности, элементы произведенія окутываютъ его „воплощенную“ сущность, его

физическое тѣло. Эту ауру произведенія, это астральное его тѣло чувствуетъ, непосредственно переживаетъ всякій чуткій созерцатель художественнаго творенія. И чѣмъ геніальнѣе, чѣмъ полнѣе творческая жизнь произведенія, тѣмъ обширнѣе эта аура; чѣмъ больше элементовъ искусствъ она заключаетъ, тѣмъ больше отроговъ проникаетъ отъ физическаго облика творенія въ сферы другихъ искусствъ, заставляя чувствовать таинственную связь всѣхъ областей духовнаго переживанія.

Я хочу этимъ сказать, что всякое геніальное произведеніе искусства въ глубинѣ своей сущности, не въ томъ внѣшнемъ физическомъ обликѣ, въ той условной и неполной примитивной записи, въ которой оно представляется нашему умственному взору, аналитическому уму, а въ цѣльности своего созданія—есть всегда произведеніе синтетическое. Раздѣленіе сферъ существуетъ только въ физическомъ воплощеніи, а въ болѣе глубокихъ тайникахъ искусства слитны, и творческій духъ, творя, возмущаетъ единую стихію, лишь поверхностно наблюдавшуюся съ физическаго плана вещей.

Было бы глубокой ошибкой думать, что именно эта „физическая“ оболочка искусства, его матеріальная сторона, какъ напримѣръ, звуковая въ произведеніи музыкальномъ есть самая важная. Огромное заблужденіе. Только минимальной частью своей сущности произведеніе искусства соприкасается съ физическимъ планомъ; вся его жизнь—въ какихъ-то глубинахъ, которыя только чувствуются способными на это. Эта поверхность соприкосновенія—физическое тѣло произведенія, обычно выявляется въ формѣ образовъ одного искусства, или звукового или живописнаго, или словеснаго. Но это—только ничтожная часть цѣлаго: за нею идутъ, въ подлинно великихъ произведеніяхъ громадныя области занятія астраломъ творенія. И этотъ астраль, душа тво-

ренія, не воплощаемъ въ физическій планъ и не записуемъ. И въ немъ могутъ оказаться преобладающими стихіи искусствъ, совсѣмъ отличныхъ отъ той сферы, которая породила физическій обликъ.

Его выявляетъ передъ нами въ полномъ объемѣ— процессъ художественнаго исполненія. То что—намекъ въ несовершенной записи, то исполнитель дѣлаетъ художественной жизнью и явью. Чѣмъ сложнѣе астральная оболочка творенія, тѣмъ меньшую часть цѣлаго составляетъ физическое воплощеніе—звуковая сторона въ музыкальномъ произведеніи; тѣмъ труднѣе записать; тѣмъ она несовершеннѣе. Тѣмъ больше<sup>3</sup> надо полагаться на инстинктъ исполнителя, чтобы по намеку въ записи расшифровать сначала подлинный физическій обликъ творенія, какъ оно создавалось въ грезѣ автора, а затѣмъ и цѣлое всего созданія.

Музыкальное произведеніе состоитъ изъ несовершенной, условной записи, по которой надо найти шифръ физическаго, звуковаго облика композиціи, и затѣмъ изъ огромной таинственной области астрала творенія, въ которомъ переплетаются элементы и стихіи всѣхъ искусствъ, первичные истоки воплощенія. Только композиторъ знаетъ вполнѣ оба шифра, только онъ одинъ можетъ показать истинный ликъ своего творенія.

Я нарочно такъ длительно остановился на этой теоріи строенія художественнаго организма, потому что именно къ Скрябину ея примѣненія особенно ярки и рельефны. Скрябинъ—композиторъ, произведенія котораго отличаются именно необычайнымъ развитіемъ сложности организациі. По только что изложенной терминологіи—ихъ астральная область необъятно велика, включаетъ въ себѣ съ яркостью полной реальности, элементы всѣхъ искусствъ; отроги астрала скрябинскихъ твореній проникаютъ въ сферы пластики, въ сферы игры красокъ, переливы ко-



торыхъ чувствуются съ поразительной явностью въ тканяхъ его гармоній \*), въ область непосредственной магіи „звукослова“. Кто чувствуетъ музыку Скрябина, тотъ пойметъ, насколько малую часть созданія занимаетъ въ ней специально, чисто звуковая сторона, и какъ велики въ ней элементы колористическихъ, пластическихъ видѣній и сила словесно-декламационной магіи, гипнозъ ритмо-формъ. Центръ тяжести этихъ произведеній часто лежитъ далеко отъ чисто музыкальной сферы. И самъ композиторъ это чувствовалъ инстинктомъ великаго воплоителя-творца. Не даромъ такъ сильно въ немъ было стремленіе въ синтетичности не только грезы, но и воплощенія, къ тому, чтобы огранить свои творенія плоскостями соприкосновенія съ физическимъ планомъ не только въ одной звуковой области, но и во всѣхъ другихъ областяхъ искусства.

Съ другой стороны Скрябинъ—композиторъ, тонкость и причудливость даже чисто физической стороны искусства котораго, чисто звукового облика его творенія, значительно превышаетъ ресурсы современныхъ музыкальныхъ записей. Его ритмъ борется съ тактовой чертой и съ неподвижностью внутритактоваго ритмическаго содержанія. Его мелось борется съ темпераціей, взрывая неизслѣдованныя области ультрахроматическаго міра звуковъ, его гармоніи тѣсно въ 12-ти нотахъ условной гаммы. Его колоритъ въ грезѣ своей тоньше чѣмъ самыя тонкія оркестровыя краски. И мы видимъ какъ результаты этой борьбы физическаго плана съ грезею творца, рядъ характернѣйшихъ свойствъ Скрябина, какъ исполнителя и композитора.

Его запись нотъ по отношенію къ замыслу—одна изъ наиболѣе несовершенныхъ. Его капризный ритмъ не

---

\*) См. главу о звуко-цвѣто-созерцаніи Скрябина.

поддается фиксации въ нотахъ. Всѣ говорятъ, что Скрябинъ играетъ свои произведенія не такъ, какъ они написаны. Это совершенно вѣрно. Но едва ли кто при этомъ замѣтилъ, что онъ играетъ ихъ въ то же время всегда одинаково, всегда съ одними и тѣми же отступленіями отъ своей записи.

Что это означаетъ? Очевидно—то, что мы имѣемъ тутъ дѣло не съ „капризомъ ритма“, т. е. не со случайнымъ внѣдреніемъ мимолетнаго настроенія въ организмъ созданія. Такого рода капризъ, свидѣтельствующій о многозначности или о неопредѣленности художественнаго образа, былъ бы явленіемъ не художественнымъ. Очевидно, греза Скрябина—едина, однолика, но ея запись—несовершенна, а несовершенство ея стоитъ въ прямой связи съ причудливостью самого замысла художника, и съ несовершенствомъ приемовъ записи, не позволяющей фиксировать наиболѣе тонкіе нюансы ритмической жизни творенія.

Подлинный ритмъ его твореній воскресилъ передъ нами только въ его личномъ исполненіи—этотъ безконечно жизненный, болѣзненно чувствительный, нервный и порывистый ритмъ, знающій переходы отъ полной ритмической нирваны, отъ погруженія въ аритмическую стихію, до внезапнаго подъема къ мощи и энергіи, рождающій въ воображеніи самыя причудливыя грезы пластики—этотъ необычайно пластичный ритмъ, словно слѣдующій непосредственнымъ эмоціямъ живого пластического образа. Нѣтъ почти въ музыкальной литературѣ произведеній, столь настоятельно, столь ярко говорящихъ намъ на пластическомъ языкѣ. Но все это—не столько въ записи, сколько въ исполненіи. Ритмъ борется съ метромъ, и сколь многіе, смѣшивающіе эти два понятія, наивно полагаютъ, что Скрябинъ „игралъ аритмично“.

Техника нервовъ, о которой я упомянулъ—была раз-

вита у Скрябина піаниста до огромныхъ размѣровъ и почти что за счетъ обычной фортепіанной „физической“ техники, которая стояла вовсе не на очень большомъ уровнѣ. Эта техника нервовъ, это непосредственное ощущеніе звука пальцами и чувствами,—техника, столь же прирожденная, сколь и тщательно культивированная, даетъ возможность Скрябину дѣлать чудеса въ смыслѣ извлеченія изъ ф. п. колоритнаго звука.

Я говорилъ, что гармоніямъ Скрябина тѣсно въ темперационномъ строѣ, что онѣ рвутся къ ультрахроматизму. Я говорилъ, что его звуковыя краски слишкомъ нѣжны, чтобы воплотиться удачно въ колоритахъ оркестровой палитры. И вотъ его техника дѣлала чудо: фортепіано подъ его пальцами обращалась въ инструментъ ультрахроматическій, оно дѣлалось колоритнымъ инструментомъ, и его звуки, обычно безцвѣтно-блѣдные, начинали отливать всѣми красками оркестра.

Какъ это онъ дѣлалъ? Это, конечно, одна изъ непроницаемыхъ тайнъ геніальной игры. Конечно, не въ физическомъ планѣ струны фортепіано получаютъ возможность перестраиваться на мелкія доли тоновъ; конечно, не конкретно, не реально ощущаются въ его исполненіи всѣ тембры оркестра, только болѣе тонкіе, болѣе прозрачные, какіе-то безплотные отзвуки или отсвѣты тембровъ... Все это—въ воображеніи, но важно то, какими средствами заставляеть исполнитель работать творческой духъ слушателя надъ воссозданіемъ его творенія.

Здѣсь играетъ роль и его особенная техника педализаціи, дающая ему возможность придавать звуку тонкіе нюансы тембра. Играетъ роль и фразировка,—эта спеціальная „скрябинская“ фразировка, которая можетъ заставить слушателя мысленно повышать или понижать звукъ, ставя его уже не на темперованное, а на нату-

ральное мѣсто. И самый способъ удара, отъ котораго звукъ ф. п. окрашивается, начинаетъ жить колоритной жизнью. Не отдѣльный звукъ, а комплексы, послѣдовательности звуковъ, мастерствомъ и интуиціей исполнителя начинающіе блестѣть всѣми переливами тончайшихъ тембровъ, такихъ, которыхъ нѣтъ въ оркестрѣ, какихъ не можетъ быть въ немъ, ибо это—воздушные тембры, по гипнозу играющаго создаваемые духомъ слушателя на фонѣ безколоритнаго тона инструмента.

Великая сила исполненія именно въ существованіи этого гипноза, этого завороженія артистомъ пассивныхъ творцовъ-слушателей. Только тамъ, гдѣ есть магія исполненія, существуетъ искусство. Незамѣтно для себя пронизанная исходящими изъ исполнителя творческими потоками, пассивная масса слушателей начинаетъ сама творить и воссоздавать астральное тѣло произведенія. Въ этомъ взаимодействіи двухъ категорій участниковъ активной (исполнителей) и пассивной (слушателей) и кроется зерно подлиннаго, соборнаго художественнаго акта. Искусство невысказуемо безъ этой соборности, оно вырождается и деградируетъ. Оно держится магическимъ заклинаніемъ чувствъ звуковой стихіей и взаимнымъ гипнозомъ участниковъ художественнаго акта. Какъ условіе этого гипноза, необходимъ извѣстный душевный ассонансъ всѣхъ присутствующихъ. Я не стану скрывать, что на мой взглядъ, такого рода ассонансъ почти никогда не наблюдался въ большихъ, публичныхъ концертахъ Скрябина.

Это естественно. Я уже говорилъ о свойствахъ его исполненія, о трудности воспріятія широкой толпой какъ его музыки, такъ и его игры, въ равной мѣрѣ необычныхъ и новыхъ. Ассонировать можно только на духовно близкое. А Скрябинъ со всѣми изысканными утонченными настроеніями, съ своимъ аристократизмомъ мысли и чув-

ства безконечно далекъ отъ толпы и ея психологіи. Это — изысканная музыка для небольшой, эзотерической группы посвященныхъ, родственныхъ композитору по духу и устремленію. У Скрябина не было и той демагогичности, которая всегда нѣсколько декоративна, груба, но убѣдительна для толпы своею мощью. Скрябинъ, играющій передъ широкой публикой, лишень былъ именно убѣдительности.

Я не буду входить въ разсмотрѣніе причинъ, почему было у него явное стремленіе — играть большой аудиторіи. На мой взглядъ — это огромное недоразумѣніе. Не количествомъ, а качествомъ аудиторіи должны побѣждать такіе изысканные и огромные художники. Музыкальный Мессія могъ имѣть не болѣе двѣнадцати апостоловъ, но безъ Іуды въ ихъ числѣ. И не долженъ онъ скорбѣть и плакать о томъ, что его искусство не демократично, ибо не охваченной площадью, а силою эффекта измѣряется величіе сдѣланнаго. Атмосфера большого концерта дѣйствовала разлагающимъ образомъ на игру Скрябина. Наполненная разношерстной, разночувствующей и часто враждебной толпой огромная зала въ самомъ зародышѣ убиваетъ тѣ токи, которые должны исходить изъ играющаго и пронизать аудиторію. Толпа имѣетъ свои собственные токи, которые не резонируютъ на исполненіе, которые интерферируя, уничтожаются или вызываютъ случайныя явленія. Разъ нѣтъ психическаго ассонанса, нѣтъ и магіи, нѣтъ и гипноза, нѣтъ соборнаго творчества, нѣтъ и искусства, а только одно официальное „исполненіе“. Таковымъ оно и было въ большихъ концертахъ Скрябина. А безъ внутренней магіи, безъ тайнодѣйствія психическихъ силъ соборнаго лица оно имѣетъ очень немного значенія.

Тѣ, кто имѣлъ случай слышать исполненіе Скрябина въ уединенной обстановкѣ, среди интимнаго круга еди-

номыслящихъ друзей, тѣ только могутъ судить о томъ, какой великій художникъ-интерпретаторъ скрывался въ композиторѣ, который, какъ и его предокъ по духу Шопень, не могъ выносить свое изысканное звуковое творчество на судъ толпы. Только тѣ могутъ понять, какъ далеко было его концертное исполненіе отъ настоящаго, интимнаго.

Это исполненіе, протекавшее въ условіяхъ психическаго ассонанса присутствующихъ, окрыленное ихъ восторгомъ и пониманіемъ, рождало могучіе психическіе токи, рождало магію и то завороженіе, которое обращало въ эти моменты Скрябина въ священнодѣйствующаго мага, физической силою звуковъ потрясавшаго психическіе планы, и дѣйствительно, „реально“ создававшего среди присутствующихъ чудо рожденія соборной творческой души, какъ высшаго выраженія художественнаго катарсиса.

Эта могучая священная лира теперь замолкла и, страшно подумать, что она не оставила ни одного преемника. Тайну священнодѣйственнаго исполненія, тайну рожденія соборной души въ этихъ малыхъ „мистеріяхъ“—исполнительныхъ собраніяхъ у самого Скрябина—онъ унесъ съ собою. Онъ унесъ съ собою всѣ тайны исполненія, всю тонкость своей нервной техники, всѣ оттѣнки, унесъ даже болѣе того,—точность передачи, ибо запись его мыслей, въ особенности въ области ритма и динамики, крайне приближительна. И сейчасъ образовалась какая-то томительная пустота въ этой области съ исчезновеніемъ изъ міра вещей великаго новатора исполнителя.

Онъ даже не оставилъ настоящихъ учениковъ, подобныхъ тѣмъ, какихъ оставлялъ Листъ и Шопень,—его ученики относятся всѣ къ раннему времени его дѣятельности, когда Скрябинъ еще не былъ въ полномъ расцвѣтѣ своего исполнительскаго генія. И его искусство можетъ умереть вовсе, какъ попавшее на сухую почву сѣмя, не имѣя молодыхъ преемниковъ для развитія.

Надо надѣяться, что эти мрачныя перспективы не оправдаются. Возможно, что музыкальный исполнительскій геній воспрянетъ въ видѣ какого-нибудь піаниста, который оживитъ искусство Скрябина, угадавъ его интуитивно, какъ угадалъ Рубинштейнъ смятенный духъ Бетховена. Но во всякомъ случаѣ надо стараться фиксировать его исполненіе возможно большимъ числомъ способовъ. Есть записи его игры въ механическихъ инструментахъ, которые если не могутъ передать его нервной техники, то передадутъ по крайней мѣрѣ игру ритма. Наконецъ надо стремиться, по мѣрѣ возможности, умножить количественно записи его оттѣнковъ въ его произведеніяхъ, слѣдуя еще пока свѣжему воспоминанію тѣхъ, у кого его геніальная игра еще звучитъ въ ушахъ, нанести, хотя приблизительно, всѣ нюансы ритма, чтобы по этимъ намекамъ интуитивно сильный исполнитель могъ бы уже безъ труда возсоздать образъ его личнаго исполненія. Это—задача ближайшаго времени для лицъ, знавшихъ его игру.

## СКРЯБИНЪ — ФОРТЕПІАННЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

Начиная говорить о фортепіаномъ творествѣ Скрябина, мы погружаемся въ его изначальную, природную стихію. Скрябинъ—по существу своему, по первичному творческому импульсу—композиторъ фортепіанный. Его піанизмъ, столь трудно отдѣлимый отъ его фортепіаннаго творчества, породилъ это творчество и самъ порожденъ имъ. Уже одно количество его фортепіанныхъ произведеній по сравненію съ общимъ ихъ числомъ (изъ 74 опусовъ—68) показываетъ намъ преимущественное положеніе его фортепіаннаго творчества передъ другими отраслями, а то обстоятельство, что онъ упорно возвращается къ нему изъ своихъ кратковременныхъ экскурсій въ область симфонизма, что съ теченіемъ времени, онъ не отходитъ отъ фортепіаннаго образа мысли, а, наоборотъ, все ярче и ярче воплощаетъ въ краскахъ этого инструмента свой стиль,—доказываетъ, что тутъ мы имѣемъ дѣло съ извѣстнымъ тяготѣніемъ, инстинктивнымъ стремленіемъ чувствующаго свою область таланта къ своей родной стихіи.

Піанизмъ композитора всегда влечетъ его къ области фортепіанной композиціи. Это общій законъ. Этотъ піанизмъ засасываетъ, завораживаетъ,—слишкомъ соблазнительна перспектива самому, единолично исполнять свое созданіе; безъ посторонняго вмѣшательства, безъ



чужой помощи, независимо воплощать свою индивидуальную грезу. Микрокосмъ фортепіано можетъ отразить въ себѣ всю бездну творческаго переживанія,—для этого у него достаточно ресурсовъ. Но самое главное то, что характерное для фортепіано настроеніе „индивидуальности“, „личности“ особенно влечетъ къ себѣ тѣ творческія силы, которыя сами отличаются высокимъ тономъ индивидуальнаго самосознанія. Фортепіано—органъ музыкальнаго индивидуализма. А Скрябинъ при всемъ своемъ стремленіи къ соборности въ искусствѣ, роковымъ образомъ остался индивидуалистомъ, „мечтающимъ“ о космическомъ и о соборности, ибо другіе еще не были готовы.

Не даромъ этотъ инструментъ окончательно покорилъ себѣ творческій духъ Шопена, успѣшно боролся съ сильнымъ симфоническимъ темпераментомъ Листа, заставилъ отдать себѣ огромную дань даже великаго, прирожденнаго симфониста Бетховена.

Скрябина можно затрудниться счесть за прирожденнаго симфониста. Слишкомъ проникнуто духомъ индивидуальной личности его творчество. Макрокосмъ оркестра только рѣдко отражаетъ у него космичность переживанія, и эта космичность чаще есть только фонъ для развитія на немъ элементовъ индивидуальности. Обычно же его симфонизмъ — отраженіе его фортепіаннаго творчества, всецѣло созданное подъ аспектомъ послѣдняго; и его оркестръ—только огромное фортепіано, при всей своей многоликости сохранившее оттѣнокъ безспорнаго индивидуализма.

Совершенно иначе дѣло обстоитъ въ фортепіанномъ творествѣ Скрябина. Тутъ Скрябинъ—въ своей сферѣ. Онъ—полновластный господинъ всѣхъ ресурсовъ инструмента, всѣхъ его данныхъ и возможностей. Инстинктъ піаниста даетъ ему возможность расширить кругъ ресурсовъ

инструмента по сравненію со всѣмъ, что было сдѣлано въ фортепіанной области до него. И мы видимъ, что Скрябинъ создаетъ свой собственный фортепіанный стиль, столь же новый и оригинальный, столь же ярко характерный, прямо бросающійся въ глаза самобытною пріемовъ, какъ и его стиль композиціи, какъ и стиль его игры, и также очевидно связанный преемственностью съ фортепіаннымъ стилемъ тѣхъ двухъ авторовъ, которые вліяли на его піанизмъ и на его творчество—Шопена и Листа.

Свойства этого стиля порождены свойствами Скрябина піаниста, часто они вытекають изъ его пріемовъ и манеры исполненія, часто обусловливаются даже недостатками его игры;—недостатками, которые силою художественнаго импульса претворяются въ достоинства изложенія: обычное явленіе у выдающихся талантовъ. Въ противоположность неуловимымъ, эфемернымъ по своей сущности, неописуемымъ особенностямъ исполнительскаго стиля, конкретный стиль фортепіаннаго творчества Скрябина обладаетъ чертами настолько опредѣленными, что ихъ можно съ полнымъ удобствомъ описывать и анализировать, и прослѣдить на этомъ аналитическомъ процессѣ, изъ какихъ составныхъ элементовъ слагается то стройное художественное зданіе внѣшняго воплощенія творческихъ грезъ въ фортепіанное изложеніе, одинъ взглядъ на который даетъ возможность причислить Скрябина къ величайшимъ мастерамъ фортепіаннаго стиля, въ обликѣ котораго при всей оригинальности у него никогда не бываетъ ничего чуждаго стихіи фортепіано и въ которомъ богатѣйшіе ресурсы этого инструмента использованы художественно-исчерпывающимъ и въ то же время необычайно-и з я щ ы м ъ способомъ.

„Шопенизмы“ ранняго періода еще не успѣли пре-

твориться въ преемственно связанную съ Шопеномъ самобытность. Если опытный глазъ хорошаго музыканта сразу „по рисунку“, только по одному взгляду на ноты, опредѣлить принадлежность какого-нибудь поздняго произведенія именно Скрябину,—то относительно раннихъ его твореній такой экспериментъ не всегда можетъ увѣнчаться успѣхомъ. Длительная линія, всегда изолированная, почти никогда не покидающая гомофоніи, сопровождаемая богатой арпеджированной фигураціей—вотъ обычный „шопенизмъ“ ранняго Скрябина. Иногда сходство простирается до деталей, до мелкихъ подробностей изложенія—родственный духъ ищетъ аналогичныхъ формъ выявленія. Кто не поразится, напримѣръ, сходствомъ изложенія его b-moll-наго *Impromptu* op. 12 и c-moll-наго ноктюрна Шопена?—этихъ двухъ столь и по духу родственныхъ твореній? Та же узкая мелодическая линія, тѣ же фигуры аккордовъ сопровожденія, тотъ же играющій тріолями и квадріолями ритмъ въ репризѣ. Духъ Шопена — и въ общей элегантной салонности, въ оттѣнкѣ изысканнаго аристократизма, которымъ проникнуто все изложеніе раннихъ сочиненій Скрябина. Никогда ничего рѣзкаго, ничего кричащаго—въ Скрябинѣ еще не проснулся духъ Прометея и даже послѣ пробужденія онъ остерегается выразаться не деликатно. Нѣкоторыя вещи этого періода — настоящіе музыкальные комплименты, какъ напр. ранняя, въ 1895 году написанная прелюдія E-dur op. 15. Это—тонкая поэзія гостиныхъ и танцевальныхъ залъ, съ атмосферой царящаго въ нихъ легкаго флирта и мимолетныхъ настроеній. Не даромъ композиторъ отдалъ столько моментовъ своей юности этимъ настроеніямъ, въ сферѣ которыхъ, такъ же какъ и у Шопена, развился и окрѣпъ его талантъ.

„Шопенизмы“ идутъ чрезъ все цѣлое скрябинскаго стиля, незамѣтно индивидуализируясь и дѣлаясь типич-

ными „скрябинизмами“. Путь ихъ развитія и трансформациі—медленень и постепенень. Все же, даже и въ наиболѣе раннихъ твореніяхъ—фортепианное изложеніе Скрябина богаче, звучнѣе и колоритнѣе шопеновскаго, будучи построено на сходныхъ принципахъ. Къ числу характерныхъ чертъ скрябинскаго изложенія, преемственно выросшихъ изъ „шопенизмовъ“, надо отнести столь типичное для него расширенное положеніе гармоній, избѣганіе тѣсныхъ созвучій въ низкомъ и въ среднемъ регистрахъ—свойства, явно диктованныя стремленіемъ къ легкости и изяществу общаго звука. Къ Шопену же восходитъ генеалогія его легкихъ и вьющихся, какъ стебли экзотическихъ растений, причудливо формированныхъ, разбитыхъ фигураціей сопровожденія, обволакивающихъ облаками гармоніи линію мелоса. Эти фигураціонныя волны часто формированы въ играющіе, капризные ритмы, въ которыхъ нерѣдки излюбленные Скрябинымъ квинтоли и квадриоли въ трехдольномъ ритмѣ, часто соединяющіяся вмѣстѣ въ причудливо-мерцающую ткань.

Заполненіе звуками всѣхъ регистровъ инструмента—свойство, столь же характерное, сколь и явно преемственное отъ Шопена. Конечно—и тутъ композиторъ руководился своимъ стремленіемъ къ наибольшей полнотѣ и роскоши звука въ связи съ наибольшей прозрачностью гармоніи. Его гармоніи распредѣлены черезъ всю клавиатуру; никогда онъ ихъ не концентрируетъ, избѣгая, чтобы въ нижнихъ регистрахъ интерваллы были бы слишкомъ тѣсны. Оттого даже сложнѣйшіе звуковые комплексы у Скрябина звучатъ идеально тонко и нѣжно, какъ какая-то гармоническая вуаль, какъ нѣжное строеніе изъ паутины. Даже въ моментахъ ужаса, въ устрашающихъ ситуаціяхъ своего творчества, гдѣ ему нужны краски мрака и трагедіи,—онъ умѣетъ остаться изящнымъ и даже прозрачнымъ, какъ въ концѣ девятой сонаты—

въ этомъ страшномъ шествіи, кошмарной легендѣ, дышащей ужасомъ средневѣковыхъ сказаній. И тутъ онъ въ изложеніи какимъ-то чудеснымъ способомъ не ссорится съ прозрачностью стиля, какимъ-то волшебствомъ, тайнодѣйствіемъ таланта умѣетъ соединить ужасъ впечатлѣнія, даже отвратительную кошмарность бредового видѣнія съ звуковой „пріемлемостью“, даже очарованіемъ музыкальнаго образа—какая разительная противоположность произведеніямъ многихъ современныхъ quasi-новаторовъ, у которыхъ отталкивающий обликъ внѣшней музыкальной стороны совсѣмъ не оправдывается тощей наличностью впечатлѣнія.

Отсутствіе лишняго въ деталяхъ изложенія—этотъ вѣрный признакъ тонкаго художника, бросается прямо въ глаза при разсмотрѣніи фортепіаннхъ произведеній Скрябина. Наибольшая возможная простота—это девизъ, которому онъ всегда слѣдуетъ. Простѣйшія мысли свои—эти безконечные ряды мелкихъ прелюдій, поэмъ, всѣ эти обрывки своихъ творческихъ грезъ онъ любилъ излагать въ четырехголосномъ, нарочито примитивномъ складѣ. Еще лишній разъ можно указать тутъ на то, что я говорилъ во главѣ о его принципахъ воплощенія. Идеаль Скрябина—простота, возможная ограниченность формы, наибольшее содержаніе въ наименьшихъ рамкахъ. Афористическій тонъ прелюдій—поэмъ взять имъ отъ Шопена. Но у того этотъ типъ никогда не округлялся до такого минимума формы и изложенія. Максимумъ музыкальной мысли въ минимумѣ формы—въ минимумѣ нужныхъ ресурсовъ и все-таки въ ритмической ограниченности цѣлаго. Съ безформенностью изложенія этотъ великій мастеръ формы, сумѣвшій втиснуть титаническую напряженность діонисійскаго экстаза въ кристальную ясность апполлиническихъ архитектуръ—не могъ бы помириться даже въ мелочахъ. И его ми-

кроскопическія поэмы и прелюдіи, часто въ нѣсколькихъ строкахъ, эти обрывки экстаическихъ видѣній, часто зародыши, полуэскизы его большихъ созданій—всѣ они все же произведенія, округленные и кристаллизованные, мелкіе алмазы его ритмогранильной лабораторіи.

Сложность гармоническихъ комплексовъ, въ связи съ любовью его къ прозрачности звука, неминуемо породила арпеджированный стиль изложенія. Его гармоніи, въ томъ широкомъ расположеніи, въ какомъ онъ ихъ излагаетъ, не могутъ звучать одновременно всѣми своими составляющими звуками. Онъ располагаетъ ихъ въ видѣ причудливо вьющейся фигураціонной ткани, или въ видѣ отдѣльныхъ аккордовъ съ многозвучными форшлагами—это борьба творческой грезы съ недостаткомъ пальцевъ у піаниста, борьба, увѣнчавшаяся побѣдою творчества, нашедшаго свое воплощеніе и стиль, соотвѣтствующій инструменту. Мы видимъ на протяженіи пути отъ первыхъ его твореній—все усложняющуюся картину гармоніи и все большее и большее количество художественныхъ ухищреній клонящихся къ тому, чтобы эту усложняющуюся ткань претворить въ піанистическій образъ. Въ его послѣднихъ композиціяхъ только изрѣдка звуковой образъ звучитъ одновременно: обычно онъ разсроченъ фигураціей, комплексами фигурацій, системою форшлаговъ. Все это можетъ звучать какъ единая гармонія только посредствомъ педали. И мы видимъ, дѣйствительно, что въ произведеніяхъ Скрябина этотъ органъ фортепіано играетъ особую, исключительную по значенію роль.

Быть можетъ, его собственная идеальная педальная техника, безусловное владѣніе нюансами педализаціи, минимальными нажимами, фразировкой педали—породило эти фантастическіе звучащіе міры, которыхъ никогда не слышало фортепіано. Быть можетъ наоборотъ—его греза

вызвала къ жизни эту изумительную нюансировку, дѣлающую въ исполненіи Скрябинскихъ произведеній педаль не менѣе важной, чѣмъ клавиатуру, и технику педали—равной въ значеніи техникѣ удара. Можетъ быть, оба процесса шли одновременно, развивая одинъ—другой. Я знаю, что творческія мысли часто приходили Скрябину при импровизаціи на ф. п., что указываетъ до извѣстной степени на приоритетъ техники звукоизвлеченія. Важно отмѣтить тотъ фактъ, что всѣ гармоніи Скрябина звучатъ „на педали“, что безъ педали отъ фантастическаго и изумительнаго по красотѣ образа зданія его стиля не остается почти ничего. При этомъ переливчатая ткани его гармоній требуютъ не простой педали, задерживающей звучаніе, а фразировки и нюансировки педалью; она должна окрашивать звукъ, она должна, задерживая звучаніе однихъ регистровъ, давать свободную жизнь мелодическимъ линіямъ и изгибамъ фигураций. Можетъ быть именно это свойство стиля—его „педальность“, влекущая за собой то, что въ гармонической ткани въ каждый данный моментъ только незначительная часть звуковъ имѣетъ реальную „ударную“ виѣшность, а большая часть—призрачные отзвуки, уже начинающіе исчезать какъ звуковая реальность — можетъ быть это свойство придаетъ этому стилю его необыкновенную воздушность и какой-то не физическій, ирреальный обликъ.

Прогрессъ педальной стихіи въ стилѣ Скрябина невольно увлекъ его въ сторону піанистическаго колорита, въ огромную, почти неизслѣдованную область колористическихъ возможностей, которыя открываетъ фортепіано.

Колоритъ—звуковая окраска, зависящая отъ присутствія верхнихъ обертоновъ въ звукѣ и мѣняющаяся съ измѣненіемъ расположенія и силы этихъ обертоновъ.

Какое же можетъ быть разнообразіе колорита въ звукахъ, извлекаемыхъ неизмѣнно натянутыми струнами фортепіано, его механически ударяющими молоточками? Какъ будто никакого—такъ рѣшили акустики. Звукъ фортепіано—идеально безцвѣтенъ, онъ какъ бы лишень тембра, онъ „бѣлый“ по окраскѣ,—такъ думаютъ почти всѣ. Дѣйствительно, если смотрѣть съ точки зрѣнія строго акустической, то подвижность тембра ф. п. очень незначительна. Въ среднемъ регистрѣ этотъ тембръ компонируется изъ основного звука и довольно ярко звучащихъ 2-го и 3-го звука натуральной гаммы. 3-ій звукъ (квинта) слабѣе, оттого въ тембрѣ рояля нѣтъ носового, квинтового оттѣнка:—онъ открытый, ясный, напоминающій звуки того же регистра валторны. Верхніе регистры ф. п. съ большимъ числомъ верхнихъ, часто не чистыхъ гармоническихъ призвуковъ: ихъ звукъ блестящій, яркій, звенящій, какъ звуки челесты и *glockenspiel*'я. Наконецъ, звуки нижняго регистра съ явнымъ помраченіемъ основного тона, который звучитъ, особенно въ самыхъ низахъ, тускло; въ нихъ доминируетъ „ноновый“ обертономъ—девятый призвукъ и онъ придаетъ нѣсколько колокольный оттѣнокъ звучности.

Ударъ молоточка, механически, рядомъ рычаговъ передаваемый клавишей—даетъ какъ будто мало простору для разнообразія оттѣнка удара. Сильный ударъ—слабый ударъ—различіе только въ интенсивности и стало быть въ величинѣ амплитуды колебанія струны. Такъ выходитъ теоретически, если смотрѣть поверхностно. И все же фортепіанный колоритъ существуетъ. И произведенія Скрябина—одно изъ осязательнѣйшихъ доказательствъ тому.

Я не безъ намѣренія разсмотрѣлъ свойства трехъ главныхъ регистровъ ф.-піано. Этотъ, какъ бы, однотонный инструментъ, уже при самомъ схематическомъ анализѣ



обнаруживаетъ различіе тембровъ регистровъ. Это—уже колоритъ, уже краска. И чуткій художникъ неминусо ею воспользуется въ художественныхъ цѣляхъ, Онъ имѣетъ въ распоряженіи общій „бѣлый“ тонъ звука и на немъ, какъ бы призрачные полунамеки, полутембры колоколовъ, челесты, валторны, какъ разъ наиболѣе фантастическіе и волшебные тембры оркестра. Не случайно фантастическія гармоніи Скрябина воспользовались фортепیانнымъ міромъ красокъ: они—одной съ ними природы: такіе же прозрачные, полутонные, нереальные и въ то же время подлинно существующіе.

„Нѣтъ плохихъ звучностей“ — это принципъ всякаго прирожденнаго колориста-художника. Всѣ хороши; надо только умѣть употреблять ихъ, надо догадаться, интуитивно прозрѣть ихъ природу. Было время, когда только средній регистръ ф.-піано считался эстетически пріемлемымъ. Бетховенъ прозрѣлъ первый красоты верхнихъ звуковъ, Листъ развилъ ихъ колоритъ. Листъ же первый осозналъ колокольную природу нижнаго регистра. Колокола прозвучали въ фортепіанной литературѣ впервые у Шопена въ его похоронномъ маршѣ, у Листа они звучать еще смѣлѣй—въ его „Funerailes“; въ сонатѣ H-moll онъ не боится крайнихъ нотъ фортепіаннаго звукоряда. А дальше идетъ Скрябинъ, творящій колористическое откровеніе въ фортепіано, ясновидящій черезъ „бѣлое“ существо его звука въ области сверхчувственныхъ тембровъ соединяющій колоритъ своихъ гармоній съ колоритами звучностей инструмента. Его „колокольная“ гармонія, нависшія надъ 7-ой и 9-ой сонатами, звучащія и въ послѣднихъ мелкихъ вещахъ, синтезируютъ колористическую грезу ясновидящую творца съ реальными призвуками фантастическихъ гармоническимъ красокъ; въ его седьмой сонатѣ, которую можно назвать „колокольной“, онъ соединяетъ верхніе звенящіе регистры съ металлическимъ,

мѣднымъ звукомъ колокольныхъ гармоній нижняго регистра, давая исключительную и единственную въ искусствѣ картину какого-то звенящаго міра, грандіознаго космическаго священнаго набата, призывающаго къ Последнему Свершенію—его мистической мечтѣ.

Но этого еще мало. Колористическія возможности фортепіано не исчерпываются использованием тембровъ его регистровъ. Самое распредѣленіе звучащей гармоніи—самое изложеніе—уже заключаетъ въ себѣ колоритъ. Въдѣ тембръ есть та-же гармонія, заложенная въ существѣ звука. И обратно—гармонія есть тембръ. Трудно учесть колористическія перспективы, исходящія изъ этого принципа: гармонія—тембръ. Распредѣленіе звуковъ гармоніи по силѣ и по регистрамъ создаетъ иллюзіонные тембры, призрочныя звучности которыхъ не можетъ замѣнить грубая оркестровая реальность тембра. А если къ этому прибавить безчисленныя возможности, рождающіяся отъ пользованія отзвуками педали, резонансами проходящихъ фигураций—то область фортепіаннаго колорита окажется неизмѣримой. Она—тоньше по природѣ, чѣмъ оркестровая. Намеки на колоритъ, рождаемые то гармонической краской, то реальными отзвуками тембра, то тонкой игрой резонирующихъ отзвуковъ, попадая въ сферу нашего воображенія, развиваются въ огромныя колористическія картины. Въ воспріятіи музыки такъ много значить отраженное, индуктированное творчество воспринимающаго. Это—область чудеснаго. Намекъ—дѣлается явью и греза—дѣйствительностью. Мы можемъ по намеку творца возсоздать колористическую картину нереальныхъ тембровъ, родившихся въ его воображеніи, и никакой оркестръ, слишкомъ грубо конкретный, не замѣнитъ этого творческаго сна своей дѣйствительностью. Въ сущности—мы всегда дополняемъ, измѣняемъ въ мысляхъ физически воспринимаемый музыкальный образъ. Мы никогда не слы-

шимъ душою такъ, какъ ушами; мы окрашиваемъ звуки, мы перемѣняемъ ихъ изъ условныхъ ячеекъ темперированнаго звукоряда на ихъ надлежащія мѣста. Все это продѣлывается интуитивно, сверхсознательно. Но все это — психическая реальность.

Есть композиторы, которые не чувствуютъ за звуками фортепіано безднъ красокъ и нюансовъ. Для нихъ фортепіано — цѣнно своей безкрасочностью, безкolorитностью. Ни Шопень, ни его сынъ по духу — Скрябинъ не могутъ быть отнесены къ ихъ числу. Въ каждомъ созвучіи ихъ твореній чудится живая краска звука, переливы реальныхъ звучностей. Въ изгибахъ мелодической линіи Скрябинскихъ темъ — чудится скрипка соло, а въ октавныхъ контрапунктахъ средняго регистра — звуки валторны. Такъ часто хочется „оркестровать“ эти вещи, реализовать призрачную жизнь звуковыхъ красокъ, въ нихъ заключенную. И всякій разъ эта попытка, какъ и въ аналогичныхъ поползновеніяхъ оркестровать Шопена — оканчивается неудачею. Почему? Потому что оркестровыя краски давятъ своимъ грубымъ реализмомъ фантастическій міръ Скрябинской творческой грезы: эти грезы требуютъ какихъ-то астральныхъ тембровъ, какихъ-то развоплощеній звучности, чего-то нереального, что создаетъ на своемъ безцвѣтномъ фонѣ звукъ фортепіано, но чего нѣтъ въ оркестрѣ. Не даромъ такъ часто, слушая оркестровыя произведенія Скрябина, жалѣешь о замыслѣ, гибнущемъ въ грубыхъ звукахъ оркестра, который не можетъ ихъ передать, и невольно думаешь о томъ, что „на фортепіано это звучало бы лучше“. Это не мое единичное мнѣніе.

Творческая мысль Скрябина, какъ часто кажется, идетъ „отъ оркестра къ фортепіану“. Она какъ бы исходитъ изъ реальныхъ оркестровыхъ тембровъ, дематериализируетъ ихъ въ воображеніи и закладываетъ эти демате-

реализованные тембры в quasi безцветную фортепианную палитру, в качестве каких-то скрытых, но чувствуемых потенциальностей. В этих безцветных звуках погребены все тембры оркестра, и фортепиано звучит у Скрябина оркестрально, но несоизмеримо оркестру. Его трубы, звучащие в последних сонатах, как призывы, или как могучие импульсы хотения, опьяняющий аромат второй темы 6-й сонаты, валторны его роете-постигне—все это призраки, переселившиеся из оркестра, обезпленно живущие в звуках рояля. Вокруг них создается оркестровая сказка, но им хорошо в микрокосме фортепиано и не хочется большего—перед ними астральный мир красок. А в оркестре Скрябина не хватает индивидуального нерва, чувства личности, он там не может спаять цельной линией настроения излюбленные им быстрые, нервные скачки нижнего голоса, с акцентом—наследие великого сангвиника Бетховена, или сделать жизненными, интересными его характерные „экстазные триады“ аккордов, сопровождающих узкую и острую, как лезвие, линию мелоса, исполненного подъема и лучезарного пафоса. Сам он знает, что для него—фортепиано, сам знает, что корни его творчества переплелись с призрачными красками этого инструмента. Не даром он написал партию фортепиано в своей последней оркестровой грезе—„Прометей“, не даром там—наиболее интимное, наиболее тонкое, призрачное, все эти звуковые поцелуи, тайнодействия играющих ритмов, экзотику переливающихся струй—он отдал фортепиано. И чем дальше, тем призрачнее и развоплощеннее дѣлается его стиль изложения. Ход развоплощения, начатый расчленением гармонии на звучащие на педали фигуративные отзвуки—продолжается. Одним из симптомов дальнейшей дематериализации является сокращение длительности отдельных звуков.

Большою частью одинъ только голосъ звучитъ длительной реальностью какъ послѣдняя связь съ физическимъ міромъ; вся остальная ткань повисла въ воздухѣ, тонкая и неуловимая, съ ювелирнымъ искусствомъ составленная изъ тематическихъ обрывковъ. Вся музыка словно готовится улетѣть, дѣлаясь тоньше атмосферы. Аккорды все чаще и чаще берутся „arpeggio“, взлетомъ, какъ порхающія фигуры. „Полетность“—volando—все чаще и чаще становится элементомъ настроенія. Эти взлеты съ трелями на концѣ, столь распространяющіеся въ его послѣднихъ вещахъ—придаютъ всей стройкѣ его композиціи характеръ устремленности, воздушности, легкости. Онъ все чаще прибѣгаетъ къ трелямъ и мелкимъ, быстро замирающимъ „тремоландо“ на гармоническихъ нотахъ, словно боясь, чтобы каждый звукъ не успѣлъ матеріализоваться, осѣсть на землю длительнымъ прикосновеніемъ къ клавишѣ. Трелями исполнены его послѣднія сонаты, особенно десятая—настоящая „поэма трелей“. Онѣ замѣняютъ ему звукъ обычный, становясь на его мѣсто. Въ то же время и мелодическая линія теряетъ элементы лиризма почти окончательно, дѣлаясь составленной изъ какихъ-то отзвуковъ гармоніи, изъ тематическихъ фразъ, она тоже развоплощается, и въ послѣднихъ сонатахъ часто можно дѣйствительно получить такое впечатлѣніе, точно художникъ боится длительно прочно коснуться инструмента: эта линія идетъ, скользя, чуть касаясь реальности, неся въ себѣ элементъ какой-то сверхчувственной иѣжности (вторая тема 6-й сонаты, 9-й сонаты, вся десятая соната, прелюдія ор. 67).

Эволюція стилия у Скрябина была оборвана его смертью, но не кончена: послѣднія его произведенія показываютъ, что онъ продолжалъ все еще открывать новые горизонты. (Укажу, въ видѣ примѣра, на неподобное quasi-оркестральное тремоло въ его „Vers la flamme“). Этотъ

стиль былъ совершеннымъ, мастерскимъ съ самага начала, хотя еще не былъ самобытнымъ; его путь шелъ—къ утонченію, къ развоплощенію, къ дематеріализаціи. Какъ ни тонки первая композиціи Скрябина, но онѣ—грубы сравнительно съ послѣдними и не только по содержанию, но и по изложенію. Это — результатъ тщательной культуры стиля: Скрябинъ, какъ всѣ крупные художники, любилъ свой стиль, любилъ его вырбатывать до мелочей, до идеальной ограниченности, любилъ мастерство, процессъ работы надъ стилемъ. Часто одна нота (въ буквальномъ смыслѣ), кажушаяся ему не идущей къ стилю, тормозила его работу на недѣли. Это—признакъ высокаго критическаго чутья къ самому себѣ. И чѣмъ дальше, тѣмъ острѣе и требовательнѣе это чутье у композитора. Въ то же время наблюдается по-немногу явленіе, свойственное вообще всѣмъ талантамъ, достигшимъ высшаго мастерства въ своемъ стилѣ: черты этого стиля входятъ постепенно въ привычку и начинаютъ обращаться въ манеру. Признаки этой манеры начали выражаться въ рядѣ излюбленныхъ приемовъ изложенія, которые уже не эволюціонируютъ и не развиваются, а неизмѣнно переставляются отъ одного произведенія къ другому, сохраняя смыслъ, настроеніе и форму. Какъ разъ у Скрябина эта манера сказывается особенно рѣзко, въ виду оригинальности его приемовъ, бросающихся въ глаза своей рельефностью и быстро узнающихся при повтореніяхъ.

## СКРЯБИНЪ—СИМФОНИСТЪ.

Симфоническія произведенія Скрябина составляютъ центральное ядро его творчества. Все лучшее своего вдохновенія онъ отдалъ въ свои симфоническія творенія, ближе всего въ нихъ подошелъ онъ къ своей завѣтной мечтѣ о грандіозномъ „орфическомъ“ искусствѣ, заклинающемъ стихіи и души людей. Во всей послѣ бетховенской литературѣ скрябинскія симфоніи и поэмы—наиболѣе грандіозное и количественно—значительное изъ всего созданнаго композиторами всѣхъ странъ. Въ сущности все его фортепіанное творчество для него самого служило какъ бы эскизомъ его симфоническихъ образовъ, какъ эти послѣдніе—эскизами грандіознаго—уже внѣэстетическаго замысла теургическаго акта.

И тѣмъ не менѣе я долженъ признать Скрябина—ложнымъ симфонистомъ. Не оркестръ явился его изначальною и родною стихіей. Какъ во всякомъ искусствѣ, такъ и въ отдѣльныхъ отрасляхъ искусства въ моментъ воплощенія долженъ присутствовать нѣкій психологическій фокусъ данной сферы. Какъ въ поэтическомъ произведеніи должно присутствовать нѣчто, что можно назвать „чисто поэтическимъ центромъ творенія“, такъ и въ музыкѣ долженъ присутствовать такой специфически музыкальный „центръ“—такъ и въ отдѣльной области музыкальнаго искусства въ симфонической сферѣ долженъ присутствовать „симфоническій центръ“, нѣчто такое, что создаетъ изначальную „симфоничность“ произведенія. И этого то центра въ скрябинскихъ симфоніяхъ нѣтъ.

Онъ родился изъ стихіи фортепіано—я говорилъ уже объ этомъ его генезисѣ въ главѣ о немъ, какъ фортепіанномъ композиторѣ и піанистѣ. Фортепіано было его изначальной стихіей, не случайно, не благодаря стеченію обстоятельствъ, а въ глубокой гармоніи съ утонченностью его природы, съ ея „индивидуализмомъ“, который онъ всю жизнь стремился преобороть, но который властно заявлялъ о своемъ существованіи до послѣднихъ моментовъ его жизни. Та двойственность психологіи Скрябина-творца, о которой я уже упоминалъ, двойственность, выразившаяся въ борьбѣ его изначальнаго прирожденнаго индивидуализма съ извнѣ полученной, но психологически претворенной идеей соборности, въ борьбѣ утонченности съ космическими устремленіями, которую я обозначаю символически какъ борьбу стихіи Эльфа съ Прометеемъ—эта же двойственность воплотилась и въ его рано опредѣлившемся, упорномъ, могучемъ стремленіи отъ родной сферы фортепіано съ его индивидуализмомъ и утонченностью къ космической стихіи оркестра. Микрокосмъ фортепіано, въ которомъ онъ былъ какъ дома,—неудовлетворялъ его творческаго импульса, и онъ стремился къ макрокосму оркестра, въ которомъ онъ видѣлъ не только болѣе широкій планъ чисто „физическихъ“ возможностей, больше звуковъ, больше красокъ:—онъ видѣлъ въ оркестрѣ воплощеніи идеи „соборнаго исполненія“ онъ видѣлъ въ немъ комплексъ творящихъ исполнительскихъ индивидуальностей, противуполагаемый единоличному индивидуальному исполненію. Онъ видѣлъ характерное свойство оркестра, въ борьбѣ этихъ индивидуальностей, въ борьбѣ и во взаимномъ примиреніи подъ гипнозомъ творящей воли дирижера.

Но въ этомъ вѣчномъ стремленіи, въ этой борьбѣ съ природной стихіей онъ не могъ побѣдить послѣдней. И симфонистъ—Скрябинъ является въ глубинѣ сущности—



не симфонистомъ, а тѣмъ же фортепiаннымъ композиторомъ, только проектирующемъ свои видѣнія на болѣе широкую плоскость симфоническихъ красокъ. Онъ и въ качествѣ симфониста продолжалъ мыслить фортепiанно. И это не трудно доказать, рассматривая структуру и стиль его оркестровыхъ композицій. Того „симфоническаго центра“, присутствiе котораго обращаетъ композитора въ мыслящаго „оркестрально“, у Скрябина не было.

Не только одна жажда грандіознаго, проходящая красною нитью черезъ все творчество Скрябина; жажда, диктовавшая ему безумныя, дерзкія грезы о Послѣднемъ свершеніи, влекла его къ макрокосму оркестра, къ которому у него не было прирожденнаго „художественнаго“ влеченія и интуитивнаго постиженія его сущности. Въ не меньшей мѣрѣ причину этой тяги надо видѣть и въ томъ чрезвычайно характерномъ для Скрябина стремленіи къ полной реализаціи мечты, которая тоже проходитъ черезъ все его творчество и вступаетъ въ борьбу съ художественной интуиціей, охраняющей недоговоренность и тайну въ искусствѣ. Какъ вѣчно и непрерывно совершающееся въ нѣдрахъ духа чудо мистическаго акта онъ хотѣлъ видѣть воплощеннымъ въ физическомъ планѣ конкретно, реально, со всею яркостью чувственнаго образа; какъ стремился онъ къ этому въ своей конечной идеѣ Мистеріи — которая есть въ сущности чаяніе чуда въ физическомъ планѣ — что съ мистической точки зрѣнія — удѣлъ маловѣрныхъ; какъ призрачные отзвуки иныхъ искусствъ, хранящіеся потенціально и чувствуемые нами при воспріятіи „одного“ изъ искусствъ, онъ мечталъ воплотить опять таки реально, чувственно, въ видѣ синтетическаго искусства:—такъ и призрачные тембры, грезившіеся ему всегда, тембры и краски, звуковые колориты, которыми онъ былъ вѣчно исполненъ, которые онъ умѣлъ столь

властно и мощно передавать въ намекахъ безцвѣтныхъ звуковъ фортепіано, онъ жаждалъ воплотить въ реальность, онъ жаждалъ ихъ „чувственно“ осизать и слышать. При этомъ его жажда полного чувственного воспріятія вступала въ борьбу съ тѣмъ принципомъ художественности, который видитъ можетъ быть самое сокровенное, самое тонкое, самое „священное“ въ искусствѣ именно не въ его чувственной оболочкѣ, не въ томъ, что физически конкретизируется, достигая реального плана, а въ томъ, что возбуждаемое намеками, даваемыми чувственнымъ образомъ, рождается въ глубинахъ интуиціи воспринимающаго: неопикуемая и несказуемая, „невыразимая“ художественная греза, вызываемая магической властью художника,—то, что я обозначилъ раньше какъ „астральное тѣло произведенія искусства“.

Стремленіе Скрябина можетъ быть все время формулировано какъ отвоевываніе у сверхчувственного плана все большей и большей территоріи въ пользу плана воплощенія. Онъ хочетъ реальныхъ тембровъ, а не призрачныхъ, онъ хочетъ, чтобы художественный, синтетически рожденный образъ проявился полностью, захвативъ всѣ сферы искусства „синтетически же“, онъ хочетъ, чтобы духовное чудо реализовалось въ нашемъ чувственномъ мірѣ.

Я указалъ на то, что съ этимъ стремленіемъ полного „очувствленія“ какъ бы вразрѣзъ идетъ его же чисто скрябинское стремленіе къ истонченію искусства. Но это „вразрѣзъ“ въ сущности кажущееся, ибо утонченностью физическаго воплощенія Скрябинъ только хочетъ перекинуть мостъ между чувственнымъ и духовнымъ, матеріализуя духовное и утончая физическое: эти двѣ полярности стремятся у него къ сближенію, все время приближаясь, но никогда не достигая, да и не имѣя возможности достигнуть полного сліянія.

Итакъ—явленіе Скрябина - симфониста есть порожденіе его стремленія къ матеріализаціи. Отсюда—его страстная жажда колоритовъ, страстная жажда грандіозныхъ звуковъ, такихъ, отъ которыхъ рушились бы стѣны и разрушались твердыни. Это—все проявленія стихіи орфической—Скрябинъ хочетъ заклинать физической, чувственный міръ звуками, и мобилизуетъ всѣ средства. Оркестръ—только первое приближеніе къ этой стихіи полнаго орфеизма, первое приближеніе вызванное территоріальной близостью оркестровой стихіи къ его первоначальной—фортепіанной. Вспомнимъ, что мечта его—было возбужденіе всѣхъ рессурсовъ, заклинаніе силами соединенныхъ искусствъ и силами соборной воли всего человѣчества. Не даромъ элементъ „іерихонизма“ въ видѣ оглушительныхъ концовъ и кульминаціонныхъ пунктовъ „Поэмы Экстаза“ и „Прометей“ встрѣчается почти во всѣхъ его крупныхъ созданіяхъ. Скрябинъ готовился къ созданію тѣхъ архангельскихъ трубъ, которыя бы возвѣстили міру апокалиптическую идею и пришествіе новаго Мессіи.

Отсюда стремленіе къ возможно большей „количественной“ полнотѣ оркестроваго аппарата—полнотѣ, часто не оправдываемой внутренней необходимостью. Скрябинскія партитуры, начиная съ третьей симфоніи—съ перваго приближенія къ Мистеріи—начинаютъ обнаруживать угрожающій ростъ количественный. Поэма Экстаза уже побиваетъ міровые рекорды числомъ инструментовъ, еще дальше идетъ „Прометей“, а заготовленныя Скрябинымъ партитурные листы для „Предварительнаго дѣйствія“ свидѣтельствуютъ о еще болѣе грандіозныхъ составахъ предполагавшихся оркестровъ. И это количественное увлеченіе стоитъ въ такомъ разительномъ контрастѣ съ рѣдкой и художественной экономіей средствъ при фортепіанномъ творествѣ того же Скрябина. Насколько бережно и тонко относилси онъ къ рессурсамъ форте-

піано, насколько слѣдилъ онъ за тѣмъ, чтобы въ его изложеніи фортепіаннхъ сочиненій не было ничего лишняго, настолько же отвлеченно и схематично обращался онъ съ оркестровымъ аппаратомъ.

Эта отвлеченность и этотъ схематизмъ въ обращеніи съ оркестромъ свидѣлствуютъ о той мысли, которую я выразилъ въ началѣ статьи—о „ложности“ симфонизма Скрябина. Въ процессѣ воплощенія художникъ слѣдуетъ указаніямъ двухъ вещей—художественной интуиціи въ данной сферѣ и техникѣ обращенія съ этой сферой, при чемъ послѣдняя отчасти рождается первою.

И Скрябинъ, мыслившій фортепіанно, не имѣлъ ни интуиціи оркестровой стихіи, ни техники обращенія съ оркестромъ. Причины отсутствія интуиціи не подлежатъ учету:—это тайна творческой организаци. Почему Шопень родился только фортепіаннымъ композиторомъ? Почему Вагнеръ былъ принципіально лишень стихіи фортепіаннаго чутья? Это стоитъ въ связи съ первичной организацией, съ психологическимъ міромъ творца. Но были художники, которые чувствовали сами границы своей „художественной“ стихіи, такимъ былъ Шопень. А Скрябинъ, который мечталъ о предѣльныхъ достиженіяхъ человѣчества, котораго философская мечта завлекла далеко за предѣлы искусства, въ область объединяющую все твореніе—не могъ логически ограничиться областью фортепіано—этимъ убивалась его идея. Онъ—долженствовавшій въ мечтѣ соединить всѣ искусства, тѣмъ болѣе долженъ былъ овладѣть проявленіями музыкальной сферы. И воля Скрябина—мистика вступила въ конфликтъ съ его природой и творческой сущностью.

Интуиція воспитываетъ технику и сама воспитывается отъ нея. Быть можетъ интуиція оркестроваго міра у Скрябина была парализована тѣмъ, что его колористическія грезы во много разъ превышали средства совре-

меннаго оркестра, и эта интуиція не могла воплотиться въ художественные образы просто потому, что не могла осуществить реально своей техники. Быть можетъ Скрябину были нужны какіе то новые неслыханные инструменты, невѣдомой мощи и силы, невѣдомой, небывалой прежде тонкости, передъ которыми всѣ наши оркестровые аппараты только одна грубая канва. За это говорятъ іерихонскія трубы Экстаза и Прометея, самая манера изложенія Скрябинымъ тонкихъ мѣстъ, въ которыхъ онъ словно игнорируетъ свойства тембровъ и относится къ нимъ какъ къ какимъ-то отвлеченнымъ сущностямъ, которыхъ онъ награждаетъ свойствами по своему желанію и предположенію. Ему нуженъ былъ, возможно, какой то „сверхоркестръ“, но въ области обычнаго оркестра онъ чувствовалъ себя стѣсненнымъ. И, излагая свои оркестровыя сочиненія, онъ все время впадалъ въ фортепіанизмъ, онъ требовалъ отъ оркестра тѣхъ свойствъ, которыя ему органически чужды, въ томъ числѣ „индивидуальной“ удобоподвижности, гибкости и нервности, которыми ни одинъ оркестръ въ мірѣ, какъ составленный изъ множества отдѣльныхъ индивидуальностей, удовлетворить не можетъ.

Лишенный интуиціи оркестровой стихіи, Скрябинъ былъ лишенъ и техники. Нетрудно видѣть, какъ „фортепіанны“ самые приемы его изложенія, какъ фортепіанны его фигураціи, которыми онъ награждаетъ инструменты оркестра, мало считаясь съ ихъ природою. Въ этихъ фигураціяхъ такъ легко узнать Скрябина—онѣ тѣ же, что и въ его извѣстныхъ фортепіанныхъ вещахъ. И не трудно узнать и возсоздать ихъ первичную фортепіанную природу. Это не удивительно, ибо большую часть своихъ оркестровыхъ грезъ Скрябинъ находилъ, импровизируя на фортепіано, записывая ихъ въ формѣ фортепіанныхъ фрагментовъ, чему доказательства въ его

рукописяхъ и черновикахъ. Уже это одно налагало на всѣ эти эскизы неизгладимый отпечатокъ его могучей фортепiанной индивидуальности. И этотъ отпечатокъ не могла смыть послѣдующая уже оркестровая обработка, тѣмъ болѣе, что и въ этой обработкѣ композиторъ почти все время продолжалъ мыслить фортепiанно, насылая оркестровую стихiю. Отъ этой фортепiанности изложенiя происходитъ любопытное явленiе: почти всѣ оркестровыя произведенiя Скрябина чрезвычайно легко перекладываются на фортепiано въ двѣ руки, несмотря на ихъ сложность, и чѣмъ художественнѣе мѣсто композици, тѣмъ легче его переложить, напротивъ чѣмъ мѣсто композици теоретичнѣе и абстрактнѣе, чѣмъ больше оно по всѣмъ видимостямъ являлось слѣдствiемъ не интуици, а логики искусства,—тѣмъ оно въ переложении выходитъ хуже. А въ тѣхъ мѣстахъ, которыя перекладываются легко, самъ собою образуется безъ малѣйшихъ усилiй знакомый и характерный фортепiанный стиль Скрябина, часто въ наиболѣе его яркой формѣ. И смутно чувствуется, что этотъ процессъ „переложениа“ на самомъ дѣлѣ не переложение, а что-то иное—возсозданiе первичной творческой мечты Скрябина по ея оркестровой репродукци.

Отсутствие техники неминуемо влекло къ „схематизму“ и отвлеченности въ оркестровой области и обусловило всецѣло послѣднюю. Насколько свободенъ былъ Скрябинъ въ области фортепiано, насколько властно распоряжался онъ всѣми его данными, интуитивно угадывая новые, еще неизвѣстные ресурсы и приемы, дѣлая чудо своимъ изложенiемъ, заставляя колористически звучать безцвѣтные звуки рояля:—настолько же все время чувствуется несвобода, стѣсненiе и даже гнетъ въ его оркестровыхъ приемахъ. Исполненный новыхъ звуковъ и звучностей и умѣвшiй на фортепiано рассказать про ихъ

природу намеками, онъ, поставленный лицомъ къ лицу съ богатыми сравнительно ресурсами оркестра, ничего не могъ сказать новаго сравнительно съ своими предшественниками, и колористически даже далеко отстаетъ отъ нихъ. Его приемы оркестровки ничего не заключаютъ самобытнаго, характернаго для „Скрябина“. Онъ, создавшій безконечно самобытный, безконечно оригинальный фортепианный стиль, ничего не создаетъ въ области оркестроваго стиля, кромѣ чисто количественнаго увеличенія партитурныхъ строкъ, что само по себѣ уже наводитъ на размышленія.

Это отсутствіе своего стиля въ оркестрѣ особенно ярко свидѣтельствуетъ о чуждости оркестра генію Скрябина. Великій творецъ въ данной области всегда создаетъ стиль именно тамъ. Такъ создали стиль Вагнеръ, Бетховень, Берліозъ, Дебюсси, Римскій Корсаковъ. Ихъ оркестръ настолько характеренъ, что по одной звучности можно судить о принадлежности того или иного сочиненія именно одному изъ этихъ геніевъ. А „оркестръ“ Скрябина тусклъ, лишень фізіономіи. И если можно узнать его произведеніе всегда, то не оркестровая палитра тому виною, а характерное скрябинское музыкальное творчество, его гармоническіе и мелодическіе приемы.

Какъ я уже упоминалъ, количественное увеличеніе инструментовъ не обусловлено, какъ у Вагнера, внутренней необходимостью и является слѣдствіемъ заранѣе составленной отвлеченной схемы о необходимости грандіозности въ его оркестровыхъ вещахъ. Тонкія вдохновенія Скрябина вовсе не требовали такого количества отдѣльных инструментовъ, даже въ моментахъ грандіозности. Достаточно посмотрѣть на сравнительно небольшія партитуры корифеевъ современной инструментовки, на партитуры Вагнера, Дебюсси и Римскаго - Корсакова,

чтобы увидѣть, какъ эти дѣйствительно прирожденные гении оркестроваго творчества умѣли вызывать огромные эффекты совершенно ничтожными средствами, какъ они свободно и увѣренно „творили въ оркестровой сферѣ“ и достигали нерѣдко эффектовъ несравненно болѣе грандіозныхъ даже по акустической мощи, о которой мечталъ Скрябинъ и которую онъ осуществлялъ примитивнымъ накопленіемъ звучаній. Опытнымъ оркестраторамъ извѣстно, что накопленіе инструментовъ вовсе не всегда ведетъ за собою увеличеніе звуковой мощи; напротивъ, есть случаи, когда прибавленіе инструментовъ отускняетъ звукъ, дѣлаетъ его смутнымъ и вялымъ (какъ это имѣетъ мѣсто въ кульминаціонныхъ пунктахъ скрябинскихъ симфоній). Напротивъ, одинъ опытный взглядъ на партитуры Скрябина даетъ немедленно картину неопытности, неумѣнія воспользоваться ресурсами инструментовъ, соединять ихъ для художественныхъ цѣлей, вскрываетъ картину отвлеченности и схематизма въ обращеніи какъ съ отдѣльными инструментами, такъ и съ группами. Скрябинъ въ сущности не оркеструетъ, а распредѣляетъ инструменты, руководясь нѣкоторой своей теоріей, по которой такого рода расположеніе должно обусловить наилучшій эффектъ звучности. Съ нѣкоторыми тембрами у него имѣется повидимому нѣкоторая исключительная и исчерпывающая ассоціація, отчего эти инструменты у него уже играютъ predeterminedную, а не органическую роль въ общей картинѣ оркестра. Такъ съ трубой у него связывается идея „воли“, и ей онъ неизмѣнно поручаетъ эти темы, сильно акцентированныя, исполненныя нервности и силы ритма, при чемъ конечно ни одна труба не можетъ сыграть эти темы такъ нервно, какъ онъ того хочетъ и какъ онъ самъ гениально игралъ на ф-п. У него есть нѣкоторые излюбленные приемы, но ихъ несамобытность влечетъ за собою то,



что они не придаютъ фізіономіи его оркестровой палитрѣ, а только сообщаютъ ей колоритъ извѣстной манерности. Сюда относятся употребленіе соло скрипки въ моментахъ, настроеніе которыхъ онъ отмѣчаетъ словами „suave, languide, sensuel, caressant“, арфы глиссандо, закрытыя трубы въ мрачныхъ моментахъ. При закрытіи мѣдныхъ въ зловѣщихъ мѣстахъ Скрябинъ часто не считается совершенно съ получаемымъ реальнымъ тембромъ, очевидно тоже относясь чисто схематично къ этой звучности (мѣдные—лицетвореніе мощи, закрытые мѣдные—тоже, но съ зловѣщимъ оттѣнкомъ). Оттого получаютъ неожиданные эффекты, авторомъ непредвидѣнные, общая тусклость звучности вмѣсто ожидаемой мрачности (напр. закрытая туба въ поэмѣ Экстаза („тема протеста“), производящая совершенно неумѣстный комическій эффектъ въ этомъ регистрѣ и ритмѣ, или сдвоенная „квакающія“ звучности въ серединѣ „Прометея“.) Многие изъ этихъ неудачныхъ моментовъ исправляются при исполненіи дирижерами, чувствующими, „что должно быть“ по замыслу, по общему характеру музыки. Отмѣчу также характерную и крайне однообразную фигурацію скрипокъ въ большей части симфоній Скрябина (или трели или повтореніе тріолями одной ноты), придающую этимъ симфоніямъ видъ переложеній съ фортепіаннаго оригинала.

Картину схемы, вызванной къ жизни отсутствіемъ живого творческаго интуитивнаго импульса даютъ и знаменитые кульминаціонные пункты скрябинскихъ симфоній, воплощающихъ музыкальную идею іерихонизма. Въ этихъ моментахъ тема обычно проводится группой мѣдныхъ (трубы, валторны), при чемъ узкая унисонная линія этой темы (Скрябинъ почему то избѣгаетъ ее удваивать въ октаву) совершенно тонетъ въ морѣ разнообразнѣйшихъ, явно схематически составленныхъ фигураціонныхъ сопровожденій изъ тематическихъ эмбрионовъ,

обычно исчерпывающихъ всѣ тематическіе ресурсы произведенія. Взаимное столкновение самыхъ неподходящихъ тембровъ въ одномъ регистрѣ производитъ смутное, хаотическое впечатлѣніе, лишенное силы и яркости. Таковъ конецъ Экстаза, кульминаціонный пунктъ Прометея, гдѣ великая, чисто музыкальная мысль тонетъ въ неподходящемъ изложеніи, давая эффектъ не грандіознаго, а чего то густого и вязкаго. Скрябинъ въ этихъ моментахъ жаждалъ чисто акустической мощи, величія звука, онъ самъ нерѣдко говорилъ о значеніи физической мощи звуковъ. Но въ томъ изложеніи, которое у него, мощи не получается, и ухо не въ состояніи разобраться въ сталкивающихся звучностяхъ: тѣ же мѣста на ф.п. производятъ глубокое впечатлѣніе, несмотря на малую звуковую силу.

Фортепیانизмъ Скрябина при его оркестровыхъ воплощеніяхъ сказывается еще въ томъ чисто фортепیانномъ взглядѣ на цѣлое оркестра, которое сквозитъ на каждомъ шагу, которое сказывается въ явномъ раздѣленіи оркестра на двѣ части—верхнюю и нижнюю (какъ въ ф.п. правая и лѣвая рука), которое выражается въ постоянномъ забвеніи про такъ называемую „оркестровую педаль“, т. е. про поддержку краткихъ акцентированныхъ звуковъ длительными, образующими какъ бы резонансъ первыхъ. Эта оркестровая педализація играетъ въ оркестрѣ ту же функцію, какъ педаль въ ф.п., поддерживаетъ эхо звуковъ, безъ чего получается сухой и жесткій колоритъ. У Скрябина именно въ акцентированныхъ мѣстахъ эта педаль отсутствуетъ, онъ пишетъ такъ, точно эти мѣста предстоитъ исполнять на фортепیانно съ педалью, поддерживая послѣдней угасающей гармоническій фонъ. Въ видѣ примѣра надлежитъ указать на среднюю часть „Прометея“ и на трагическіе моменты „Поэмы Экстаза“, въ которыхъ акцентирован-

ныя темы трубъ оказываются поддержанными только суховатымъ тремоло струнныхъ.

Мы видимъ такимъ образомъ странную картину одного изъ величайшихъ геніевъ творчества, композитора, давшаго міру лучшія свои произведенія въ чуждой имъ стихіи, увлеченнаго схемою космизма и забывшаго за нею свою художественную природу. Отсутствіе интуиціи, отсутствіе техники обращенія, хотя бы въ предѣлахъ той техники, которая сейчасъ дѣлается достояніемъ всякаго даже рядового композитора, отвлеченность и схематизмъ въ отношеніяхъ къ оркестровому инструменту, какъ порожденіе отсутствія интуиціи, фортепіанность, ярко и рѣзко выраженная какъ въ процессѣ сочиненія (за фортепіано) такъ и въ деталяхъ изложенія, однообразіе приемовъ, манерность и отсутствіе своей физиономіи—вотъ картина той оркестровой одежды, въ которую облечены великія музыкальныя мысли Скрябина. Онъ все время стѣсненъ и лишенъ свободы обращенія съ неизвѣстнымъ ему матеріаломъ, въ существо котораго онъ не проникъ ни технически (по отсутствію специальной тренировки), ни интуитивно (по отсутствію специфической интуиціи). Его колористическіе образы остаются невоплощенными или воплощаются далеко неудачно изъ за отсутствія этой техники. Онъ все время пользуется „руководствами“—это крайне характерно для Скрябина-оркестратора. Сначала настольной книгой у него является Глазуновъ, послѣ Штраусъ и Дебюсси. Это и все. Въ этомъ есть извѣстный диллетантизмъ отношенія, тѣмъ болѣе яркій, что самый подборъ авторовъ не стоитъ ни въ какой гармоніи съ характеромъ его творчества. Еще Дебюсси съ его утонченной палитрою могъ бы служить примѣромъ, но неколоритный Глазуновъ и грубоколоритный Штраусъ, всей музыкой своей такъ антипатичный самому Скрябину, являются

элементами вовсе неподходящими. Вообще же музыка Скрябина для своего оркестрового воплощенія требовала бы эквивалентнаго генія, съ оригинальностью и самобытностью эквивалентной всему его творчеству, его фортепианному воплощенію. Уже самое присутствіе „руководствъ“ является симптоматическимъ и указываетъ на отсутствіе свободы: вѣдь не пользовался же онъ руководствами при фортепианномъ сочиненіи, гдѣ онъ былъ въ своей сферѣ и не нуждался въ подпоркахъ.

Такъ брошены въ міръ эти великія фортепианно задуманныя симфоніи, рожденныя въ чуждой имъ стихіи. Въ нихъ есть аналогія съ симфонизмомъ Шумана или съ вокальными произведеніями великаго симфониста Бетховена. Какъ тутъ, такъ и тамъ великій геній, словно ослѣпленный какою-то внѣшнею идеею, тѣится вырваться изъ сферы своего чисто художественнаго генія. У Скрябина это вырываніе обусловлено всей его философемою, всей его идеей Мистеріи, онъ „долженъ былъ“ вырваться изъ фортепианной мысли, если не хотѣлъ остаться только великимъ художникомъ. Симфоніи эти—тоже не были его конечнымъ устремленіемъ, это были формы, встрѣченныя имъ на его недоконченномъ пути, преходящія формы, на которыя онъ самъ смотрѣлъ, какъ на что то временное по отношенію къ конечному. Онъ долженъ былъ не только вырваться изъ своей стихіи фортепиано, онъ долженъ былъ вырваться изъ музыки, стать великимъ творцомъ всѣхъ искусствъ. Онъ не успѣлъ этого сдѣлать и смерть поставила точку въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ только начиналъ осуществлять свое стремленіе къ разрушенію граней своего искусства. Было ли бы это преодоленіе болѣе удачнымъ, чѣмъ его преодоленіе оркестра, трудно сказать. Во всякомъ случаѣ въ чисто оркестровой сферѣ его эволюція такъ слаба, что несмотря на то, что „Прометей“ инструментованъ

все же лучше третьей симфоніи, невозможно указать на симптомъ зарожденія того симфоническаго фокуса или центра, о которомъ я говорилъ. Включеніе фортепіано въ „Прометей“ на мой взглядъ—не случайно, а есть голосъ его изначальной художественной природы, и не надо думать, что фортепіано играетъ малую роль въ „Прометей“. Это—голосъ его интуиціи и моменты его дѣйствія—лучшіе и по колориту и по вдохновенію.

Чувствовалъ ли самъ Скрябинъ чуждость для него стихіи оркестра? Я думаю, что не чувствовалъ, иначе строгій художникъ въ немъ бы не дремалъ въ это время, иначе его огромный критическій инстинктъ сейчасъ же бы началъ дѣйствовать. Обычно художники, внѣдряющіеся въ чуждыя сферы, не чувствуютъ этого, и самое внѣдреніе уже обусловлено притупленіемъ критицизма. Я отмѣчу, что Скрябинъ, обычно крайне строгій къ исполненію своихъ фортепіанныхъ произведеній, былъ странно снисходителенъ къ исполненію оркестровыхъ, нерѣдко привѣтствуя такія исполненія, отъ которыхъ можно было притти въ ужасъ даже лицу не очень знакомому съ духомъ его творчества. Почему это? Я полагаю, что въ этомъ сказывалось одно изъ проявленій того притупленія критицизма въ отношеніи оркестра, о которомъ я упоминалъ. Въ чужой ему сферѣ оркестра Скрябинъ былъ диллетантомъ, и критицизмъ у него слабѣлъ какъ всегда бываетъ въ этомъ случаѣ. Огромная фантазія, не контролируемая дѣйствіемъ художественнаго инстинкта, создавала ему образъ изъ намековъ тамъ, гдѣ художественно эти образы вовсе не были обусловлены имѣющимися намеками. Онъ слышалъ при оркестровыхъ исполненіяхъ не то, что на самомъ дѣлѣ, а то, что ему грезилось, какъ образъ творческой мечты. Онъ воссоздавалъ по самымъ относительнымъ намекамъ свои грезы и былъ счастливъ, слушая эти намеки.

Какъ въ великомъ симфонистѣ Бетховенѣ мы чувствуемъ великую мысль, заложенную въ его неумѣло и неловко выраженные вокальныя композиціи, такъ сквозь чуждость и относительность оркестроваго наряда симфоній Скрябина намъ дано инстинктомъ прозрѣвать ихъ подлинную природу; я не скажу—„фортепіанную“, ибо и его фортепіанныя произведенія уже сверхфортепіанны. Это какая-то абстрактная, внѣинструментальная природа, не воплощенная и не воплощаемая въ оркестръ, чувствуемая сквозь чуждые и даже мѣшающіе воспріятію звуки оркестра, подобно тому, какъ чувствуется она и сквозь звуки фортепіано. Но въ то время какъ художественный образъ его фортепіанныхъ композицій своею абстрактностью не мѣшаетъ развиваться тѣмъ психологическимъ творческимъ силамъ, которыя создаютъ сверхчувственный образъ астральнаго тѣла произведенія, а могучая техника Скрябина фортепіаниста помогаетъ и магически содѣйствуетъ выявленію этого образа—въ оркестровыхъ твореніяхъ конкретный колоритный образъ мѣшаетъ работѣ психическихъ силъ надъ возсозданіемъ астрала творенія, давить и гнететь воспринимающую психику, заставляетъ ее сначала произвести работу развоплощенія—деколоризаціи, чтобы послѣ создавать вновь сверхчувственный колоритный образъ. Самъ не зная того, Скрябинъ творилъ внѣинструментально, внѣфортепіанно, внѣмузыкально даже, ибо его творчество болѣе, чѣмъ какое бы то ни было другое отличается развитіемъ, даже гипертрофіей астрала, сверхчувственныхъ отроговъ, проникающихъ въ области иныхъ искусствъ и даже въ области внѣэстетическія. Только минимальная часть его творенія воплощалась въ музыкальномъ образѣ, остальная только интуитивно чувствовалась. Но для этого чувствованія необходимо совершенство воплощенія той части, которая воплощена, и это условіе идеально выполнено

имъ въ его фортепіанной родной его стихіи. А оркестровое творчество его, будучи столь же виѣмузыкальнымъ, какъ и фортепіанное, своимъ несовершенствомъ воплощенія частью парализуетъ ментальный образъ возсоздаваемого творенія. Но образъ этотъ имѣется, онъ сотворенъ Скрябинымъ и, какъ его твореніе—онъ именно въ этихъ вещахъ, которыя ему „хотѣлось“ сдѣлать оркестровыми—значительнѣе, глубже, величественнѣе. Скрябинъ иногда, какъ высшее проявленіе своего симфонизма, тоже достигаетъ чуда, онъ заставляетъ возсоздавать „сверхтембры“ своей творческой грезы изъ тембровъ оркестра. Мнѣ кажется это какимъ то громоздкимъ способомъ. Въ сущности всѣ его тембры не лежатъ въ чувственномъ планѣ, а смыслъ оркестра—конкретизировать, давать чувственные тембры. Этого онъ сдѣлать не могъ и заставляетъ слушателя фантазировать на основаніи приблизительныхъ оркестровыхъ звучностей такъ же, какъ онъ заставляетъ его творить на фонѣ абстрактнаго звука фортепіано. Зачѣмъ оркестръ, когда то же дѣлаетъ лучше фортепіано? Стремленіе къ чувственному, къ физически грандіозному играло тутъ не послѣднюю роль. Скрябинъ хотѣлъ этихъ могучихъ звуковъ, этой массы людей, этого коллектива творчества, всего этого преддверія къ тому акту, въ которомъ онъ мечталъ соединить уже не массы, а совокупность людского міра, уже не инструменты, а искусства, въ которомъ онъ хотѣлъ уже отойти отъ художественной сферы. И если оцѣнивать его симфоніи съ точки зрѣнія этаповъ, эскизовъ его на пути къ этому послѣднему достиженію, то можно помириться съ несовершенствомъ ихъ художественной стихіи, помня, что въ конечномъ счетѣ и эта стихія должна была отпасть передъ являющимся ликомъ Мистеріи.

Онъ былъ величайшимъ колористомъ, ибо музыка его съ первой до послѣдней ноты дышитъ красками—но

этот колорит не нашелъ двери въ міръ оркестровыхъ красокъ. Это—явленіе не безпримѣрное, ибо въ сущности такимъ же былъ Шопень,—колористомъ безъ реального колорита. Это—какой то „психическій, внутренній“ колоритъ, не выявляемый такъ просто, какъ обыденный. Я рѣшусь сказать, что этотъ—„скрябинскій“—колоритъ—явленіе болѣе высокаго порядка, чѣмъ обыденный, почему я и не жалѣю о томъ, что не могу признать его въ этой области геніальнымъ. Ему нуженъ былъ не оркестръ, а какое то „сверхфортепіано“, рожденіе котораго чувствовалось во всѣхъ его послѣднихъ произведеніяхъ. Куда же направлялась эта огромная колористическая мощь, заложенная въ самое существо его музыкальнаго вдохновенія?

Она направлялась, какъ и у Шопена—только въ еще болѣе сильной степени—въ область строенія и творенія гармоній. Я уже говорилъ, что акустически понятія тембра и гармоніи идентичны, какъ комплексы звуковъ. Тембръ—недифференцированная гармонія, гармонія—дифференцированный и анализированный тембръ. Грандіозная колористическая интуиція Скрябина всею волною своею направила въ область гармоніетворчества и тутъ произвела цѣлую революцію. Онъ создалъ въ этой области, родственной колористической и изъ нея вытекающей, больше чѣмъ всѣ его музыкальные предшественники, взятые вмѣстѣ. Онъ былъ такъ безконечно смѣлъ, такъ безконечно самобытенъ въ этомъ мірѣ, какъ никто до него. И въ этой смѣлости чувствовалась смѣлость художника власть имѣющаго, говорящаго интуитивно то, что ему извѣстно изъ общенія со сверхсознательнымъ міромъ. Это—не его робкія попытки оркестроваго колорита—это могучая и властная рѣчь генія въ своей прирожденной сферѣ. И то стремленіе къ колориту, которое жило въ немъ, которое въ видѣ какой-то боковой струи



пыталось все время прорваться въ сферу симфонизма— оно вылилось въ созданіи его „гармоніетембровъ“—его звуковыхъ комплексовъ, настолько сложныхъ, настолько психологически выразительныхъ, что они—какъ тембры не дифференцируются воспринимающей психикою на составляющія отдѣльности звуковъ, а воспринимается какъ цѣльность. Эти гармоніетембры—его наиболѣе характерное въ творествѣ—образованія промежуточныя между тембрами и гармоніями, между колоритомъ и композиторскимъ творчествомъ, дающія его „сверхфортепіану“ жизнь оркестра, и чувствуемая сквозь простой—„обыденный“ колоритъ его оркестра. Я не боюсь высказать ту мысль, что всѣ мѣста его композицій для оркестра, въ которыхъ есть колористическая мощь, есть какъ бы красочное видѣніе и воплощеніе (начало „Прометея“, тонкія страницы Экстаза)—что эти мѣста своимъ колоритомъ обязаны не оркестровкѣ, которая и тутъ ничего особеннаго не представляетъ, а именно явленнымъ въ этихъ мѣстахъ гармоніетембрамъ. Я полагаю, что, инструментуя такъ же, какъ у Скрябина инструментовано начало „Прометея“: простое трезвучіе—можно получить только очень плохой эффектъ. Что это значитъ? Значитъ то, что центръ тяжести въ гармоніи этого мѣста, а не въ оркестровкѣ. Значитъ то, что колористическій его геній и творческое устремленіе красочности инстинктивно пошли въ связи съ общимъ утонченнымъ характеромъ его творчества по руслу созданія гармоніетембровъ, а не по руслу оркестровки, но что самъ онъ этого не почувствовалъ и все время пытался утонченный языкъ своихъ гармоніетембровъ, уже заключающихъ въ себѣ колористическій элементъ, еще разъ повторить въ оркестровой реальности, которая ускользала отъ него.

## ИДЕЯ СВѢТОВОЙ СИМФОНІИ.

Идея свѣтовой симфоніи включена въ созданіе „Прометей“. Эта „поэма огня“ должна была не только быть таковою по названію. Это долженствовала быть настоящая поэма огня и свѣта, какъ бываютъ поэмы звуковъ. Первый этапъ къ привлеченію всѣхъ ресурсовъ магическаго воздѣйствія на психическую сферу воспринимающаго, первый шагъ къ выхожденію Скрябина изъ его музыкальной стихіи былъ совершенъ этимъ смѣлымъ опытомъ, который столь же многихъ повергъ въ недоумѣніе, сколь у многихъ вызвалъ удивленіе слишкомъ большой оторванностью этой идеи отъ всей предшествующей исторіи искусствъ.

Скрябинъ создаетъ этой свѣтовой симфоніей нѣкоторое новое свѣтовое искусство. Или думаетъ, что создаетъ таковое. Это—не живопись, не движущаяся, оживленная во временной координатѣ живопись—это чистая игра свѣтовыхъ переливовъ—искусство, вовсе неимѣющее корней въ предшествующей исторіи культуры. Скрябинъ созидаетъ такимъ образомъ нѣчто совершенно исторически экстерриториальное, нѣчто безъ прецедентовъ, безъ предковъ и даже безъ намековъ на таковыхъ.

Я бы счелъ эту идею явнымъ порожденіемъ принципа орфеизма, заложеннаго глубоко въ сущность скрябинской художественной психологіи—принципа магическаго

воздѣйствія на психику, заклинательнаго принципа въ искусствѣ. Скрябинъ въ своей конечной предѣльной мечтѣ хочетъ поколебать вселенную соединенными устремленіями искусства. Не объ одной свѣтовой симфоніи мечталъ онъ въ Мистеріи, онъ говорилъ про всевозможныя ласки ощеніи; всѣ органы нашихъ чувствъ должны быть подвергнуты магическому заклинанію художника-Мессіи: онъ говорилъ о симфоніяхъ ароматовъ, о симфоніи прикосновеній, и въ ритуалахъ магическихъ и тайнодѣйственныхъ актовъ религій новыхъ и старыхъ, въ культурахъ древняго и новаго міра онъ видѣлъ тѣ звенья преемственности, которыя связывали его смѣлую мечту съ мистеріями древнихъ посвященныхъ.

Онъ говорилъ, что эти симфоніи красокъ, осязаній, ароматовъ дѣйствительно, — „не имѣютъ“ корней въ современномъ искусствѣ „нашей расы“. Но въ искусствахъ теургическихъ, въ искусствахъ исчезнувшихъ древнихъ мистическихъ культуръ они, несомнѣнно, имѣли мѣсто — это было его глубокое убѣжденіе. На всѣ эти художественные неизслѣдованные планы онъ смотрѣлъ исключительно съ точки зрѣнія магическихъ средствъ, средствъ завороченія человѣческой психики гипнозомъ явленныхъ ритмовъ, въ чемъ бы они не проявлялись, въ сферѣ ли звуковыхъ или свѣтовыхъ смѣнъ, или въ игрѣ жестовъ, въ торжественныхъ шествіяхъ и священныхъ пляскахъ, въ переливахъ ароматовъ и въ ласкахъ осязаній. Всѣ эти составляющія его мистическаго конечнаго Акта частью, въ редуцированномъ видѣ, преемственно, проходя черезъ бездны тысячелѣтій, изъ нѣдръ исчезнувшихъ культуръ великихъ, прежде существовавшихъ расъ достигли нашего вѣка, въ видѣ обрядовъ религіознаго культа, въ видѣ религіозныхъ шествій, крестныхъ ходовъ, ритуаловъ и заклинательныхъ молитвъ, въ видѣ симфоній кадила и дыма и ароматовъ, въ видѣ игры огней, свѣчей и лампадъ, въ

видѣ колѣнопреклоненій и поцѣлуевъ, въ видѣ, наконецъ, священныхъ таинствъ всѣхъ культовъ.

Такимъ образомъ,—свѣтовая симфонія, какъ одинъ изъ эскизовъ этого грандіознаго цѣлаго, вовсе не явилась для самого Скрябина, чѣмъ то такимъ неожиданнымъ, какимъ она, несомнѣнно, явилась для всѣхъ остальныхъ. Она—естественное слѣдствіе всѣхъ его взглядомъ на природу тайнодѣйственнаго искусства и на значеніе всѣхъ ощущеній въ общемъ картинѣ художественно мистическаго акта. Какъ извѣстно и количественной сторонѣ Скрябинъ придавалъ далеко не послѣднюю роль, не смотря на то, что въ этомъ пунктѣ онъ сильно расходился и съ художественной и съ мистической практикой, вовсе не признающихъ количественной важности пущенныхъ въ дѣло средствъ. И великіе художники (въ томъ числѣ самъ Скрябинъ—одинъ изъ первыхъ) и великіе мистики всегда и теоріей и практикой доказывали, что центръ тяжести магическаго эффекта лежитъ не въ количествѣ средствъ, а въ ихъ соотвѣтственномъ использованіи.

Итакъ—свѣтовая симфонія, явившаяся безъ роду и безъ племени въ сонмъ прочихъ реальныхъ искусствъ, оказалась духовною дочерью священныхъ свѣтильниковъ религіозныхъ культовъ. Идея „Прометея“—„божественнаго огня вселенной“ видимо натолкнула Скрябина на то, что именно свѣтовая симфонія оказалась имъ теоретически разработанной и практически осуществленной (по крайней мѣрѣ отчасти) въ первую очередь, изъ всего сонма теоретически и интуитивно провидѣнныхъ Скрябинымъ новыхъ искусствъ. Но въ самое осуществленіе ея вкрались нѣкоторыя особенности, которыя повели къ тому, что въ конечномъ итогѣ самое созданіе свѣтовой симфоніи въ „Прометей“, а также и вообще въ творествѣ Скрябина надлежитъ признать несостоявшимся. Скрябинъ интуитивно открылъ новую область. Но эта интуиція,

помогшая ему напасть на новый художественный материкъ, скрывавшійся въ океанѣ неизвѣстнаго, не была художественной интуиціей, а скорѣе ментальной, научной. Скрябинъ интуитивно угадалъ идею свѣтовой симфоніи, но не самое свѣтовое имъ открытое искусство. Чтобы открыть послѣднее, надо было имѣть прирожденное творчество въ этой новой области, мало того, надо было изучить эту область интуитивно и теоретически, надо было овладѣть новымъ совершенно неизвѣстнымъ матеріаломъ. Ничего этого не было совершено. Скрябинъ ограничился деклараціей идеи и эту декларацію принялъ за реализацію новаго искусства. Получилось нѣчто неопредѣленное.

Это неопредѣленное нѣчто сильно напоминаетъ, только въ еще болѣе разительной и яркой формѣ то, что постигло его въ сферѣ симфонизма и въ болѣе широкомъ масштабѣ—въ сферѣ поэзии. Только тутъ вслѣдствіе того, что затронутая область была совершенно неизвѣстна Скрябину, и онъ проникалъ въ нее только черезъ очень малое отверстіе непосредственной интуиціи „идеи“, хаотичность воплощенія и отсутствіе творческаго центра сказалося въ такой рѣзкой формѣ, что въ сущности никакой реализаціи идеи не получилось, чего нельзя сказать ни про его симфонизмъ, ни про его поэтическіе опыты, въ которыхъ реализація имѣла мѣсто полностью, хотя не была „совершенна“.

Какъ я говорилъ въ главѣ о симфонизмѣ, отсутствіе интуитивнаго и техническаго знанія данной области, или того и другого вмѣстѣ неминуемо ведетъ къ тому, что за интуицію начинаетъ работать сознательный умъ и немедленно вовлекаетъ этого псевдотворца въ данной области въ схематизмъ, въ абстракцію и разсудочность. То, что случилось благодаря этому со Скрябинымъ въ областяхъ симфонизма (въ малой сравнительно степени), въ

поэтической сферѣ (въ болѣ сильной степени),—то же произошло и въ сферѣ новоявленного искусства свѣтовъ только въ видѣ невѣроятно, исчерпывающе убѣдительною.

Не имѣя за собою сознанія интуиціи въ этой области, я бы рискнулъ подойти къ вопросу чисто логически, изслѣдуя чѣмъ должно было бы быть это искусство—произвести тотъ ментальный процессъ, котораго не произвелъ Скрябинъ, положившись всецѣло на свою ясновидящую способность. Я долженъ невольно вступить для этого въ область отвлеченно эстетическихъ разсужденій.

Всякое искусство имѣетъ рядъ плоскостей, если хотите, плановъ, „измѣреній“, въ которыхъ проектируется воплощаемый творческій процессъ. Разныя искусства имѣютъ разные планы, у многихъ они совпадаютъ (например временная координата или измѣреніе въ музыкѣ, поэзіи и танцѣ) иногда то, что присутствуетъ у одного искусства полностью, отсутствуетъ у другого (например пространственныя координаты въ живописи и полное отсутствіе ихъ въ музыкѣ). Но какъ бы дѣло ни происходило, всегда, разъ какая нибудь координата присутствуетъ, она должна быть полностью художественно реализована, или же вовсе полностью же отброшена. Примѣръ—краска въ живописи. Колористическая красочная координата, если она есть, то должна быть художественно использована и возведена въ „перль созданія“ или же мы будемъ имѣть однотонную графику, въ которой эта координата редуцирована до одной краски. Это сокращеніе, редукція нѣкотораго художественнаго многообразія въ данной сферѣ до „единства“ вполне художественно оправдываемо. Аналогію въ музыкѣ представляетъ оркестръ съ его колоритомъ, въ которомъ требуется уже художественное до-

стиженіе отъ этого самаго „колорита“ и однотонность фортепіано или квартетнаго ансамбля, въ которомъ мы имѣемъ уже не многообразіе, а единство тембровъ. (Промежуточныя формы всегда ложны въ большей или меньшей степени).

Далеко не всѣ координаты способны къ такой редуцціи до единообразія. Трудно напримѣръ въ живописи редуцировать пространственную координату, ибо она уничтожаетъ самое искусство живописи, трудно редуцировать координату музыкальной „высоты“ въ музыкѣ, ибо тогда исчезаетъ музыка. Въ гипотетическомъ и чаемомъ Скрябинымъ искусствѣ свѣтовъ Скрябинъ въ сущности разсматриваетъ только двѣ координаты—именно качество и силу свѣта. Это далеко не исчерпываетъ всей свѣтовой стихіи. Забыта еще очень важная координата—измѣреніе пространственное, т. е. то, что художественно претворенное должно повести созданіе образовъ въ этомъ свѣтовомъ искусствѣ. Скрябинъ игнорируетъ возможность образовъ въ этомъ искусствѣ, но этимъ онъ не уничтожаетъ ихъ. Вѣдь дѣйствительно, свѣта его симфоніи должны же освѣщать что нибудь, онъ не избавится такимъ образомъ отъ того, что образы включатся сами собою въ его симфонію. Но они будутъ случайны: свѣта его симфоніи освѣщаютъ случайные предметы, художественно непредвидѣнные творцомъ, стѣны, колонны залы, въ которой исполняютъ симфонію, лица публики и оркестрантовъ. И самая голая смѣна однихъ свѣтовъ безъ образовъ безплотныхъ освѣщеній, безъ оживленія ихъ „линіей“ даетъ какое то странное, неполное впечатлѣніе, какого-то недовершеннаго, незаконченнаго искусства.

Такъ это и должно было быть на самомъ дѣлѣ. Скрябинская чистая симфонія свѣтовъ, оторванная отъ категоріи образовъ, которые въ этомъ проблематическомъ

искусствѣ должны были играть роль мелоса въ музыкѣ, не способна къ самостоятельному существованію. Я помню—я говорилъ объ этомъ съ А. Н. Скрябинымъ, указывая ему на то, что такая симфонія, исполненная отдѣльно, безъ музыки, должна производить несовершенное впечатлѣніе. И онъ соглашался, указывая, что именно потому онъ и соединилъ ее съ симфоніей звуковъ, чувствуя ея сепаратное несовершенство, какъ отдѣльнаго художественнаго организма. Въ несовершенствѣ этого безъобразнаго свѣтового искусства есть нѣчто принципиальное, обусловленное самою сущностью такого замысла, самою оторванностью свѣтовъ отъ ихъ формы, самою „безформенностью“ ихъ. Эти свѣта являются какъ бы точнымъ, параллельнымъ сколкомъ съ звуковъ музыкальнаго произведенія. Симфонія свѣтовъ составлена въ строгомъ параллелизмѣ съ симфоніями звуковъ, въ нее входятъ все тѣ же элементы, только звукъ замѣненъ свѣтомъ. И въ этомъ есть нарушеніе изначальной природы основной стихіи этой симфоніи—свѣта. Пространственная координата редуцирована и почти отсутствуетъ въ симфоніяхъ звуковыхъ, ибо намъ глубоко безразлично, „откуда“ доносятся къ намъ звуки, это пространственное понятіе „откуда“ въ музыкѣ играетъ самую неважную, второстепенную роль, и только иногда включается въ музыку для достиженія нѣкоторыхъ спеціальныхъ, обычно уже оперныхъ эффектовъ. А въ стихіи свѣта, воспринимаемаго нами всегда пространственно, координата пространства играетъ главенствующую роль. Мы не можемъ не интересоваться эстетически вопросомъ, „откуда“ свѣтъ въ художественномъ свѣтовомъ произведеніи. И въ связи съ этимъ важнымъ значеніемъ пространственной координаты стоитъ тотъ фактъ, что переживаніе художника, его настроеніе, вообще міръ его психическихъ и духовныхъ грезъ творецъ не можетъ или съ трудомъ



можетъ передать свѣтомъ безъ формъ, и въ то же время легко передаетъ свѣтомъ оформленнымъ, превращеннымъ въ образы.

Въ этомъ послѣднемъ случаѣ свѣтовое искусство Скрябина обращается въ движущуюся живопись, въ живопись, надѣленную временной координатой, которой она обычно лишена, надѣленную въ связи съ этимъ и временнымъ ритмомъ (въ отличіе отъ существующаго въ живописи относительнаго и нѣсколько фигуральнаго понятія о пространственномъ ритмѣ).

Скрябинъ самъ почувствовалъ это несовершенство лишенной пространственныхъ формъ свѣтовой симфоніи. Созналъ онъ это чувство позднѣе, но уже при самомъ сочиненіи онъ выдалъ интуитивное постиженіе несовершенства голой смѣны свѣтовъ тѣмъ, что создалъ эту симфонію чисто теоретически, чисто абстрактно, руководясь не столько интуиціей, сколько составленной имъ самимъ теоріей о звукоцвѣтовомъ соотвѣтствіи. Свѣтовая симфонія Скрябина такимъ образомъ явилась какъ бы отраженіемъ въ планѣ свѣта одновременно развивающейся звуковой симфоніи, она представляетъ картину строжайшаго, теоретически составленнаго параллелизма звуковъ и свѣтовъ, а психологически это отраженіе играетъ роль нѣкотораго огромнаго психофизиологическаго резонатора, долженствующаго усиливать магическое впечатлѣніе и эффектъ музыки.

Для осуществленія этого теоретическаго построенія Скрябинъ воспользовался существовавшей у него опредѣленной и повидимому яркой ассоціаціей между „гармоніями“ или тональностями музыкальнаго плана и свѣтами—явленіемъ, которое замѣчалось у весьма многихъ лицъ, въ томъ числѣ у Римскаго-Корсакова, Листа и Берліоза, у многихъ изъ рядовыхъ музыкантовъ. Это явленіе только въ послѣднее время обратило на себя внима-

ніе научной мысли, какъ уже несомнѣнно доказанный фактъ ассоціативнаго воспріятія звука и свѣта; долгое же время эти смутныя и часто неопредѣленныя ассоціаціи считались чѣмъ то случайнымъ и фантастическимъ, можетъ быть даже просто плодомъ фантазій ихъ обладателей. Изслѣдованное въ наукѣ—явленіе это получило названіе синопсіи или цвѣтного слуха.

Самое явленіе сильно разнообразится и въ общихъ чертахъ является очень индивидуализированнымъ. Оно заключается въ томъ, что обладающій этимъ „цвѣтнымъ слухомъ“ со всякимъ звукомъ, чаще съ комплексомъ звуковъ,—съ „гармоніей“ ассоціируетъ свѣтовой образъ,—иногда смутный, иногда очень яркій, при чемъ яркость этой ассоціаціи мѣняется даже у одного лица. Нѣкоторые звуки или комплексы ихъ вызываютъ яркія ассоціаціи, другіе—смутныя или вовсе не вызываютъ. Обычно ассоціація сопровождается именно не звуки, а комплексы звуковъ, то-есть гармоніи или тембры. Присутствіе абсолютнаго слуха, т. е. способности угадывать абсолютную высоту тона является необходимымъ условіемъ для развитія этой синопсіи.

Разсматриваемое научно, это явленіе должно быть отнесено къ числу очень сложныхъ фізіологическихъ феноменовъ. Въ немъ играютъ роль и случайныя, „личнаго“ характера ассоціаціи (къ числу таковыхъ, по мнѣнію многихъ, надо отнести привычную и распространенную ассоціацію бѣлаго свѣта съ тональностью С—дуръ, объясняемую съ этой точки зрѣнія привычнымъ „бѣлымъ“ цвѣтомъ клавишъ фортепіано въ этой тональности). Есть тутъ элементъ и чисто фізіологическій, такъ какъ современная наука признаетъ возможность совокупнаго раздраженія нѣсколькихъ чувствующихъ нервовъ однимъ чувствованіемъ, такъ что всякое раздраженіе слухового нерва ведетъ за собою раздраженіе и зрительныхъ. Воп-

рось научно крайне мало изслѣдованъ какъ по причинѣ своей новизны, такъ и по причинѣ трудности собиранія матеріала. Но огромное количество „индивидуальныхъ колебаній“ въ характерѣ явленія синопсіи указываетъ на играющій большую роль тутъ индивидуальный моментъ.

Болѣе грубая синопсіа распространена очень широко и уже давно явилась художественнымъ факторомъ. Это—ассоцірованіе низкихъ звуковъ—мраку и тѣмъ, высокихъ регистровъ—свѣту, часто встрѣчающіеся метафорическія выраженія вродѣ „свѣтлый тембръ“, яркій звукъ и т. п. Къ этой же категоріи можно отнести обычно сопутствующій минору колоритъ большей „тусклости“, мажору—„яркости“ свѣта. Примѣровъ очень много и психологическій резонансъ, возбуждаемый этими привычными ассоціациями, уже съ давнихъ временъ художественно используется для цѣлей опернаго искусства при примѣненіи иллюстративныхъ качествъ музыки. Все это — явленіе одной и той же категоріи.

Римскій-Корсаковъ и Скрябинъ оставили намъ цѣнныя указанія на сущность своей синопсіи. Цвѣтной слухъ Римскаго-Корсакова оставленъ намъ по записямъ г. Ястребцова. Въ его синопсіи крайне трудно уловить закономерность, тѣмъ не менѣе я долженъ констатировать, что знаю много лицъ почти полностью пріемлющихъ синопсію Римскаго-Корсакова, или пріемлющихъ ее съ немногими поправками. Отсутствие системы легко объясняется несравненно большею сложностью явленія, чѣмъ оно могло бы показаться съ перваго разу. Что касается до Скрябина, то исторія его синопсіи, лично мнѣ извѣстная по его рассказамъ, болѣе сложна и менѣе непосредственна. Скрябинъ рассказывалъ мнѣ, что у него первоначально была яркая ассоціация только нѣсколькихъ тональностей съ свѣтами спектра, именно тональность С ему представлялась ярко-желтою, солнечнаго оттѣнка, тональность

Fis—глубоко синюю, тональность F—красною. Имѣя эти яркія ассоціаціи, онъ задумался надъ системою ихъ взаимоотношеній. Ему хотѣлось угадать параллелизмъ между этими тональностями и свѣтами спектра. И тогда ему пришла въ голову естественная и простая мысль, что „родственнымъ тональностямъ должны соотвѣтствовать родственные цвѣта“. Мысль эта дѣйствительно гениальна по своей простотѣ, и она могла указать путь къ отысканію искомага параллелизма. Здѣсь сразу выступило различіе между сущностями каждаго изъ этихъ воспріятій отдѣльно. Въ то время какъ родственные свѣта въ спектрѣ суть лежащіе въ непосредственной близости—родственные тональности суть расположенныя въ квинтовомъ или квартовомъ отношеніи другъ къ другу. Непрерывному теченію свѣтовъ въ спектрѣ соотвѣтствуетъ прерывистая скала тональностей квинтового круга. Исходя изъ этого соображенія Скрябинъ распредѣлилъ всѣ цвѣта спектра и тональности музыки въ двѣ линіи по степени ихъ родства и отмѣтилъ въ полученной схемѣ свои яркія уже существовавшія ассоціаціи. Тогда для другихъ тональностей уже сами собою получились „соотвѣтствующіе“ свѣта. И тогда композиторъ, какъ онъ мнѣ говорилъ, вслушиваясь и всматриваясь въ воспринимающую психику, „нашелъ“ въ себѣ чувство этихъ дремлющихъ ассоціацій. Онъ „долженъ“ былъ признать, что теорія права.

Такимъ образомъ получилась слѣдующая схема, которую я привожу параллельно со схемою Римскаго-Корсакова для того, чтобы показать все различіе индивидуальныхъ колебаній.

	Римскій-Корсаковъ:	Скрябинъ:
C—dur.	Бѣлый.	Красный.
G—dur.	Коричневато-золотистый, свѣтлый.	Оранжево-розовый.

D—dur.	Желтый, солнечный.	Желтый, яркій.
A—dur.	Розовый, ясный.	Зеленый.
E—dur.	Синій, сапфировый, блестящій.	} Сине-бѣлесоватый.
H—dur.	Мрачный, темно - синій со стальнымъ отливомъ.	
Fis—dur.	Сѣровато-зеленоватый.	Синій яркій.
Des—dur.	Темноватый, теплый.	Фіолетовый.
As—dur.	Сѣровато-фіолетовый.	Пурп. -фіолетовый.
Es—dur.	Темный, сумрачный, сѣро-синеватый.	} Стальные цвѣта, съ метал. блескомъ.
B—dur.		
F—dur.	Зеленый.	Красный.

Минорныя тональности по Римскому-Корсакову окрашены такъ же, какъ соотвѣтствующіе мажорные, но болѣе тускло, блѣдно, погашено. По Скрябину они окрашены, какъ параллельные мажорные (напр. А—моль, какъ С—дурь), при чемъ это послѣднее утвержденіе найдено Скрябинымъ чисто теоретично, ибо онъ не признавалъ самостоятельности минора, рассматривая его какъ частный случай (шестую ступень) мажора. Бемольные тона указаны и тѣмъ и другимъ, какъ отличающіеся металлическимъ блескомъ, безъ яснаго обозначенія цвѣта, но въ общемъ сходства мало, и кромѣ бемольныхъ тоновъ, оно ограничивается признаніемъ за D—dur яркаго желтаго свѣта. Въ общемъ надо признать, что синопсія Римскаго-Корсакова по самому ея происхожденію безъ всякаго вмѣшательства теоріи, одной интуиціей, мнѣ представляется болѣе непосредственной, дѣйствительнымъ „видѣніемъ“, а синопсія Скрябина мнѣ кажется нѣсколько теоретизированной, такъ какъ онъ увлеченъ былъ желаніемъ во что бы то ни стало найти для нея теоретической фундаментъ. Но самое явленіе гораздо сложнѣе, чѣмъ онъ

думалъ, и теоретическій фундаментъ не находится такъ просто параллелизмомъ и его уставленіемъ. Почему его теорія непремѣнно хотѣла находить параллелизмъ между тональностями и чистыми свѣтами спектра, тогда какъ его видѣніе и другихъ подсказывало ему существованіе сложныхъ свѣтовъ въ явленіи синнописи, металлическихъ оттѣнковъ, разбавленныхъ колоритовъ, которыхъ нѣтъ въ чистомъ спектрѣ? Это объясняется, какъ я полагаю, незнакомствомъ съ теоріей свѣтовъ, съ оптикой, что сказалось и послѣ при проведеніи указанныхъ принциповъ въ жизнь.

Сопоставленіе обѣихъ таблицъ—Римскаго-Корсакова и Скрябина можетъ навлечь на самыя печальныя размышленія о возможности въ этой области теоретическихъ фундаментовъ. Но думаю, что все же эта идея—не бессмыслица, слишкомъ ярки и опредѣленны бываютъ нѣкоторыя ассоціаціи, чтобы ихъ вполнѣ игнорировать. Во всякомъ случаѣ надо помнить, что въ этой тонкой области настроеній и потустороннихъ, еле уловимыхъ ощущеній, крайне трудно не загипнотизировать самого себя и не навязать себѣ произвольную ассоціацію. Думаю, что нѣчто подобное произошло со Скрябинымъ, хотя возможно, что отчасти это было и у Корсакова. Руководствуясь своей схемою, Скрябинъ произвольно вызвалъ въ себѣ эти ассоціаціи и затѣмъ уже внушилъ ихъ себѣ такъ, что они дѣйствительно стали ему ассоціироваться хотя бы по той простой причинѣ, что онъ невольно думалъ о составленныхъ имъ „соотвѣтствующихъ“ свѣтахъ, когда представлялъ себѣ извѣстную тональность.

Многое неясно въ этомъ построеніи, въ этой области вообще. Въ частности интереснымъ представляется вопросъ о границахъ этой ассоціаціи. Вопросъ такого рода, когда тональность или главный аккордъ тональности минимально повышается на какую нибудь часть полу-

тона, то что дѣлается съ ассоціаціей? По теоріи Скрябина, наиболѣе близкія „топографически“ тональности—наиболѣе удалены по синоптическимъ явленіямъ ассоціаціи, потому что мало родственны. И когда, допустимъ, синій свѣтъ E-dur'a при повышеніи E до F обращается въ красный, то какъ онъ это ухитряется сдѣлать непрерывно? Въ схемѣ Скрябина металлическіе, бемольные тона соотвѣтствуютъ ультрафіолетовому и инфракрасному концу спектра, чѣмъ Скрябинъ объясняетъ неопредѣленность цвѣта этихъ тоновъ. Его схема цвѣтовъ замыкается, проходя черезъ фіолетовый и пурпуровый опять къ краснымъ, черезъ F опять къ C—но на самомъ дѣлѣ въдѣ квинтовый кругъ есть миражъ, вызванный теоретическимъ несовершенствомъ нашего темперованнаго строя, а на дѣлѣ рядъ чистыхъ квинтъ не замыкается. Итакъ получаются два вопроса трагического смысла—во-первыхъ какому „камертону“ соотвѣтствуетъ ассоціація свѣтовъ, и не удивительно ли, что нашъ случайный камертонъ (вдобавокъ все время повышавшійся за историческое его существованіе) оказался въ соотвѣтствіи именно съ „чистыми спектральными свѣтами“? И во-вторыхъ—почему синопсія такъ связана съ фиксированной Бахомъ темпераціей строя фортепіано? Все это говоритъ за то, что схема Скрябина, несмотря на свою стройность, которая раньше и во мнѣ вызвала восхищеніе, является составленной поспѣшно.

Проведеніе принциповъ этой схемы въ жизнь выразилось въ составленіи той нотной строчки въ „Прометей“, которая обозначена въ качествѣ „Luce“ и должна была въ проектѣ быть порученной опредѣленному инструменту довольно сложнаго, но еще не опредѣленнаго устройства, названнаго „Tastiera per luce“. Скрябинъ говорилъ мнѣ, что у него съ рядомъ моментовъ „Прометей“, напримѣръ, съ началомъ его, съ нѣкоторыми мо-

ментами разработки была связана очень яркая и определенная свѣтовая ассоціація. Такъ начало ему рисовалось исполняемымъ при погруженіи въ лиловато сѣроватый сумракъ, при появленіи темы разума (стр. 5 партитуры)—зала погружается въ лучи яркаго синяго свѣта, при началѣ разработки—въ этомъ эпизодѣ оргіи рѣзкихъ, изступленныхъ гармоній, живописующихъ „паденіе духа въ матерію“—красныя волны наполняютъ залъ и все погружается въ кровавые тона;—передъ кульминаціоннымъ пунктомъ, послѣ вступленія хора, ослѣпительный бѣлый лучъ прорѣзываетъ тьму и заполняетъ всю залу торжественнымъ лучезарнымъ сіяньемъ; быстрыя фигураціи фортепіано въ концѣ, эти взлеты и взблески музыки представлялись ему сопровождаемыми огненными вспыхами и какими то языками пламени...

Когда онъ говорилъ это, то было ясно, что у него дѣйствительно есть эта „мечта“, эта греза о свѣтовомъ сопровожденіи, о какихъ то ассоціаціяхъ. Не были ли эти ассоціаціи — только тѣми воспріятіями астрала его собственнаго творенія, которыя должны и безъ того родиться въ душѣ cadaго воспринимающаго? Вѣдь дѣйствительно „лиловымъ“ сумракомъ пронизано начало Прометея, вѣдь и безъ конкретныхъ реальныхъ свѣтовъ всякому чуткому музыканту родится идея ослѣпительной лучезарности въ кульминаціонномъ пунктѣ и идеи огненныхъ пламенъ въ концѣ... Какъ и всѣ его сочиненія, „Прометей“ выходилъ за предѣлы музыкальной стихіи, но выходженіе его не требовало такъ настойчиво, такъ императивно „реализаціи“ всѣхъ ассоціативныхъ грезъ. Вѣдь и самъ Скрябинъ говорилъ, что не только свѣта ему мерещились при сочиненіи „Прометея“, но и какія то „дѣйствія“—это было уже почти литургическое нѣчто, онъ хотѣлъ видѣть хоръ облеченнымъ въ бѣлыя одежды и поющимъ не просто, а въ молитвенномъ эк-



стазѣ; вѣдь танецъ конца Прометея вызываетъ столь же опредѣленные ассоціаціи хореографическаго типа, какъ начало — свѣтовья. Мнѣ всегда было неясно, почему именно свѣтовья ассоціаціи получили преимущественное право и намѣреніе быть реализованными, а не инья; но не въ этомъ дѣло, а въ томъ, „какъ“ приступилъ Скрябинъ къ ихъ реализаціи.

Отъ смутныхъ „ассоціацій“, невоплощенныхъ, невещественныхъ, безплотныхъ до реальнаго воплощенія—цѣлая бездна. Я не говорю, что этимъ плохи эти ассоціаціи—напротивъ этимъ то онѣ и цѣнны. Но реализація требуетъ полной опредѣленности творческаго образа, а его у Скрябина повидимому не было.

Онъ самъ признавался въ томъ, что неясно представляетъ себѣ нѣкоторые моменты свѣтового сопровожденія, признавался, что неясно представляетъ и самый процессъ ея реализаціи. Онъ говорилъ про погруженіе зала въ волны свѣта, но такое погруженіе практически выполнимо съ трудомъ, если не вовсе невозможно. Мечта Скрябина витала гдѣ то въ отвлеченномъ планѣ, и погружая въ мечтѣ залу въ волны свѣта, онъ вовсе не учитывалъ реальной залы, ея свойствъ, ея физики, не учитывалъ оркестра, который тоже долженъ былъ погружаться въ волны свѣта, что для него совсѣмъ не было удобно. Литургическія видѣнія и внѣшній симфоническій образъ Прометея путались, онъ хотѣлъ непременно хотя бы часть этихъ видѣній реализовать, но подробности уплывали и расплывались.

Онъ прибѣгъ къ обычному средству, прибѣгъ невольно и инстинктивно — къ схематизаціи, которая уже оказывала ему услуги не разъ. Руководясь составленной имъ свѣтозвуковой схемой, онъ „составилъ“ схематически свѣтовую симфонию, при чемъ самъ говорилъ, что не ручается за то, что написанное имъ нотами съ ихъ

условными обозначениями (каждой нотѣ—соотвѣтствуетъ цвѣтъ) будетъ на самомъ дѣлѣ соотвѣтствовать его мечтѣ.

Получилось нѣчто странное, что-то вродѣ самообмана. Въ сущности Скрябинѣ не далъ въ партитурѣ „ключа“ къ своимъ нотамъ строчки „Lucie“. Шифръ этихъ нотъ извѣстенъ, благодаря его рассказамъ, только устнымъ и только съ его словъ попавшимъ въ печать. Но коль скоро этотъ шифръ извѣстенъ, то не стоитъ большаго труда прослѣдить, что онъ былъ правъ, и что дѣйствительно рядъ моментовъ, Скрябинымъ описанныхъ какъ свѣтовое опредѣленное видѣніе, записанъ имъ въ этой строчкѣ такъ, что ничего похожаго на его рассказы не получается...

Если внимательно разсмотрѣть эту строчку, то можно замѣтить слѣдующее. Почти все время она написана въ двухголосномъ складѣ, при чемъ одинъ голосъ, медленно измѣняясь описываетъ въ теченіе симфоніи цѣлтонную гамму Fis As B C D E Fis, тогда какъ другой довольно педантично слѣдуетъ за изгибами гармоніи даннаго мѣста, при чемъ внѣшнимъ образомъ это выражается обычно въ видѣ униссона нотъ строчки „Lucie“ съ басомъ партитуры. Какъ объяснялъ Скрябинѣ, первый голосъ символизируетъ общее устремленіе, общій модуляціонный планъ Прометея, который проходитъ тональности отъ наиболѣе „духовныхъ“ (Fis), до „матеріальныхъ“ (C) и обратно. На самомъ дѣлѣ модуляціонный планъ не совсѣмъ тотъ и не проходитъ такъ педантично, слѣдуя больше вдохновенію автора. А дальше всплываетъ вопросъ о точности формулировкѣ Скрябинымъ своихъ тональностей.

Я нахожу эту область очень проблематичной, потому что Скрябинскія гармоніи вообще внѣтональны, по своей сложности. Какъ я уже говорилъ въ главѣ о принципахъ

его гармонического творчества, Скрябинская гармонія ультрахроматична, что „благодаря“ этой ультрахроматичности, онъ стѣсненъ въ пользованіи ею, иначе она немедленно вывела бы его изъ предѣловъ темпераціи и онъ при отсутствіи инструментовъ и ориентировки неминуемо бы заблудился. Гармонія Скрябина потому нуждается его при всякой смѣнѣ гармоніи немедленно модулировать (въ нѣсколько относительномъ смыслѣ) и ноты его гармоніи замѣняютъ ему и мелодическій планъ (ладъ). Въ опредѣленіи тональности потому надо было бы, основываясь на его собственныхъ построеніяхъ, искать основной тонъ гармоніи и его признать за наименованіе тональности. Но нетрудно, посмотрѣвъ на партитуру, убѣдиться въ томъ, что онъ этого часто не дѣлаетъ. Такъ начало Прометея почему то обозначено имъ какъ тональности Fis и A. „А“ тутъ несомнѣнно есть—это гармонія „А“, но „Fis“ присутствуетъ проблематически въ видѣ ноты „Fis“, которая гармоніи не обусловливаетъ. И такихъ примѣровъ масса.

Въ составленіи строчки есть небрежность, аналогичные моменты переданы разными способами, какъ напримѣръ въ страницахъ 5 и 6 партитуры. Но самое главное,—это то, что Скрябинъ не учелъ оптического принципа сложенія свѣтовъ. Его двухголосный складъ свѣтовъ все время даетъ производные свѣта, которые ничего общаго не даютъ съ тѣмъ, что онъ описывалъ и о чемъ мечталъ. Совершенно иногда неожиданно повидимому и для него самого мѣстами появляется бѣлый свѣтъ, какъ результатъ сложенія дополнительныхъ, напротивъ, тамъ, гдѣ онъ описывалъ бѣлый свѣтъ (въ кульминаціонномъ пунктѣ), у него бѣлаго не показано. Когда я указывалъ ему на это, то онъ обычно говорилъ, что здѣсь надо очень сильный свѣтъ, а при усиленіи свѣта всѣ цвѣта приближаются къ бѣлому—утвержденіе, не опирающееся

на научный фундаментъ. Сила свѣта въ партитурѣ не отмѣчена, предполагается по всей вѣроятности, что она параллельна силѣ звуковъ. Все это даетъ картину случайности и непродуманности и лишаетъ возможности исполненія свѣтовой симфоніи.

Повидимому самъ Скрябинъ сознавалъ часть этихъ дефектовъ, почему послѣднее время онъ былъ нѣсколько равнодушенъ къ своей симфоніи свѣтовъ и охотно соглашался на исполненіе Прометея безъ свѣта, чего не могло бы быть, если бы свѣтъ былъ его органическою частью. Въ разговорахъ о „Предварительномъ дѣйствіи“ и о Мистеріи онъ уже не говорилъ о „параллельной симфоніи“ свѣтовъ, а говорилъ о принципѣ контрапунктированія искусствъ между собою, послѣ моего указанія на художественную ненужность многократнаго психологическаго резонанса. Онъ говорилъ про свѣтовую симфонію Прометея, что это „только опытъ“, первая попытка, и мечталъ уже о созданіи художественнаго синтеза, въ которомъ каждый жестъ, каждое дѣйствіе, каждое „событіе“ въ планѣ его существованія должно быть возведено въ перлъ созданія, сдѣлаться художественнымъ. Въ его разказахъ о Мистеріи свѣтовая симфонія рисовалась какъ бы включенною самою природою въ ея сущность въ видѣ красокъ восхода и заката, въ видѣ огней, свѣтильниковъ и освѣщенныхъ столбовъ фиміамовъ. Въ томъ видѣ, какъ она была въ „Прометеѣ“, она въ его мечтахъ не возвращалась.

Можно ли осуществить эту симфонію такъ, какъ ея хотѣлъ Скрябинъ? Въ томъ то и бѣда, что неясно, чего онъ хотѣлъ отъ нея, и есть вѣроятность, что ему самому было неясно. Заманчива идея этого могучаго психологическаго резонатора, но съ другой стороны нельзя отрицать того, что не всѣ моменты Прометея требуютъ такового и при общей продолжительности

симфоніи она можетъ фізіологически раздражать. Произведенные въ Америкѣ (въ Нью-Йоркѣ) опыты съ реализаціей этой симфоніи нельзя признать „тѣмъ“, чего хотѣлъ Скрябинъ. Несомнѣнно, что исполненію должна предшествовать долгая работа надъ настоящимъ расшифрованіемъ его записи въ партитурѣ въ соотвѣтствіи съ тѣмъ, что онъ самъ говорилъ о своемъ свѣтовомъ видѣніи. Во всякомъ случаѣ „недосочиненность“ этой симфоніи открываетъ большой просторъ для творчества нѣкотораго проблематическаго режиссера, который долженъ реализовать и конкретизировать намеки, данные Скрябинымъ, для чего требуется рѣдкій ассонансъ психическихъ міровъ и спеціальная одаренность въ одновременномъ созерцаніи звуковъ и свѣтовъ.

## СКРЯБИНЪ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ.

Явленіе Скрябина—глубоко органическое и эволюціонное, а не революціонное. Какъ ни смѣлы, какъ ни новы послѣднія произведенія Скрябина, и какъ ни непохожи они на все, что до тѣхъ поръ давало музыкальное искусство—все же нетрудно найти тѣ непрерывныя нити, которыя связываютъ его съ прошлымъ искусства.

Отношеніе самого творца къ міру прошлыхъ художественныхъ формъ часто не стоитъ ни въ какомъ отношеніи съ законами его личной преемственности. Мы знаемъ изъ исторіи примѣры, какъ мало реагировалъ Шопень на Бетховена, во многихъ отношеніяхъ своего родоначальника, и какъ онъ сильно реагировалъ на Беллини и Моцарта, съ которыми въ его творчествѣ не было никакихъ или почти никакихъ общихъ точекъ. Аналогичныя явленія мы видимъ и въ другихъ композиторахъ. Чайковскій любилъ больше всего Моцарта, столь мало на него похожаго, наши кучкисты плохо переваривали Вагнера, у котораго такъ много заимствовали. Сильная индивидуальность часто очень причудливо реагируетъ на художественную литературу въ смыслѣ вкуса. Приблизительно аналогичную картину являлъ и Скрябинъ.

Шопень, котораго можно считать первоначальнымъ

источникомъ его вдохновеній, вызываль у Скрябина въ первые годы его жизни чувство преклоненія столь же острое, сколь сильно было его вліяніе. Говорять, что еще мальчикомъ онъ клалъ подъ подушку ноты Шопена и съ ними засыпалъ. Любилъ ли онъ что нибудь въ музыкальной литературѣ такъ сильно какъ Шопена— на этотъ вопросъ отвѣтить трудно. Теплое чувство уваженія несомнѣнно было у него по отношенію къ Листу, съ которымъ его также связывало общее въ творческомъ импульсѣ, и Вагнеръ производилъ на него до послѣдняго времени глубокое впечатлѣніе. Къ остальной музыкѣ онъ былъ или равнодушенъ или же, напротивъ, она причиняла ему чувство неудовольствія.

Я часто пытался вникнуть въ странное существо его воспринимательной психологіи именно въ сферѣ музыки. Она была капризна и самобытна. Въ сущности, въ глубинѣ души въ тотъ періодъ, въ который я зналъ его лично хорошо, Скрябинъ признавалъ и могъ наслаждаться полностью только своими собственными произведеніями. Слишкомъ велика была его личная художественная индивидуальность, слишкомъ наполняло его существо, его личное творчество, чтобы могло оставаться мѣсто для чего нибудь посторонняго. Въ принципѣ это и должно было такъ быть. Сильная композиторская индивидуальность обычно отличается тѣмъ свойствомъ, что признаетъ только свои вдохновенія, интуитивно, непосредственно реагируя на нихъ. Ко всѣмъ прочимъ она относится болѣе или менѣе снисходительно въ зависимости отъ того, насколько они похожи на нее. Чѣмъ ближе композиторъ былъ Скрябину по формѣ или по духу, тѣмъ чувствительнѣе онъ его воспринималъ. Это— слѣдствіе гипертрофіи его личной музыкальной индивидуальности, а также того чрезвычайно большого удаленія отъ всей современности, уже не говоря о прошломъ,—

удаленія въ планѣ самаго воплощенія, къ которому привела его неимоვნно интенсивная эволюція. И, богатый безпредѣльно личными музыкальными ощущеніями, Скрябинъ былъ очень бѣденъ внѣшними, посторонними: никакая музыка не доставляла ему удовольствія, уже не говоря объ оставленіи впечатлѣнія. Исключеніе, и то не полное—представлялъ Вагнеръ, какъ я уже сказалъ выше.

Я засталъ Скрябина уже въ періодъ его большого удаленія отъ прошлаго. Быть можетъ раньше онъ былъ чувствительнѣе къ красотамъ прежней музыки, но въ эту эпоху онъ былъ почти всецѣло замкнутъ въ міръ своихъ собственныхъ творческихъ грезъ. Я не наблюдалъ въ немъ большого знакомства съ музыкальной литературой. Его огромная музыкальная память помогала ему помнить съ одного раза многое слышанное, но только характерное и выдающееся, малорельефныя „вдохновенія“ рядовыхъ композиторовъ не могли настолько сосредоточить его вниманія, чтобы онъ упомянулъ ихъ. И онъ самъ говорилъ, что такая музыка для него труднѣе самой сложной. Онъ лучше зналъ фортепіанную литературу, чѣмъ оркестровую, что объясняется его личнымъ пристрастіемъ къ фортепіано и педагогической дѣятельностью въ этой сферѣ.

Рѣдко, очень рѣдко удавалось ему вызвать въ себѣ глубокое ощущеніе чьей нибудь чужой музыкой. Даже Вагнеръ, къ которому онъ питалъ исключительную симпатію, хотя и не зналъ его подробно, только импульсами и не ровно увлекалъ его. „Очень мило“—высшая, деликатная похвала, которую снискивали немногіе избранные. Къ другимъ онъ относился съ безразличіемъ, третьи заставляли его опредѣленно страдать.

Въ то же время необычайно развитое чувство стили въ немъ ни на минуту не дремало. Онъ великолѣпно и



съ необычайной тонкостью разбирался въ качествахъ отдѣльныхъ композиторовъ, въ техническомъ совершенствѣ или несовершенствѣ ихъ твореній, онъ свободно импровизировалъ „подъ классиковъ“, подъ романтиковъ и т. п. И чувствуя свою критическую силу именно въ сферѣ стили и техники, онъ обычно и разсматривалъ чужія сочиненія только съ этой стороны, какъ бы игнорируя внутреннюю, психологическую и эмоціональную, касаясь только несовершенствъ или совершенствъ изложенія. И при этихъ разсмотрѣнїяхъ онъ болѣзненно реагировалъ на отсутствіе стили, на „безпринципность“ въ композиціи. „Разъ есть какой нибудь принципъ—онъ долженъ быть проведенъ до конца“—это было его любимое изреченіе, которое онъ оправдывалъ самъ всею своею работой.

Старая музыка для него умерла безвозвратно. Онъ питалъ къ ней только чисто историческое уваженіе. Созналъ, что все это „когда то“ было очень хорошо, что все это было нужно и велико. Все это—какъ этапы послѣдовательнаго хода музыкальной эволюціи, и Бахъ, и Моцартъ, и Бетховенъ, и послѣдующіе авторы. Относясь какъ то абстрактно, но съ извѣстнымъ уваженіемъ къ Баху и отчасти къ Моцарту, онъ во многихъ отношенїяхъ раздражался Бетховеномъ—его „квадратностью“, грубостью, ритмическою и мелодическою, его циклопическою и простою гармоніей. Эти столь характерныя для циклопическаго стили Бетховена смѣны тоники и доминанты, почти полное исчерпываніе гармонической картины этими образами, выводило его изъ себя и заставляло прямо сградать. Его изощренное гармоническое чувство требовало болѣе изысканной пищи, оно съ трудомъ дышало въ этой однообразно простой атмосферѣ тоники-доминанты. Девятую симфонію онъ считалъ за „великій замыселъ съ несовершеннымъ выполненіемъ“, и финалъ за-

ставлялъ его болѣзненно реагировать. Въ этой чертѣ нельзя не усмотрѣть сходства съ тѣми контурами психологической фізіономіи Шопена, которые переданы намъ его біографами. Великій предшественникъ Скрябина тоже не любилъ титана симфонизма.

Преклоненіе и восторгъ передъ Шопеномъ смѣнилось у него послѣ равнодушнымъ признаніемъ ихъ историческаго значенія. Теоретически одобрительно относится онъ къ Мусоргскому и дѣятелямъ русской школы, къ Бородину, Римскому-Корсакову, но опять таки въ этомъ одобреніи не было живого огня увлеченія, даже тогда, когда онъ признавалъ Мусоргскаго „геніальнымъ“. Это было какъ то само по себѣ, а музыка Мусоргскаго, исполненная послѣ этого признанія, оставляла его холоднымъ.

Чайковскаго онъ уже органически не выносилъ. Это не удивительно, ибо русскій симфоническій лирикъ всѣмъ своимъ творческимъ существомъ противоположенъ Скрябину. Не только извѣстная лапидарность и грубость техническихъ приемовъ претила Скрябину, вѣчно изысканному, болѣзненно сжимавшемуся отъ всего рѣзкаго, но самая „элегичность“ Чайковскаго, его обывательскій пессимизмъ, его сознаніе безсилія и страхъ передъ грознымъ фатумомъ—всѣ эти черты, столь многимъ родныя и даже заставляющія любить Чайковскаго—Скрябину были органически противны. Скрябину—съ его мечтою о великомъ свѣтѣ, о вѣчномъ стремленіи, Скрябину съ его мечтами о Послѣднемъ свершеніи, съ его дерзкими жаждами чуда, съ его лучезарными Экстазами. Онъ не могъ органически принять Чайковскаго и по духу и по воплощенію, а его безформенность—свойство, въ которомъ самъ Чайковскій сознавался со свойственной ему искренностью—окончательно выводила его изъ себя.

Изъ своихъ современниковъ онъ въ сущности тоже не однимъ не восторгался. Еще Лядовъ съ его изыскан-

ной тонкостью вызывалъ въ немъ симпатію, Рихарда Штрауса онъ, естественно, не перебаривалъ, какъ это и надо было ожидать, то же можно сказать въ еще большей степени про Шенберга и его послѣдователей, въ музыкѣ которыхъ онъ не видѣлъ интуиціи, живого созерцанія новыхъ музыкальныхъ плановъ, а только какое то кропотливое изысканіе новыхъ гармоній и новыхъ „штукъ“. Современныхъ французовъ онъ цѣнилъ за ихъ изящество, за ихъ колоритъ въ оркестрѣ, но не выносилъ ихъ эстетическаго „credo“, ихъ чистаго эстетизма въ музыкѣ, ихъ отмежевыванія отъ мистики, отъ „идей“ въ искусствѣ, не любилъ ихъ и за безформенность ихъ воплощеній и за нѣсколько смѣлые плагиаты изъ русскихъ авторовъ. Конечно, современные академисты не вызывали и не могли вызывать въ немъ никакихъ чувствъ кромѣ досады. И онъ былъ почти одинокъ со своимъ собственнымъ творчествомъ, въ которое онъ все болѣе и болѣе замыкался.

Великое „непріятіе“ музыкальнаго міра и литературы имѣло мѣсто и раньше у сильныхъ индивидуальностей, какъ у Бетховена, который мало кого признавалъ въ глубинѣ души, и у Вагнера, который тоже только самого себя считалъ за композитора. Какъ я уже указывалъ, это—нормальное слѣдствіе слишкомъ яркаго личнаго творческаго импульса. Но у Скрябина эта обособленность достигаетъ исключительной силы.

Что онъ самого себя считалъ высшимъ изъ композиторовъ—это уже ясно само собою. Онъ и не скрывалъ этого и не пытался этого скрывать, и только его огромная прирожденная скромность и деликатность заставляла его избѣгать разговоровъ, изъ которыхъ надо было бы это „формулировать“. Скрябинъ предпочиталъ, чтобы это „само собою разумѣлось“. Онъ любилъ Бальмонта за его стихъ:

„Предо мною другіе поэты—предтечи“.

и считаль, что только съ такимъ сознаниемъ и можно быть геніальнымъ композиторомъ.

Все прошлое было предтечею его — въ его новой стадіи. Все это уже не имѣло для него значенія иного, кромѣ историческаго, кромѣ значенія звеньевъ въ общемъ ходѣ эволюціи. Онъ не считаль искусства въ его произведеніяхъ вѣчнымъ. Не дѣлаль исключенія и для себя, съ тою впрочемъ оговоркою, что въ глубинѣ души вѣрилъ безусловно въ свое мессіанство и въ свое конечное устремленіе, т. е. въ Мистерію, а стало быть собою хотѣлъ заключить эволюцію искусства и привести его къ конечному синтезу.

Отъ прежнихъ своихъ сочиненій онъ отходилъ все больше и больше. Самъ нерѣдко говорилъ, что у него по отношенію къ нимъ чувство полной обособленности, какъ будто не онъ ихъ писалъ. Онъ нерѣдко язвительно критиковаль ихъ и часто въ отношеніи къ первымъ композиціямъ у него сквозила иронія и насмѣшка. Онъ тѣмъ не менѣ любилъ ихъ играть, хотя и говорилъ при этомъ, что тутъ въ немъ больше говоритъ „піанистъ“, а не композиторъ: ему нравилось, что они у него хорошо выходятъ при исполненіи.

Себя онъ начиналъ признавать съ „Поэмы экстаза“; уже 3-ью симфонію считаль написанною въ „классическихъ нормахъ“, а теплое чувство и глубокое переживаніе получаль, повидимому, только отъ самыхъ послѣднихъ произведеній.

Его внутренній міръ былъ для него такимъ захватывающимъ и исчерпывающимъ, что не оставалось мѣста для интереса къ другимъ, которые тоже работаютъ въ области музыкальнаго творчества, при томъ и самое „музыкальное“ творчество въ тѣсномъ смыслѣ ему казалось чѣмъ то мало нужнымъ. Вѣдь надо помнить, что онъ все время мечталъ о Мистеріи, къ ней готовился и ее

считалъ своимъ центральнымъ дѣяніемъ, а все остальное — эскизами, прелюдіями и художественными набросками, болѣе или менѣе точными приближеніями къ Мистеріи. Только отзвуками доходили къ нему вѣсти изъ музыкальнаго плана, гдѣ работали и жили иные композиторы и въ сущности онъ все время только могъ убѣждаться въ томъ, что все это — не то, чего ему было надо, что всѣ эти люди не тѣмъ заняты и не того хотятъ, чѣмъ была полна его душа.

Я указалъ на Вагнера, какъ на единственнаго генія, къ которому онъ питалъ не только почтеніе, но который умѣлъ властно дѣйствовать на него; несмотря на музыкальную простоту средствъ. „Гибель боговъ“ производила на него огромное впечатлѣніе, а „чары огня“, какъ могучій комплексъ свѣтовыхъ и музыкальныхъ возбужденій, даже потрясали его и заставляли мечтать о его собственной „свѣтовой симфоніи“. Самую мистическую идею тетралогіи „Нибулунговъ“, въ которой онъ видѣлъ оккультный смыслъ и символическое значеніе, онъ привѣтствовалъ какъ одно изъ высшихъ приближеній чело-вѣческаго духа къ его идеѣ Мистеріи. Вагнеръ ограничилъ себя, по мнѣнію Скрябина: онъ не могъ преодолѣть плана театральности и потому его реформа въ сущности мало что реформировала. Въ мысляхъ Вагнера, въ его письмахъ и словахъ Скрябинъ съ удовольствіемъ находилъ зародыши тѣхъ мыслей, которыя у него самого вылились въ идею Мистеріи.

Но и у Вагнера его удручала уже „примитивность“ гармоніи, какъ ни странно можетъ показаться это выраженіе по отношенію къ Вагнеру. Скрябинъ такъ отошелъ отъ всей предыдущей музыки, такъ погрузился въ специфическій міръ своихъ гармоній, что ему всѣ другія казались уже недостаточно выразительными, недостаточно тонкими, психологически содержательными.

Его музыкальная утонченность и изощренность требовала новых и при томъ именно его собственныхъ, ему лично принадлежащихъ средствъ, остальные казались тусклыми. И онъ изолировался этимъ самымъ отъ всей музыки, отъ всей музыкальной литературы, прошлой и настоящей. Оставаясь все время наединѣ со своими музыкальными мыслями, только имъ внимая, только ими наслаждаясь, онъ замкнулся окончательно, и мнѣ думается, что именно эта замкнутость поддерживала и обуславливала ту специфичность колорита гармонического и колорита стиля, который наблюдается въ его послѣднихъ сочиненіяхъ. Изолированный отъ вліяній, создавшій вокругъ себя непроницаемую стѣну психологического отчужденія отъ всей прочей музыки, онъ, какъ изолированный „островной видъ“ развивался специфически и обособленно, лишенный того обычного корректива сношеній съ иными творцами, который даетъ композитору извѣстный общій съ его эпохой отбѣнокъ. Скрябинъ, безусловно отчужденный отъ всего остального, совершенно изолированный, безконечно далеко ушедшій по специфической тропѣ своей индивидуальности, былъ поставленъ какъ бы внѣ эпохи, внѣ современной жизни и оттого въ большей части случаевъ чуждъ массѣ музыкантовъ, которые или не успѣли угнаться за его эволюціей или принципиально расходились съ нимъ въ основныхъ творческихъ принципахъ. Странно, что Скрябинъ самъ не сознавалъ ни своей отчужденности отъ современнаго музыкальнаго творящаго міра, ни обратной отчужденности массы музыкантовъ отъ своего творчества. Онъ мечталъ своимъ искусствомъ подвигнуть все Человѣчество; въ его представленіи его искусство было, должно быть—безпредѣльно демократично, и, вполне понятное немногимъ іерархически посвященнымъ, оно должно было быть отчасти по

н я т н о всѣмъ безъ исключенія. Сталкиваясь съ непониманіемъ своего творчества, онъ какъ то не придавалъ этому значенія, не учитывалъ этого какъ фактора, тормозящаго осуществленіе его мечты, настолько сильна и ирраціональна была его увѣренность въ близости чаемаго. Не видя близко внѣшняго міра, не понимая его при взаимномъ соприкосновеніи отъ полной отчужденности, онъ представлялъ его себѣ таковымъ, какимъ ему хотѣлось, онъ видѣлъ его въ своихъ грезахъ уже готовымъ къ совершенію того акта, который онъ считалъ цѣлью своей жизни.

Онъ былъ не отъ міра сего, и какъ человѣкъ и какъ музыкантъ. Только моментами прозрѣвалъ онъ свою трагедію оторванности и когда прозрѣвалъ, не хотѣлъ въ нее вѣрять. Онъ былъ оторванъ, замкнутъ въ кругу своихъ близкихъ, по которымъ онъ судилъ о всѣхъ остальныхъ. Шумы внѣшняго міра только отдаленно доносились до него и когда этотъ нестройный гулъ врывался въ его душу, то онъ не считался съ нимъ—это было для него какимъ то сновидѣніемъ, а реальностью онъ почиталъ свою мечту о мірѣ и людяхъ какъ они должны были бы быть. Такъ жилъ этотъ великій геній, мечтавшій соединить и объединить собою все человѣчество, а на дѣлѣ создавшій себѣ фантастическій и призрачный міръ, отмежеванный и отъ человѣчества, и отъ искусства, и отъ прошлаго, и отъ современности—міръ, освѣщенный солнцемъ его Люциферической мечты о Великомъ Чудѣ Возсоединенія.

ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНІЙ А. Н. СКРЯБИНА.

Ор.	Наименованіе.	Годъ сочиненія.	Издатель и годъ изданія.	Примѣчаніе.
—	Ноктюрнъ As (ф. п.).	Москва 1881—82		
—	Фуга.	1885—86		
—	Фантазія для ф.п. съ оркестромъ.	1887—88		
—	Анданте для валторны и ф. п.	1896—97		
—	Романсъ.	1893—94		
—	Прелюдія.	1881—84		
—	Andante Het Presto es.	1887—8		Вторая часть и финаль сонаты, первая часть которой издана подъ ор. 4, какъ «Allegro appassionato».
—	Poëme symphonique d. для оркестра.	1895—1896		
	Prélude Fis.	" "		
1	Вальсъ f.	1885—86	Юргенсонъ, 1893	
2	Trois morceaux pour piano: 1) Etude. 2) Prélude. 3) Impromptu à la Mazur.			
3	10 Mazurkas pour piano.	1888—90	.	
4	Allegro appassionato es.	1888—92	Бѣляевъ 1894.	
5	2 Nocturnes fis., A.	1890	Юргенсонъ 1892.	
6	1-re sonate f.	1893	Бѣляевъ 1895.	
7	2 Impromptus à la Mazur gis, Fis.	1891	Юргенсонъ.	



Op.	Наименованіе.	Годъ сочиненія.	Издатель и годъ изданія.	Примѣчаніе.
8	12 Etudes pour piano: Cis, fis, b, H, E, A, b, As, Cis, Des, b, dis.	1894	Бѣляевъ 1895	
9	Prélude et Nocturne pour la m. gauche seule.	"	" "	
10	2 Impromptus.			
11	24 Preludes. № 1 C	Москва XI/1895.	Бѣляевъ 1897	
	№ 2 a	"		
	№ 3 G	Гейдельбергъ XI/1895.		
	№ 4 e	Москва 1888		Отрывокъ изъ предпо- лагавшейся баллады.
	№ 5 D	Амстердамъ 1896.		
	№ 6 h	Кіевъ 1889.		
	№ 7 A	Москва 1895.		
	№ 8 fis	Парижъ 1896.		
	№ 9 E	Москва 1895		
	№ 10 cis	" 1894		
	№ 11 H	" XI/1895		
	№ 12 gis	Витцнау VI, 1895.		
	№ 13 Ges	Москва 1895.		
	№ 14 es	Дрезденъ 1895.		
	№ 15 Des	Москва 1895		
	№ 16 b	" XI/1895.		
	№ 17 As	Витцнау VI/1895.		
	№ 18 f	Витцнау VI/1895.		
	№ 19 Es	Гейдельбергъ 1895.		
	№ 20 c	Москва 1895.		
	№ 21 B	"		
	№ 22 g	Парижъ 1896.		
	№ 23 F	Витцнау 1895.		

Ор.	Наименованіе.	Годъ сочиненія.	Издатель и годъ изданія.	Примѣчаніе.
	№ 24 d	Гейдельбергъ 1895.		
12	2 Impromptus Fis, b.	Москва 1895.	Бѣляевъ 1897	
13	6 préludes C. a. G. h. D. h.		" "	
14	2 Impromptus h. fis.	" "	" "	
15	5 préludes A, fis, E, E, cis.	" "	" "	
16	5 preludes H, gis Ges, es, Fis.	" "	" "	
17	7 préludes d, Es, Des, b, f, B. g.	" "	" "	
18	Allegro de concert b.	Москва 1896.	" "	
19	Sonate-fantaisie gis.	1892—1897.	" 1898	
20	Концертъ для ф. п. съ оркест- ромъ fis.	Москва 1897.	" "	
21	Polonaise b.	"	" "	
22	4 préludes gis cis, H, h.	"	" "	
23	3-me sonate fis.	"	" "	
24	Réverie для ор- кестра.	1898.	" "	
25	9 Mazurkas. f, C, e, E, cis, Fis, fis, H, es.		" 1899	
26	1-re Symphonie e-moll pour gr. orchestree et cho- eur.	1900.	" 1901	1-ое испол- неніе въ Мо- сквѣ 16 марта 1901 г. (Са- фоновъ).
27	2 préludes g, H.	"	" "	
28	Fantaisie fis.	"	" "	
29	2-me Symphonie C.	1901--1902	" 1903	1-ое испол- неніе въ Мо- сквѣ 21 мар- та 1903 года (Сафоновъ).
30	4-me Sonate Fis.	1903.	" 1904	
31	4 préludes Des, bis, C.	"	" "	

Op.	Наименованіе.	Годъ сочиненія.	Издатель и годъ изданія.	Примѣчаніе.
32	2 Poemes Fis, D.	1903.	Бѣляевъ 1904	Всѣ сочиненія op.op. 30 — 42 сочинены въ теченіе одного года 1903 — въ общей сложности около 40.
33	4 préludes E. fis es, As.		" "	
34	Poeme tragique B.		" "	
35	3 préludes Des, B, C.		" "	
36	Poëme satanique C.	1903—1904.	" "	1-ое исполненіе въ Парижѣ 29 мая 1915 г.
37	4 préludes b, Fis, H, g.		" "	
38	Valse As.		" "	
39	4 préludes, Fis, D, G, As.		" "	
40	2 Mazurkas Des, Fis.		" "	
41	Poëme Des.		" "	
42	8 Etudes. Des, fis, Fis, cis, Des, f, Es.		" "	
43	3-me Symphonie. C. (Poëme divin).		" "	
44	2 poèmes C. C.	Швейцарія 1904.	" "	
45	3 Morceaux pour piano: 1) Feuille d'album Es. 2) Poëme fantasque C. 3) Prélude Es.	Парижъ 1905.	" "	
46	Scherzo. C.		Бѣляевъ 1906	
47	Quasi valse F.		" "	
48	4 préludes Fis, C, Des, C.		" "	
49	3 Morceaux. Etude, Es. Prélude F. Réverie C.		" "	

Op.	Наименованіе.	Годъ сочиненія.	Издатель и годъ изданія.	Примѣчаніе.
50				50-го ор. нѣтъ.
51	4 Morceaux: 1) Fragilité Es. 2) Prélude d. 3) Poëme ailé H. 4) Danse languide g.	Женева 1906.	Бѣляевъ 1907	
52	3 Morceaux. 1) Poëme C. 2) Enigme Des. 3) Poëme languide H.	Женева 1907.	Росс. Муз. Издат. 1913.	Раньше (въ 1908 г.) было издано самимъ авторомъ заграницей.
53	5-me sonate.	Лозанна 1907.	Росс. Муз. Издат. 1913.	
54	Poëme de l'Extase. pour orchestre.	Женева — Парижъ — Лозанна. 1905—1907.	Бѣляевъ 1908	Первое исполненіе въ Петроградѣ (Варлихъ) въ 1908 г. 55-го ор. нѣтъ.
55				
56	4 Morceaux: 1) Prélude, Es. 2) Ironies C. 3) Nuances C. 4) Etude.	Лозанна 1908.	" "	
57	2 Morceaux: 1) Desir. 2) Caresse dansée.			
58	Feuillet d'Album.	Москва 1910.	Росс. Муз. Изд. 1911. Помѣщено въ „Музыкальномъ Сборникѣ“.	
59	2 Morceaux pour piano: Poëme. Prélude.	" "	Росс. Муз. Изд. 1912.	
60	«Prométhée» (poëme du feu) pour orchestre, piano, chœur et clavier à lumières.	Москва 1909—1910.	Росс. Муз. Изд. 1911.	Первое исполненіе въ Москвѣ 2 марта 1911 года (Кусевицкій).

Ор.	Наименованіе.	Годъ сочиненія.	Издатель и годъ изданія.	Примѣчаніе.
61	Роѣме-Nocturne. Des.	Москва 1911—1912.	Росс. Муз. Изд. 1912.	
62	6-me sonate. G.	"	Росс. Муз. Изд. 1912.	
63	2 роѣмес: Masque, Etrangeté.	"	Росс. Муз. Изд. 1912.	
64	7-me sonate. Fis.	"	Росс. Муз. Изд. 1913.	
65	3 Этюда: 1) но- вами, 2) септи- мами, 3) квин- тами.	"	Юргенсонъ 1913.	
66	8-me sonate. A.	} 1912—13.	Юргенсонъ 1913.	
67	2 Préludes.			
68	9-me sonate.			
69	2 роѣмес.			
70	10-me sonate.			
71	Deux роѣмес.	} 1914.	Юрг. 1914.	
72	Vers la flamme.			
73	Deux danses: 1) Guirlandes. 2) Flammes somb- res.			
74	5 préludes.			
	Текстъ къ «Поэ- мѣ Экстаза».	1906—7	Женева 1907.	Изданъ авто- ромъ, но въ продажу не поступилъ.
	Текстъ къ «Пред- варительному Дѣйствию».	1914—15.		

Таблицы къ стр. 148—161

I.

(ниже) (ниже) (ниже) (ниже) (выше)

x x x x

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

Звуки, отмѣченные (x) *ниже* написанныхъ.

II.

C E G B D Fis.

4 5 6 7 9 11

Гармоніи мажор-минора.

III.

на VI ст. на I ст. Нонаккордъ съ пониж 4-й ст.

IV.

(Терцдецим-аккордъ)

8 9 11 12 13 14

# Гармонія „Прометей“

(основное шестизвучіе)

V.

8 9 10 11 13 14

Формы эволютивнаго хода скрябинскихъ гармоній.

VI.

(Valse Op.1) Poeme divin. 3-я сон. Op.37 №2.

Прометей. 7-я сон. 8-я сон. 8-я сон.

Пониженіе 9-го звука. Пониженіе 10-го звука.

Гармоніетембры изъ послѣднихъ композицій.

6-я сон. 9-я сон. Op. 67 №1.