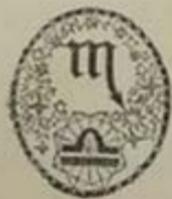


ЛЕОНИДЪ  
САБАНЬЕВЪ

# СКРЯБИНЪ

К-ВО СКОРПИОНЪ



МОСКВА—МCMXVI

## 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 цѣлага, 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 начиналъходить отъ мечтаній къ осуществленію, когда онъ только что приступилъ къ первому, еще предварительному шагу того огромнаго замысла, который онъ лелѣялъ, къ выполненнію „Предварительнаго дѣйствія“—грандіознаго эскиза еще болѣе грандіозной Мистеріи. Это была первая попытка его сбросить съ себя рамки

своего родного музыкального искусства, выйти въ открытый океанъ религіозно художественного синтеза. Она осталась вполнѣ неосуществленной, такъ какъ тѣ отрывки, которые сохранились отъ его „Предварительного дѣйствія“—почти полный текстъ и крайне немногочисленные наброски тематического материала—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 музыкального созерцанія. Слишкомъ доминирующую роль въ жизни великаго мистика-композитора или можетъ быть, художника, жаждаго быть мистикомъ, играли именно эти извнѣ привходящіе факты, идеи и мечтанія; слишкомъ властно наложили они на всю его жизнь свой несмыываемый 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 вліяніемъ 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 определенномъ освѣщеніи своихъ отношеній, чтобы можно было легко касаться всего этого. Жизнь великаго художника— это исторія его твореній. Въ этомъ отвлеченномъ, но безконечно болѣе реальномъ въ то же время планѣ потенциальнно отражены и заключены всѣ перипетіи его реальной жизни. Его творчество создавалось подъ вліяніемъ внѣшнихъ событий и обратно,—его творчество отраженнымъ воздействиемъ создавало внѣшнія события. Въ творческомъ планѣ исторія развитія его Духа и идеи—то-есть то, что наиболѣе важно для культуры, отражены вполнѣ 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 характеристицѣ отдѣльныхъ элементовъ, составляющихъ его творческую сущность, въ изложеніи тѣхъ принциповъ, которые выразились и отобразились въ его твореніи. Общій характеристицѣ 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 имѣеть догматического характера. Это не есть только изложеніе мыслей и доктринъ самого Скрябина, хотя въ ней можно найти подробное изложеніе всѣхъ этихъ доктринъ. Она выражаетъ мое личное отношеніе къ его мыслямъ и творчеству. То исключительное чувство, которое вызывала во мнѣ личность Скрябина, какъ человѣка и композитора, обязывала къ абсолютной искренности выраженія. Потому въ этой книгѣ напрасно искать односторонняго и фанатического панегиризма всей его дѣятельности въ деталяхъ и цѣломъ, исключительно-наго преклоненія передъ каждой изъ его идеей. Я старался вникнуть глубже въ загадку Скрябина — личности, въ тѣ скрещивающіяся и борющіяся вліянія и силы, которыми созданъ его творческій обликъ и среди этихъ силь и вліяній выдѣлить тѣ, которые способствовали формированию его художественной сущности отъ тѣхъ, которые препятствовали этому формированию; тѣ, которые создавали его, какъ мистика и тѣ, которые мѣшали его пути. Думаю, что этотъ анализъ помогаетъ разобраться въ исключительно сложной психологіи Скрябина и отмѣчаетъ его наиболѣе характерныя свойства, какъ личности: именно его крайнее, безумное дерзаніе, титанизмъ устремленія, подчеркнутый изысканностью и тонкостью его физической организаціи—основную двойственность психики этого Прометея-Эльфа, рожденного изъ психологического диссонанса, сумѣвшаго силой генія претворить въ красоту этотъ диссонансъ, но не удовлетвореннаго этимъ могуществомъ, стремившагося къ объятію необъятныхъ горизонтовъ, къ выходженію изъ сферы искусства, къ поглощенію Вселенной своимъ творчествомъ, къ личному осуществленію апокалиптическаго чаянія Послѣдняго 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 вокругъ имени великихъ людей, она создается и уже начала создаваться вокругъ имени Скрябина. Но важно, чтобы эта легенда, призракъ рождаемый соборнымъ творчествомъ массъ, какъ тѣнь, какъ отражаніе великой жизни, была бы въ возможно полномъ соотвѣтствіи съ подлинной сущностью гenія, чтобы въ зыби мнѣній и взглядовъ не утонулъ духовный ликъ творца, болѣе кого бы то ни было отразившаго мистической уклонъ современаго духовнаго исkanія, исходящаго изъ плана искусства.

*Леонидъ Сабаньевъ.*

*Стр.*

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 самого 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 вѣ міръ пришелъ, болѣе широкими проявленіями творческаго духа. Въ его лицѣ музыкальная исторія видитъ музыканта, стремящагося перестать быть таковымъ — подобного 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 художественного плана. Бывали художники, прогрессировавшіе въ своемъ движеніи, бывали такие, 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 Скрябінѣ отобразился нѣкоторый переломъ музыкального созерцанія аналогичный тѣмъ, которыми всегда сопровождалось творчество великихъ новаторовъ—Бетховена, Вагнера, но переломъ несравненно болѣе рѣзкій, болѣе глубокій, устанавливающей несравненно болѣе уклоняющіеся отъ прежнихъ принципы творчества;—переломъ настолько рѣзкій, что ранній Скрябінъ вмѣстѣ со всею прежнею музыкою кажется относящимся къ одному плану, а поздній Скрябінъ пока одноко составляетъ второй.

Путь этой необычайной эволюціи шелъ безъ уклоненій, безъ сдвиговъ, съ какой-то мощной предопределеннostью 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 чуждыемъ его лично му существу, какъ художника. Сбрасывая всѣ эти покровы, онъ постепенно выявлялъ свою подлинную сущность, свою полную физіономію, свой творческій ликъ. Преемственно связанный съ прошлой исторіей музыки, прошедшиій черезъ тѣ-же стадіи развитія, чрезъ которыхъ 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 творений 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 „еволюціоннымъ“, хотя и неимовѣрно быстрымъ путемъ достигъ своего новаго состоянія—въ этомъ фактѣ кроется лучшее доказательство органичности 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 первого взгляда могла казаться разрушеніемъ основъ искусства.

Эта художественная жизнь имѣеть 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 миѳической эпосѣ 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 невоплощеною въ жизнь. Я подробнѣе скажу о ея существѣ позже, въ отдельной главѣ. Вкратцѣ же это—апокалиптическая идея, чаяніе Послѣдняго Свершенія, какъ называлъ его Скрябинъ самъ, это—ожиданіе Конца Мира или второго Пришествія, по религіозной терминології. Это идея озаренного мессіанства, мечта о великому послѣднемъ Чудѣ, которое свершится силами искусства, и которое свершить долженъ нѣкій великий

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 немыслимо разбирать его творческій путь, не касаясь этой центральной идеи его жизни, этого „ненаписанного“ 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 дementативный 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 настѣ, 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 экстатической, 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 дани 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 ассонансъ внутреннихъ міровъ двухъ художниковъ, близкихъ психически. Въ чертахъ характера и душевнаго склада Скрябина и въ аналогичныхъ чертахъ Шопена—какъ онъ намъ представлены его біографами, нетрудно уловить много общаго: та же внутренняя деликатность, болѣзненно ежимавшаяся отъ всего жесткаго, грубаго, неэстетичнаго; та же утонченность, изысканная аристократичность переживаний, полное отсутствіе демагогичности, любовь къ вѣшнимъ 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 оттенками 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 періодѣ его изысканная аристократичность нерѣдко выливалась въ родственную Шопену же форму салонности, утонченной и изысканной, въ ряды музыкальныхъ комплиментовъ, насыщенныхъ атмосферой художественного 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 мистические порывы, и сохранившись до самыхъ послѣднихъ его дней, выливались въ форму изысканно капризныхъ миніатюръ,

причудливыхъ и экстравагантныхъ, въ которыхъ колоритъ салонности странно смѣшивался съ его излюбленными „полетными“ настроениями 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 дѣлаютъ ихъ уже очень специфическими, хотя все же это—еще далеко не то, что даль 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 интуїціи или почти инстинктивнаго „способа выраженія“ переживаній перевести его въ свѣтъ сознанія. Въ этомъ исканіи смысла, въ тѣхъ грандіозныхъ задачахъ искусства, которая вытекаетъ изъ этого исканія,—уже рѣшительное уклоненія художника-теурга Скрябина отъ безсознательного интуита—Шопена. И въ его представлениі намѣчаются первыя линіи той схемы, которая составила впослѣдствіи, уже развившись—его орфическій путь.

Это—идея магического 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 Мира. Созерцая процессъ своего творчества, художникъ-философъ получаетъ представленіе о творчествѣ Космоса.

Искусство становится для Скрябина религиознымъ понятіемъ. Оно дѣлается магической Мантрою, заклинаніемъ, путемъ медитациі, 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 заключительного хора этой симфоніи.

Послѣ Скрябина 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, родившее симфонію съ „девятой“ Бетховена, уже выводило ее изъ рамокъ чистаго симфонического стиля. Сейчасъ намъ можетъ казаться страннымъ, какъ это первая симфонія, съ ея лаконическими, почти сонатинными, формами, съ простыми сравнительно гармоническими построениями, съ опредѣленными группами раздѣленныхъ каденціями предложеній, вообще со всею ея архитектонической 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, гармоническая новаторства и известная 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 музыкального вдохновенія—эта симфонія могла быть признана выдающейся. Въ ней есть ароматъ юности великаго таланта, что-то

роднящее се съ первыми вдохновеніями Бетховена. Въ ней чувствуются какія-то закладываемыя, но еще не выявленныя сущности, которыя хранять въ себѣ зародыши великаго развитія. Природа юнаго Скрябина, какъ музикального 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 эмбріоны тѣхъ моментовъ музыкального эроса, которые послѣ прозвучали съ геніальныхъ страницъ „Поэмы Экстаза“ уже властно и убѣжденno, уже какъ достиженіе.—Но и эти эмбріоны были—уже не Шопенъ.

Однако структура симфоніи еще оставляетъ желать многаго. Симфонического стиля нѣть—въ этой новой области Скрябинъ чувствуетъ себя не какъ дома и явно мыслить по фортепіанному. Это осталось у него всегда, до послѣднихъ твореній, какъ показатель его не виѣшней, а внутренней зависимости отъ его родной стихіи піанизма. Въ симфоніи есть несоответствіе настроенія частей, и скерцо съ его жизнерадостнымъ чириканьемъ при всемъ своемъ изяществѣ, какъ-то эмоционально диссонируетъ съ остальными частями, въ которыхъ, если и не воплощается, то хочетъ воплотиться великий порывъ къ грандіозному. И въ этомъ контрастѣ я вижу одно изъ зародышей и проявлений 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 виѣшнимъ утонченіемъ, которая заставляла его часто послѣ величественного жеста міротворца вдругъ разсыпаться причудливыми блестками сатанинскихъ огней и улетать какимъ-то астральнымъ, не то зловѣщимъ, не то изящнымъ призракомъ.

Но финаль, центръ тяжести творенія рѣшительно не удался автору. Онъ не владѣлъ ни вокальнымъ мастерствомъ изложенія, ни поэзіей, которую долженъ быть выявить въ текстѣ. Его глубокая мысль о „искусствѣ—дивномъ образѣ божества“—выражена примитивными, не совершенными, дилетантскими стихами, и изображена музыкою, отставшей 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 заключительного хора, чтобы придать ему характеръ „всенародности“. Впрочемъ, онъ никогда не протестовалъ, когда симфонію эту исполняли 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 настроению 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 немъ прибавившій нѣчто свое, яркое и могучее.

Этотъ ликъ подлиннаго Скрябина первого периода пожалуй ярче всего отображенъ именно въ третьей сонатѣ, которой и самъ композиторъ придавалъ наибольшее значеніе. Все то, что зарождалось въ немъ и отдельными блестками рождалось на свѣтѣ въ звукахъ его этюдовъ и прелюдій, вся эта аффектированная трагич-

ность, патетичность, порывистая ритмика, въ которой чувствуется страшная нервность творенія, эротическая, ласкающая краски, великолѣпный уже законченный въ своей безусловной моци и красотѣ, тонкій и изысканный, безконечно-гармонической фортепіаный 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 нового 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 явить Чудо. Не трудно видѣть, что это—та же идея орфического 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 вполнѣ и ярче въ мечтѣ о Вселенскомъ Праздникѣ, который мечталъ 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, по вѣ-

с т в у ю щ а я о какомъ-нибудь событии, есть въ сущности только „представление“ иѣкоторыхъ чувствъ и переживаний, а не самое переживание, возведенное непосредственно въ художественный планъ. А Скрябину было нужно именно и только это подлинное переживание, отображенное въ искусствѣ такъ же непосредственно, какъ онъ отображаясь его въ инструментальной музыкѣ. Ему не надо было „представленія“, ему нужна была реальность. Опера ему этого дать не могла. Вникая въ самыи сюжетъ, онъ все болѣе убѣждался въ томъ, что въ глубинѣ сущности—тотъ „художникъ“, мечтавшій о Вселенскомъ Празднику, который онъ именовалъ Мистеріей—это онъ самъ — Скрябинъ, что эта мечта—его мечта, что незачѣмъ ему создавать иѣчто 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 иѣкоторый сдвигъ и онъ увѣровалъ въ то, что то, о чёмъ 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, которые когда либо знало человѣчество, и онъ почувствовалъ въ себѣ силы для свершенія Акта, передъ которымъ блѣднѣеть все созданное человѣчествомъ до сихъ порь.

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 физическая, временная и космическая разстоянія. Сила первого впечатлѣнія отъ этой осѣнившей идеи была такъ глубока, что сознаніе границъ силъ покинуло его—начался известный дементативный моментъ въ его жизни. И этотъ моментъ зажегъ

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

Какъ пустынныи 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 освѣщающая его жизнь, подобно могучему маяку, указующему путь въ темнотѣ земного странствованія.

Съ той поры въ его психику внѣдрился лучъ острый и яркий, 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 психологіи конечно немедленно отразился и въ его творчествѣ. Изъ жизни его исчезли сомнѣнія, онъ теперь зналъ, для чего онъ посланъ въ Мірь,—для созданія Мистеріи, и изъ его искусства какъ-то сразу, внезапно исчезли трагическая и мрачная краски. Оно говорить намъ съ этой поры объ одномъ и только объ одномъ—о великому Экстазѣ, о великому 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 Савлъ, былъ застигнутъ въ пути Свѣтомъ Свѣтовъ. Въ этомъ мірѣ Экстаза нѣть места для людскихъ чувствъ, для страданій, для муки и

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

Съ внѣшней стороны въ его музыкѣ этотъ психологической 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 эволюціонируетъ въ еще болѣе сложныя и музыкально-выразительныя формы, все время оставаясь психологически въ той же лучезарной сфере 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 фортепіанныхъ 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 отправленную 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 умеетъ думать и чувствовать, какъ всѣ смертные. 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 исkanій и мрака. Но въ опьяненныхъ волнахъ звуковъ анданте уже рождаются призраки ласкающихъ красокъ, растворенности въ стихіи мистического 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 финаль 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 фортепіаныхъ произведеній отъ оп. 30 до 42,—въ общей сложности большие сорока вещей, среди нихъ не мало крупныхъ сонатъ и поэмъ, и почти всѣ—относящіяся къ лучшему въ его вдохновеніи. Это былъ какой-то безпримѣрный приливъ духовныхъ силъ, вызванный осѣнившей его грандіозной мыслью, о существѣ которой онъ съ тѣхъ поръ все время разсказывалъ 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 содержанію. Его мелкія вещи—осколки и обрывки крупныхъ, блестки и отраженія экстатической мечты, мелкіе куски алмазовъ образованные при граненіи крупныхъ твореній.

Въ словѣ, въ разговорахъ онъ все время пытался разсказать всѣмъ о существѣ своей идеи. — Мистерія была обычнымъ сюжетомъ его серьезныхъ разсужденій и споровъ. Но звуками, которыми онъ владѣлъ безконачно властнѣе 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, которые они передавали музыкальнымъ языккомъ; о тѣхъ мечтахъ, что служили для нихъ двигателемъ творчества.. Про Скрябина мы все это знаемъ; —знаемъ определенно и точно, что онъ выражалъ музыкой—это была все время, начиная съ определенного периода—одна и та же, заслонившая отъ него весь міръ, и весь міръ объявившая мечта о Послѣднемъ Праздникѣ человѣчества. Оттого такъ ясень его творческій путь, оттого въ его картинѣ жизни родилась такая стройность „архитектоники“—точно и самая жизнь его создавалась какъ художественное произведеніе.

Самый процессъ созданія имъ музыкального плана своихъ вдохновеній съ этого времени крайне характеренъ. Все лучшее, все наиболѣе грандіозное и великое, всѣ яркія мысли, которые приходили ему въ голову, онъ предназначалъ какъ матеріалъ для Мистеріи. Надъ послѣдней онъ все время работаль, 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 грэзы, еще болѣе ярко передававшія идею, когда онъ въ своемъ вдохновеніи находилъ нѣчто еще болѣе цѣнное, то прежніе эскизы онъ использовывалъ подъ симфоническія 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 симфонія, и его „Экстазъ“, „Прометей“, рядъ сонатъ, начиная съ 4-ой, многія мелкія вещи послѣдняго периода.

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

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, отображенаго на планѣ Космоса—обусловила такое ея положеніе. Осознаніе орфического принципа тайновѣдѣствующаго искусства, осознаніе искусства, какъ орфическаго пути къ познанію (см. главу „Орфический 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 отчаяніе; теперь этотъ путь пройденъ, разсѣяны тучи, скрывавшія Ликъ озаренія: духъ свободенъ творить вѣчно и безгранично. Это—содержаніе первой части симфоніи—„Luttes“ т. е. „Борьбы“.

Эта часть всѣмъ своимъ существомъ прилежитъ къ

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

Духъ погружается въ опьяняющую стихію наслажденія чувственнымъ міромъ . Какъ отраженія великаго мистического Эроса, рождаются могучія и нѣжныя „ласки ощущеній“, опьяненіе красотою чувственного образа . И онъ зачарованъ ими; ему кажется, что этотъ блестящій красками и нѣгою чувственный міръ — нѣчто внѣ его лежащее, ему чудится, что призраки наслажденія 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 наслажденія — 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 сознаеть, что стихія творчества — безцѣльный, бесконечный процессъ, создаваніе препятствій для ихъ преодолѣнія, вѣчное достиганіе безъ достижениія, рожденіе страданій и наслажденій, наслажденіе страданіями и создаваемыми трагедіями и мраками, побѣдоносное разсѣиваніе этихъ призраковъ . Это творчество — безцѣльная „божественная“ игра и такова же Вселенія — плодъ божественной игры Мирового Духа, отраженіе котораго въ микрокосмѣ человѣческой природы есть творящій духъ художника .

Это содержаніе финала — „Божественной Игры“ (Ieu d'Amour).

Вторая часть и финаль—уже прилежать новому Скрябину. Это пророческий путь, указующий на то, чѣмъ онъ станетъ, чѣмъ онъ уже сталъ сейчасъ. Во второй части родились тѣ опьяненные, могучіе звуки Эроса, зародыши которыхъ уже существовали въ „Тристанѣ“ Вагнера—звуки манящіе и завораживающіе магической силою—силою сатаническаго очарованія. Въ финалѣ онъ нашелъ наконецъ свѣтъ въ музыкѣ, нашелъ тѣ лучезарныя созвучія, которыя должны были отразить его центральную идею. Онъ нашелъ тотъ музыкальный языкъ, которымъ долженъ выражаться его Экстазъ, языкъ, котораго онъ искалъ и не находилъ въ финалѣ 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 — геніальнѣйшія 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 растетъ, 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 свсего духа страницу сатаническаго, вѣрѣе „діаволического“ настроенія, полную обольщенія и соблазна порочности, очарованія неискренности, создаетъ образы причудливые и манящіе, послѣ жеста эротического очарованія разсыпающіеся блестками элементальныхъ огней и діаволического хохота. Это—одно изъ лучшихъ его созданій и цѣнное именно тѣмъ, что являеть собою стихію діаволизма, вообще имъ съ любовью культивированавшуюся, 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. Нѣ-который перерывъ въ количествѣ созданныхъ вещей непосредственно вслѣдъ за этимъ періодомъ подъема вполнѣ понятенъ, какъ естественная реакція творческаго духа послѣ огромнаго напряженія.

Скрябинъ окончательно замыкается въ свой міръ. Тѣни прошлого, которая 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“, которая когда-то и онъ пѣль вмѣстѣ съ человѣчествомъ, стали непонятны тѣ переживанія трагизма, гнетущей тоски, которымъ и онъ отдавалъ дань. Сдвигъ психологіи все больше и полноѣ за-владѣваетъ 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 приходящихъ—никакія иныхъ 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 на и болѣшій діапазонъ, наиболѣе полно объяль область своего духа, возможно полноѣ представилъ всю широту своего духовнаго міра. До нея и послѣ нея Скря-

бинъ—уже. До—онъ еще не захватилъ и не прозрѣль въ область Экстаза; послѣ—онъ утратилъ область человѣческихъ чувствъ, чувствъ рядовыхъ, обычно трагическихъ, пессимистическихъ, чувствъ смятения 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 прошлого, 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 творчествѣ—стимулируетъ подлинность его переживанія и подлинность владѣнія имъ этой стихіей. Онъ уже не подражалъ, а самобытно развивалъ эти настроенія въ музыкальной сфере. 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 не соединима 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 нашель сокровища вдохновенія можетъ быть большія, чѣмъ онъ нашелъ бы въ цѣломъ. Это было—развитіе координаты тонкости, координаты силы и яркости выраженія за счетъ координаты ширинѣ 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 связанныя 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“—слѣдуюшій огромный этапъ его эволюціи, новая вѣха на пути къ Мистеріи. Если „Божественная поэма“ была біографіей творческаго духа, отображенаго на планѣ Макрокосма, то „Поэма Экстаза“ уже является собою музыкальное выраженіе космогонического процесса въ томъ видѣ, какъ объ этомъ сказали Скрябину его откровеніе въ искусствѣ. Творческій духъ, отраженіе котораго онъ видѣлъ въ себѣ и отраженіе творческаго процесса котораго—въ своемъ творчествѣ, повѣдалъ ему о тайнѣ происхожденія міра. Въ себѣ самомъ, въ глубинахъ своего духа онъ нашелъ всѣ стадіи и перипетіи космогонической исторіи.

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

шебникъ умѣль разсказывать несравненно опредѣлениѣе чѣмъ словами — или же онъ боялся быть непонятымъ 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 является какъ бы программу творенія, точно слѣдя 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“ тонеть въ краскахъ обольстительного томленія и картины полета.

„Но ритмы тревожные въ міръ очарованный грубо врываются“. Это призраки тьмы. Усилиями своей божественной воли Духъ разсѣиваетъ эти призраки и погружается въ созерцаніе своего, имъ же созданного волшебного міра, который все растетъ и дѣлается волшебнѣе и грандіознѣе, все ярче и ослѣпительнѣе сверкаетъ переливами красокъ и очарованія. И изъ океана опьяненныхъ звуковъ рождается волнующая тема наслажденія и яркая тема самоутвержденія, побѣдоносной линіей проносящаяся 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, разсѣвавая тревожные ритмы, прорѣзыва хаосъ смятенныхъ звуковъ. Среди этого хаоса слышись 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 иupoеннѣе, еще блестательнѣе и величественнѣе. Въ этомъ побѣдномъ звучаніи слышатся тѣ же тревожные ритмы, но они звучать уже не тревожно, а ликующе, какъ часть міра, созданного духомъ, который позналъ въ этой великой битвѣ, что самъ онъ родиль 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 достижениіи, онъ весь—процессъ достиженія безъ достиженія. Онъ ставить прозрачныя цѣли, чтобы ихъ достигнуть и ставить вновь новые, онъ ставить 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 растетъ и хочетъ стать солнцемъ, поглотивъ все.

Изъ нѣдръ своего духа онъ вызываетъ скрытая стремленія, „боязливые жизни зародыши“, до времени похороненные въ глубинахъ творящаго духа. Онъ чувствуетъ, что первый этапъ пройденъ, что послѣ сознанія самоутверженія онъ достигаетъ второй ступени пути, онъ чувствуетъ пробужденіе космического сознанія. Онъ чувствуетъ, что онъ и Миръ, имъ созданный—двѣ великия полярности, принципъ мужественного и женственного, стремящіяся къ возсоединенію въ любовномъ актѣ. Великая божественная игра, которую Духъ расточаетъ Миру—своей возлюбленной—это всѣ тѣ безчисленныя ласки ощущенія, которыми онъ владѣетъ. Онъ хочетъ затопить Миръ океаномъ блаженства, всѣ терзанія и ласки, всю нѣжность и всю жестокость сдѣлать одною огромной волною мірового Эроса. Океанъ Космической Любви охватываетъ Миръ и въ опьяняющихъ волнахъ этого океана блаженствъ чувствуется приближеніе Послѣдняго Акта, акта возсоединенія Мужественного—Творца съ Женственнымъ—Миромъ.

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

Можетъ быть наибольшую теплоту и страсть 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 раскрытие космогонического 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 Mira. 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 осколовъ—это пятая соната — картина предвѣчнаго томленія, дремлюющихъ зародышей жизни, о которыхъ онъ говорилъ въ своей „Поэмѣ Экстаза“ и затѣмъ—опьяненного, оргіастического 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 рождаться въ грандіозномъ образѣ.

Сдвигъ его психологіи становится полнѣе. Нити, связующія его музыку съ прошлou, 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 „личного элемента“, автобіографическаго. Это космогонический процессъ во всей его неизодолимой суровости и предопределенноти, космическая Манvantara, выхваченная изъ ряда звеньевъ, музыкальное отображеніе одного изъ „дыханій вселенной“. Оттого въ „Прометеѣ“ нѣть той теплоты какъ въ Экстазѣ, хотя больше суровости и величія. Въ его музикѣ отображается какой-то „догматизмъ“, какая-то могучая схема, и онъ чище, священнѣе и строже „Экстаза“.

„Прометей“ — это символъ активной энергіи Вселен-ной, первоначальный творческій принципъ, который своею силою создаетъ Міръ. Это — тоже, что Сатана, Люциферъ, это — Огонь, Борьба, Мысль, Сила, Свѣть. Перво-начальная его манифестація есть томленіе, жажды жизни, рождающаяся въ Духѣ; въ этомъ томлениі обнаруживается полярность Духа и Матеріи, творческій порывъ рождаетъ сопротивленіе, которое кристаллизуется въ материальность и эволюціонируетъ во все многообразіе міровыхъ формъ, въ ихъ неподвижность и инертность. Это — процессъ материализаціи. Когда материализація 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 перво-начальное состояніе. Это — обратный процессъ дематериа-лизациі. Эта схема музыкально воплощена въ „Прометеѣ“, въ которомъ Скрябинъ видѣлъ уже „очень близ-кое приближеніе къ Мистерії“, уже одинъ изъ послѣд-нихъ музыкальныхъ этаповъ, музыкальныхъ разсказовъ о Мистеріи, передъ началомъ „настоящаго“ осуществле-нія ея. Отъ предыдущихъ произведеній съ виѣшней сто-роны Прометей отличался тѣмъ, что по мысли Скрябина въ немъ предполагалась еще „свѣтовая симфонія“ — свѣто-вое 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 начинаяющемся соединеніи искусствъ, о начинающемся осуществлениі 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 психической сферы. Онъ хотѣлъ видѣть залъ погруженнымъ въ мѣняющіеся свѣта своей свѣтовой симфоніи,—хоръ—облеченымъ въ бѣлыя одежды и уже совершающимъ нѣкоторыя предопределенные движения. Онъ хотѣлъ всему этому исполненію придать уже значеніе мистического соборнаго дѣянія.

Фортепіано въ этомъ произведеніи олицетворяло „личность“, погруженную въ Космосъ и отражающую его. Изъ первичнаго хаоса, словно изъ космического тумана рождается тема первичной творческой сущности и могучіе импульсы Мировой воли, которые чередуются съ явленной полярностью въ видѣ темы Разума, полной спокойствія и озаренія. Созданный изъ полярности міръ разсыпается блестками мелкихъ движеній и огней—это воплощеніе принципа внѣшней активности. Процессъ материализаціи завершенъ—міръ образовъ созданъ и творческая сущность запечатлѣна на матеріи. И тогда среди полнаго мрака погружения въ матерію, среди ужаса, трагедіи и борьбы активный прометеический принципъ начинаетъ свою дѣятельность, уже клонящуюся къ разрушенню этихъ тисковъ матеріи. Послѣ огромнаго, лучезарнаго подъема начинается послѣдній экстатической танецъ, ведущій въ царство Экстаза къ возсоединенію Духа и Mira.

„Прометей“ явился какъ бы фокусомъ кристаллизациі того стиля, который обозначился въ своемъ направлениі, начиная съ эпохи третьей симфоніі. Въ этотъ моментъ Скрябинъ созналъ свои принципы воплощенія, найденные имъ интуитивно. Но эти принципы оказались еще не исчерпывающими его творческое существо. Тотъ „прометенческій“ духъ, который жилъ въ Скрябинѣ, какъ въ подлинномъ активномъ творцѣ, продолжалъ созидать. Онъ не могъ, какъ самъ онъ провозглашалъ, „ успокоиться на достигеніи“ и продолжалъ ставить новыя цѣли. И послѣ кристаллизационнаго явленія „Прометея“ онъ пошель отыскывать 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 общей сдвигъ представлениія о музыкальномъ своемъ творчествѣ. Всѣ эти сонаты, всѣ эти поэмы продолжаютъ быть рассказами въ звукахъ о великой Мистеріи, но вмѣстѣ съ тѣмъ все сильнѣе и сильнѣе и опредѣленнѣе онъ сами желаютъ стать тайнодѣйственными актами, выявить заложенный въ нихъ принципъ орфической полнотью.

Эти сонаты, прелюдіи, поэмы—уже не музыкальныя произведенія только. Это—малые літургические 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 психические токи. Въ смѣнѣ ритмическихъ и динамическихъ контрастовъ рождается глубокое, почти гипнотическое воздействиe на психику, а мелодическій рисунокъ дѣлается фразою, почти непосредственной заклинательной моши. Самое исполненіе ихъ у Скрябина дѣжалось 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 чувствоватьться и ихъ синтетичность. Тѣ смутные образы иныхъ искусствъ, которые внѣдрены въ существо каждого художественного произведенія, которые облекаютъ его какъ бы астральной, невидимой физически, но чувствуемой интуиціей аурой—въ этихъ твореніяхъ достигаютъ почти полной яркости реальности. Какіе-то уже явно ощутимые отроги распространились отъ этой музыки или „сверхмузыки“ къ сферамъ иныхъ искусствъ и въ ней чудятся видѣнія пластики, образы шестыій и звоновъ, заклинательные слова и ритмы, ароматы и столбы фіміамовъ, окутывающіе ликъ солнечнаго Экстаза. Въ нихъ звучать пророческіе глаголы и призывныя трубы, которыя зовутъ къ Послѣднему Свершенію. Все то, о чёмъ 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 осуществление своихъ мечтаній, идеи соборнаго творчества въ актѣ литургического исполненія и идеи сліянія искусствъ въ одномъ сверхчувственномъ ликѣ.

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

шихъ выражений его мечты о Мистеріи. Эта соната, напоенная лучезарною священностью, исполненная звоновъ и трубныхъ гласовъ, пророческихъ глаголовъ и мистическихъ тумановъ какъ бы вводить насъ въ свѣтлый актъ послѣдняго Праздника. Это уже—не космогонія, а выдѣленный изъ него актъ Послѣдняго свершения, воплощенный въ однихъ звукахъ, но рождающій идеи всѣхъ ощущеній. Это свѣтлая месса, тайнодѣйствіе бѣлыхъ маговъ, заканчивающееся танцемъ-полетомъ среди звоновъ и солнца 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 идею 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;—страничную, но высшую по гениальности 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 кощунственный оскверненія этой святыни, кошмарная 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 нечто порочное, волнуя какую-то мрачную стихію. Онъ не разъ ловилъ себя на вопросѣ — 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 е г о лично, какъ обреченного написать Мистерію, этотъ актъ созданія девятой сонаты былъ дѣйствительно навожденіемъ, уклоненіемъ съ пути. А съ точки зрѣнія человѣка, стоящаго въ сторонѣ и наблюдающаго въ Скрябина развитіе его творческаго духа — это проявленіе того же творческаго принципа, который создаль все его творчество, который создаль и идею мистеріи — солнце, озарившее его путь. И то упоеніе художественною красотою чувственныхъ образовъ, которое проникало всю его природу, которое отображалось и въ идеѣ Мистеріи, которое отражалось въ блесткахъ діаволизма и въ причудливыхъ вспыхиваніяхъ заклинательныхъ образовъ, которые онъ создаваль въ своихъ мелкихъ вещахъ, — все это было органически е г о, какъ и черное тайнодѣйствіе девятой сонаты. Это — не что-то неожиданное для Скрябина, въ этомъ сатанизмъ — онъ воплощался самъ, можетъ быть, даже въ наиболѣе яркой своей сфере. Десятая соната — еще путь въ сторону, опять художникъ шель своимъ путемъ, а не путемъ мистика, хотя и проникнутый, овѣянный дыханіемъ мистическихъ настроеній. Скрябинъ удивился появлению и этой сонаты, какъ явленію изъ сферы сверхсознательнаго. Вся она напоена раствореніемъ въ стихіи природы, въ великой тайнѣ физического міра, вся она солнечная и радостная, овѣяна мистическими звуками лѣсовъ и полей,

въ ней и надъ ней духъ древняго Пана и дыханіе элев-  
зинской весны. И оканчивается она не Экстазомъ, а свя-  
щенный танецъ приводитъ въ ней къ полному растворе-  
нію и исчезновенію индивидуальности въ стихіи пант-  
изма. 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 подго-  
товкою материала для него. Онъ начиналъ тосковать о  
томъ, что медленно подвигается къ послѣднему заданію.  
Онъ говорилъ, что пора все это бросить и начать пи-  
сать 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, кото-  
рыми онъ былъ привязанъ къ воплощенію. Самая ма-  
неры выражаться музыкально стала тоньше и призрач-  
нѣе. Музыка его словно хотѣла дематеріализироваться  
въ первую очередь, свести до минимума, до граней тон-  
кости свое физическое отображеніе. Подсознательное со-  
держаніе его твореній росло и умножалось, „астральный  
обликъ“ ихъ прогрессировалъ, а физическое естество  
истончалось и дѣлалось почти нереальнымъ. Трели и пе-  
дельные отзвуки, призрачныя звучности наполняютъ его  
послѣднія творенія—словно онъ собирался улетѣть отъ  
мира вещей. Еще одинъ послѣдній шагъ собрался онъ  
сдѣлать—еще прикасающійся къ плану художественности—  
шагъ передъ тѣмъ, какъ окончательно пойти по пред-  
назначеному пути.

Этотъ шагъ былъ мысль о „Предварительномъ дѣй-  
ствії“. Это была еще не Мистерія, но какъ бы послѣд-  
нее приближеніе къ ней въ художественномъ планѣ. Уже  
съ литургичностью въ образѣ, съ магіей въ воздействиі,  
съ сліяніемъ въ ней всѣхъ искусствъ, съ соборностью  
исполненія. Въ немъ не должно было уже быть ни

слушателей, ни зрителей, не должно было быть представлений, а уже только переживаниe всѣми участниками. Въ ней должны были соединиться музыка, поэзія, танцы, шествія, краски. Физический образъ Мистеріи былъ почти иолонъ 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 возсоединенія 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 энергией и напряженностью, который у него не было давно. Это была какая-то оргия 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 оп. 67 № 1 и въ видѣ прелюдій оп. 74 №№ 2 и 4) показываютъ, что великій творческій духъ его былъ еще далекъ отъ истощенія, что много нового 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 Первоначальною. Лучезарный Экстазъ замѣняется у него торжественными и примиренными гармоніями, полными какого-то страстнаго алканія и знойной жажды. Объ этомъ говорить намъ геніальная прелюдія

ор. 74 № 2, объ этомъ же говорять 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 осуществлениіи котораго онъ все время боролся съ тяжелою тайною и средостѣніемъ физического плана,—сталъ свободенъ. Уже за гробомъ лежаль этотъ путь, мечтою о которомъ поддерживалась его жизнь и въ мечтѣ о которомъ она скончала. 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 физического плана и земной жизни. Онъ этого не понялъ своевременно, въ его смятенному воображеніи границы эти стушевались. 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 „заключительнаго“ Акта, объединяющаго все человѣчество,—какъ Акта, завершающаго исторію вселенной—эта идея, являющаяся въ своей сущности ничѣмъ инымъ, какъ чаяніемъ Второго Пришествія, конца Мира,—родилась какъ непосредственное и необходимое слѣдствіе изъ взгляда Скрябина на искусство и изъ взгляда его на все существо Mіорозданія,—взгляда, выражавшагося имъ неоднократно и въ общихъ чертахъ совпадавшаго съ ученіемъ о Mірѣ 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, где ихъ не могъ бы обнаружить строгій критической умъ. Всюду и везде онъ видѣлъ свою собственную мысль. Существуетъ опредѣленное мнѣніе, будто Скрябинъ быть теософомъ. Конечно, много данныхъ чисто вымыслилъ характера за такое мнѣніе,—Скрябинъ часто выражается терминами теософской литературы, онъ быть 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 линіяхъ отлична отъ классической доктрины теософіи. Скрябинъ имѣть свою личную философему, въ иѣкоторыхъ контурахъ и частью терминологически совпадавшую съ теософской, но отличавшуюся 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, окружениемъ ея.

Въ основу художественного взгляда Скрябина быть положенъ принципъ орфическій, т. е. принципъ утверждающей магическую, заклинательную власть искусства,—и принципъ самоутвержденія творческаго духа. Изъ этихъ двухъ слагающихъ родилась художественная теорія Скрябина, эволюціонировавшая затѣмъ въ его идею Вселенской Мистеріи.

Заклинательная, магическая сила искусства признавалась съ издавняго времени всѣми художниками-творцами. Искусство завораживаетъ, оно имѣеть 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 магической эффектъ;—какъ ритмическая движенія, какъ бы минимальны не были они, могутъ раскачать огромный колоколь, какъ ритмическая вибрація звука могутъ разрушить твердая тѣла, если они достигаютъ болыій интенсивности, такъ точно и тѣ психическая колебанія, которая вызываются игрою звуковъ, свѣтовъ, вообще онущеній, подъ дѣйствіемъ ритма могутъ быть усилены до такой степени, что произведутъ настоящую психическую бурю. Сила искусства въ этомъ направленіи представляется безграничной. И не сказкой, а легендой дѣйствительности звучать преданія объ іерихонскихъ трубахъ и объ Орфѣѣ, заклинившемъ 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 просвѣтлѣнія и очищенія, который древніе считали за результатъ трагического 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 тेургическимъ. Осознаніе орфического принципа искусства послѣдовало у Скрябина еще въ ранней стадіи его художественного развитія:—уже текстъ и отображенія въ этомъ текстѣ идея первой симфоніи указываетъ на этотъ принципъ. Въ гимнѣ, заключающемъ финаль первой симфоніи Скрябинъ говоритъ о „дивномъ образѣ Боже-

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

Коль скоро признанъ этотъ дѣйственный въ психическомъ планѣ принципъ, самое исполненіе художественного произведенія становится уже не просто дѣйствиемъ, а своего рода магическимъ актомъ, священное дѣйствіемъ. Исполняющей и творящей художники становятся чародѣями или священниками, вызывающими психическая 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 катартическій эффектъ психики. Онъ чувствовалъ, что его искусство, созданное въ предвидѣніи литургического 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 реакцией усиливаютъ дѣйственность исполненія.

Въ самомъ исполненіи уже кроется принципъ суборности. Активный исполнитель, облеченный магической силою дѣйственного искусства, вызываетъ психическая 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-

ческіе 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 воздействиемъ. Въ этотъ моментъ рождается соборная творческая душа.

Итакъ—въ представлениі Скрябина, только что изложенному мною, художникъ-теургъ властно ведетъ за собою пассивную толпу, пронизая ея 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 космического сознанія. Скрябинъ безусловно вѣрилъ въ такой путь для пробужденія этого сознанія—завѣтной мечты юговъ-оккультистовъ, 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 пріобщиться и пріобщить иныхъ къ Вѣчному Свѣту, дать то, что именуется на языке оккультистовъ—„посвященіемъ“.

И такъ—для него искусство—не только магическая заклинательная стихія, примѣнимая 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 ученіями восточныхъ мистиковъ. „Если бы вы знали”—какъ-то сказалъ онъ мнѣ—„сколько мнѣ раскрылось чрезъ искусство, черезъ музыку!—“ Для себя лично онъ этой путь искусства признавалъ единственнымъ путемъ, ведшимъ 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 личнаго 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 грэзы вызваны къ жизни имъ самимъ, что въ чередованіи контрастовъ переживанія, въ смѣняющейся симфоніи душевныхъ перипетій и есть вѣчный смыслъ творчества, безцѣльного, но вѣчно ставящаго себѣ призрачныя цѣли, стремящагося къ этимъ миражамъ, вызваннымъ личною волею—со всею страстью художника, и не успокаивающагося никогда въ достижениіи этихъ цѣлей, вѣчно воздвигающаго новыя препятствія для преодолѣнія, новыя цѣли для достижениія, изъ страданія и наслажденія создающаго жизнь Духа...

Я есмь.

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

стихію своєго духа. Къ орфіческому принципу искусства, тайнодѣйствующаго въ человѣческій психікѣ, присоединяется принципъ искусства — научающаго сокровенному. И еще тѣснѣе дѣлаются узы, соединяющія релігіозное сознаніе съ художественнымъ. Образъ нѣкоторой Единої Сущности, синтезирующей первооснову искусства съ Перво причиной Религіи—начинаетъ духовно создаваться и сознаваться. Между этими двумя сферами человѣческой жизни почти все оказывается общимъ, и путь могучаго магического воздѣйствія, путь чуда изъ физического плана дѣйствующаго на планъ сверчувственныій,—и путь внутренняго озаренія, путь откровенія черезъ искусство и релігію.

Скрябину оставалось сдѣлать послѣдній, уже почти логическій и самъ собою напрашивающійся шагъ. Отъ Мірокосма внутренняго своего „я“ перейти къ Макрокосму всего Мірозданія, уловить таинственную нить, связывающую Творческій Духъ мірозданія съ его искрою въ отраженіи человѣческаго индивидуального творчества, огнемъ Духа соединить Бога—Творца съ воплощеннымъ Богомъ—Словомъ. И онъ совершилъ этотъ шагъ. Смѣло и рѣшительно принципы своего личнаго творчества, имъ интроспективно провидѣнныіе, онъ перенесъ въ планъ космической; тѣ, осознанныя имъ чрезъ себя свойства творца, которыя ему разсказало 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 каждого изъ людей, каждого 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 ставить себѣ призрачныя цѣли,

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

Какъ есть ритмы въ творчествѣ отдѣльной личности, какъ чрезъ ритмы проявляется творящая стихія, такъ въ великихъ ритмахъ Вселенной, въ мистическихъ Манvantарахъ 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 Мира 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 Мира есть одно изъ необходимыхъ условій того пути, который представляеть искусство, рассматриваемое какъ тайнодѣйствіе. Изъ этого созерцанія раскрываются великія тайны, чрезъ внутреннее озареніе. Путемъ этого переживанія личность вступаетъ въ храмъ Космического Сознанія, которое замѣняетъ у него самоутвержденіе.

Я есмь Міръ—это вторая Мантра, говорящая уже о единстве 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 мір-  
вой—это одно и то же). Изъ первичнаго творческаго т о м-  
ленія, жажды жизни, зарождающейся въ Духѣ (въ  
Абсолютѣ) рождается первичная полярность рождаются  
два начала — мужественное и женственное, активное и пассивное... Активное начало центробѣжное и  
созидающее міръ,—это активная энергія вселенной, име-  
нуемая Прометеемъ и Сатаной, Люциферомъ и Арима-  
номъ,—это начало, несущее божественный огонь въ міръ.  
Женственное начало — пассивное и въ длительномъ про-  
цессѣ, идущемъ въ теченіе миллионовъ вѣковъ,—въ про-  
цессѣ обозначаемомъ, какъ паденіе Духа въ мате-  
рію, какъ процессъ воплощенія, это начало кри-  
сталлизуется въ видѣ материального міра со множествомъ  
его вещей. Взаимодѣйствіе этихъ полярностей есть кос-  
мическій Эросъ—любовь Духа къ Mipy. Все міро-  
зданіе есть—актъ эротической: Духъ созидаеть Міръ,  
Духъ расточаетъ Mipy свои творческія ласки, Духъ —  
создавъ Міръ и самъ себя создавшій посредствомъ  
Mира, исполнивъ потребность воплощенія, отпечатлѣнія  
своей сущности на матеріи — стремится къ возсоеди-  
ненію съ Міромъ—это заключительная стадія космиче-  
ской Любви.

Первая стадія этого процесса заключается въ томъ,  
что Духъ отпечатлѣваетъ свою сущность на матеріи—въ  
этомъ смыслѣ этого процесса материализаціи, дифферен-  
ціаціи. Только въ переходящемъ и временномъ, въ тлѣни-  
номъ можетъ быть онъ отпечатлѣнъ. Изъ этого про-  
цесса воплощенія рождается блещущій красками и фан-  
тазіей Міръ вещей.

Все полнѣе и полнѣе становится эта материализація,  
все фиксированнѣй и опредѣленнѣе образы міра чувствен-  
наго. Этотъ міръ блещетъ отпечатлѣнной красотой Духа  
творца, но въ тоже время въ немъ все болѣе и болѣе

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

Это—процессъ материализаціи, паденія духа въ матерію. Активная энергія (принципъ Прометея) вызвала къ жизни этотъ чувственный міръ, достигла въ немъ полной материализаціи. 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 Перво-причины исполненъ и первопричина разбилась на рядъ отдѣльностей, составляющихъ видимый міръ. Эти отдѣльности цѣпляются каждая за свое личное материальное 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 материализаціи, такъ теперь побудительный поводъ обратень: отдѣльности, на которыхъ распался материализованный міръ, жаждутъ сліянія съ Цѣльнымъ. Начинается процессъ дематеріализаціи, стремленія къ возсоединенію съ Абсолютомъ, страстная жажда исчезновенія матеріи. Истомленная Вселенная жаждетъ чуда, жаждетъ великаго послѣдняго Акта Свершенія, акта возсоединенія 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—материализаціонный и дематеріализаціонный 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 материализації. 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 часть, когда страстное алканіе въ зоединенія съ Духомъ должно объять человѣчество. Близокъ часть Міра сего. Актъ возсоединенія осуществляется Духомъ чрезъ опредѣленное лицо, чрезъ пророка или Мессію, долженствующаго вести человѣчество и Міръ къ завершенію акта космического 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 магическая силы, которыми обладаетъ нашъ чувственный міръ, должны быть подвластны ему. Онъ долженъ заклинать души людей и вести ихъ за собою къ Послѣднему Свершенню, къ заключительному Акту исторіи нашего Міра, нашей расы, къ Послѣднему Экстазу и лучезарной Смерти. Какъ древнему Орфею—ему должны повиноваться заклинаемыя его могуществомъ стихіи.

Этотъ новый Орфей долженъ быть величайшимъ художникомъ, ибо искусство и есть та магическая власть, которая заклинаетъ 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 Экстазъ и Смерть—т.-е. возсоединеніе. 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 магического воздействиа, онъ долженъ владѣть всѣми тайнами заклинательного тайнодѣйствія искусствъ. Онъ долженъ осуществить конечный синтезъ всѣхъ искусствъ.

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

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

Я изложилъ, по возможности ясно, тѣ мысли, которыя высказывалъ неоднократно самъ Скрябинъ, 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 Міорозданія и мірового 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“, раздѣляющей полярности своего существа и изъ нихъ создающей все многообразіе явлений материализованного міра, затѣмъ стремящійся къ обратному возсоединенію, чрезъ лицо воплощающее идею Духа на землѣ, создающей конечную Мистерію и этимъ конечнымъ Актомъ разрушающей материальность вещей—вотъ эта схема, которой нельзя отказать въ стройности и которая близко подходитъ къ нѣкоторымъ возврѣніямъ 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 сознаніемъ и никакіе раціональные 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 основанности Мистеріи, которую я изложилъ выше, была для него вполнѣ ясна, даже болѣе того, она уже вылилась отъ частой мысли о ней и все въ одномъ направлени—въ нѣкоторую догму, въ нѣкоторую кристаллизованную форму, въ которой уже никакихъ измѣнений 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 полнаго проникновенія

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

Онъ не колебался настолько, онъ вѣрилъ такъ стихійно, что не могъ бояться ни возраженій, ни окружающего невѣрія, которого онъ почти и не замѣчалъ. Озаренный внутреннимъ свѣтомъ своей религіи, онъ не видѣлъ за лучами этого свѣта земного 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 построеніями въ своемъ направлениі, чѣмъ его противники, далеко не всегда готовые къ отраженію. Онъ доказывалъ справедливость своихъ схемъ, какъ испытанный религіозный сколастъ. 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, которая страстно боролись, призывая къ помощи всѣ силы логики и научнаго, послѣдовательнаго мышленія, желая противопоставить ихъ покоряющей силѣ его вѣологическаго 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 религіи, 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 ощущительнаго. Этотъ грандіозный

воздушный замокъ, схематически ясныи, какъ призракъ миража въ пустынѣ, 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 иѣкоторое центробѣжное движеніе отъ земли. Онъ дематеріализировался, онъ терялъ границу сознанія мечты и дѣйствительности. Въ его представлениіи мечта становилась явью, въ нее онъ вѣрилъ какъ въ самую ощущительную 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 шелъ длительно и упорно, лучезарный призракъ Экстаза манилъ его непрестанно и властно, и все слабли связи его съ реальностью, все иррациональнѣе воспринималъ онъ землю, все абстрактнѣе и схематичнѣе. Какъ бы по инерціи его музыкальное творчество доходило до физического 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 дѣжалось все меньшее и меньшее, 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 заговорить языкомъ боговъ, невѣдомымъ людямъ, начнется „ангелолалія“, ирраціональная и непостижимая 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 наканунѣ его осуществленія невозможна объяснить тѣмъ, что онъ не хотѣлъ его говорить. Напротивъ, экспансивный и уже ирраціонально пріемлющій міръ Скрябинъ былъ даже скорѣе болѣе разговорчивъ въ области этихъ вещей, чѣмъ было надо. Онъ нерѣдко въ буквальномъ смыслѣ первому встрѣчному уже повѣдавалъ свои чаянія и ожиданія, свои ирраціональные мечты, не соображаясь ни съ направленіемъ 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 собственные слова. Съ душою открытою для всѣхъ и каждого этотъ геній съ сердцемъ ребенка видѣлъ въ каждомъ своего потенціального союзника и единомышленника. Онъ говорилъ много, но это многое было рядомъ обрывочныхъ деталей, рядомъ то странныхъ, почти неосуществимыхъ мечтаній, то художественныхъ грезъ, поражавшихъ своею властною красотою и какой то магическою мощью вдохновенія. Нѣкоторыя изъ этихъ молній, освѣщавшихъ мракъ его мистического замысла были такъ

ярки, что действительно, ждалось, что воплощениe послѣ-  
дуетъ на дняхъ, немедленно; другія озаряли только блѣдныe  
контуры,—а большая часть была погружена въ полную  
темноту. И странное дѣло, эти молнии „сознанія деталей“  
вспыхивали какъ-то все время въ одномъ и томъ же  
мѣстѣ, онѣ освѣщали какіе-то излюбленные уголки не-  
босвода, а на этомъ огромномъ горизонте были громад-  
ныя пространства, которыхъ какъ будто никогда не ко-  
снулся свѣтъ озаренія.

Я хочу тутъ указать на одну любопытную подроб-  
ность, стоящую въ связи съ общей картиной его устрем-  
ленія отъ реальности къ мечтѣ, уподоблявшей его нѣко-  
торому привязанному воздушному шару, соединенному  
съ землею только тонкой ниткой своего „музыкального“  
творчества. Насколько мало говорилъ онъ всегда  
о своихъ чисто музыкальныхъ замыслахъ, на сколько  
втайне, 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 централь-  
номъ замыслѣ. Быть диссонансъ въ этомъ различіи отно-  
шения, диссонансъ, указывающій на принципіальное раз-  
личіе самыхъ творческихъ процессовъ въ томъ  
и иномъ. Хотѣлъ ли онъ этимъ общеніемъ съ міромъ,  
этими разговорами подкрѣпить себѣ свою увѣренность,  
свое убѣжденіе въ осуществляемости 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 ко-  
торой онъ хотѣлъ творить нѣчто. Его мысль слишкомъ  
постоянно была занята этой ориентировкой и почти  
непроизвольно 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 ресурсовъ и возможностей.

Что рисовалось ему въ мечтѣ? Онъ говорилъ, что мѣстомъ дѣйствія его мистического Акта будетъ Индія—страна великихъ чудесъ, колыбель религій и родина пророковъ. Тамъ зачалась исторія нашей расы—тамъ она должна прекратиться. О срокѣ онъ говорилъ неопределѣнно, но видно было, что срокъ этотъ въ его представлениіи былъ недалекъ. Сначала онъ рисовался ему совсѣмъ близкимъ, онъ говорилъ о двухъ, трехъ годахъ, въ теченіе которыхъ онъ создастъ Мистерію. Послѣ этого срока незамѣтно удлинялся, и Мистерія удалялась въ призрачную даль, а очертанія ея росли и становились титаническими. Такъ ребенокъ, видя удаленные 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 Миръ, какъ онъ составить тѣ толпы вѣрующихъ и посвященныхъ, которыхъ усилиями осуществится мистической актъ—объ этомъ онъ подробно никогда не говорилъ. Это считалось какъ бы предопределѣннымъ, какъ бы самообразующимся. Въ его представлениіи 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 событий послѣднихъ лѣтъ, въ полити-

ческихъ и геологическихъ переворотахъ онъ видѣлъ начавшуюся эпоху предзнаменованій.

Предзнаменованія были. Міръ уже объяты трепетомъ и волненіемъ. Мы присутствуемъ при завершаніи матеріализаціоннаго процесса, въ ближайшіе годы совершаются великие общественные перевороты. Онъ видѣлъ предзнаменованія въ огромномъ ростѣ соціализма, который въ его мысли осуществлялъ собою завершеніе 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 массонскихъ и оккультныхъ ученіяхъ, 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 атмосфѣрѣ великой битвы народовъ должна была созрѣть идея Свершенія. Все это должно было быть. И только послѣ всего этого наступить Часъ. И въ эту часть откроются глаза у человѣчества. Тогда новый Мессія поведетъ человѣчество къ послѣднему Празднику.

Онъ рисовалъ фантастическая и лучезарныя картины этого грандіознаго шествія, завершающаго исторію міра. Онъ говорилъ о колоколахъ, которые будуть звучать съ неба, призываю къ завершенію своей эры, призываю въ путь Смерти и Экстаза. Все человѣчество будетъ вовлечено въ это дѣйствіе, но не всѣ будутъ активны въ равной мѣрѣ. Будутъ іерархические слои, начиная отъ самыхъ сознательныхъ, „предстоящихъ“ или „посвященныхъ“ и кончая оглашеными, которыхъ присутствіе тоже органически необходимо. Будутъ всѣ степени сознательности, начиная отъ полнаго—и до смутныхъ намековъ въ душахъ расположенныхыхъ на периферіи іерархической лѣстницы. Изъ центра, изъ того великаго Пророка, который поведеть 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 сознаніе, ихъ личность будетъ поглощена и дѣятельность ихъ будетъ жертвою, проявленіемъ воли Міра.

Ни на минуту чувство личной „гордости“, чувство своего превосходства и эгоистического 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 отдельности. Это—не соединеніе, а синтезъ—это возвращеніе издревле раздѣленнаго, вмѣстѣ съ раздѣленіемъ міра на многообразіе его явлений, достигшаго въ отдельномъ существованіи наибольшаго расцвѣта, наибольшаго блеска и пышности, и теперь вновь возсоединяемаго вмѣстѣ съ возсоединеніемъ всего Мира 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 материализаціонномъ процессѣ раздѣлились, достигли въ отдельности совершенства и нынѣ вновь возсоединяются въ конечномъ актѣ.

Онъ мечталъ о симфоніяхъ свѣтовъ и красокъ, о движущихся архитектурахъ изъ столбовъ освѣщенныхъ фіміамовъ, о симфоніяхъ ароматовъ и прикосновеній, о линіяхъ новаго синтетического искусства, начинающихся въ планѣ одного и заканчивающихся въ иномъ, начинаяющихся мелодіей звуковъ и заканчивающихся въ жестѣ. Онъ мечталъ о какихъ-то новыхъ неиспользованныхъ рессурсахъ искусства, о шотахъ и шумахъ въ качествѣ слагающихся художественного цѣлага, 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 Mira.

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 цѣлага. Ничего привходящаго, ничего посторонняго—только тогда можетъ осуществиться тотъ чаемый Моментъ Гармоніи, который разрушаетъ матерію.

Онъ видѣлъ зародыши всего этого въ религіозныхъ культуахъ, въ тѣхъ слѣдахъ, которые остались намъ, какъ преданія о прежде бывшихъ исчезнувшихъ культуахъ великихъ мистическихъ школъ прошлаго, въ древнихъ „мистеріяхъ“. Онъ говорилъ, что современные религіозные культуры, современные литургические 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, самая таинства—все это слѣды прошлаго, тѣ русла, по которымъ мысль течеть 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, разсказывалъ намъ все это въ звукахъ своихъ послѣднихъ твореній, въ этихъ телепатическихъ вѣстяхъ его духа къ миру. 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 всесвѣтнымъ языккомъ, въ нихъ есть шествія, призраки мистического свѣта и странныхъ тумановъ, словно кардильныхъ 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 музыкой. Вся повѣсть о его Мистеріи—въ его послѣднихъ большихъ произведеніяхъ.

Онъ говорилъ о какомъ-то заключительномъ, оргіастическомъ, послѣднемъ танцѣ, который долженъ быть завершать Мистерію. Отраженія этого танца, музыкальная повѣствованія о немъ мы находимъ во всѣхъ его послѣднихъ крупныхъ созданіяхъ, въ „Прометеѣ“, 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 полярность единства по отношенію къ множеству. Это былъ актъ любви, вся Мистерія вообще была въ сущности ничѣмъ инымъ, какъ любовнымъ актомъ Mira, какъ выраженіемъ космического влеченія двухъ полярностей, какъ проявленіемъ тяготѣнія мужественного и женственного въ своемъ полномъ космическомъ выраженіи,—влеченія до того разсыпанного въ брызгахъ множества міровыхъ отдельностей. Космическая любовь охватываетъ Mіръ въ этотъ мигъ—объ этомъ моментѣ онъ говоритъ определенно въ своемъ текстѣ къ поэмѣ „Экстаза“. Женственное жаждетъ соединенія съ мужественнымъ, міръ жаждетъ соединенія съ Творцомъ, съ Богомъ, со Смертью, съ Новой Жизнью, какъ различно называется онъ Первопричину. И какъ любовь индивидуальная, такъ и космическое тяготѣніе полярностей, космическая Любовь завершается актомъ мистического совокупленія, дающимъ 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 сознанію, „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 художественные сущности должны были символизировать послѣдовательныя перипетіи сознанія Духа. И въ тѣхъ наброскахъ текста, которые онъ оставилъ и которые онъ частью читаль—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 быть всемірнымъ, синтетическимъ языкомъ, полученнымъ какъ слѣдствіе возсоединенія раздробленности нынѣшняго многообразія языковъ. Это возсоединеніе доженствовало 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, искусства

и человѣчества. Какъ все это осуществляется, гдѣ были всѣ тѣ безчисленныя промежуточныя 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 художественного плана, полное завершеніе процесса материализаціи. Въ то же время Скрябинъ самъ постоянно чувствовалъ, какъ самъ онъ все время расширяетъ этотъ самый материальный планъ, открывая самъ новые средства, новые звуки и гармоніи. Онъ говорилъ мнѣ, что чувствуетъ, что надо какъ-нибудь „поставить точку“ надъ этимъ материализационнымъ процессомъ, но въ то же время сознавалъ, что логически его остановить немыслимо, что онъ долженъ самъ окончиться, какъ долженъ быть онъ самъ окончиться и въ иныхъ областяхъ, въ области жизни, государственныхъ устройствъ и даже въ области самой природы. Онъ торопилъ этотъ процессъ, сгарая 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 материального міра. Онъ говорилъ, правда, иногда о таинственномъ процессѣ соборнаго творчества, которое само рождается въ известный моментъ, когда рождается соборная душа предстоящихъ—но видимо этотъ актъ уже былъ за границами материального плана, а его личная задача, его Мистерія заключалась въ созданіи известной „прелюдіи“ къ рождению этой соборной души. Онъ долженъ быть 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 непріемлемой 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 современного мистического 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 миллиновъ мыслящихъ существъ. Да и болѣе того,—съ многихъ сторонъ трудно разразить противъ скрябинской схемы мірового процесса, схемы опять таки не вполнѣ ему принадлежащей, а являющейся отраженiemъ 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 несравнению болѣе серьезныя возраженія.

Это—идея личнаго посланничества. Многіе замѣтили навѣрное, тотъ логическій скачокъ, который дѣлается Скрябинымъ при изложении его символа вѣры именно въ тотъ моментъ, когда онъ отъ идеи Мистеріи вообще

переходитъ къ идеѣ своєй мистеріи, когда онъ изъ человѣка, интроспективно находящаго схему пути міро-  
зданія, внезапно переходитъ къ себѣ и отождествляетъ  
эту схему съ своею миссіей. Можно вѣрить въ Мистерію  
вѣрою глубокою и безконечно ирраціональною, покоя-  
щейся на указаніяхъ сверхсознанія или на тѣхъ отраженіяхъ  
высшихъ интуїцій, 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 космогонического 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 интуїціей, своимъ внутреннимъ чувствомъ, которое говорило ему, что именно онъ—тотъ великий 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 ментального плана за свѣтъ вышаго 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 интуїціи, которая открывала ему его мессіанство. Съ такими вещами не шутятъ ни тутъ, ни Тамъ. Здѣсь былъ сдѣланъ вызовъ тѣмъ силамъ, которые управляютъ міромъ, сдѣланъ былъ жестъ Прометея, похищающаго священный огонь для человѣчества. Вызовъ былъ принятъ и Небо отвѣтило „Смерть“.

И онъ оказался человѣкомъ, дерзавшимъ выше силь и предѣловъ, оказался священнымъ заблудившимся, обманутымъ внутреннимъ голосомъ. Не Мессіей, не пророкомъ, а человѣкомъ, 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 сознавать 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 самая границы существованія земного не имѣютъ такого значенія, и я не безъ умысла сказалъ, что Скрябінъ

переоцѣнилъ свою „земную личность“. Съ мистической точки зрѣнія только незначительная часть нашей личности присутствуетъ съ нами въ планѣ нашего воплощенія. Скрябинъ 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 убѣженіе свое, а какъ мистическую возможность хотя и оговариваюсь, что точка зрѣнія этой мистики совсѣмъ не совпадаетъ со Скрябинской точкой зрѣнія и до известной степени ей противопоставляется.

Онъ умеръ—этотъ великий человѣкъ, великий художникъ, мечтавшій о такомъ грандіозномъ, о чёмъ 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, безконечно объединяющимъ, горѣвшей какъ яркое и лучезарное пламя, и сжегшей въ этомъ пламени его тѣло—она говорить 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 необычайно, и долго никто такъ не будетъ мечтать, но мечта его будетъ жить. Это—не художественное произведеніе, оно не воплотилось никакъ, если не считать его музыкальныхъ отраженій въ его сочиненіяхъ. Но она су-

ществуетъ—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 художественного 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—миѳической очертанія, рождающейся въ умѣ идею о Новомъ Прометеѣ, вновь на зарѣ человѣческой исторіи священно возставшемъ—не противъ Бога, а за Бога, дерзновенно мнившемъ вписать послѣднюю страницу въ симфонію Космоса, вернуть священный огонь Тому, у которого его похитилъ его Прорубазъ—первый Прометей. Онъ погибъ, бросивъ послѣдний вызовъ Миру, переоцѣнивъ свою теургическую мощь—онъ погибъ какъ древній Икаръ, сожженный лучами вѣчнаго Свѣта—бессильный, мнившій себя безпредѣльно 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 Мира, великое бремя миллионовъ вѣковъ, которое онъ хотѣлъ жертвенno 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 „религіозенъ“,—этого невозможнно, 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 дѣйственнаго религіознаго посвященія.

Этотъ путь я назвалъ орфическімъ.

Въ жизни нашего художника былъ нѣкій поворотный пунктъ, когда онъ испыталъ великую тайну мистического 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 имѣть тайнодѣйственную мощь, что оно — магія, онъ осозналъ, что искусство есть творчество слѣдующее тѣмъ же за-

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

Съ момента мистического рожденія измѣняется его взглядъ на міръ и на существо венцей. 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 живеть, онъ творчески несется стремительнымъ полетомъ къ тому лучезарному призраку, который разъ возсталъ передъ нимъ—къ призраку Послѣдняго Экстаза. Въ его творчествѣ 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 научаетъ. Отъ него, и что характерно,—только отъ него онъ ждетъ того конечнаго экстаза, который знаменуетъ пробужденіе космического 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—мистический, а полный активности—путь теурга, сознательно участвующего въ твореніи міра вмѣстѣ съ божествомъ. Отсутствіе мистической созерцательности, отсутствіе 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 молитвенного единенія съ Творцомъ—вообще нѣтъ спокойствія, тишины, а есть или стремленіе, волевые взлеты, или экстазъ, или опьяненіе, раствореніе въ стихіи чародѣйственныхъ ощущеній.

Путь дѣйственного искусства не могъ привести его къ иному—не могъ привести его иначе, какъ къ теургической идеѣ активности въ твореніи Mira. 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 Мировымъ и въ предѣлѣ хотѣло обратиться въ него. Это искусство—не жертвенное, а ищущее жертвы.

Изъ его крайней активности рожденъ и тотъ принципіальный „прометеизмъ“, который живеть 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 любить погружаться въ настроенія этой сферы, и въ своей творческой стихіи находить для нея изумительные символы выраженія. Иногда это—уже діаво-

лизмъ, обольстительный въ опьяненности красотою чувственного плана, причудливый и экстравагантный, льнуцій къ экзотическимъ краскамъ, воплощенный имъ въ рядѣ причудливыхъ миніатюръ, въ такихъ шедеврахъ какъ „сатаническая поэма“, въ рядѣ моментовъ его крупныхъ произведений. Я врядѣ 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 творчествѣ, слишкомъ любилъ онъ къ нимъ возвращаться все съ новыми и новыми красками воплощенія. Мистический 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 діаволического 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 разсыпающагося блескомъ и искрами мелкихъ очарованій, въ общей картинѣ волшебства и утонченія его чувственности, въ порочныхъ оттѣнкахъ, въ грѣховномъ томлѣніи, въ дерзновеніи чудесъ, вызываемыхъ сверхъестественною властью мага-художника, въ экстазѣ эротизма, въ колдовствѣ его гармоній, въ жаждѣ экзотического, необыкновеннаго, причудливаго и неуловимо капризного. 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 какая-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 элементаловъ.

И самая его доктрина, которую онъ исповѣдывалъ, въ которой онъ нарочито мало отдѣлялъ элементы сатанизма отъ элемента священства, бѣлу отъ черной магіи —принципіально отвергая зло, считая все однимъ проявленіемъ активности — все это оправдывало его смѣшеніе въ самомъ себѣ элемента священнодѣйствующаго бѣлого 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 художественного 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 многаго въ Скрябинской жизни и въ его творческой трагедіи. Несомнѣнно, что его сатанизмъ былъ взращенъ на первыхъ порахъ настроениями той эпохи, въ которую онъ жилъ. Въ это время волна мистическихъ настроений прокатилась по всему міру, найдя свое первое отраженіе въ литературѣ, наводненной магіей и чернокнижiemъ.

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

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

Въ самомъ дѣлѣ разсмотримъ внимательнѣе всю совокупность его духовныхъ признаковъ, отраженныхъ въ его идеяхъ и въ его искусствѣ—и развѣ не принуждены мы изумленно восхлиknуть, увидѣвъ обликъ Сатаны, рожденный изъ сліянія этихъ слагающихъ его духовной жизни. Признаніе магической силы искусства и жажда чуда въ физическомъ планѣ, жажда знаменія совершаемаго этою силой магическое воздействиe на физической планѣ. Будетъ ли это бѣлая магія? Вспомнимъ, что Скрябинъ хочетъ заворожить весь міръ магической совокупностью всѣхъ силъ искусства, и насильственно ввести человѣчество въ царствіе Божіе; что онъ, какъ Клингзоръ—создаетъ призрачный міръ обмановъ и изъ этой опьяняющей атмосферы хочетъ проснуться въ свѣтѣ 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 Скрябинъ признавалъ даже и физическое опьяненіе грубыхъ формъ, какъ путь. Онъ думалъ, что этимъ пробиваются нѣкоторыя грани сознанія, заслоненные физическимъ міромъ. Почему? Потому что галлюцинаторные образы фантазіи, рожденные опьяненными чувствами, онъ принималъ за вѣсти изъ Мира озареній.

Въ его искусстве было все время мистический оргазмъ, была мистика, была теургія, была магическая, подчасъ громадная, 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 художественного упоенія красотою порока, почему онъ съ какою-то страстью влюбленностью относился къ своей девятой сонатѣ, къ „черной мессѣ“, какъ онъ 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 видѣтъ поруганную святыню, оскверненіе, и кошмарная шествія адептовъ черной магіи... въ ней нѣть минуты литургического 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 грезою, чрезъ Экстазъ 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 діаволического содержанія. И мерцающій свѣтъ астрала подсознанія онъ принималъ за солнце Озаренія.

Онъ говорилъ о Послѣдиемъ Свершенніи, гдѣ онъ будетъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ. Онъ считалъ, что именно онъ есть тотъ, кто дастъ Міру Мистерію, кто впишетъ лиющую страницу въ Великую симфонію Мира. Это—быть актъ величайшей гордости, величайшаго дерзанія, сатаническаго по самому принципу, по существу. „Прометеически“, актуально, притомъ лично, хотя бы и сквозь призрачную призму соборности совершать Актъ возсоединенія—это величайшее проявленіе сатаны, ибо этотъ актъ противоположенъ активности, противуположенъ Прометею,—это мистический 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 заворожить, заколдовывать силою соединенныхъ искусствъ, и чувственнымъ фантомомъ обольстить міръ.

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

Онъ стремится оправдать „физичность“ этого имъ созданного міра необходимостью его въ общемъ міровомъ процессѣ, 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 почуиться 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 мистической 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 Скрябина какъ будто чаще стали въ немъ тѣ просвѣты, которые я бы опредѣлилъ какъ стремленіе къ „десатанизації“. 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 „орфический путь“. Онъ привелъ его къ тому, къ чему онъ приводить всякаго, ибо этотъ путь—не Путь къ Свѣту. Однимъ погруже-

ніемъ въ стихію искусства нельзя вступить на путь мистического 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 помощи и лучезарности. И наше искусство земли можетъ лишь пророчествовать о нихъ для міра. Лишь тогда, когда оно будетъ органомъ выраженія духа Посвященнаго, оно проявить 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 сознательного 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 великие маги звуковъ Вагнеръ и Скрябинъ останутся навсегда величайшими въ этой сфере—но эти магическія операциі великихъ геніевъ не имѣютъ ничего общаго съ путемъ Свѣта и озаренія, это—обольстительные и мощные отзвуки мірового сатанизма. Ни тотъ ни другой не были священниками Бога, а были великими колдунами заворожителями, 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 художественного и мистического путей и они отождествили призраки съ сверхреальностями и мечту своей индивидуальности съ свѣтомъ высшаго Озаренія.

Быть 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, дѣлать 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 теургической и думалъ его найти въ орфическомъ пути искусства. Но онъ все же пытался производить опыты. Эти опыты были наивны, дѣтски, беспорядочны 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 усилемъ 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 извѣт получаемая непріятная ощущенія всегда заставляли его сильно реагировать. Онъ не имѣлъ ни минуты вида человѣка 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 метеорологической планѣ 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 своеемъ орфическомъ пути и утверждалъ, что этотъ путь для него—единственный. Болѣе того, онъ всякий „путь“ въ смыслѣ практикума, въ смыслѣ подробнаго и тяжелаго изученія, разсматривалъ, какъ удѣль „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 юговъ, 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 виѣшнимъ образомъ такимъ же человѣкомъ какъ и всѣ. Минѣ всегда казалось, что этимъ послѣднимъ утвержденiemъ 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 приготовлено для него самого. И путь познанія, наиболѣе удобный и легкій „для него“, и самая Мистерія и виѣшніе 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, быть здоровымъ, живымъ человѣкомъ, реагировавшимъ почти на всю современность, но чувствовалось, что его пріятіе міра уже по существу глубоко ирраціально. 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 стушевалось, 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 опыте онъ принималъ за самый опытъ, свою мечту о посвященіи—за самое посвященіе. Сатаническую магію астрального 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 владѣль 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 своеемъ духѣ отъ всего, хотя внѣшне не изолированный никакъ—онъ былъ „несоизмѣримъ“ душевно и духовно съ прочими—въ этомъ былъ уже моментъ дементативный. Ушедший отъ міра и еще не принятый въ сверхъ-Міръ, онъ остался гдѣ-то въ астральномъ планѣ, наблюдая смѣнныя теченія волнующихъ 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 быть подать, для начала послѣдняго Акта.

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

свою мысль считалъ за откровеніе, принимая фантомы ментального плана за Горній Свѣтъ, принимая полуфизиологоческій, полуастральный Экстазъ, вызываемый магієй искусства, за тотъ Экстазъ, который сопровождаетъ пробужденіе Сознанія. Различіе между этими двуми экстатическими состояніями тѣла и Духа онъ не воспринималъ. Онъ какъ-то „удовлетворялся“ очень не многимъ въ этомъ отношеніи и именно въ тѣхъ областяхъ, которые ему были интуитивно полностью или частью закрыты. Было ли это обостреніе воспринимательной или вѣраче душевно реагирующей способности или же просто притупленіе критического сознанія надъ своими ощущеніями? Безконечно требовательный къ себѣ въ той области, гдѣ онъ былъ полностью сознательнъ 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 сфере. Въ болѣе отвлеченныхъ областяхъ онъ испыталъ ослабленіе критицизма въ сфере своихъ поэтическихъ грезъ, вообще въ сфере иныхъ искусствъ, которыми онъ теоретически долженъ былъ овладѣть, исходя изъ принципа своего мессіанства. Въ духовной сфере—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 перемѣнчивой 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 исчезавшимъ какъ астральные призраки, вызываемые колдуномъ. Мистика знаетъ такие случаи, знаетъ причины ихъ, когда ищущій, но не вѣдающій пути невольно заблуждается и, подчиняясь дѣйствію имъ же вызванныхъ психическихъ агентовъ, вмѣсто теургіи попадаетъ въ область сатанизма и непреднамѣренной черной магіи. Причины ихъ въ центробѣжной силѣ сатанической гордости, „эгоцентризма“ хотя бы вѣнчне затушеванного, не выявленного, какимъ онъ былъ несомнѣнно у Скрябина; въ смѣшеніи мистики и теургіи, въ жаждѣ 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 первомъ, а искусство проявленіемъ этого нерва. Мистический 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透过 призму худо-

жественности. Но художественная интуиція была у него въ сравнительно тѣсной области музыки, изъ которой онъ все время тщился „художественно“ вырваться. Обманные огни и образы манили его всю жизнь и изъ нихъ онъ создавалъ величія произведенія искусства; они озаряли его жизнь своимъ свѣтомъ и онъ не замѣчалъ разрозненности этихъ огней и сіяній. Этотъ путь—не былъ путемъ мистического посвященія, это была прелюдія человѣка ищущаго и заблуждающагося, искателя, попавшаго не туда куда хотѣлъ, но отъ незнанія не со знающаго, что онъ не туда попалъ и лишенного критицизма отъ того, что потревожилъ тѣ силы, которыя правятъ безумiemъ. Это былъ чистый сердцемъ и душою, исполненный свѣтлыхъ алканій духовный ребенокъ, заблудившійся въ лѣсу Астрала. Великій по мѣщи, но не искушенный знаніемъ волшебникъ разбудиль 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—мистического 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 Голгоѳа и онъ приготовился къ дальнѣйшему посвященію—этотъ безумный, святой въ исканіи и сатаническій, центробѣжный въ заблужденіи Духъ. И въ той, почти всѣми смутно, но властно ощущившейся атмосферѣ примиренности этой смерти, даже какой-то радостности ея, въ ея великому смиреніи — котораго ему такъ не хватало всю жизнь — многіе почувствовали, что этотъ духъ прощенъ, и что великая жертва принятa.

## СИНТЕЗЪ ИСКУССТВЪ.

Идея синтеза или сліяння 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 сліяння—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, осознавшаго и логически обосновавшаго идею соединенія искусствъ. Схема Вагнера очень проста—

она базируется на чисто „количественномъ“ основанії, на количественномъ воздействиі искусства. Если одно искусство, взятое въ отдѣльности, способно потрясать, способно производить то „очищающее“ воздействиe, которое древними наименовано „катарсисомъ“ и въ которомъ они видѣли главное назначеніе трагедіи,— то соединяясь по два, по три, эти искусства будутъ тѣмъ самыемъ производить воздействиe катартическаго типа—вдвое, втрое болѣе интенсивное. Это—принципъ чисто ариѳметической. Но болѣе тонкое и глубокое вниканіе въ существо отдѣльныхъ искусствъ, составляющихъ вагнеровское „цѣлое“, показываетъ намъ съ убѣдительностью, что его ариѳметика не всегда вѣрна и не всегда приложима. Психологическій эффектъ художественного произведенія—катартическое воздействиe 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“ художественного 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 случится такъ, что отъ совмѣстнаго соединенія двухъ искусствъ, въ отдѣльности очень дѣйственныхъ, получится отсутствіе всякаго катарсиса.

Вагнеръ говорилъ о слiяннiи, о соединенiи искусствъ, не дифференцируя еще эти понятiя—въ существѣ глубоко различные. Соединенiе искусствъ—это какъ бы простое наложенiе ихъ одно на другое, иногда со взаимными уступками, вызываемыми главнымъ образомъ техническими соображенiями. Синтезъ—это созданiе чего-то органически новаго изъ элементовъ всѣхъ ис-

ку с с т в ъ. Такъ—мелость 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 сліяніи или синтезѣ рождается нѣкое новое искусство, тогда какъ въ соединеніи каждое продолжаетъ жить, хотя и не вполнѣ свободною, но все же собственную 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. Вѣрнѣ 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 эмбріональное. Эмбріональный 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. Чрезъ стадію музыкальной драмы Скрябинъ прошелъ, хотя и очень быстро.

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

формъ. Онъ убѣдился, что ему нужно не „представлениe“ нѣкіхъ 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 разсказъ объ Актѣ, не представлениe Акта, а самъ Актъ.

Это былъ одинъ изъ путей, чисто біографической. 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 сліяння 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 сліяння искусствъ. Тогда еще не произошло „раздѣленія“ искусствъ—они были органически сліянны, они родились вмѣстѣ какъ выраженіе переживанія художественно-дѣйственнаго человѣка. Это были три родственныхъ искусства—объединенная существованіемъ у всѣхъ трехъ общей стихіи „ритма“ или временной координаты, которая отсутствовала въ искусствахъ вѣврмененныхъ, лишенныхъ времененного ритма, созерцающихъ выдѣленный въ цѣльности моментъ—живописи, скульптуры и архитектуры. Три искусства, родившихъ явленіе античной трагедіи, были музыка, поэзія и танецъ.

Въ дальнѣйшемъ ходѣ исторического развитія эти вѣтки получили самостоятельное существованіе, обособились и каждая въ отдельности получила огромное развитіе. Вагнеръ, исходя изъ количественного принципа полноты катартическаго воздействиа 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 ощущительной 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, развившейся 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 известные искусства, но и другія магическая средства воздействиа были всѣ направлены къ этой же цѣли. Это было служеніе искусствъ въ общей цѣли мистического катарсиса.

Скрябинъ опирается въ этихъ взглядахъ на оккультную доктрину. Онъ говоритъ не о тѣхъ историческихъ культурахъ, которые намъ известны изъ древняго міра—эти культуры были уже отраженіями, слабыми, вырождающими ся 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 мистического 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 тайно-дѣйственной заклинательной стихіей, оно фактически выражало и рождало ту магію, которой обусловливалось чудо.

Не трудно узнать въ этомъ описаніи уже знакомую картину скрябинскаго орфического представлениі о могучемъ магическомъ искусстве, заклинающемъ стихіи и вызывающими чудо въ физическомъ планѣ. Скрябинъ видѣлъ во всей послѣдующей исторіи искусствъ — только отраженія этого бывшаго могущества доисторической стадіи, искусства священныхъ расъ. Изъ этого искусства начинаютъ послѣдовательно выдѣляться путемъ дифференціаціи различныя художественные отдѣльности.

Путь развитія искусства въ Скрябинской 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 Скрябинымъ, не трудно увидѣть всѣ уже знакомыя намъ положенія о процессахъ „аналитическомъ“ дифферентативномъ, и затѣмъ обратномъ процессѣ синтетическомъ—интегративномъ. Космическая Манvantara отображается въ планѣ искусства полностью.

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

здаются всѣ многообразныя вѣтви художественаго міра. И каждая вѣтвь въ отдѣльности начинаеть слѣдоватъ 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 направлениіи 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 творять независимо и самобытно, а только подвергаются воздействию 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, всѣ области искусствъ оно раздѣляетъ на двѣ части—пассивную и активную, на „представляющихъ“ и „слушающихъ“. И тотъ мистический катарсисъ, который раньше имѣлъ точку приложения во всѣхъ участникахъ художественаго акта—теперь приложенъ въ главной части своей—только къ пассивнымъ художникамъ. Только они получаютъ полностъю художественное впечатлѣніе отъ творческаго образа.

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

Но хотя цѣльный образъ единаго искусства уже утраченъ въ этомъ процессѣ, хотя распыленное въ миллионахъ отдѣльностей искусство частью даже утратило сознаніе своей цѣльности въ прошломъ—все же слѣды этого „синкретического“ состоянія синтеза хранятся въ существѣ каждого искусства.

Эти слѣды выражаются въ существованіи религіозныхъ культовъ, въ которыхъ идея синтетичности и соборности и въ то же время идея совмѣстнаго сослуженія искусствъ въ цѣляхъ мистического катарсиса сохранилась въ довольно полномъ видѣ. Литургические акты современности—остатки и намеки на тѣ великія мистеріи древности, которыми рождено все искусство. Въ религіозныхъ 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, которые царили въ мистеріяхъ древности,—симфоній свѣтовъ и ароматовъ, музыки и слова, жеста и прикосновеній. Дифферентативный 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 слѣдѣ 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 ограниченъ, но и въ той и другой наблюдается крайнее выраженіе явле-

нія „рампы“—средостѣнія пассивныхъ отъ активныхъ. Катарсисъ перенесенъ въ зрительный залъ и на долю дѣйственного „актера“ остается очень мало художествен-наго впечатлѣнія. Его впечатлѣніе чисто-случайное и не синтетическое, ибо онъ не воспринимаетъ ряда элементовъ общаго (декораций, 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 синтетического 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. Пластическая 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 физического образа, кромѣ того, что художникомъ в о п л о щ е н о въ его сферѣ (поэтомъ—въ поэзіи, музыкантомъ—въ музыкѣ)—всякое жизненное произведеніе искусства имѣеть 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 произведение глубже, чѣмъ болѣе оно рождено интуитивными сверсознательными планами, чтеніемъ въ тайнахъ вдохновенныхъ сферъ. Воспринимающій, пассивный творецъ искусства возсоздаетъ этотъ неявленный образъ астрала творенія тѣмъ ярче, чѣмъ болѣе у него творческой энергіи, чѣмъ болѣе онъ чутокъ. И тотъ психологической обликъ творенія, который создается уже не въ физическомъ планѣ, а въ душѣ слушателя, образъ, производящій катартическое воздействиѣ—этотъ образъ всегда синтетиченъ, всегда захватываетъ искусство въ цѣломъ.

Эта смутно или ярко чаемая греза, вызываемая воспріятіемъ художественного 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 отдельности и ко всѣмъ вмѣстѣ. Этотъ астральный резонансъ художественного творенія есть подлинный синтетический образъ. И тотъ, кто отнесется къ нему сознательно, получить представлениѳ о синтезѣ искусствъ, чаемомъ Скрябинымъ въ видѣ послѣдняго аккорда исторического 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 физический образъ въ астральную матерію. Онъ творить совмѣстно съ другими, совмѣстно съ исполнителемъ—

художникомъ подлинный ликъ творенія, и въ этомъ „совмѣстномъ“ твореніи, въ тѣхъ реальныхъ психическихъ токахъ, которые рождаются отъ взаимодѣйствія 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. Скрябинъ желалъ видѣть смерть драмы и оперы, кончину театральности, въ переживаемомъ театромъ кризисъ онъ видѣлъ послѣднія, передсмертныя судороги условныхъ формъ ложнаго синтеза, послѣдніе аккорды дифферентативнаго процесса, передъ начинающейся грядущей эволюціей и возсоединеніемъ.

Въ тотъ моментъ, когда дифферентативный 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 нась, 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 возсоединенія, который будетъ отображенъ въ космическомъ планѣ какъ созерцаніе Гармоніи, также отобразится и въ планѣ искусства—частномъ случаѣ космического. Въ гармоніи всѣхъ искусствъ произойдетъ новое рожденіе цѣльного Образа Искусства.

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

ное развитие—сольются, осуществляя синтез искусства. И въ томъ, что дифференцированныя 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 творцами и предстоящими, пришедшими для Послѣдняго Свершения. Этимъ осуществляется соборность исполненія, 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 ставить 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 психомагические токи, послыаемые исполнителемъ, находятъ яркій отзвукъ, ассонансъ въ психикѣ воспринимающихъ, настроенныхъ болѣе или менѣе унисонно въ психологическомъ отношеніи. Тогда и эти токи рождаются могучій отзвукъ въ пассивныхъ творцахъ, рождаются въ нихъ новые возвратные токи, которые, интерферируя съ первыми, усиливаютъ ихъ почти до безконечности. Въ эти рѣдкіе моменты полнаго художественного ассонанса исполнителя и пассивного творца—слушателя или зрителя, рождается явно соборная душа и совершается чудо художественного катарсиса.

Приципіальна разница съ взглядаами Вагнера при всемъ начальномъ виѣшнемъ сходствѣ бросается въ глаза. Вагнеровская проблема соединенія искусствъ кажется маленькою и простенькою задачей передъ этимъ космическимъ мечтаніемъ. Вагнеръ хотѣлъ простого ариѳметического соединенія, разсуждая, что „два хорошо, а три лучше“. Онъ не думалъ о преодолѣніи плана театральности, о сліяніи категорій творцовъ въ единомъ экстатическомъ Актѣ, онъ не думалъ о соборномъ творчествѣ. Онъ весь въ театрѣ; театромъ онъ ограничилъ свою задачу и тѣ, чего онъ желалъ,—онъ достигъ; онъ соединилъ искусства, онъ получилъ возможность воздѣйствовать на психику не однократно, а многократно, онъ достигъ огромнаго проявленія катарсиса, онъ покорилъ силою и мощью, но до конца онъ и не хотѣлъ итти. А Скрябинъ пошелъ смѣло до конца и создалъ проблему, передъ рѣшеніемъ и осуществленіемъ которой всякий сталъ бы въ тупикъ и испугался бы величія имъ же созданнаго призрака. Скрябинъ не испугался... но въ этомъ отсутствіи страха сказалось быть-можетъ не столько сознаніе своей мощи, сколько то уже начавшееся притупленіе 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 постепенного овладѣнія; 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 геніальность. Скрябинъ не былъ столь мудръ въ практикѣ сво-

его искусства. Онъ увлекся и не совладалъ. Его длительный путь постоянныхъ приступовъ къ начальному осуществлению и тугое продвижение 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 иочно, 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 быть быть тѣмъ новымъ Орфеемъ, который владѣетъ всею совокупностью художественного опыта.

Его творческій музыкальный инстинктъ все время подсказывалъ ему новыя грезы въ чисто музыкальной сфере; всѣ свои мечтанія онъ роковымъ и видимо безсознательнымъ 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, какимъ путемъ онъ,—пока владѣющій только музыкальной стихіей, не пробовавшій вовсе или мало пробовавшій свои силы въ поэзіи, еще робкій и неувѣренный 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 утверждениемъ той схемы, въ которую у него располагались отрасли искусства и ихъ цѣлое. По его мысли искусства были какъ бы различныя линіи, соединяющіяся въ одной точкѣ, и изъ одной точки исходящія. Первая точка — первичное синкетическое состояніе, стадія „нераздѣленности“; раздѣльные вѣтки — это дифференцированныя 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 овладеешь синтезомъ.

Какъ и въ космогоническихъ вопросахъ, онъ отдаѣвался схемою, которая ему все объясняла, и была для него вполнѣ убѣдительна. Онъ считалъ, что въ музыкальной сфере онъ достаточно силенъ объективно, чтобы мнить себя достигающимъ конечныхъ пунктовъ. Чтобы достигнуть точки синтеза, надо было овладѣть музыкой въ совершенѣйшемъ и въ высшемъ проявленіи. И тогда откроются сами собою двери и области всѣхъ искусствъ.

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, которая предлагала ему ждать конечного озаренія и момента, когда онъ подобно апостоламъ по сошествіи Святаго Духа заговорить сразу на всѣхъ художественныхъ языкахъ. 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 Предварительного дѣйствія. Этотъ послѣдній текстъ уже

долженствовалъ служить однимъ изъ слагающихъ синтетического искусства.

Былъ ли онъ счастливъ въ этомъ направлени? Несомнѣнно, что огромная одаренность его сказалась и въ этой сферѣ, но все же всѣ его опыты указываютъ на дилетантизмъ, техническую неопытность. Онъ не то, чтобы былъ на „вершинѣ“ достижений поэтическаго, каковыи онъ долженъ быть по идеѣ, но онъ далеко недостигъ и той ступени, на которой уже стояли многіе, очень многіе изъ его современниковъ-поэтовъ. Въ его поэзіи 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 неопределеннность, чѣмъ нарушацъ 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 вѣпоэтическимъ по существу. Какъ въ области симфонизма этотъ великий геній фортепіано уже чувствовалъ себя не вполнѣ въ своей сферѣ и это выражалось вѣшимъ образомъ въ отсутствіи свободы обращеніе съ оркестровымъ планомъ воплощенія и въ неоригинальности, въ отсутствіи самобытности колорита;—такъ, и въ еще большей степени то же наблюдалось въ его словотворчествѣ, которое лишь относительно можно имѣновать поэзіей. Несамобытность и часто примитивность фактуры, такъ диссонирующая съ идеальнымъ совершенствомъ ея же въ тѣхъ областяхъ, где онъ былъ господиномъ благодаря интуиціи; схематизмъ выраженія, который обусловливался отсутствиемъ подлинной интуиціи въ этой сферѣ и потому искалечь ощупью или путемъ теоретическихъ предпосылокъ; наконецъ—отсутствіе въ его стиля, рожденного 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 продолжилась. Надо учитывать и то, что это—только поэтическая часть синтетического цѣлага, что все произведеніе должно было быть цѣльнымъ, единымъ, что то, что намъ представляется болѣе или менѣе несовершеннымъ взятое отдельно, какъ текстъ,—въ связи съ музыкой, съ пластикой, со всѣми ингредіентами его замысла могло бы стать художественною силою. Въ сущности, вѣдь, взятая отдельно, вырванная изъ общаго организма часть цѣлага и не должна быть жизнеспособна, и таковымъ былъ тотъ обрывокъ текста, который онъ готовилъ для своего послѣдняго творенія—уже синтетического 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 цѣлага должна совершенна по воплощенію, какъ совершенны были взятые въ отдельности 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 такие 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 имѣть времени подробно этимъ заняться, отвлеченный иными занятіями.

Его фантазія не знала удержану, 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 фіміама, 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 подъ музыку, о симфоніяхъ ароматовъ, ласкахъ осязаній и прикосновеній. Онъ говорилъ, что ему мерещатся синтетическая 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 унисонъ искусствъ, уже осуществляемый въ современныхъ дегенеративныхъ формахъ синтетического 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 синтетической плодѣ созрѣль. И онъ страстно торопилъ этотъ процессъ, съ какой-то нервностью

искать новаго въ своей сферѣ, въ музыкѣ, искать 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. Гармонический 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 всплыvalа 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 немыслимымъ. Постепенно онъ сталъ осознавать истинные размѣры той задачи, которую онъ поставилъ себѣ, которая сперва показалась ему въ странномъ ослѣплѣніи — быстро достижимою. И образъ Мистеріи, казавшійся послѣ „Прометея“ близкимъ, вновь сталъ громаднымъ призракомъ и уплылъ въ безконечность.

Онъ пришелъ къ идеѣ промежуточнаго творенія „Предварительного Дѣйствія“, въ которомъ онъ видѣлъ своеого-

рода послѣдній эскизъ Мистеріи, родъ простого опыта въ синтетической области. Это должноствовало 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 принялъся 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 недоговоренного, а послѣ, когда все стало разъясниться, то нельзя было не констатировать извѣстной редукціи первоначальной идеи. „Предварительное Дѣйствие“ въ послѣднемъ проектѣ было почти доведено до огромной канцаты-дифирамба на собственный текстъ, канцаты, исполненіе которой должно было происходить въ порядкѣ интернативномъ, эзотерическомъ, съ присутствіемъ только тѣхъ лицъ, которые участвуютъ и съ облигатнымъ участіемъ пластического элемента. Скрябинъ пожертвовалъ своимъ принципомъ „отсутствія образовъ и символовъ“ въ текстѣ и даль рядъ символовъ—воплощеній или вѣрнѣе олицетвореній, которые 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 поэзии, 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 активнаго 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 название „Предварительное дѣйствіе“.

Скрябинъ былъ очень озабоченъ сформированіемъ кадровъ исполнителей—активныхъ творцовъ. Онъ совершенно не зналъ, какъ приняться за это дѣло, и мечталъ даже объ открытии „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 представляеть 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 емъ у 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 отдельно отъ Мистеріи. Такъ выходило и по его схемѣ. Все должно было возсоединиться въ день всеобщаго возсоединенія, и магія искусства въ томъ числѣ, какъ важная часть цѣлага. Его „Предварительное дѣйствіе“ было своего рода уступкою творческой жаждѣ или же пробнымъ опытомъ въ неизслѣдованной области, своего рода упражненіемъ. Такъ что его идею синтеза можно строго разсматривать только подъ аспектомъ Мистеріи—конечнаго заключительного Акта вселенной, принимая послѣдній за догму.

Даже если упростить задачу, если решать вопросъ о „магической дѣйственности“ искусства въ примѣненіи къ теургическимъ задачамъ, то простая и ясная схема Скрябина можетъ вызвать на возраженіе именно съ мистической точки зрењія. 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 теургіи требуется искусство, какъ физическое воплощеніе переживанія, но требуется какое-то теургически упрощенное искусство, какой-то минимумъ искусства, ибо перегруженіе чувственными образами гибельно 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 молитвенного размышленія. Утонченіе чувственного 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, прометеинческаго замысла ускоренія мирового процесса. И въ томъ чрезмѣрномъ вниманіи, которое онъ оказывалъ чувственному, крылась мистическая ошибка. Великое чудо для своего совершенія вовсе не требуетъ такого арсенала чувственныхъ средствъ.

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

свѣтовой симфоніи „Прометея“. Это позволяетъ мнѣ разобрать 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 каждого изъ нихъ. Такъ что если говорить о усиленіи катартическаго эффекта въ вагнеровскомъ смыслѣ, то трудно сказать, что проигрывается отъ „ограниченія“ сферы сліяннаго искусства областю общей всѣмъ искусствамъ, и что выигрывается отъ того, что въ этой общей сфере всѣ искусства дѣйствуютъ сообща. Притомъ каждое изъ нихъ въ свободѣ дѣйствій становится ограниченнымъ, на что указывали еще давно критики Вагнера. Соединяясь вмѣстѣ, разныя художественные 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 всякому именно его „невоплощенная“ сущность; та, что интуитивно читается между строкъ, слышится между звуковъ? Величіе и сила произведенія

измѣряются размѣрами его астрала, совокупностью того невоплощенного синтетического призрака, который мы ощущаемъ, воспринимая явленіе искусства. Всякая реализація этой мечты парализуетъ ее, огрубляетъ, дѣлаетъ слишкомъ вещественной—процессъ подобный тому, какъ оркестровка призрачныхъ звучностей фортепіаныхъ произведеній дѣлаетъ ихъ грубѣе и никогда не достигаетъ художественного значенія. Въ то же время искусство должно быть воплощено, нѣкоторая реализація необходима, оно должно соприкоснуться съ физическимъ планомъ, чтобы разсказать 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 слѣдоваль и Скрябинъ въ своей родной сферѣ, въ фортепіанной области, гдѣ онъ часто столь лаконичъ и даже скучъ, и такъ любитъ упрощенный „четырехголосный“ складъ. Синтезъ искусства я понимаю, какъ созданіе ряда воплощеній съ общимъ астраломъ. Но зачѣмъ тогда нѣсколько воплощеній, когда одно геніальное говорить 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 художественные сущности, ибо картическій эффектъ достигается безъ нихъ и помимо ихъ.

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

онъ теоретически менѣе всего предвидѣны. Можетъ быть явится великий 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 живеть только отраженіями этого плана. Но то, чего не было, можетъ явиться. Быть можетъ этотъ художникъ интуитивно (ибо только интуитивно это и возможно) рѣшить проблему синтеза, создастъ нѣчто относящееся ко всѣмъ искусствамъ вмѣстѣ и ни къ какому въ частности, создастъ то, о чёмъ издревле мечтали всѣ великіе геніи, о „гандіозномъ, исчерпывающемъ твореніи“, создастъ какой-то новый планъ воплощенія, соприкасающейся 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 осуществлениемъ того, о чёмъ мечталъ Скрябинъ — это будутъ явленія въ общемъ планѣ художественныхъ достижений, исканій и нахожденій, а Скрябинская мечта имѣла въ виду конечное восполненіе всякаго художественного и мистического чаянія. Быть можетъ. эта мечта когда-нибудь приблизится къ намъ, но еще долгъ 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“ рессурсовъ. Это — вопросъ формы. в. оплощенія, а не вопросъ усиленія

воздѣйствія. Возможно, что явится синтетическая форма, но катартическій эффектъ ея будетъ не большій, чѣмъ у простыхъ формъ. Пока художественная дѣйствительность убѣждаетъ насъ, что напротивъ, никогда такъ сильно какъ сейчасъ дифферентативный 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 дифферентативнаго 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“ каждого изъ искусствъ.

## ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСТВА

и ихъ эволюція.

Что такое „принципы воплощенія“? Это тѣ руслы, по которымъ вливается въ физической планѣ 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 нѣть—есть и такие художники, но таковыми никогда не будетъ истинный геній, 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 равновѣсие и подобіе. И творческій путь сознательного художника заключается въ томъ, что онъ постепенно находитъ эти отображенія, въ томъ, что его творческая потустороння сущность все полнѣе и полнѣе выражается въ физическомъ планѣ, все яснѣе волошаєтъ ся.

Въ эволютивной жизни художника наступаетъ обычно моментъ, когда языкъ найденъ, когда принципы его духа нашли свои физическая чувственныя отображенія въ видѣ принциповъ творчества. Это моментъ выявленія художникомъ своего собственного лика. Онъ наступаетъ у однихъ позже, у другихъ ранѣе, но онъ всегда наступить, 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 такие, 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 чуждая формы, пластически деформируютъ ихъ и онъ постепенно начинаютъ выявлять уже ликъ даннаго творца. Это—процессъ нахожденія себя художникомъ.

Послѣ же наступленія этого часа, мы видимъ, что художникъ—полный господинъ своихъ формъ, что онъ повинуются малѣйшему импульсу его сверхсознательного 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 такие, у которыхъ предварительный періодъ

какъ бы редуцировался до минимума времени. Казалось, что они родились въ свѣтъ готовыми, интуитивно создавшими сразу свой стиль, соотвѣтствующій ихъ духовному облику (Шопенъ). 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 интуїціи, 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 сверхсознательного 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 полнаго 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 достижения, изъ полнаго 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 эмбріоны этихъ формъ, и среди

многочисленныхъ наслойній 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, которая сначала казались мало замѣтны и только теперь ясны, когда мы обозрѣваемъ его творчество въ его совокупности, съ вершины его послѣднихъ художественныхъ достиженій.

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

Для оріентировки анализа въ установлениі этихъ принциповъ, можно раздѣлить главныя сферы музыкального 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 непосредственного 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, периоды 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 мыслю улавливается закономѣрность. И вотъ наименьшее выраженіе этой періодичности—ритмической минимумъ—это и есть то, что я называю ячейкою. А изъ этихъ мелкихъ періодичностей слагаются большія, но все же періодическая формы—, періоды, фразы, предложенія, групповыя образованія и въ конечномъ итогѣ общая архитектоника—ритмоформы высшихъ ступеней.

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

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

Всѣ эти части въ отдельности могутъ быть разсмотрѣны въ цѣляхъ аналитического удобства.

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

ритма, гармоніи и мелодії—отдельные ритмические ячейки, отдельные моменты гармонического звучания, отдельно взятая линія мелодії—все это у Скрябина представляется до крайности сложнымъ, насыщеннымъ богатѣйшою внутренней жизнью, невѣроятно тонкимъ психологически, необыкновенно оригинальнымъ и самобытнымъ по вѣшней формѣ. Въ то же время высшая образованія, болѣе сложныя, производныя ритмоформы, сопоставленія гармоній или гармоническая ткань, сопоставленія мелодій или контрапунктическая ткань—являютъ картину крайней простоты и даже схематизма.

Въ этой закономѣрности, справедливость которой доказывается всей созданной Скрябинымъ музыкой—отражается какая-то закономѣрность его психического плана, которая заставляла его создавать новое въ деталяхъ и ограничиваться схемою въ общемъ. Есть известный психологический и художественный диссонансъ въ этомъ контрастѣ сложности деталей, элементовъ—и простоты цѣлаго плана, но великай индивидуальность Скрябина умѣеть изъ этого диссонанса, изъ этого противорѣчія—создать нѣчто художественное, какой-то волнующій контрастъ.

Рассмотримъ однако подробнѣе это явленіе.

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

номъ длительномъ моментѣ. Не надо смущаться тѣмъ что вѣшнимъ 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 безчисленныя его „rubato“, изгибы и нюансы темпа, минимальная 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 быть 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 которой онъ исполнялъ свои ритмическія записи. Многимъ это давало поводъ упрекнуть Скрябина въ „аритмичности“ игры. Но для внимательного 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 своеемъ онъ этотъ образъ являлъ полностью и что то, что казалось неопытнымъ наблюдателямъ аритмичностью, эти судороги ритма, эти „*tubato*“, эти заклинательные фразы, въ которыхъ императивная сила проявлялась почти реально-ощутительно—вся эта магическая стихія ритма, впервые въ полной мѣрѣ осознанная Скрябинымъ, она и была наиболѣе цѣннымъ и оригинальнымъ въ его творчествѣ ритма. Это было — самое существо его индивидуальности въ этой области. Если бы эта „аритмичность“ была подлинной аритмичностью, то это быль 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, которая суть ничто иное, какъ ритмической послѣдованія первичныхъ ячеекъ—группы тактовъ, затѣмъ, ритмической послѣдованія этихъ группъ тактовъ и т. д. вплоть до самыхъ крупныхъ ритмоформъ, которыми являются уже такъ называемыя архитектоническая линія 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 „четыретактъ“—наиболѣе простая и наиболѣе симметрична схема. Уже классики, не говоря о представителяхъ такъ называемаго „романтизма“ въ музыкѣ, не говоря о Вагнерѣ, ритмическомъ анархистѣ—часто прибѣгали къ нессимметричнымъ групповымъ—построеніямъ, къ группамъ изъ пяти и семи тактовыхъ образованій. У Скрябина послѣдовательность въ этомъ отношеніи доведена до крайней степени. Всѣ его произведенія распределяются на четыре-такты, ограниченные явно выраженными каденціями, т. е. моментами, выражающими конецъ фразы или предложенія, музыкально и психологически. Эта структура, избѣгающая нессимметричныхъ построеній, стремящаяся и достигающая кристаллической, даже какой то „кубической“ ограниченности 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 восприятіе Скрябинской музыки и въ частности его сложныхъ первичныхъ ритмоформъ, сущность причудливаго ритма которыхъ, отъ простого и правильно періодического повторенія аналогичныхъ моментовъ какъ то увѣреннѣе запечатлѣвается въ представлениі. 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 отрывковъ между четыретактами, которые словно раскладываютъ его линіи полета въ отдельныя замкнутыя помѣщенія.

Въ этомъ отношеніи Скрябина можно только противу-  
поставлять Вагнеру, съ его текучими архитектурами рит-  
мовъ, съ его циклопическими, часто нечетными группами  
первичныхъ ритмоформъ, съ его безконечною мелодіей,  
въ которой тонуть слабые эмбріоны каденцій, съ мело-  
діей, которая производить впечатлѣніе какого-то стихій-  
наго потока, грандіознаго космического процесса, въ  
строеніи которого слухъ отказывается сразу разобраться  
и эта самая трудность улавливанія сознаніемъ ритма  
производить впечатлѣніе огромности и подавляющаго. У  
Скрябина же съ его четыретактами, какъ бы обозначаю-  
щими грани кристалла формы, эта крайняя ограниченность  
и простота, полное отсутствіе „неопределенности“, упо-  
рядоченность, исключающая идею о космическомъ Хаосѣ  
нерѣдко даже парализовала грандіозность его замысловъ  
въ ихъ воплощеніи.

Въ болѣе крупныхъ ритмическихъ дѣленіяхъ мы на-  
блюдаемъ тотъ же схематизмъ простоты, такую же кри-  
сталлическую структуру, геометрически ясную. Скрябинъ  
любилъ культу форму, онъ упорно и долго работалъ  
всегда надъ приданіемъ своему произведенію идеального  
архитектонического образа и не успокаивался, пока форма  
не достигала требуемой стройности. Но понятіе объ этой  
стройности у него совпадало съ довольно узкимъ поня-  
тиемъ ея схематической простоты, ея геометризма. Архи-  
тектоника 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 фор-  
мы, какъ не новаторъ онъ и въ образованіи ритми-  
ческихъ единицъ. Свои небольшія творенія онъ выли-  
валъ чаще всего въ нѣсколько афористическую и по-  
тому уже условную форму „прелюдіи“, явно заимство-  
ванной 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 ритмограницкой 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 известной редукціи по сравненію съ тѣмъ, чего она достигла хотя бы у Бетховена. Ни въ одномъ изъ его произведеній, даже наиболѣе значительныхъ по мысли и содержанію идеяного плана, нѣтъ „грандіозности формы“. Геометрическая схематика и требование безусловной прозрачности вступали въ борьбу съ задачами психологической грандіозности, и рѣдко выходили не побѣдителями. Скрябинъ любилъ лаконизмъ отдельныхъ частей сонатнаго организма, его проведенія темъ часто настолько кратки, что рождаются идею о какой-то „сонатинной формѣ“ даже тамъ, где это казалось бы неумѣстнымъ по заданію (например въ первой симфоніи). Его опредѣленность въ каденціонныхъ граняхъ, разбитость всего хода музыкальной мысли на отдельные четыретакты, на мелкія отдѣльности ритмоформъ парализовали довольно часто воспріятіе линіи общей формы. Въ крупныхъ сочиненіяхъ его, въ Поэмѣ Экстаза и въ Прометеѣ можно наблюдать некоторую расширенность сонатинной формы по сравненію съ классическими образцами, но это расширеніе выражается только въ умноженіи количества составляющихъ темъ, въ умноженіи тематического материала, а не въ развитіи

этого материала. Притомъ это расширеніе было случайнымъ и болѣе обусловливалось 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 традиціонными темами или же доводить ихъ количество до двухъ, строя заключительную партію изъ материала 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 мелодія 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.

Гармонический стиль Скрябина кристаллизовался къ эпохѣ созданія „Прометея“. Въ этомъ послѣднемъ Скрябинъ уже полностью нашелъ свое гармоническое выражение и дальше только развивалъ принципы, заложенные въ „Прометеѣ“. При взглядѣ на гармоніи Скрябина, на самую сущность каждой отдѣльной гармоніи, поражаетъ прежде всего то обстоятельство, что все онѣ какъ то генетически связаны между собою, онѣ образуютъ какъ бы семейство, или явленія одного плана, замкнутаго 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 „принципіальности“, отображающей какія-то внутреннія закономѣрности, ярче всего выразилось въ гармоніи, гдѣ принципіальность достигаетъ такого выраженія, что иной разъ можно было бы подумать о томъ, что Скрябинъ дѣйствуетъ теоретически, что его планъ дѣйствій сознательнъ,—настолько стройны получаemyя схемы, настолько онъ находится 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 гармонического материала, съ которымъ оперируетъ Скрябинъ—это ихъ „ультрахроматическая природа“. Гармоніи эти, какъ я покажу въ слѣдующей главѣ, принципіально ультрахроматичны, и взывая къ разрушенню рамокъ нашей темперации, влекутъ музыку къ новой эрѣ—къ эрѣ раскрыщенія отъ вѣковыхъ рамокъ темперированнаго строя. Въ структурѣ ихъ Скрябинъ интуитивно провидѣлъ отраженіе структуры звука вообще, какъ сложнаго акустического понятія,—отраженіе „звукотембра“, какъ комплекса единовременно звучащихъ тоновъ, составляющихъ части единаго акустического цѣлаго. Иногда это—гармонические организмы, созданные по принципу структуры простого „музыкальнаго“ звука, который, какъ известно, заключаетъ въ себѣ ряды приводковъ или верхнихъ обертоновъ, какъ бы являющіе

фактическую реализацио этихъ обертоновъ. Иногда это— отраженіе и интуитивное возсозданіе тѣхъ несравненно болѣе сложныхъ звучностей, которыя являются намъ въ видѣ тембровъ колоколовъ и другихъ подобныхъ звучащихъ тѣль. Уже самое понятіе обертоновъ, какъ „составляющихъ“ тембра, влечетъ за собою внѣдрѣніе въ область ультрахроматизма: въ нашемъ темперированномъ 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.

Этюю связью своей структуры со структурою тембровъ, этимъ интуитивно провидѣннымъ Скрябинымъ методомъ возсозданія гармоническихъ комплексовъ „по образу и подобію“ тембровъ, устанавливается мостъ 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 стущевываются. Скрябинъ создаетъ нѣчто промежуточное между тембромъ и гармоніей, что я назову гармоніе-тембромъ. Его достижениа въ этомъ направлениі — 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 лѣнадцати — всегда ультрахроматическіе по природѣ, страстно борющіеся для своего выявленія съ тисками темперированнаго строя, безконечно сложные психологически, и сохраняющіе чудодѣйственно эту психологическую сложность даже тогда, когда внѣшне они являютъ черты упрощенія, всѣ они обра-

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

И насколько сложны эти гармоніи, настолько же просты ихъ взаимная 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 новаторской 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 свѣжестъ 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 относить эти на видъ простые гармонические комплексы къ нѣкоторой картинѣ сложнагоозвучанія. Такъ было у Вагнера, выявлявшаго въ своихъ твореніяхъ хроматическую природу своего взгляда на трезвучіе, игравшаго этимъ контрастомъ простоты элемента и сложности упо-

требленія его. Скрябинъ дѣлаетъ наоборотъ: у него— контрастъ ультрахроматической природы элемента съ крайне простыми, схематическими сопоставленіями, которые обычно сводятся къ нѣсколькимъ излюбленнымъ сопоставленіямъ, которымъ въ планѣ простыхъ классическихъ трезвучій аналогичны были бы сопоставленія по линіямъ наибольшаго родства, самая простая и примитивная послѣдованія аккордовъ.

Если въ планѣ ритмоформъ трудно указать причины такой простоты производныхъ формъ, то тутъ есть нѣкоторая возможность. Скрябинъ какъ бы открываетъ этими гармоніями дверь въ область ультрахроматизма, но вполнѣ въ эту область онъ проникнуть не можетъ, не имѣя ориентировки въ ультрахроматической сфере 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 темперированного 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 темпераціи и онъ заблудится, лишенный ориентировки. И вотъ онъ принужденъ сопоставлять свои гармоніи наиболѣе простымъ способомъ, цѣпляя 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 разсмотримъ мелодическую стихію. Эта послѣдняя въ кри-

сталлизованномъ стилѣ Скрябина является вообще сильно редуцированною и какъ бы поглощеною гармоніей. Отражая въ себѣ свойства ритмическихъ и гармоническихъ элементовъ, мелодія, какъ таковая, у Скрябина отличается всѣми ихъ свойствами, крайней тонкостью, нервностью ритмики, заклинательной мощью волевого импульса, невѣроятно изысканнымъ внѣшнимъ обликомъ, отражающимъ изысканность внутренняго содержанія. Къ этому прибавляются уже черты чисто мелодической стихіи, характерные для Скрябина—изломанность линіи мелоса, энергичные и часто экстравагантные скачки на большие и обычно диссонирующие интерваллы — септиму, даже нону, размѣщеніе мелоса въ широкихъ предѣлахъ, почти всегда превышающихъ грани октавы, хроматизмъ ладовой структуры мелодіи, иногда ея фигуративная ползучесть, любовь къ интервалламъ 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 темперированному 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 поглощениі, ибо мелодія, которая должна всегда сообразоваться 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 орієнтировки въ той безднѣ, которая открылась въ облике ультрахроматизма, въ безднѣ, за которую нельзя было Скрябину творчески „уцѣпиться“ вслѣдствіе полнаго отсутствія всякаго намека на реальность инструментовъ, способныхъ осуществить, воплотить эту безду или хотя бы слабое подобіе. Рожденная ультрахроматически, но принужденная жить въ тискахъ темперации, мелодія была вполнѣ плѣнена гармоніей и обѣ онѣ пробирались бережкомъ того моря, къ которому прилежали своей сущностью. Результатомъ было то, что Скрябинъ принужденъ былъ замѣнить понятіе новаго ультрахроматического лада, которое онъ чувствовалъ, но осуществить не могъ—понятіемъ совокупности тоновъ той же гармоніи съ которой имѣль 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 перемѣна гармоніи для него уже означала перемѣну 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 вибрационной 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

воплощеннія. Скрябінъ—вообще склонный къ гомофонизму, къ проведенію тонкихъ мелодическихъ линій на фонѣ многозвучныхъ гармоній, на протяженіи большей части своихъ твореній обходящійся вовсе 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 гармоній.

Истинный контрапунктический стиль въ той его формѣ, какъ намъ далъ его воплощеніе Бахъ,—характеризуется превалированіемъ элемента мелодического надъ гармоническимъ. Въ истинномъ контрапунктическомъ стилѣ отдельныя мелодическія линіи являются формирующими, образующими 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 отдельною жизнью, рождаются фантомы проходящихъ гармоній, образованными соединеніями мелодій.

У Скрябина какъ разъ наоборотъ: гармонический моментъ поглощаетъ, какъ я уже говорилъ, мелодический 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 мелодические эмбріоны, 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, которыхъ 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 многозвуковыхъ комплексовъ являются фигуративными преобразованіями 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 гармонического созерцанія. (См. таблица 1).

Это и есть то, что я называю ложными контрапунктами и ложной 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 скрябинские элементы мелоса, имѣющіе всѣ признаки настоящей мелодіи.

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

необычайной структуры и переливающихся оттенковъ, 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 грандиозностью, 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 пруждены были бороться съ рамками существующаго искусства. Его ритмъ боролся съ тактовой чертой и съ метромъ, боролся съ несовершенствомъ существующей записи: его гармонія боролась съ темперацией и стремилась разрушить послѣднюю, но, начавъ разрушеніе, убѣждалась, что немыслимо 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, потерявъ 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 известную принципіальную связь между указанными мною явленіями въ сферѣ музыкального 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 известный 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. Цѣнныя указанія въ этомъ направленіи даютъ подготовительная работы Скрябина. Въ его эскизахъ, въ его 'рассказахъ о этомъ процессѣ подготовки всегда можно было усмотреть существованіе преднамѣренной, заранѣе составляемой схемы, „плана дѣйствій“. Онъ любилъ вычисливать количество тактовъ, „потребныхъ для кристалличности формы“, производилъ эти вычислениа 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 сонагы, въ которой тональности мѣняются по убывающимъ интервалламъ, и на планъ модуляцій „Прометея“, въ которомъ тональности описываютъ цѣлотонную гамму отъ „Fis“ черезъ „c“ къ „Fis“. Правда, художественная дѣйствительность иногда смягчала суворость 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, видѣть ихъ необходимость. Въ этомъ надо видѣть отраженіе какихъ-то психологическихъ закономѣрностей, обнимающихъ уже не только музыкальный или художественный, но весь духовный обликъ Скрябина. Этотъ великий 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 закономѣрностямъ расположенные послѣдовательности тональностей, такъ и въ великой тайнѣ міротворчества онъ видѣлъ такую же математическую, геометрически-ясную схему, и всей своей философемой жаждалъ выявить эту схему, въ которой въ его представлениіи былъ включенъ міръ, какъ нѣкое гармоническое художественное явленіе.

Теперь, когда это констатированіе факта общей закономѣрности 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 кристаллазаціонный, 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 тогдашимъ переживаніямъ, его музыкальный языкъ отвѣчалъ уже, но въ это время произошелъ эволютивный скачокъ его духа и его планъ воплощенія, простиившись съ тѣмъ, чего онъ уже достигъ—долженъ былъ заняться отысканіемъ нового 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 стихия развивалась довольно медленно и ровно. Въ ея развитіи нѣтъ скачковъ. У Скрябина опредѣлился его основной ритмъ, какъ крайне сложный, нервный и заклинательно выразительный. Онъ неуклонно эволюціонировалъ въ этой заклинательности и достигъ высшаго напряженія въ концѣ. Линія развитія прямая и ровная. И только то, что было раньше несознаннымъ, дошло до плана сознанія—о фіческая идея ритма.

Онъ дѣлается порывистѣе, музикально экстравагантнѣе, психологически—чаще отображаетъ настроенія полетности, устремленія, въ видѣ восходящихъ быстрыхъ фигурацій, улетаний. Въ тѣхъ блесткахъ сатаническаго юмора, которыми онъ довольно охотно дарилъ нась въ послѣднее время; во всѣхъ этихъ странныхъ, капризныхъ и экзотическихъ „Enigme“, „Etrang t “, „Masque“ и проч. чувствуется сложность ритмической психологіи, иногда какое-то „астральное тѣло“ ритма, не такое какъ воплощенное, но жаждущее проявиться. Въ этотъ ритмъ Скрябина начинаетъ укладывать чисто волевые импульсы своего личнаго 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 многіе. Но всѣ элементы ритма, отъ волевыхъ выраженныхъ импульсовъ и до полетныхъ устремленій—всѣ уже есть и въ первыхъ его твореніяхъ

Его четыретакты неизмѣнно сопровождаются воплощеніемъ 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 четыретакты въ первыхъ произведеніяхъ, дѣлаются словно менѣе опредѣленными. Это — только кажущееся явленіе, ибо на самомъ дѣлѣ причина заключается въ томъ, что гармонической 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 редукція каденціи, а приспособленіе ея къ новому міросозерцанію въ планѣ гармоній, изъ которого 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 заключаешь „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 несомнѣнныи ходъ усложненія формы, достигающей 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.

Крупные формы его начинаютъ стилизоваться, побуждаемыя къ тому его вѣчною жаждою „совершенства“

облика формы. Въ послѣднихъ крупныхъ произведеніяхъ онъ любить прибѣгать къ пріему расширенія темъ въ кульминаціонномъ пунктѣ и къ ритмическому сжатію ихъ въ образѣ оргастическаго 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 деградація — вторая симфонія — о 5-ти частяхъ, 3-я о трехъ, Экстазъ и Прометей — въ одной. Точно также и послѣ первой сонаты — третья появляется въ 4-хъ частяхъ, 4-я въ двухъ — уже соединенныхъ, послѣдня — въ одной.

Въ планѣ гармоніи эволюція отобразилась наиболѣе ярко. Здѣсь мы имѣемъ два несомнѣнныхъ момента „полноты воплощенія“ — первый въ смежности съ третьей сонатой — второй въ „Прометеѣ“. Планомъ прежнихъ гармоній Скрябинъ овладѣль въ періодѣ смежный съ третьей сонатой, при чёмъ 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 являеть картину узкой мелодической линіи на фонѣ иногда многозвучныхъ гармоній, но все же не чуждается и соединеній мелодій. И надо замѣтить, что именно въ этотъ періодѣ онъ чаще обнаруживаетъ признаки „настоящаго контрапунктическаго стиля“, т. е. образованія гармоній изъ мелодической съти, какъ производныхъ явлений. Въ этомъ періодѣ его мелосъ хроматиченъ, а гармонія нор-

мально пребываетъ въ планѣ обычныхъ ладовыхъ построеній. 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 экстатическихъ гармоній. Первое время его мелосъ, органически прикованный къ хроматическому темперированному строю, изъ котораго онъ родился,—успешно борется съ побѣдносной 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 темперационную природу, втиснуться въ рамки темперации. Съ другой стороны въ это время и мелосъ дѣлаетъ нѣсколько уступокъ новому гостю изъ иного міра, приспособляясь въ смыслѣ лада,

иногда проектируясь на новую форму чѣго-то вродѣ ми-  
норъ-мажорнаго плана, на гамму изъ звуковъ:

C D E Fis G As H,

могущей вмѣстить въ качествѣ производной гармониче-  
ской формы новую гармонію—нонаккордъ съ повышен-  
ной квинтой, иногда освѣщающую новую гармонію съ точки  
зрѣнія обычнаго мажора съ включеніемъ въ него хрома-  
тическихъ ступеней.

Это—періодъ борьбы и попытокъ къ взаимнымъ уступ-  
камъ. Но послѣ гармонія, осознавшая наконецъ свою  
ультрахроматическую „тембровую“ природу—побѣждаетъ,  
и мелось, лишенный своего лада, принужденъ редуциро-  
ваться. Лиризмъ исчезаетъ изъ него, и изъ мелодиста  
Скрябина вынуждается обратиться въ „тематиста“. Его  
мелодіи становятся отраженіемъ гармоніи, какъ я уже  
описывалъ; эмбріонами темъ, рожденными изъ нотъ гар-  
моніи, отъ которой они уйти не въ силахъ. Лада не соз-  
дается и мелодія принуждена сойти на фигурацію гармо-  
ніи—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 лож-  
ные контрапункты, одновременная тематическая фигурація  
изъ нотъ гармоніи. Лирика совершенно исчезаетъ изъ  
мыслей Скрябина, что стоитъ въ связи съ этимъ процес-  
сомъ, такъ и въ связи съ общимъ устремленіемъ его  
мечты отъ человѣческаго міра къ экстатической грѣзѣ—  
мистической эротѣ, настроенія полутоновыхъ сумраковъ,  
тумановъ или экстатической мощной радости и блеска  
заполняютъ его тематическую мысль.

Намеки на рожденіе ткани мелодій есть въ послѣд-  
нихъ сочиненіяхъ, въ которыхъ замѣтна оригинальная ре-  
дукція сложности гармоній безъ редукціи ихъ психоло-

гического содержанія; скорѣе напротивъ—содержаніе дѣлается еще тоньше и сложнѣе, но уже осуществляется не однократнымъ воздействиемъ одною гармоніи, одного момента звучанія, а сопоставленіемъ гармоній, изъ которыхъ уясняется сложность ихъ духа. Прелюдія оп. 74, № 1 и некоторые 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 развиться въ новыя формы его мелосъ, стѣсненный ультрахроматическою природою гармоніи. Гармоническая богатства его духа были неисчерпаемы и путь его сулилъ впереди еще безконечно много.

Ни одинъ композиторъ не можетъ сравниться съ нимъ въ той яркости отпечатлѣнія своего внутренняго міра, которая являлась для него наиболѣе характерной чертою. „Принципіальность“ 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. Нѣть—этотъ процессъ рождалъ въ немъ эти принципы, но онъ, въ противуположность другимъ художникомъ, чаще доводилъ ихъ до плана сознанія, чаще обращался съ ними какъ уже съ материаломъ, 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 известная 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 пропалы 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 съ самыми великими представителями музыкального искусства. И какъ слѣдствіе, рождались его творенія,—всѣ гармоничныя, всѣ цѣльныя, въ которыхъ недостатки, неизбѣжные въ человѣческихъ дѣлахъ, бывали всегда возводимы въ перль 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 непріемлемыми 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, ихъстройную закономѣрность, 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 своеемъ гармоніетворчествѣ, въ сущности являеть собою тотъ же процессъ, какъ и вся предыдущая картина эволютивнаго хода гармоніи въ музыкальной исторіи, что только у Скрябина этотъ процессъ какъ бы скжался 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 интуиціи и ея закономѣрностей мотивируется тѣмъ первенствующимъ значеніемъ, которое этотъ гармонической планъ занималъ въ общей

системъ формъ воплощенія. Скрябина можно считать преимущественно „новаторомъ въ гармонії“—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 предпочтитель но направилось по руслу гармонического 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, эволюціонировавшей 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 гармонического плана. Такъ это и было у Скрябина.

Случайно ли именно въ области „гармонії“ 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 поступательного движенія область гармоніи. Нельзя не отмѣтить, что общее устремленіе современной музыки вообще обличаетъ предпочтительный гармонический путь:—современные композиторы на эту область всегда обращаютъ больше

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

Психологические мотивы такого преимущественного 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 завороженія, заколдованія, „опьяненія“ звуками. Возможно, что дѣйствительно гармонія обнаруживаетъ наиболѣе могущественную психологическую или вѣрнѣе психофизическую реакцію. Наиболѣе непосредственно, прямѣе и скорѣе всего именно она „магически“ дѣйствуетъ. Въ комплексѣ единовременныхъ звучаній, въ сложномъ психологическомъ впечатлѣніи, которое обусловлено физическимъ причудливымъ колебаніемъ—кроется самая мощная магія. Гармоніи, какъ комплексы звуковъ дифференцируемые нашимъ ухомъ на отдѣльные составляющія, и тембрь, какъ комплексы, которые настолько слитны, что ухо наше не можетъ ихъ дифференцировать на звуковыя отдѣльности и воспринимаетъ какъ цѣлый физический образъ—это преимущественно „активная часть“ музыки, активная въ воздействиіи на психику. Огромное впечатлѣніе гармоній и тембровъ всѣмъ известно. Чѣмъ сложнѣе комплексъ звуковъ, чѣмъ сложнѣе тембръ или гармонія, при условіи конечно ихъ органичности —тѣмъ-

мощнѣе впечатлѣніе. Тембръ большой трубы органа можетъ потрясти, вызвать слезы, тембръ тамъ-тама или большого гонга иногда сразу вызываетъ трансъ, т.-е. выдѣленіе астрального тѣла. Даже внѣ искусства взятая, эти явленія служатъ магическимъ цѣлямъ какъ огромные психофизиологические реактивы.

При этомъ функция 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 магического стремленія его искусства, но гармоническая—развита больше и ярче, да и сама она по себѣ сложнѣе и болѣе подлежитъ аналитическому изслѣдованію.

Въ этой непосредственности магического воздействиія, къ которому сознательно или безсознательно 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—„физіологическимъ“ образомъ, какъ ритмъ и гармонія. Мелось—всегда лежеть какъ сущность въ планѣ искусства, онъ немыслимъ безъ художественного озаренія. А гармонію и ритмы мы можемъ вообразить какъ отдѣльности, какъ нѣчто сепаратное отъ художественного плана вещей, какъ какіе-то полумеханические рычаги, которыми человѣкъ поворачиваетъ психической планѣ, воздействиію на него.

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

Тотъ психофизиологический аппаратъ, который воспри-

нимаетъ гармоній, отличается особымъ свойствомъ, кото -  
рое я назову недостаточной упругостью. Подъ вліян-  
ніемъ повторныхъ впечатлѣній одного порядка воспріим-  
чивость этого аппарата къ этимъ внѣшнимъ раздраже-  
ніямъ притупляется. Это—общее свойство всякаго воспри-  
нимающаго „психофизиологического“ органа. Въ томъ  
впечатлѣніи, иногда глубокомъ, иногда огромномъ, дѣй-  
ствительно осуществляющимъ чудо, производимое гар-  
моніей 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 со-  
стояніе. 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 воз-  
дѣйствія, надо болѣе интенсивныя средства нарушенія  
равновѣсія.

Отсюда обреченность гармонической стихіи на вѣч-  
ное движение, въ поискахъ все нового и нового. То, что  
казалось яркимъ и свѣжимъ, нерѣдко потрясающимъ  
раньше—уже становится будничнымъ и психика тускло  
реагируетъ на него. Среди гармонического матеріала, уже  
явленного міру, все больше и больше дѣлается „психоло-  
гически безразличного“. И все большія усилия 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 ре-  
агируя на новыя формы, и онъ быстро приспособлялся  
къ нимъ. И его гармонический процессъ, въ которомъ

онъ дѣятельно искалъ все „новыхъ и новыхъ ощущеній“, все новыхъ магическихъ реактивовъ, еще болѣе тонкихъ, еще болѣе дѣйственныхыхъ, обращался въ нѣкое страстное алканіе, въ ненасытность стремленія, въ нарочитую погоню за новымъ, осуществляя то „вѣчное достиганіе безъ достиженія“, которое было символомъ его эстетической и мистической вѣры. Будучи магически непосредственно дѣйственнѣе, будучи „физіологичнѣе“, касательнѣе къ физическому плану и къ смежной области, чѣмъ мелодія, гармонія эволютивнѣе въ своей природѣ, и эта эволютивность начинаетъ сразу проявляться, коль скоро художникъ обратить вниманіе на эту самую сферу ея „непосредственной магії“,—магії стоящей въ сущности виѣ 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 психофизіологического 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 самого акта явленія этого звена.

Этотъ исторический 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 шелъ двумя дорогами. Одна, которую я назову дорогою анализа и художественного воспроизведенія звукотембра,—и другая, которая развивалась параллельно, и въ которой новыя гармоническая образованія рождались какъ слѣдствія сплетенія голосовъ; ее я назову контрапунктическою.

Первая дорога рассматривала аналитически отдѣльныя моменты звучаній, гармоническая и тембровая 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 своимъ колебаніямъ какъ рядъ натуральныхъ чиселъ, какъ числа 1, 2, 3, 4 и т. д. и которые будуть, 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 тембръ 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 насть является цѣльнымъ моментомъ воспріятія.

Эти звуки составляютъ основную „гармонію“, заложенную въ каждомъ звукотембрѣ, неразлучнаго физического спутника каждого 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, которая не уничтожаются притомъ отъ взаимной интерференціи или взаимодѣйствія, 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 издаютъ нѣсколько категорій колебаній. Въ колоколахъ, напримѣръ, кромѣ основныхъ колебаній всего колокольного массива, есть категоріи колебаній, произшедшихъ отъ волнъ, пробѣгающихъ по периферіи колокола и волнъ, которые 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 подобію 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 отображенія имъ гармонія, чѣмъ больши количество звуковъ въ этой гармоніи, созданной по образу тембра, тѣмъ острѣе, ярче впечатлѣніе, которое сначала можетъ казаться даже рѣзкимъ, диссонирующімъ, но потомъ ослабѣваетъ въ этомъ впечатлѣніи диссонантности, слѣдуя общему закону ослабленія впечатлѣнія, который есть слѣдствіе той непрерывности, о которой я говорилъ.

Такимъ образомъ создались гармоніи, которая при-  
нято считать „консонансами“, рождающими идею самодоволѣнія, спокойствія, гармоній устойчивыхъ, рожденныхъ не моментомъ музыкального движенія—сплетенія движущихся голосовъ, а моментомъ созерцанія звукотембра и его художественного отраженія. Эти гармоніи—принципіальные 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 звукотембръ въ отдѣльности; и въ нихъ неѣтъ той психологической неустойчивости, которая заставляетъ психологически требовать ихъ движенія въ иную гармонію — уже спокойную. Это—планъ равновѣсія.

Ихъ развитіе шло въ порядкѣ строгой послѣдовательности осознанія, постепенного привнесенія 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 „вершинамъ“ музыкального восприятія. Именно въ области развитія музыкального слуха, мы встрѣчаемся съ наиболѣе рѣзкими атавистическими проявленіями. Область музыкального слуха изъ всѣхъ людскихъ способностей, самая специальная и наименѣе распространенная. Потому и сейчасъ можно встрѣтить людей, очень

т. е. два первыхъ призыва 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<sub>1</sub> E<sub>1</sub> G<sub>1</sub>

если выкинуть октавныя повторенія звуковъ и принимать за основной тонъ C<sub>1</sub>.

Дальнѣйшій ходъ развитія осознанія консонанса испытываетъ большую задержку. Причины этого кроются въ томъ, что приблизительно въ это время окончательно сформировываются ладовыя 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 интуїціи музыкального слуха являющихъ собою феномены самаго рѣзкаго атавизма.

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

Въ ту эпоху ограниченіе музыкальной стихіи, которое влекла за собою темперациія, можно было вовсе не замѣтить, настолько оно было несущественно по тогданему состоянію музыкального 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 темперациія 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 темперированномъ звукорядѣ. Правда, въ немъ не помѣщались точно и другіе, ибо вообще темперациія 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 темперациіи, такъ и въ еще большей мѣрѣ чуждъ создавшимся „ладамъ“. Эволюція гармонического осознанія звукотембра уперлась въ стѣны темперациіи и лада.

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

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 психологоческаго воспріятія у Шопена, на то, что онъ по крайней мѣрѣ на разъ счель его самодовлѣющимъ, воплощающимъ моментъ созерцанія. Тиски темперациіи и лада были слишкомъ прочны. И вотъ слѣдующій шагъ дѣлаетъ Скрябинъ, дѣлаетъ съ свойственнымъ ему крайнимъ дерзновеніемъ, со смѣлостью даже не считающейся съ послѣдствіями, съ художественными результатами такого шага.

Въ своей жаждѣ лучезарной гармоніи, которая давала картину и идею озаренія, въ этой мечтѣ о созерцаніи высшаго озаренія онъ интуитивно хватается за гармонические образы, которые отражаютъ лучезарные звукотембы. 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 интуїція Скрябіна позволила ему прочитать въ образѣ лучезарного звукотембра тѣ звуки, которые въ немъ скрывались и по образу которыхъ онъ создаетъ свой отравленный и яркій, безконечно напряженный гармонический образъ.

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

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

роду нашедшій его интуитивно художникъ. Весь планъ его воплощенія, вся ладовая система, темперациѣ—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 гармонію съ своимъ ладомъ, деформируя слегка и этотъ послѣдній. Начинается страшная борьба внѣдренія новой сущности, разрушающей темперацио, въ темперационный строй. И эта борьба оканчивается разрушениемъ самостоятельности мелоса, крушенiemъ лада и мелодіи въ пользу побѣдоносной, но не побѣдившей полностью гармоніи.

Сначала его гармонія проявляется въ обликѣ „нонаккорда съ пониженней 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-ї, 9-ї и 11-ї—всѣ уже не помѣщающіеся въ темперациї, только приближенно выражаемые звуками B, D, Fis. Эти звуки на самомъ дѣлѣ выше тѣхъ, которые звучать въ обертонахъ, и въ темперациї 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 рассматриваетъ его на первыхъ порахъ, какъ диссонирующій аккордъ, какъ образованіе доминантового типа, ждающее 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 оттенокъ 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 пониженней шестой ступени—и въ послѣднемъ случаѣ разрѣшается въ основное трезвучіе, или же принимаетъ часто встрѣчающуюся у него форму нонаккорда на 5 ступени съ мелодически пониженней 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 терцдекимъ-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 психологіи рѣшительный сдвигъ, кристаллизованный въ „Прометея“.

Этотъ сдвигъ выразился въ томъ, что Скрябинъ почувствовалъ внезапно подлинную природу этого созвучія, почувствовалъ въ немъ гармонической образъ лучезарного звукотембра, почувствовалъ, что эта гармонія ультрахроматична, какъ не помѣщающаяся въ рамкахъ темперациі, что она тѣмъ самимъ разрушаетъ и темперацию и не можетъ быть связана съ ладовой прежнею структурою, что она наконецъ какъ гармонической 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 нового, этажемъ выше, напряженнѣе лучезарностью и остротой, и въ связи съ этимъ центръ его гармонического сознанія передвинулся въ какой-то новый планъ, съ новой системой устойчивостей и неустойчивостей. Послѣ этого надо было, сознавъ это, создавать творческія закономѣрности нового плана образовъ, въ который Скрябинъ этимъ самимъ попалъ.

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

Это гармонія, которую Скрябинъ располагаетъ иногда по квартамъ (см. таблицу прим. 5), иногда по терціямъ въ видѣ образованія внѣшне родственаго терцдецименаккорду—является по существу ультрахроматической. Звуки Fis, B, A звучать 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 акустикою, незнавшій ничего объ обертонахъ и натуральныхъ звукорядахъ онъ, интуитивно нашедшій эти самые звуки, былъ пріятно пораженъ послѣ, когда оказалось, что его интуїція 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 оріентироваться въ немъ. И тутъ передъ Скрябинской интуїціей 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 будуть рождены какія-то мелодіи, какая-то новая невѣдомая ладовая сущность. Но звуковъ реальныхъ не было, и даже если бы они чудились ему вполнѣ 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

гармонической планъ, но одна гармонія еще не опредѣляетъ ладъ, 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 темперации, скрябинскій гармонический образъ вынужденъ быть на приближеніе, только на мечту о себѣ, а не на реальное существование. Вѣдь въ сущности гармонія Скрябина звучитъ въ темперированномъ строѣ фальшиво и неточно. Но наше ухо обладаетъ драгоценнымъ свойствомъ приспособленія, свойствомъ производить автоматическую поправку высоты звука, психологической 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 звучать, а на той, на которой они должны звучать. Чѣмъ сложнѣе гармонія, тѣмъ труднѣе произвести этотъ коррективъ, тѣмъ дольше надо вслушиваться въ музыку, изъ сопоставленія гармоній, изъ ткани мелоса и интонацій уловляя тѣ тяготѣнія, куда стремятся отдельные 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 гармонический міръ, что въ него надо „вслушаться“, что многіе слышать како-

фонію и фальшь тамъ, гдѣ мы наслаждаемся прозрачностью и красотою звучности.

Это приспособленіе и автоматической коррективъ быль и для Скрябина палліативомъ существованія ультрахроматического 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 имѣвшій возможности эволюціонировать столь же смѣло и равномѣрно, мелосъ долженъ быль подчиниться гармоніи. Пе имѣя возможности осуществить ультрахроматический ладъ, Скрябинъ быль 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 многаго въ этомъ направлениі, 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 интуїція генія, знающаго, чего онъ хочетъ, борющагося въ страшномъ напряженіи за воплощеніе мечты и стѣсненного тисками болѣе тѣсными чѣмъ какіе бы то не было. Эти тиски темперационнаго плана по отношенію къ ультрахроматической мечтѣ Скрябина были чѣмъ то несравненно, неизмѣримо болѣе тѣсныи, чѣмъ рамки какого бы то ни было строгаго или строжайшаго стиля по отношенію къ діатонической реальности. И эта борьба

съ тѣснинами физического плана выковала послѣднія произведенія его духа.

Онъ шелъ дальше въ своей эволюціи, не ограничившись интуитивнымъ анализомъ натуральныхъ призвуковъ въ звукотембрѣ лучезарной психології. 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 ультрахроматического плана, чтобы создавать мелось изъ него, онъ принужденъ былъ умножать гармонический планъ, чтобы его намеками оживлять по мѣрѣ возможности мелось, уже только отражающей гармонію въ своихъ звукахъ, чтобы создавать призракъ лада. Мелодія его принуждена виться по тѣмъ линіямъ, которыя обозначены гармоніей, она принуждена слѣдовать только тѣмъ звукамъ, которые принадлежатъ гармоніи, чтобы не вызывать диссонанса своей темперированности съ ультрахроматическою природой 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 онъ вмѣстѣ по необходимости, удовлетворяясь тѣми небольшими всплесками и приливами волнъ, которыми ихъ дариль океанъ ультрахроматизма.

Постепенно Скрябинъ усложнялъ 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 ускользалъ отъ аналитического взора,—иногда они казались образованными включениемъ еще болѣе высокихъ обертоновъ, иногда же какими-то ультрахроматическими деформаціями 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 колокольного 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 сложные 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—гармоніетембы, т. е. отображеніе въ гармоніяхъ сложныхъ тембровыхъ структуръ, имъ интуитивно провидѣнныхъ. То это—тембы 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-звукіе „Прометея“. Въ нихъ поражаетъ одна черта—необычайная прозрачность звучности, которую Скрябинъ умѣеть совмѣстить съ самой сложной структурою. Онъ достигаетъ этого распределеніемъ звуковъ гармоніи, и его интуїція изящнаго никогда не покидаетъ его въ этой области сложныхъ гармоній, въ которой она

столь часто покидаетъ многихъ. Его гармонії удивительно мягки, легки, ясны и стройны при всей ихъ изысканности, тѣмъ не менѣе звуковой анализъ ихъ, подобный сдѣланному мною анализу его основной гармоніи, дѣлается все болѣе и болѣе затруднительнымъ да и бесполезнымъ, ибо этого міра свободного созданія звуковыхъ комплексовъ нельзя обнять и трудно ввести его въ теоретическое русло. Я только отмѣчаю, что всѣ эти гармонії рождены созерцаніемъ звукотембра, единаго момента звучанія, какъ цѣльного самодавлѣющаго ощущенія, лишь рѣдко разбитаго на послѣдовательности смѣнъ. Уже одна ультрахроматичность этихъ формъ лишаетъ насъ теоретического фундамента, ибо та бездна звуковъ, которую она намъ представляетъ, неизслѣдovана, ибо мы не знаемъ точно, а только чувствуемъ интуитивно истинную высоту составляющихъ эти гармонії звуковъ. Иногда въ гармоническихъ со-поставленіяхъ Скрябина чувствуются какія-то полярныя соотношенія этихъ новыхъ образованій, аналогичные отношеніямъ тоники и доминанты въ простыхъ ладахъ. Въ эти моменты, особо цѣнныя, рождается гармоническая фраза, послѣдовательность, интонація, рождается призракъ новаго плана каденцій и ультрахроматической ладъ выявляется вполнѣ. 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 основного типа, избѣгая сектаккордовъ, квартсектаккордовъ... Основной тонъ

гармонії почти всегда, за крайне рѣдкими исключеніями, у него внизу. А между тѣмъ эта область могла бы дать безпредѣльно много хотя бы уже по „количество“ звуковъ гармонії. Скажу, чтобы иллюстрировать „экстенсивное“ гармоническое хозяйство Скрябина, малую воздѣланность имъ этой области, по которой онъ несся, какъ метеоръ, ежеминутно открывая новыя гармоническая 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 расположение, рѣдко, рѣдко прибегая 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 оп. 71 до 74-го)—что же получится если счесть всѣ заключенные 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, неизвестныхъ намъ гармоническихъ ощущеній изъ<sup>5</sup> категоріи скрябинскихъ комплексовъ.

Я остановился на этомъ вопросѣ умышленно, чтобы подчеркнуть экстенсивность скрябинскаго гармонического хозяйства, чтобы указать истинные размѣры открытой имъ области, которая по приблизительному подсчету заключаетъ въ себѣ материала 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 происходит отъ строенія этихъ гармоній путемъ накопленія верхнихъ призвуковъ на основномъ тонѣ. Оттого всѣ они—ярки, остры (какъ звукотембы съ большимъ количествомъ яркихъ верхнихъ обертоновъ), оттого они почти всѣ имѣютъ известный „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 психологического колорита получаются отъ самыхъ простыхъ „перестановокъ“ звуковъ его гармоній. Въ видѣ простого примѣра возьму геніальное начало „Прометея“—этотъ „голосъ первичнаго Хаоса“—который въ сущности есть только всего - на - всего—своего рода—„секундаккордъ“ отъ его основного 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 физической реальности—онъ долженъ быть только намекать на нихъ, что онъ могъ сдѣлать только посредствомъ гармоній ибо въ звучаніи гармоніи ухо можетъ сдѣлать поправку на высоту. Онъ долженъ быть выбирать гармоническая краски, „иллюстрирующія“ высоту тоновъ его мелоса, что заставляло его разнообразить „принципы“ гармоній, моменты созерцанія звучаній. И дѣйствительно—этимъ онъ достигалъ того, что дѣжалось яснымъ, напримѣръ, что одна и та же нота въ одномъ мѣстѣ звучить 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 является, и исчертывается 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, имѣющій въ распоряженіи только отдѣльные блестки и отраженія этого плана, Скрябинъ чувствуетъ, что въ этой области малѣйшее сколько-нибудь сложное сопоставленіе

гармоній его типа неминуемо выведеть его изъ рамокъ темперациі,—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 толькъ, что и самое понятіе о ладѣ является у Скрябина только призрачнымъ, только намекомъ, а не реальностью, что музыка его утрачиваетъ ладовой строй, дѣлается вѣтональною въ самомъ обширномъ смыслѣ слова. И онъ принужденъ вѣчно модулировать изъ одного неявленного лада въ другой, столь же мало явленный. И его гармоническая ткань обречена этимъ самымъ на самыя простыя сопоставленія, на крайній схематизмъ, вызванный тисками темперациі, она распадается на ряды отдельностей, не спаянныхъ цѣльностью ладового образа, въ каждой изъ этихъ отдельностей отражая мимолетный намекъ на ультрахроматической ладѣ.

Я остановился подробно на этомъ пути, послѣдняя вершины которого составляютъ гармоническую откровенія Скрябина—на пути осознанія звукотембра и на построеніи по ихъ образу и подобію гармоническихъ формъ. Смѣлый вызовъ темперациі, который не рѣшался сдѣлать никто изъ геніевъ, Скрябинъ сдѣлалъ, не испугавшись послѣствій 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 музыкального искусства стала на пути. Редукція мелоса была необходимымъ послѣствіемъ этого дерзновеннаго и спѣшнаго проникновенія въ новую область,

также какъ и схематизмъ гармонической ткани. Въ этотъ моментъ геніальная интуиція Скрябина-художника приходитъ къ немъ на помощь и помогаетъ ему создать въ страшно стѣсненныхъ условіяхъ, передъ которыми всѣ тиски строгаго стиля кажутся дѣтской игрушкой—изъ намековъ образъ ультрахроматизма. Принужденный ми-риться съ странствованіемъ по берегу океана ультрахро-матизма съ привязанной къ гармоніи мелодіей и ощупью, боясь попасть на глубокое мѣсто и утонуть, шагъ за шагомъ соединя гармоническая 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 астрального лика творенія, о которомъ я уже говорилъ. Еще неизвѣстно, что лучше; и можетъ быть этотъ намекъ на великий міръ новыхъ звуковъ художественно не менѣе цѣненъ, чѣмъ его чаемое явленіе въ реальности.

---

Я коснусь теперь другого пути гармонической эво-люціи въ искусствѣ, хотя онъ уже имѣеть только отри-цательное отношеніе къ пути, которому слѣдовалъ Скря-бинъ. Какъ увидимъ мы изъ связи только что сказанного и имѣющаго быть сказаннымъ—онъ и не могъ слѣ-доввать по этому пути.

Этотъ путь—который я называю контрапункти-ческимъ—основанъ на образованіи гармоническихъ об-разовъ, какъ результатовъ „голосоведенія“ какъ фено-мена сопутствующаго „мелодической ткани“, сплетенію голосовъ, какъ явленія производнаго по отношенію къ мелосу. Изъ сплетенія голосовъ рождаются гармонические комплексы—проходящія гармоніи, иногда причуд-ливыя и странныя, поражающія свѣжестью впечатлѣнія.

Потомъ нашъ психофизіологіческій аппаратъ привыкаеть къ нимъ, острота впечатлѣнія притупляется—начинается обычный процессъ, вызываемый „неупругостю воспринимающей психики“. И тѣ гармонические образы, которые были раньше допускаемы только какъ слѣдствіе сплетенія голосовъ, только какъ результатъ рожденія ихъ изъ мелодической ткани— начинаютъ получать права самостоятельного существованія. Изъ психологического диссонанса становятся „консонансомъ“.

Такъ какъ мелодія принадлежить 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 ультрахроматического элемента въ видѣ его новыхъ гармоній лишило его лада. Прежній ладовой строй, температивный по существу или въ луч-

шемъ случаѣ діатонической—былъ несознаніемъ 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 отсутствія 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, которыя вслѣдствіе большого количества входящихъ въ гармонические комплексы нотъ имѣютъ всѣ внѣшніе признаки мелодическихъ образованій, съ тою только разницей, что являясь своего рода горизонтальнымъ развертываніемъ гармоніи во времени—ритмѣ;—они выявляли только одинъ гармонический моментъ и потому были лишены ладовой жизни, для котораго надо много гармоническихъ моментовъ, ибо ладъ общѣ гармоніи.

Въ своей упорной борьбѣ съ недостаткомъ звуковъ съ отсутствиемъ реального ультрахроматического 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 температивностью воплощенія.

Кромѣ отдѣльного момента звучанія—въ міръ гармо-

ній входять и производныя гармоническая образованія—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. Но вое сопоставленіе старыхъ гармоній можетъ произвести глубокое впечатлѣніе и придать этимъ старымъ образованіямъ элементы свѣжести. Въ способѣ сопоставленія гармоній выявляется внутренне отношение 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, меняется отъ сопоставленія—и трезвучіе у Баха не то, что у Вагнера. Но процессъ „привычки“ или принципъ неупругости дѣлаютъ 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 новые болѣе свѣжія послѣдованія. И тутъ повторяется тотъ же процессъ.

Не трудно видѣть, что въ силу сказанного 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 доведенные 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 полная 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 единовременного 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 органныхъ звуковъ, то колокольныхъ звоновъ или какихъ-то шумовъ и шелестовъ. Скрябинъ перекидывается мостъ между понятіями тембра и гармоніи—создавая новыя промежуточные образованія, которыя я называлъ гармоніетембрами, менѣе аналитичныя чѣмъ гармоніи и болѣе дифференцированныя чѣмъ тембры. Отчасти сознаніе (интуитивное) невозможности выявленія ультрахроматического лада заставляло Скрябина съ особою настойчивостью заниматься изысканіемъ все новыхъ и новыхъ тембровъ-гармоній, все новыхъ „ощущеній“ въ смыслѣ воздействиія на психическую сферу, въ этомъ исканіи выражался его творческій порывъ, поставленный въ невозможность на разъ избранномъ пути проявиться въ.

мелось. Это была какая-то лихорадочная погоня за новыми звуками, все более и более острыми, все более и более отравленными, волнующе тонкими. Его материалъ къ „Предварительному дѣйствію“ особенно краснорѣчивъ въ этомъ отношеніи. Съ другой стороны и его „колористическая интуїція“ 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 интуїція позволяла ему, оставаясь въ сферѣ его родного и покоренного имъ всецѣло фортепіано создавать прозрачные и полуреальные колориты въ гармоніетембрахъ, осуществлять звуны и свѣты, возгласы и трубы. Великій колористъ сказался въ этихъ откровеніяхъ, но колористъ какого - то иного, не реального порядка, можетъ быть болѣе тонкаго, чѣмъ реалистические 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 колоризуйте обычныя гармоническія послѣдованія какъ рядъ мѣсть „Экстаза“ и выйдетъ очень плохая палитра. Создавая полугембры, полугармоніи, Скрябинъ въ гармоніи вли-

валъ 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 перемѣнныя свѣты. И музыка его какъ будто иногда хотѣла превратиться въ игру смѣнъ тембровъ, полуутѣней 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 детемперациі, не побоялся того, что дерзновеніемъ своимъ онъ поставилъ себя въ невозможность равномѣрнаго и разносторонняго воплощенія—что и случилось. Онъ специализировался, онъ шелъ на это смѣло. Только его гениальность помогла ему удержаться на этомъ узкомъ берегу океана, не потерять присутствія духа и продолжать ткать свою тончайшую ткань, ежеминутно находясь подъ угрозою однимъ невѣрнымъ движениемъ сдѣлать гибельный шагъ—сфальшивить—что въ этомъ планѣ безконечно хуже, чѣмъ въ прежнемъ музыкальномъ. Но онъ такъ былъ мастерски совершененъ и интуїція 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 многаго.

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 умѣренного творца, поставленного 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, которая бы онъ преодолѣлъ,—а отсутствіе реальной физической опоры, звуковъ того плана, который открылся передъ его взоромъ. Ставъ на берегу ультрахроматического 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 интуїція выводила его изъ самыхъ стѣсненныхъ положеній въ музыкальномъ планѣ, въ которыхъ его завлекала его дерзновенная смѣлость. Эта интуїція 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 музыкою, болѣе рѣзкую, чѣмъ все, что знала музыкальная исторія. Эта интуїція 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 созданного 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, которого онъ ждалъ чуть ли не на·дняхъ и съ приближеніемъ которого тоже торопился, какъ и съ приближеніемъ всего остального, съ синтезомъ искусствъ, съ овладѣніемъ стихіей всѣхъ въ отдѣльности. Какъ человѣкъ, проникшій въ бездны музыкального воплощенія, Скрябинъ стоитъ безконечно дальше всѣхъ своихъ современниковъ. За внѣшнею сложностью гармонического материала 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 нѣть „гармоніи“, нѣть интуиціи, нѣть провидѣнія, какъ невѣроятно часто „фальшивятъ“ они грубѣйшимъ образомъ, думая, что открываютъ новыя перспективы. Скрябинъ—одинъ увидѣлъ призракъ бездны ультрахроматизма и съумѣлъ удержать это видѣніе, вынужденно оставаясь въ темперированномъ планѣ.

## СКРЯБИНЪ—ПАНИСТЬ.

Въ лицѣ Скрябина мы имѣли дѣло съ однимъ изъ наиболѣе оригинальныхъ и замѣчательныхъ интерпретаторскихъ талантовъ. Въ сущности невозможно отдѣлить физіономію его „піанизма“ отъ физіономіи его фортепіанного 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—выражавшійся 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 признакъ 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: проникновение 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 удивительного инструмента, единственного инструмента, олицетворяющаго въ себѣ индивидуальность микрокосма, соединяющаго въ себѣ непограниченные 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 гениального 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 воплотителемъ этого, имъ же созданнаго стиля, въ жизнь реальнную. Та физіономія, самобытный ликъ, который мы замѣчаемъ въ произведеніяхъ великихъ геніевъ-піанистовъ всегда есть отраженіе ихъ физіономіи композиторской, и обратно—композиторскій ихъ обликъ порожденъ ихъ

подходомъ къ инструменту, обусловленъ имъ; часто детали стиля представляютъ прямая слѣдствія манеры и приемовъ игры, даже случайныхъ, врожденныхъ или укоренившихся дефектовъ исполненія, силою художественного 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 великий 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 художественного 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. Своего рода двойную стѣну долженъ про-

бить слушатель, чтобы попасть въ „святое святыхъ“ внутренняго міра художника, который его раскрываетъ обычно довѣрчиво, широко, зная въ то же время и чувствую, что въ игольныя уши отверстія этого міра пройдетъ не всякий верблюдъ, зная эзотеричность этого раскрытаго пути. Двѣ стѣны, о которыхъ я говорю: первая — новизна пріемовъ 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 нѣть; онъ играетъ или не свои, т. е. опять знакомыя, извѣстныя произведенія, или же свои, но лишенныя 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 отдѣлить 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-

горін—категорії піанистовъ - творцовъ, созидаюшій свой фортепіанний стиль, столь же оригінальний, если не болѣе, чѣмъ стиль ихъ твореній, и столь же трудный для первого воспріятія. Новизна ігры 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 великие новаторы композиціі. Почему такъ? Можетъ быть, потому, что это тонкое, эфемерное, безплотное искусство умираетъ вмѣстѣ съ ними, не оставляя даже никакого физического отпечатка, потому что преемственность держится, по крайней мѣрѣ, вначалѣ, подражаніемъ духовно-родственному. А подражать исчезнувшему—невозможно. Новаторъ-исполнитель долженъ возсоздать стиль своихъ духовныхъ родонаачальниковъ, долженъ угадать его, долженъ самъ его претворить, раньше, чѣмъ итти дальше. Положеніе новатора-композитора—многое выгоднѣе, ибо предшественники оставляютъ ему записи своихъ творческихъ грезъ, правда, неполныя, несовершенныя, но все же дающія возможность расшифровать ихъ внутреннюю сущность. Во всякомъ случаѣ Скрябінъ—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 Скрябіна - композитора, создали и его обликъ, какъ піаниста. Поэтому неудивительно, что Скрябінъ - 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 рассказамъ 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 въ утренняго, больше въ сторону новыхъ достиженій нюансировки и педализаціи, звукового 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 закономѣрный,—то портретъ Шопена является вполнѣ 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 которого создавалось подъ вліяніемъ обоихъ великихъ гениевъ равномѣрно, въ своемъ интерпретаторскомъ обликѣ отразилъ почти только одного Шопена. На долю Листа приходится только нѣсколько чертъ, являющихъ съ нимъ элементы сходства: аффектація игры и присутствіе несомнѣнной позы при исполненіи. Мѣстами, въ тѣхъ моментахъ, гдѣ интерпретаторской обликъ Листа какъ бы рождается изъ Шопена и даже отчасти покрывается по-

следнимъ, 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 утонченного мистицизма, котораго вообще былъ въ этой яркой формѣ чуждъ элегикъ и лирикъ Шопенъ. 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 цѣломъ его творчества. Это—область тончайшихъ ощущеній, небывалой, прежде не слыханной тонкости оттѣнковъ, изгибовъ ритма, звуковыхъ колористическихъ нюансовъ. Скрябинъ—раскрывается 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 обѣятіе звука—ни у одного піаниста не чувствуется такого сліяння личности играющаго съ тѣми звуками, которые имъ рождаются изъ инструмента. Это—непосредственный языкъ нервной енергіи, 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 ароматъ, 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 геніального 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. Говорять, что всѣ великие геніи-композиторы были наилучшими исполнителями своихъ твореній. Но у Скрябина эта „наилучшость“, обращается въ исключительную, монопольную принадлежность. Онъ одинъ зналъ тайный шифръ своихъ твореній, онъ одинъ знаетъ секреты тѣхъ техническихъ приемовъ, 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 грэза 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

фізическое тѣло. Эту ауру произведенія, это астральное его тѣло чувствуетъ, непосредственно переживаетъ всякий чуткій созерцатель художественного творенія. И чѣмъ геніальнѣе, чѣмъ полнѣе творческая жизнь произведенія, тѣмъ обширнѣе эта аура; чѣмъ больше элементовъ искусствъ она заключаетъ, тѣмъ больше отроговъ проникаетъ отъ физического 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 физического плана вещей.

Было бы глубокой ошибкой думать, что именно эта „физическая“ оболочка искусства, его материальная 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, которые 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 астралъ, душа тво-

ренія, не воплощаемъ въ физической планѣ и не запи-  
сумъ. И въ немъ могутъ оказаться преобладающими  
стихіи искусствъ, совсѣмъ отличныхъ отъ той сферы,  
которая породила физический обликъ.

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

Музыкальное произведеніе состоитъ изъ несовершен-  
ной, условной записи, по которой надо найти шифръ  
физического, звукового облика композиціи, и затѣмъ изъ  
огромной таинственной области астрала творенія, въ ко-  
торомъ переплетаются элементы и стихіи всѣхъ искусствъ,  
первичные истоки воплощенія. Только композиторъ зна-  
етъ вполнѣ оба шифра, только онъ одинъ можетъ пока-  
зать истинный ликъ своего творенія.

Я нарочно такъ длительно остановился на этой теорії  
строенія художественного организма, потому что именно  
къ Скрябину ея примѣненія особенно ярки и рельефны.  
Скрябинъ—композиторъ, произведенія котораго отличают-  
ся именно необычайнымъ развитіемъ сложности орга-  
низациі. По только что изложенной терминології—ихъ  
астральная область необыкновенно велика, заключаетъ 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 магії „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-декламаціонной магії, гипнозъ ритмо-формъ. Центръ тяжести этихъ произведеній часто лежить далеко отъ чисто музыкальной сферы. И самъ композиторъ это чувствовалъ инстинктомъ великаго во-плотителя-творца. Не даромъ такъ сильно въ немъ было стремленіе въ синтетичности не только грэзы, но и воплощенія, къ тому, чтобы ограниить 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 ритмического содержанія. Его мелось борется съ темперацией, взрывая неизслѣдованныя области ультрахроматического міра звуковъ, его гармоніи тѣсно въ 12-ти нотахъ условной гаммы. Его колоритъ въ грэзѣ своей тоньше чѣмъ самая тонкія оркестровыя краски. И мы видимъ какъ результаты этой борьбы физического плана съ грэзою 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 неопределенноти художественного 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 погружения въ аритмическую стихію, до внезапнаго подъема къ моціи и энергіи, рождающій въ воображеніи самая причудливыя грезы пластики—этотъ необычайно пластичныи ритмъ, словно слѣдующій непосредственнымъ эмоціямъ живого пластического образа. Нѣть 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 понятия, наивно полагаютъ, что Скрябинъ „игралъ аритмично“.

Техника нервовъ, о которой я упомянуль—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 онъ 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 бесплотные отзвуки или отсвѣты тембровъ... Все это—въ воображеніи, но важно то, какими средствами заставляетъ исполнитель работать творческій духъ слушателя надъ возсозданіемъ его творенія.

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

ральное мѣсто. И самый способъ удара, отъ котораго звукъ ф. п. окрашивается, начинаетъ жить колоритной жизнью. Не отдельный 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 возсоздавать астральное тѣло произведенія. Въ этомъ взаимодѣйствіи двухъ категорій участниковъ активной (исполнителей) и пассивной (слушателей) и кроется зерно подлиннаго, соборнаго художественнаго акта. Искусство немыслимо 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 оть 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, лишенъ быль 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 такие 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 интерфирируя, уничтожаются или вызываютъ случайныя явленія. Разъ нѣть психического ассонанса, нѣть и магіи, нѣть и гипноза, нѣть соборнаго творчества, нѣть и искусства, а только одно офиціальное „исполненіе“. Таковымъ оно и было въ большихъ концертахъ Скрябина. А безъ внутренней магіи, безъ тайнодѣйствія психическихъ силъ соборнаго лица оно имѣеть очень немного значенія.

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

номыслящихъ друзей, тѣ только могутъ судить о томъ, какой великий художникъ-интерпретаторъ скрывался въ композиторѣ, который, какъ и его предокъ по духу Шопенъ, 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 психического ассонанса присутствующихъ, окрыленное ихъ восторгомъ и пониманіемъ, рождало могучіе психические токи, рождало магію и то завороженіе, которое обращало въ эти моменты Скрябина въ священнодѣйствующаго мага, физической силою звуковъ потрясавшаго психические планы, и дѣйствительно, „реально“ создававшаго среди присутствующихъ чудо рожденія соборной творческой души, какъ высшаго выраженія художественного катарсиса.

Эта могучая священная лира теперь замолкла и, страшно подумать, что она не оставила ни одного преемника. Тайну священнодѣйственного 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 приблизительна. 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 Шопенъ,—его ученики относятся всѣ къ раннему времени его дѣятельности, когда Скрябинъ еще не былъ въ полномъ расцвѣтѣ своего исполнительского генія. И его искусство можетъ умереть вовсе, какъ попавшее на сухую почву сѣмя, не имѣя молодыхъ преемниковъ для развитія.

Надо надеяться, что эти мрачные перспективы не оправдаются. Возможно, что музыкальный исполнительский гений воспрянет 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 болышиимъ 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 запись его оттѣнковъ въ его произведеніяхъ, слѣдя еще пока свѣжему воспоминанію тѣхъ, у кого его гениальная 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 личного исполненія. Это—задача ближайшаго времени для лицъ, знавшихъ его игру.

## СКРЯБИНЪ — ФОРТЕПИАННЫЙ КОМПОЗИТОРЪ.

Начиная говорить о фортепіаномъ творчествѣ 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 фортепіанного 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 фортепіанного творчества передъ другими отраслями, а то обстоятельство, что онъ упорно возвращается къ нему изъ своихъ кратковременныхъ экскурсій въ область симфонизма, что съ течениемъ времени, онъ не отходитъ отъ фортепіанного 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 общий 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 безду творческаго переживанія,—для этого у него достаточно рессурсовъ. Но самое главное то, что характерное для фортепіано настроение „индивидуальности“, „личности“ особенно влечетъ къ себѣ тѣ творческія силы, которые сами отличаются высокимъ тономъ индивидуального самосознанія. Фортепіано—органъ музыкального индивидуализма. А Скрябинъ при всемъ своемъ стремлениі къ соборности въ искусствѣ, роковымъ образомъ остался индивидуалистомъ, „мечтающимъ“ о космическомъ и о соборности, ибо другие еще не были готовы.

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

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

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

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 самобытностью 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 вытекаютъ изъ его пріемовъ и манеры исполненія, часто обусловливаются даже недостатками его игры;—недостатками, которые силою художественного импульса претворяются въ достоинства изложенія: обычное явленіе у выдающихся талантовъ. Въ противоположность неуловимымъ, эфемернымъ по своей сущности, неописуемымъ особенностямъ исполнительского стиля, конкретный стиль фортепіанного 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 изложение, одинъ взглядъ на который даетъ возможность причислить Скрябина къ величайшимъ мастерамъ фортепіанного 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-изящнымъ способомъ.

„Шопенизмы“ ранніго періода еще не успѣли пре-

твориться въ преемственно связанныю 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 арпеджиованной 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 Impromtu 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 квадролями 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 осторегается выражаться не деликатно. Нѣкоторыя вещи этого периода — 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 дѣляясь типич-

ными „скрябинизмами“. Путь ихъ развитія и трансформації—медлененъ и постепененъ. Все же, даже и въ наиболѣе раннихъ твореніяхъ—фортеціанное 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 растеній, причудливо формированыхъ, разбитыхъ фигурацій сопровожденія, обволакивающихъ облаками гармоніи линію мелоса. Эти фигурационныя волны часто формированы въ играющіе, капризные ритмы, въ которыхъ нерѣдки излюбленные Скрябинымъ квинтоли и квадроли 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 распределены черезъ всю клавіатуру; никогда онъ ихъ не концентрируетъ, избѣгая, чтобы въ нижнихъ регистрахъ интерваллы были бы слишкомъ тѣсны. Оттого даже сложнѣйшіе звуковые комплексы у Скрябина звучать идеально тонко и нѣжно, какъ какая-то гармоническая вуаль, какъ нѣжное строение изъ паутины. Даже въ моментахъ ужаса, въ устрашающихъ ситуацияхъ своего творчества, гдѣ ему нужны краски мрака и трагедіи,—онъ умѣетъ оставаться изящнымъ и даже прозрачнымъ, какъ въ концѣ девятой сонаты—

въ этомъ страшномъ шествіи, кошмарной легендѣ, дышащей ужасомъ средневѣковыхъ сказаній. И тутъ онъ въ изложениі какимъ-то чудеснымъ способомъ не ссорится съ прозрачностью стиля, какимъ - то волшебствомъ, тайноподѣйствиемъ таланта умѣеть соединить ужасъ впечатлѣнія, даже отвратительную кошмарность бредового видѣнія съ звуковой „пріемлемостью“, даже очарованіемъ музыкального образа—какая разительная противоположность произведеніямъ многихъ современныхъ quasi-новаторовъ, у которыхъ отталкивающій 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 фортепіанныхъ произведеній Скрябина. Наибольшая возможная простота—это девизъ, которому онъ всегда слѣдуетъ. Простѣйшія мысли свои—эти бесконечные 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. Идеалъ 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 цѣлага. Съ безформенностью изложенія этотъ великий мастеръ формы, сумѣвшій втиснуть титаническую напряженность діонисійского экстаза въ кристальную ясность апполлиническихъ архитектуръ—не могъ бы помириться даже въ мелочахъ. И его ми-

кроскопической поэмы и прелюдії, часто въ нѣсколькихъ строкахъ, эти обрывки экстатическихъ видѣній, часто зародыши, полуэскизы его большихъ созданій—всѣ они все же произведенія, округленныя и кристаллизованныя, 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 расположениі, 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 отдельныхъ аккордовъ съ многозвучными форшлагами—это борьба творческой грэзы 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 піанистической образѣ. 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 этаъ органъ фортепіано играетъ особую, исключительную по значенію роль.

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

вызывала къ жизни эту изумительную нюансировку, дѣлающую въ исполненіи Скрябинскихъ произведеній педаль не менѣе важной, чѣмъ клавіатуру, 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 известной степени на пріоритетъ техники звукоизвлеченія. Важно отмѣтить тотъ фактъ, что всѣ гармоніи Скрябина звучать „на педали“, что безъ педали отъ фантастического и изумительного по красотѣ образа зданія его стиля не остается почти ничего. При этомъ переливчатыя 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 фигурацій. Можетъ быть именно это свойство стиля—его „педальность“, влекущая за собой то, что въ гармонической ткани въ каждый данный моментъ только незначительная часть звуковъ имѣеть реальную „ударную“ внѣшность, 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 физической, ирреальный обликъ.

Прогрессъ педальной стихіи въ стилѣ Скрябина невольно увлекъ его въ сторону піанистическаго колорита, въ огромную, почти неизслѣдованную область колористическихъ возможностей, которая 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 лишенъ тембра, онъ „блѣлый“ по окраскѣ,—такъ думаютъ почти всѣ. Дѣйствительно, если смотрѣть съ точки зреїння строгого 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, квинтоваго 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, яркий, 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“ обертонъ—девятый призывокъ 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

обнаруживает различие тембровъ регистровъ. Это—уже колоритъ, уже краска. И чуткій художникъ неминуемо ею воспользуется въ художественныхъ цѣляхъ. Онъ имѣеть въ распоряженіи общій „бѣлый“ тонъ звука и на немъ, какъ бы призрачные полунаамеки, полутембы колоколовъ, челесты, валторны, какъ разъ наиболѣе фантастические и волшебные тембы оркестра. Не случайно фантастическая гармонія Скрябина воспользовались фортепіаннымъ міромъ красокъ: они—одной съ ними природы: такие же прозрачные, полуточные, нереальные и въ то же время подлинно существующіе.

„Нѣть плохихъ звучностей“ — это принципъ всякаго прирожденного 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 приемлемымъ. 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 „Funerailles“; въ сонатѣ H-moll онъ не боится крайнихъ нотъ фортепіанного звукоряда. А дальше идетъ Скрябинъ, творящій колористическое откровеніе въ фортепіано, ясновидящій透过 „бѣлое“ существо его звука въ области сверхчувственныхъ тембровъ соединяющій колоритъ своихъ гармоній съ колоритами звучностей инструмента. Его „колокольная“ гармонія, нависшая 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 звенища регистры съ металлическимъ,

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

Но этого еще мало. Колористическія возможности фортепіано не исчерпываются использованіемъ тембровъ его регистровъ. Самое распределеніе звучащей гармоніи—самое изложеніе—уже заключаетъ въ себѣ колоритъ. Вѣдь тембръ есть та-же гармонія, заложенная въ существѣ звука. И обратно—гармонія есть тембръ. Трудно учесть колористическія перспективы, исходящія изъ этого принципа: гармонія—тембръ. Распределеніе звуковъ гармоніи по силѣ и по регистрамъ создаетъ иллюзіонные тембры, призрачныя звучности которыхъ не можетъ замѣнить грубая оркестровая реальность тембра. А если къ этому прибавить безчисленныя возможности, рождающіяся отъ пользованія отзвуками педали, резонансами проходящихъ фигуратій — то область фортепіанного колорита окажется неизмѣримой. Она—тоньше по природѣ, чѣмъ оркестровая. Намеки на колоритъ, рождаемые то гармонической краской, то реальными отзвуками тембра, то тонкой игрой резонирующихъ отзывковъ, попадая въ сферу нашего воображенія, развиваются въ огромныя колористическія картины. Въ воспріятіи музыки такъ много значитъ отраженное, индукированное 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 замѣнить 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 темперированного 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, безколоритностью. Ни Шопенъ, 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 Скрябінскихъ 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 всякий разъ эта попытка, какъ и въ аналогичныхъ пополновеніяхъ оркестровать Шопена—оканчивается неудачею. Почему? Потому что оркестровыя краски давять своимъ грубымъ реализмомъ фантастической міръ Скрябинской творческой грэзы: эти грэзы требуютъ какихъ-то астральныхъ тембровъ, какихъ-то развоплощеній звучности, чего-то нереального, что создаетъ на своемъ безцвѣтномъ фонѣ звукъ фортепіано, но чего нѣть 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 исходить изъ реальныхъ оркестровыхъ тембровъ, дематеріализируетъ ихъ въ воображеніи и закладываетъ эти демате-

ріализованими тембрами въ quasi безцвѣтную фортепіанную палитру, въ качествѣ какихъ-то скрытыхъ, но чувствуемыхъ потенціальностей. Въ этихъ безцвѣтныхъ звукахъ погребены всѣ тембры оркестра, и фортепіано звучить у Скрябина оркестрально, но несомнѣнно оркестру. Его трубы, звучащія въ послѣднихъ сонатахъ, какъ призывы, или какъ могутъ импульсы хотѣнія, опьяняющій ароматъ второй темы 6-й сонаты, валторны его роѣтте-постурнѣ—все это призраки, переселившіеся изъ оркестра, обезплоченно живущіе въ звукахъ рояля. Вокругъ нихъ создается оркестровая сказка, но имъ хорошо въ микрокосмѣ фортепіано и не хочется большаго—передъ ними астральный міръ красокъ. А въ оркестрѣ Скрябину не хватаетъ индивидуального нерва, чувства личности, онъ тамъ не можетъ спаять цѣльной линіей настроенія излюбленные имъ быстрые, нервные скачки нижняго голоса, съ акцентомъ—наслѣдіе великаго сангвиника Бетховена, или сдѣлать жизненными, интересными его характерные „экстазные тріолады“ аккордовъ, сопровождающихъ узкую и острую, какъ лезвее, линію мелоса, исполненнаго подъема и лучезарнаго пафоса. Самъ онъ знаетъ, что для него—фортепіано, самъ знаетъ, что корни его творчества переплелись съ призрачными красками этого инструмента. Не даромъ онъ написалъ партію фортепіано въ своей послѣдней оркестровой греѣ—„Прометеѣ“, не даромъ тамъ—наиболѣе интимное, наиболѣе тонкое, призрачное, всѣ эти звуковые поцѣлуи, тайнодѣйствія играющихъ ритмовъ, экзотику переливающихся струй—онъ отдалъ фортепіану. И чѣмъ дальше, тѣмъ призрачнѣе и разволоченнѣе дѣлается его стиль изложенія. Ходъ разволоченнія, начатый разслоеніемъ гармоніи на звучащіе на педали фигураціонные отзвуки—продолжается. Однимъ изъ симптомовъ дальнѣйшей дематеріалізації является сокращеніе длительности отдѣльныхъ звуковъ.

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 приготавляется улетѣть, дѣляясь тоньше атмосферы. Аккорды все чаще и чаще берутся „агрэггио“, 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 всейстройкѣ его композиціи характеръ устремленности, воздушности, легкости. Онъ все чаще прибѣгаешь къ трелямъ и мелкимъ, быстро замирающимъ „тремоландо“ на гармоническихъ нотахъ, словно боясь, чтобы каждый звукъ не успѣлъ материализоваться, 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, дѣляясь 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 оп. 67).

Эволюція стиля 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 безподобное quasi-оркестральное tremolo въ его „Vers la flamme“). Этотъ

стиль быль совершеннымъ, мастерскимъ съ самаго начала, хотя еще не быль самобытнымъ; его путь шель—къ утонченію, къ развоплощенію, къ дематеріализації. Какъ ни тонки первыя композиціи Скрябина, но онъ—грубы сравнительно съ послѣдними и не только по содержанію, но и по изложенію. Это — результатъ тщательной культуры стиля: Скрябинъ, какъ всѣ крупные художники, любилъ свой стиль, любилъ его вырабатывать до мелочей, до идеальной ограниченности, любилъ мастерство, процессъ работы надъ стилемъ. Часто одна нота (въ буквальномъ смыслѣ), кажущаяся ему не идущей къ стилю, тормозила его работу на недѣли. Это—признакъ высокаго критического 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 изложения, которые уже не эволюціонируютъ и не развиваются, а неизмѣнно переставляются отъ одного произведенія къ другому, сохраняя смыслъ, настроение и форму. Какъ разъ у Скрябина эта манера сказывается особенно рѣзко, въ виду оригинальности его приемовъ, бросающихся въ глаза своей рельефностью и быстро узнающихъся при повтореніяхъ.

## СКРЯБИНЪ—СИМФОНИСТЪ.

Симфоническая произведений 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 созданного 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 вѣнѣстическаго замысла теургического 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 моментѣ воплощенія долженъ присутствовать нѣкій психологической 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 музикальный „центръ“—такъ и въ отдѣльной области музикального искусства въ симфонической сферѣ долженъ присутствовать „симфонический центръ“, нѣчто такое, что создаетъ изначальную „симфоничность“ произведенія. И этого то центра въ скрябинскихъ симфоніяхъ нѣть.

Онъ родился изъ стихіи фортепіано—я говориль уже объ этомъ его генезисѣ въ главѣ о немъ, какъ фортепіанномъ композиторѣ и піанистѣ. Фортепіано было его изначальной стихіей, не случайно, не благодаря стечению обстоятельствъ, а въ глубокой гармоніи съ утонченностью его природы, съ ея „индивидуализмомъ“, который онъ всю жизнь стремился преоброть, но который властно заявлялъ о своемъ существованіи до послѣднихъ монентовъ его жизни. Та двойственность психологіи Скрябина-творца, о которой я уже упоминаль, двойственность, выразившаяся въ борьбѣ его изначального прирожденного 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 фортепіаннимъ композиторомъ, только проектирующемъ свои видѣнія на болѣе широкую плоскость симфоническихъ красокъ. Онъ и въ качествѣ симфониста продолжалъ мыслить фортепіанно. И это не трудно доказать, рассматривая структуру и стиль его оркестровыхъ композицій. Того „симфонического центра“, присутствіе 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 свершениі, влекла его къ макрокосму оркестра, къ которому у него не было прирожденного „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 мистического акта онъ хотѣлъ видѣть воплощеннымъ въ физическомъ планѣ конкретно, реально, со всею яркостью чувственного образа; какъ стремился онъ къ этому въ своей конечной идеѣ Мистеріи — которая есть въ сущности чаяніе чуда въ физическомъ планѣ — что съ мистической точки зрењія — удѣльь маловѣрныхъ; какъ призрачные отзвуки иныхъ искусствъ, хранящіеся потенціально и чувствуемые нами при восприятіи „одного“ изъ искусствъ, онъ мечталъ воплотить опять таки реально, чувственно, въ видѣ синтетического искусства:—такъ и призрачные тембры, грезившіеся ему всегда, тембры и краски, звуковые колориты, которыми онъ былъ вѣчно исполненъ, которые онъ умѣль столь

властно и мощно передавать въ намекахъ безцвѣтныхъ звуковъ фортепіано, онъ жаждаль воплотить въ реальность, онъ жаждаль ихъ „чутственno“ осязать и слышать. При этомъ его жажда полнаго чувственнаго воспріятія вступала въ борьбу съ тѣмъ принципомъ художественности, который видѣть 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 интуїціи воспринимающаго: неописуемыя и несказуемыя, „невыразимыя“ художественные грезы, вызываемыя магическою 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 территории 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 полнаго „очувствленія“ какъ бы вразрѣзъ идетъ его же чисто скрябинское стремленіе къ истонченію искусства. Но это „вразрѣзъ“ въ сущности кажущееся, ибо утонченностью физического воплощенія Скрябинъ только хочетъ перекинуть мостъ между чувственнымъ и духовнымъ, материализуя 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 полнаго слиянія.

Итакъ—явленіе Скрябина - симфониста есть порожденіе его стремленія къ материализації. Отсюда—его страстная жажда колоритовъ, страстная жажда грандіозныхъ звуковъ, такихъ, оть которыхъ рушились бы стѣны и разрушались твердыни. Это—все проявленія стихіи орфической—Скрябинъ хочетъ заклинать физической, чувственныи 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—фортеціанной. Вспомнимъ, что мечта его—было возужденіе всѣхъ ресурсовъ, заклинаніе силами соединенныхъ искусствъ и силами соборной воли всего человѣчества. Не даромъ элементъ „іерихонизма“ въ видѣ оглушительныхъ концовъ и кульминаціонныхъ пунктовъ „Поэмы Экстаза“ и „Прометея“ встрѣчается почти во всѣхъ его крупныхъ созданіяхъ. Скрябинъ готовился къ созданію тѣхъ архангельскихъ трубъ, которыя бы возвѣстили міру апокалиптическую идею и пришествіе новаго Мессія.

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 „Предварительного 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 фортеціанномъ творчествѣ того же Скрябина. Насколько бережно и тонко относилсѧ онъ къ ресурсамъ форте-

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

Эта отвлеченность и этотъ схематизмъ въ обращеніи съ оркестромъ свидѣтельствуютъ о той мысли, которую я выразилъ въ началѣ статьи—о „ложности“ симфонизма Скрябина. Въ процессѣ воплощенія художникъ слѣдуєтъ указаніямъ двухъ вещей—художественной интуїціи въ данной сферѣ и технікѣ обращенія съ этой сферой, при чёмъ послѣдняя отчасти раждается первою.

И Скрябинъ, мыслившій фортепіанно, не имѣлъ ни интуїціи оркестровой стихіи, ни техники обращенія съ оркестромъ. Причины отсутствія интуїціи не подлежать учету:—это тайна творческой организаціи. Почему Шопенъ родился только фортепіаннымъ композиторомъ? Почему Вагнеръ былъ принципіально лишенъ стихіи фортепіанного чутья? Это стоитъ въ связи съ первичной организаціей, съ психологическимъ міромъ творца. Но были художники, которые чувствали сами границы своей „художественной“ стихіи, такимъ былъ Шопенъ. А Скрябинъ, который мечталъ о предѣльныхъ достиженияхъ человѣчества, котораго философская мечта завлекла далеко за предѣлы искусства, въ область об ѿединяющую 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 конфліктъ съ его природой и творческой сущностью.

Интуїція воспитываетъ технику и сама воспитывается отъ нея. Быть можетъ интуїція оркестроваго міра у Скрябина была парализована тѣмъ, что его колористическая грэзы во много разъ превышали средства совре-

менного 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 говорять іерихонскія трубы Экстаза и Прометея, самая манера изложенія Скрябінъ тонкихъ мѣсть, въ которыхъ онъ словно игнорируетъ свойства тембровъ и относится къ нимъ какъ къ какимъ-то отвлеченнымъ сущностямъ, которыхъ онъ награждаетъ свойствами по своему желанию 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.

Лишенній 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 фортепіанной индивидуальности. И этотъ отпечатокъ не могла смыгъ послѣдующая уже оркестровая обработка, тѣмъ болѣе, что и въ этой обработкѣ композиторъ почти все время продолжалъ мыслить фортепіанно, насилия оркестровую стихію. Отъ этой фортепіанности изложенія происходитъ любопытное явленіе: почти всѣ оркестровыя произведенія Скрябина чрезвычайно легко перекладываются на фортепіано въ двѣ руки, несмотря на ихъ сложность, и чѣмъ художественнѣе мѣсто композиціи, тѣмъ легче его переложить, напротивъ чѣмъ мѣсто композиціи теоретичнѣе и абстрактнѣе, чѣмъ больше оно по всѣмъ видимостямъ являлось слѣдствіемъ не интуиціи, а логики искусства,—тѣмъ оно въ переложеніи выходитъ хуже. А въ тѣхъ мѣстахъ, которыя перекладываются легко, самъ собою образуется безъ малѣйшихъ усилий знакомый и характерный фортепіанный стиль Скрябина, часто въ наиболѣе его яркой формѣ. И смутно чувствуется, что этотъ процессъ „переложенія“ на самомъ дѣлѣ не переложеніе, а что-то иное—въ созданіе первичної творческой мечты Скрябина по ея оркестровой репродукціи.

Отсутствіе техники неминуемо влекло къ „схематизму“ и отвлеченности въ оркестровой области и обусловило всецѣло послѣднюю. Насколько свободенъ былъ Скрябинъ въ области фортепіано, насколько властно распоряжался онъ всѣми его данными, интуитивно угадывая новые, еще неизвѣстные рессурсы и пріемы, дѣляя чудо своимъ изложеніемъ, заставляя колористически звучать безцвѣтные звуки рояля:—настолько же все время чувствуется несвобода, стѣсненіе и даже гнетъ въ его оркестровыхъ пріемахъ. Исполненный новыхъ звуковъ и звучностей и умѣвшій на фортепіано разскказать про ихъ

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

Это отсутствіе своего стиля въ оркестрѣ особенно ярко свидѣтельствуетъ о чуждости оркестра геню Скрябина. Великій творецъ въ данной области всегда создаетъ стиль именно тамъ. Такъ создали стиль Вагнеръ, Бетховенъ, 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, лишенъ физіономіи. И если можно узнать его произведеніе всегда, то не оркестровая палитра тому виною, а характерное скрябинское музикальное творчество, его гармонические и мелодические пріемы.

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 отдельныхъ инструментовъ, даже въ моментахъ грандіозности. Достаточно посмотретьъ на сравнительно небольшія партитуры корифеевъ современной инструментовки, на партитуры Вагнера, Дебюсси и Римского - Корсакова,

чтобы увидѣть, какъ эти дѣйствительно прирожденные гени оркестроваго творчества умѣли вызывать огромные эффекты совершенно ничтожными средствами, какъ они свободно и увѣренно „творили въ оркестровой сфере“ и достигали нерѣдко эффектовъ несравненно болѣе грандиозныхъ 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 имѣеть 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 расположение должно обусловить наилучшій эффектъ звучности. Съ нѣкоторыми тембрами у него имѣется повидимому нѣкоторая исключительная и исчерпывающая ассоціація, отчего эти инструменты у него уже играютъ предопределеннную, 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 чмъ конечно ни одна труба не можетъ сыграть эти темы такъ нервно, какъ онъ того хочетъ и какъ онъ самъ геніально игралъ на ф-п. У него есть нѣкоторые излюбленные приемы, но ихъ несамобытность влечетъ за собою то,

что они не придают физиономии его оркестровой палитре, а только сообщают ей колорит известной материности. Сюда относятся употребление соло скрипки въ моментахъ, настроение которыхъ онъ отмѣчаетъ словами „*suave, languide, sensuel, caressant*“, арфы глиссандо, закрытые трубы въ мрачныхъ моментахъ. При закрытии медныхъ въ зловѣщихъ мѣстахъ Скрябинъ часто не считается совершенно съ получаемымъ реальнымъ тембромъ, очевидно тоже относясь чисто схематично къ этой звучности (медные—олицетвореніе моши, закрытые медные—тоже, но съ зловѣщимъ оттенкомъ). Оттого получаются неожиданные эффекты, авторомъ непредвидѣнныя, общая тусклость звучности вместо ожидаемой мрачности (напр. закрытая труба въ поэмѣ Экстаза („тема протеста“), производящая совершенно неумѣстный комическій эффектъ въ этомъ регистре и ритмѣ, или сдавленная „квакающія“ звучности въ серединѣ „Прометея“.) Многіе 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 фортепіанного оригинала.

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

обычно исчерпывающихъ всѣ тематические ресурсы произведенія. Взаимное столкновеніе самыхъ неподходящихъ тембровъ въ одномъ регистрѣ производить 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 мъщи, величія звука, онъ самъ нерѣдко говорилъ о значеніи физической мъщи звуковъ. Но въ томъ изложеніи, которое у него, мъщи 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.

Фортепіанізмъ Скрябина при его оркестровыхъ воплощеніяхъ сказывается еще въ томъ чисто фортепіанномъ взглядѣ на цѣлое оркестра, которое сквозить 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 играеть 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 фортепіано съ педалью, поддерживая послѣдней угасающей гармонической фонъ. Въ видѣ примѣра надлежитъ указать на среднюю часть „Прометея“ и на трагические моменты „Поэмы Экстаза“, въ которыхъ акцентирован-

ныя темы трубъ оказываются поддержаными только суховатымъ tremolo струнныхъ.

Мы видимъ такимъ образомъ странную картину одного изъ величайшихъ геніевъ творчества, композитора, давшаго міру лучшія свои произведенія въ чуждой имъ стихіи, увлеченаго схемою космизма и забывшаго за нею свою художественную природу. Отсутствіе интуїціи, отсутствіе техники обращенія, хотя бы въ предѣлахъ той техники, которая сейчасъ дѣлается достояніемъ всякаго даже рядового композитора, отвлеченностъ и схематизмъ въ отношеніяхъ къ оркестровому инструменту, какъ порожденіе отсутствія интуїціи, форгепіанность, ярко и рѣзко выраженная какъ въ процессѣ сочиненія (за фортепіано) такъ и въ деталяхъ изложенія, однообразіе пріемовъ, манерность и отсутствіе своей физіономіи—вотъ картина той оркестровой одежды, въ которую облечены великія музыкальныя мысли Скрябина. Онъ все время стѣсненъ и лишенъ свободы обращенія съ неизвѣстнымъ ему материаломъ, въ существо котораго онъ не проникъ ни технически (по отсутствію спеціальной тренировки), ни интуитивно (по отсутствію специфической интуїціи). Его колористические 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 дилетантизмъ 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 воплощения требовала бы эквивалентного гения, съ оригинальностью и самобытностью эквивалентной всему его творчеству, его фортепианному воплощению. Уже самое присутствие „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 великия 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 гений, словно ослѣпленный какою-то внѣшнею идеею, тщится вырваться изъ сферы своего чисто художественнаго гenія. У Скрябина это вырываніе обусловлено всей его философемою, всей его идеей Мистеріи, онъ „долженъ быть“ вырваться изъ фортепианной мысли, если не хотѣть остаться только великимъ художникомъ. Симфоніи эти— тоже не были его конечнымъ устремленіемъ, это были формы, встрѣченныя имъ на его недоконченномъ пути, преходящія формы, на которыхъ онъ самъ смотрѣлъ, какъ на что то временное по отношенію къ конечному. Онъ долженъ быть не только вырваться изъ своей стихіи фортепіано, онъ долженъ быть вырваться изъ музыки, стать великимъ творцомъ всѣхъ искусствъ. Онъ не успѣлъ этого сдѣлать и смерть поставила точку въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ только начиналь осуществлять свое стремленіе къ разрушенію граней своего искусства. Было ли бы это преодолѣніе болѣе удачнымъ, чѣмъ его преодолѣніе 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 симфонії, невозможно указать на симптомъ зарожденія того симфонического 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 „Прометеѣ“. Это—голосъ его интуїціи 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 критический инстинктъ сейчасъ же бы началъ дѣйствовать. Обычно художники, видающіеся въ чуждыя сферы, не чувствуютъ этого, и самое видненіе 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 сфере оркестра Скрябинъ былъ дилетантомъ, и критицизмъ у него слабѣлъ какъ всегда бываетъ въ этомъ случаѣ. Огромная фантазія, не контролируемая дѣйствіемъ художественного инстинкта, создавала ему образъ изъ намековъ тамъ, где 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 возсоздавалъ по самымъ относительнымъ намекамъ свои грезы и былъ счастливъ, слушая эти намеки.

Какъ въ великому симфонисту Бетховену мы чувствуемъ великую мысль, заложенную въ его неумѣло и неловко выраженные вокальные 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 сверхфортепіаны. Это какая-то абстрактная, внѣинструментальная природа, не воплощенная и не воплощаемая въ оркестръ, чувствуемая сквозь чужды 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 сверчувственный образъ астрального 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 возозданіемъ астрала творенія, давить и гнететь воспринимающую психику, заставляетъ ее сначала произвести работу развоплощенія—деколоризаціи, чтобы послѣ создавать вновь сверчувственный 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, сверчувственныхъ отроговъ, проникающихъ въ области иныхъ искусствъ и даже въ области внѣэстетической. 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 стихії. А оркестровое творчество его, будучи столь же виѣмузыкальнымъ, какъ и фортепіанное, своимъ несовершенствомъ воплощенія частью парализуетъ ментальный образъ возсоздаваемаго творенія. Но образъ этотъ имѣется, онъ сотворенъ Скрябінимъ 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 „сверхтембрь“ своей творческой грезы изъ тембровъ оркестра. Минѣ кажется это какимъ то громоздкимъ способомъ. Въ сущности всѣ его тембры не лежать 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 людскаго 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 достижению, 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

этотъ колоритъ не нашелъ двери въ міръ оркестровыхъ красокъ. Это—явленіе не безпримѣрное, ибо въ сущности такимъ же былъ Шопенъ,—колористомъ безъ реальнаго колорита. Это—какой то „психическій, внутренній“ колоритъ, не выявляемый такъ просто, какъ обыденный. Я рѣшусь сказать, что это тъ—„скрябинскій“—колоритъ—явленіе болѣе высокаго порядка, чѣмъ обыденный, почему я и не жалѣю о томъ, что не могу признать его въ этой области геніальныемъ. Ему нуженъ быть не оркестръ, а какое то „сверхфортепіано“, рождение кото-раго чувствовалось во всѣхъ его послѣднихъ произведе-ніяхъ. Куда же направлялась эта огромная колористиче-ская мощь, заложенная въ самое существо его музыкаль-наго 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. Гран-діозная колористическая интуїція Скрябина всею волною своею направилась въ область гармоніетворчества и тутъ произвела цѣлую революцію. Онъ создалъ въ этой обла-сти, родственной колористической и изъ нея вытекаю-щей, больше чѣмъ всѣ его музыкальные предшественники, взятые вмѣстѣ. Онъ былъ такъ безконечно смѣль, такъ безконечно самобытенъ въ этомъ мірѣ, какъ никто до него. И въ этой смѣлости чувствовалась смѣлость художника власть имѣющаго, говорящаго интуитивно то, что ему известно изъ общенія со сверхсознательнымъ міромъ. Это—не его робкія попытки оркестроваго коло-рита—это могучая и властная рѣчь генія въ своей при-рожденной сфере. 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 созданиі 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 гармоніетембрь—его наиболѣе характерное въ творчествѣ—образованія промежуточныя между тембрами и гармоніями, между колоритомъ и композиторскимъ творчествомъ, дающія его „сверхфортепіану“ жизнь оркестра, и чувствуемыя 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? Значить то, что центръ тяжести въ гармоніи этого мѣста, а не въ оркестровкѣ. Значить то, что колористической 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 колористической элементъ, еще разъ повторить въ оркестровой реальности, которая ускользнула отъ него.

## ИДЕЯ СВѢТОВОЙ СИМФОНИИ.

Идея свѣтовой симфоніи включена въ созданіе „Прометея“. 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 магического воздействиа 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 не имѣющее корней въ предшествующей исторіи культуры. Скрябинъ созидаетъ такимъ образомъ нѣчто совершенно исторически экстерриториальное, нѣчто безъ предцедентовъ, безъ предковъ и даже безъ намековъ на таковыхъ.

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

воздѣйствія на психику, заклинательнаго принципа въ искусствѣ. Скрябинъ въ своей конечной предѣльной мечтѣ хочетъ поколебать вселенную соединенными устремленіями искусства. Не обѣ одной свѣтовой симфоніи мечталъ онъ въ Мистеріи, онъ говорилъ про всевозможныя ласки ощущеній; 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 культахъ древняго и новаго міра онъ видѣлъ тѣ звеня 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 завороженія человѣческой психики гипнозомъ явленныхъ ритмовъ, въ чемъ бы они не проявлялись, въ сфере 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 мистического 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 кадильнаго 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 цѣлага, 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 мистического акта. Какъ известно 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 магического эффекта лежитъ не въ количествѣ средствъ, а въ ихъ соотвѣтственномъ использованіи.

Итакъ—свѣтовая симфонія, явившаяся безъ роду и безъ племени въ сонмѣ 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 вкрадлись нѣкоторыя особенности, которыя повели къ тому, что въ конечномъ итогѣ самое созданіе свѣтовой симфоніи въ „Прометеѣ“, а также и вообще въ творчествѣ Скрябина надлежитъ признать несостоявшимся. Скрябинъ интуитивно открылъ новую область. Но эта интуїція,

помогшая ему напасть на новый художественный материалъ, скрывавшійся въ океанѣ неизвѣстнаго, не была художественной интуиціей, а скорѣе ментальной, научной. Скрябинъ интуитивно угадалъ и де ю 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 материаломъ. Ничего этого не было совершено. Скрябинъ ограничился декларацией идеи и эту декларацию принялъ за реализацію нового искусства. Получилось нѣчто неопределеннное.

Это неопределенное 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 поэзіи. Только тутъ вслѣдствіе того, что затронутая область была совершенно неизвѣстна Скрябину, и онъ проникаль въ нее только черезъ очень малое отверстіе непосредственной интуиціи „идей“, хаотичность воплощенія и отсутствіе творческаго центра сказалось въ такой рѣзкой формѣ, что въ сущности никакой реализациіи идеи не получилось, чего нельзя сказать ни про его симфонизмъ, ни про его поэтические 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 ведеть 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 болѣе сильной степени), — то же произошло и въ сферѣ новоявленнаго искусства свѣтова только въ видѣ невѣроятно, исчерпывающе убѣдительномъ.

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 всѣцѣло на свою ясновидящую способность. Я долженъ невольно вступить для этого въ область отвлеченно эстетическихъ разсужденій.

Всякое искусство имѣеть рядъ плоскостей, если хотите, плановъ, „измѣреній“, въ которыхъ проектируется воплощаемый творческій процессъ. Разныя искусства имѣютъ разные планы, у многихъ они совпадаютъ (напримѣръ временная координата или измѣреніе въ музыкѣ, поэзіи и танцѣ) иногда то, что присутствуетъ у одного искусства полностью, отсутствуетъ у другого (напримѣръ пространственные 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, должна быть художественно использована и возведена въ „перлъ 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“ вполнѣ 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 квартетного ансамбля, въ которомъ мы имъемъ уже не многообразіе, а единство тембровъ. (Промежуточныя формы всегда ложны въ большей или меньшой степени).

Далеко не всѣ координаты способны къ такой редукціи 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 включаются сами собою въ его симфонію. Но они будутъ случаи: 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 недовершенного, незаконченного искусства.

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

искусствѣ долженствовали 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 отдельно, 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 отдельного художественного организма. Въ несовершенствѣ этого безобразного свѣтового искусства есть нѣчто принципіальное, обусловленное самою сущностью такого замысла, самою оторванностью свѣтовъ отъ ихъ формы, самою „безформенностью“ ихъ. Эти свѣта являются какъ бы точнымъ, параллельнымъ сколкомъ съ звуковъ музыкального 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 редуцированна 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 специальныхъ, обычно уже оперныхъ эффектовъ. А въ стихіи свѣта, воспринимаемаго нами всегда пространственно, координата пространства играетъ главенствующую роль. Мы не можемъ не заинтересоваться эстетически вопросомъ, „откуда“ свѣть 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 времененнымъ ритмомъ (въ отличіе отъ существующаго въ живописи относительного и нѣсколько фігурального 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 отраженiemъ въ планѣ свѣта одновременно развивающейся звуковой симфоніи, она представляетъ картину строжайшаго, теоретически составленного параллелизма звуковъ и свѣтовъ, а психологически это отраженіе играетъ роль нѣкотораго огромнаго психофизіологическаго резонатора, долженствующаго усиливать магическое впечатлѣніе и эффектъ музыки.

Для осуществленія этого теоретического построенія Скрябинъ воспользовался существовавшей у него определенной и повидимому яркой ассоціаціей между „гармоніями“ или тональностями музыкального 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 вниманіе

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

Самое явленіе сильно разнообразится и въ общихъ чертахъ является очень индивидуализированнымъ. Оно заключается въ томъ, что обладающей этимъ „цвѣтнымъ слухомъ“ со всяkimъ звукомъ, чаще съ комплексомъ звуковъ,—съ „гармоніей“ ассоциируетъ 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—смутные или вовсе не вызываютъ. Обычно ассоціація сопровождаетъ именно не звуки, а комплексы звуковъ, то-есть гармоніи или тембры. Присутствіе абсолютного слуха, т. е. способности угадывать абсолютную высоту тона является необходимымъ условіемъ для развитія этой синопсіи.

Рассматриваемое научно, это явленіе должно быть отнесено къ числу очень сложныхъ физіологическихъ 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 физіологическій, такъ какъ современная наука признаетъ возможность совокупнаго раздраженія нѣсколькихъ чувствующихъ нервовъ однимъ чувствованіемъ, такъ что всякое раздраженіе слухового нерва ведеть за собою раздраженіе и зрительныхъ. Воп-

рость научно крайне мало изслѣдованъ какъ по причинѣ своей новизны, такъ и по причинѣ трудности собирания материала. Но огромное количество „индивидуальныхъ колебаний“ въ характерѣ явленія синопсіи указываетъ на играющей большую роль тутъ индивидуальный моментъ.

Болѣе грубая синопсія распространена очень широко и уже давно явилась художественнымъ факторомъ. Это—ассоціированіе низкихъ звуковъ—мраку и тьмѣ, высокихъ регистровъ—свѣту, часто встрѣчающіеся метафорической выраженія вродѣ „свѣтлый тембръ“, яркій звукъ и т. п. Къ этой же категоріи можно отнести обычно сопутствующей минору колоритъ большей „тусклости“, мажору—„яркости“ свѣта. Примѣровъ очень много и психологической резонансъ, возбуждаемый этими привычными ассоціаціями, уже съ давнихъ временъ художественно используется для цѣлей оперного 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 Римского-Корсакова оставленъ намъ по записямъ г. Ястребцова. Въ его синопсіи крайне трудно уловить закономѣрность, тѣмъ не менѣе я долженъ констатировать, что знаю много лицъ почти полностью пріемлющихъ синопсію Римского-Корсакова, или пріемлющихъ ее съ немногими поправками. Отсутствіе системы легко объясняется несравненно большою сложностью явленія, чѣмъ оно могло бы показаться съ первого разу. Что касается до Скрябина, то исторія его синопсіи, лично мнѣ известная по его рассказамъ, болѣе сложна и менѣе непосредственна. Скрябинъ рассказывалъ мнѣ, что у него первоначально была яркая ассоціація только нѣсколькихъ тональностей съ свѣтами спектра, именно тональность С ему представлялась ярко-желтою, солнечного оттѣнка, тональность

Fis—глубоко синею, 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 геніальна по своей простотѣ, и она могла указать путь къ отысканію искомаго параллелизма. Здѣсь сразу выступило различіе между сущностями каждого изъ этихъ воспріятій отдельно. Въ то время какъ родственные свѣта въ спектрѣ суть лежащіе въ непосредственной близости— родственные тональности суть расположенные 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 Римского-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, яркий.
A—dur.	Розовый, ясный.	Зеленый.
E—dur.	Синий, сапфировый, блестящий.	
H—dur.	Мрачный, темно - синий со стальнымъ отливомъ.	Сине-блесковатый.
Fis—dur.	Съровато-зеленоватый.	Синий яркий.
Des—dur.	Темноватый, теплый.	Фиолетовый.
As—dur.	Съровато-фиолетовый.	Пурп. -фиолетовый.
Es—dur.	Темный, сумрачный, съросиневатый.	Стальные цвета, съ метал. блескомъ.
B—dur.		
F—dur.	Зеленый.	Красный.

Минорные 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—дуръ), при чемъ это послѣднее утвержденіе найдено Скрябинымъ чисто теоретично, ибо онъ не признавалъ самостоятельности минора, разсматривая его какъ частный случай (шестую ступень) мажора. Бемольные тона указаны и тѣмъ и другимъ, какъ отличающіеся металлическимъ блескомъ, безъ яснаго обозначенія цвета, но въ общемъ сходства мало, и кромѣ бемольныхъ тоновъ, оно ограничивается признаніемъ за D—dur яркаго желтаго света. Въ общемъ надо признать, что синопсія Римскаго-Корсакова по самому ея происхожденію безъ всякаго внимательства теоріи, одной интуїціей, 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

думаль, и теоретической фундаментъ не находится такъ просто параллелизмомъ и его уставлениемъ. 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 синопсіи, металлическихъ оттѣнковъ, разбавленныхъ колоритовъ, которыхъ нѣть въ чистомъ спектрѣ? Это объясняется, какъ я полагаю, незнакомствомъ съ теоріей свѣтовъ, съ оптикой, что сказалось и послѣ при проведеніи указанныхъ принципій въ жизнь.

Сопоставленіе обѣихъ таблицъ—Римского-Корсакова и Скрябина можетъ навлечь на самыя печальные размышенія о возможности въ этой области теоретическихъ фундаментовъ. Но думаю, что все же эта идея—не безсмыслица, слишкомъ ярки и опредѣленны бываютъ нѣкоторые 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 ассоциироваться хотя бы по той простой причинѣ, что онъ невольно думалъ о составленныхъ имъ „соответствующихъ“ 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 металлические, бемольные тона соотвѣтствуютъ ультрафіолетовому и инфракрасному концу спектра, чѣмъ Скрябинъ объясняетъ неопределенность цвѣта этихъ тоновъ. Его схема цвѣтовъ замыкается, проходя черезъ фіолетовый и пурпуровый опять къ краснымъ, черезъ F опять къ C—но на самомъ дѣлѣ вѣдь квинтовый кругъ есть миражъ, вызванный теоретическимъ несовершенствомъ нашего темперированного 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 существование) оказался въ соотвѣтствіи именно съ „чистыми спектральными свѣтами“? И во-вторыхъ—почему синопсія такъ связана съ фиксированной Бахомъ темперацией строя фортепіано? Все это говоритъ за то, что схема Скрябина, несмотря на свою стройность, которая раньше и во мнѣ вызывала восхищеніе, является составленной поспѣшно.

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

ментами разработки была связана очень яркая и определенная световая ассоциация. Такъ начало ему рисовалось исполняемымъ при погружениі въ лиловато сиро-ватый сумракъ, при появленіи темы разума (стр. 5 партитуры)—зала погружается въ лучи яркаго синяго свѣта, при началѣ разработки—въ этомъ эпизодѣ оргіи рѣз-кихъ, изступленныхъ гармоній, живописующихъ „паденіе духа въ матерію“—красныя волны наполняютъ заль и все погружается въ кровавые тона;—передъ кульмина-ціоннымъ пунктомъ, послѣ вступленія хора, ослѣпительный бѣлый лучъ прорѣзываетъ тьму и заполняетъ всю залу торжественнымъ лучезарнымъ сияньемъ; 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 грэза о свѣтовомъ сопровожденіи, о какихъ то ассоциаціяхъ. Не были ли эти ассоциаціи — только тѣми воспріятіями астрала его собственного творенія, которая должны и безъ того родиться въ душѣ каждого воспринимающаго? Вѣдь дѣйствительно „лиловымъ“ сумракомъ пронизано начало Прометея, вѣдь и безъ конкретныхъ реальныхъ свѣтовъ всякому чуткому музыканту рождается идея ослѣпительной лучезарности въ кульминаціонномъ пунктѣ и идеи огненныхъ пламенъ въ концѣ... Какъ и всѣ его сочиненія, „Прометей“ выходилъ за предѣлы музыкальной стихіи, но выхожденіе 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 нечто, онъ хотѣлъ видѣть хоръ облеченный въ бѣлые одежды и поющимъ не просто, а въ молитвенномъ эк-

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

Отъ смутныхъ „ассоціацій“, невоплощенныхъ, невещественныхъ, безплотныхъ до реального воплощенія — цѣлая бездна. Я не говорю, что этимъ плохи эти ассоціаціи — напротивъ этого 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. Литургическая видѣнія и вѣшній симфонический образъ Прометея путались, онъ хотѣлъ непремѣнно хотя бы часть этихъ видѣній реализовать, но подробности упливали 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 симфонію, при чемъ самъ говорилъ, что не ручается за то, что написанное имъ нотами съ ихъ

условными обозначеніями (каждой нотѣ—соответствуетъ цвѣтъ) будеть на самомъ дѣлѣ соотвѣтствовать его мечтѣ.

Получилось нѣчто странное, что-то вродѣ самообмана. Въ сущности Скрябинъ не далъ въ партитурѣ „ключа“ къ своимъ нотамъ строчки „Luce“. Шифръ этихъ нотъ извѣстенъ, благодаря его разсказамъ, только устнымъ и только съ его словъ попавшимъ въ печать. Но коль скоро этотъ шифръ извѣстенъ, то не стоитъ большого 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 разсказы 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 цѣлотонную гамму Fis As B C D E Fis, тогда какъ другой довольно педантично слѣдуетъ за изгибами гармоніи даннаго мѣста, при чемъ виѣшнимъ образомъ это выражается обычно въ видѣ унисона нотъ строчки „Luce“ съ басомъ партитуры. Какъ объяснялъ Скрябинъ, первый голосъ символизируетъ общее устремленіе, общий 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, слѣдя больше вдохновенію автора. А дальше всплываетъ вопросъ о точности формулировкѣ Скрябинымъ своихъ тональностей.

Я нахожу эту область очень проблематичной, потому что Скрябинскія гармоніи вообще виѣтональны, 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 оріентировки неминуемо бы заблудился. Гармонія Скрябина потому при-нуждаетъ его при всякой смѣнѣ гармоніи немедленно модулировать (въ нѣсколько относительномъ смыслѣ) и ноты его гармоніи замѣняютъ ему и мелодической планъ (ладъ). Въ опредѣленіи тональности потому надо было бы, основываясь на его собственныхъ построеніяхъ, искать основной тонъ гармоніи и его признать за наименование 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. „A“ тутъ несомнѣнно есть—это гармонія „A“, 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 учель оптическаго принципа сложенія свѣтовъ. Его двухголосный складъ свѣтовъ все время даетъ производные свѣта, которые ничего общаго не даютъ съ тѣмъ, что онъ описывалъ и о чёмъ 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 пункте), 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 „событие“ въ планѣ его существованія должно быть возведено въ перль созданія, сдѣлаться художественнымъ. Въ его разсказахъ о Мистеріи свѣтовая симфонія рисовалась какъ бы включеною самою природою въ ея сущность въ видѣ красокъ восхода и заката, въ видѣ огней, свѣтильниковъ и освѣщенныхъ столбовъ фимиамовъ. Въ томъ видѣ, какъ она была въ „Прометеѣ“, она въ его мечтахъ не возвращалась.

Можно ли осуществить эту симфонію такъ, какъ ее 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

симфонії она можетъ физіологически раздражать. Произведенные въ Америкѣ (въ Нью-Йоркѣ) опыты съ реализацией 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 проблематического режиссера, который долженъ реализовать и конкретизировать намеки, данные Скрябинымъ, для чего требуется рѣдкій ассонансъ психическихъ міровъ и специальная одаренность въ одновременномъ созерцаніи звуковъ и свѣтовъ.

## СКРЯБИНЪ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ.

Явленіе Скрябина—глубоко органическое и эволюционное, а не революционное. 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 Шопенъ 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, напиши кучкисты плохо переваривали Вагнера, у которого такъ много заимствовали. Сильная индивидуальность часто очень причудливо реагируетъ на художественную литературу въ смыслѣ вкуса. Приблизительно аналогичную картину являлъ и Скрябинъ.

Шопенъ, котораго можно считать первоначальнымъ

источникомъ его вдохновеній, вызывалъ 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 неимовѣрно интенсивная эволюція. И, богатый безпредѣльно личными музикальными ощущеніями, Скрябинъ былъ очень бѣденъ внѣшними, посторонними: никакая музыка не доставляла ему удовольствія, уже не говоря обѣ оставленіи впечатлѣнія. Исключеніе, и то не полное—представляль Вагнеръ, какъ я уже сказалъ выше.

Я засталъ Скрябина уже въ періодѣ 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 музикальной литературой. Его огромная музикальная 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 упомнилъ 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, трети заставляли его опредѣленно страдать.

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

съ необычайной тонкостью разбирался въ качествахъ отдельныхъ 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 стиля и техники, онъ обычно и рассматривалъ чужія сочиненія только съ этой стороны, какъ бы игнорируя внутреннюю, психологическую и эмоциональную, касаясь только несовершенствѣ или совершенствѣ изложенія. И при этихъ разсмотрѣніяхъ онъ болѣзньенно реагировалъ на отсутствіе стиля, на „безпринципность“ въ композиції. „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. Создавалъ, что все это „когда то“ было очень хорошо, что все это было нужно и велико. Все это—какъ этапы послѣдовательного хода музыкальной эволюціи, и Бахъ, и Моцартъ, и Бетховенъ, и послѣдующіе авторы. Относясь какъ то абстрактно, но съ известнымъ уваженіемъ къ Баху и отчасти къ Моцарту, онъ во многихъ отошенихъ раздражался Бетховеномъ—его „квадратностью“, грубостью, ритмическою и мелодическою, его циклопическими и простою гармоніей. Эти столь характерныя для циклопического стиля Бетховена смѣны тоники и доминанты, почти полное исчерпываніе гармонической картины этими образами, выводило его изъ себя и заставляло прямо сгладить. Его изощренное гармоническое чувство требовало болѣе изысканной пищи, оно съ трудомъ дышало въ этой однообразно простой атмосфѣрѣ тоники-доминанты. Девятую симфонію онъ считалъ за „великій замыселъ съ несовершеннымъ выполненіемъ“, и финалъ за-

ставлять его болѣзненно реагировать. Въ этой чертѣ нельзя не усмотрѣть сходства съ тѣми контурами психологической физіономіи 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 одобрѣніи 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 симфонической лирикъ всѣмъ своимъ творческимъ существомъ противоположенъ Скрябину. Не только извѣстная лапидарность и грубость техническихъ пріемовъ претила Скрябину, вѣчно изысканному, болѣзненно сжимавшемуся отъ всего рѣзкаго, но самая „элегичность“ Чайковскаго, его обывательской 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 переваривалъ, 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 интуїціи, 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 эстетического „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 plagiatы 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“ музыкального 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 Баль蒙та за его стихъ:

„Предо мною другіе поэты—предтечи“.

и считалъ, что только съ такимъ сознаніемъ и можно быть геніальнымъ композиторомъ.

Все прошлое было предтечою его — въ его новой стадіи. Все это уже не имѣло для него значенія иного, кромѣ исторического, кромѣ значенія звеньевъ въ общемъ ходѣ эволюціи. Онъ не считалъ искусства въ его произведеніяхъ вѣчнымъ. Не дѣлалъ 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 критиковалъ ихъ и часто въ отношеніи къ первымъ композиціямъ у него сквозила иронія и насмѣшка. Онъ тѣмъ не менѣе любилъ ихъ играть, хотя и говорилъ при этомъ, что тутъ въ немъ больше говорить „піанистъ“, а не композиторъ: ему нравилось, что они у него хорошо выходятъ при исполненіи.

Себя онъ начиналъ признавать съ „Поэмы экстаза“; уже 3-ю симфонію считалъ написанною въ „классическихъ нормахъ“, а теплое чувство и глубокое переживаніе получалъ, 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 музыкального 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 отзукаами доходили къ нему вѣсти изъ музыкального 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 единственного 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 „Нибелунговъ“, въ которой онъ видѣлъ оккультный смыслъ и символическое значеніе, онъ привѣтствовалъ какъ одно изъ высшихъ приближеній человѣческаго 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 выились въ идею Мистеріи.

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

Его музыкальная утонченность и изощренность требовала новыхъ и при томъ именно его собственныхъ, ему лично принадлежащихъ средствъ, остальные казались тусклыми. И онъ изолировался этимъ самыи 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 обусловливала ту специфику колорита гармонического и колорита стиля, который наблюдается въ его послѣднихъ сочиненіяхъ. Изолированный отъ влияній, 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 известный общій съ его эпохой оттѣнокъ. Скрябинъ, безусловно отчужденный отъ всего остального, совершенно изолированный, безконечно далеко ушедший по специфической тропѣ своей индивидуальности, былъ поставленъ какъ бы внѣ эпохи, внѣ современной жизни и оттого въ большей части случаевъ чуждъ массы музыкантовъ, которые или не успѣли угнаться за его эволюціей или принципіально расходились съ нимъ въ основныхъ творческихъ принципахъ. Странно, что Скрябинъ самъ не сознавалъ ни своей отчужденности отъ современного музыкального творящаго міра, ни обратной отчужденности массы музыкантовъ отъ своего творчества. Онъ мечталъ своимъ искусствомъ подвигнуть все Человѣчество; въ его представлениі его искусство было, должно быть—безпредѣльно демократично, и, вполнѣ понятное немногимъ іерархически посвященнымъ, оно должно было быть отчасти по

и я ти 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 вѣшняго міра, не понимая его при взаимномъ соприкосновеніи отъ полной отчужденности, онъ представлялъ его себѣ таковыемъ, 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 вѣрить. Онъ былъ 'оторванъ, замкнуть въ кругу своихъ близкихъ, по которымъ онъ судилъ о всѣхъ остальныхъ. Шумы вѣшняго 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 великий геній, мечтавшій соединить и объединить съ собою все человѣчество, а на дѣлѣ создавшій себѣ фантастической 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 ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Н. СКРЯБИНА.

Op.	Наименование.	Годъ сочинения.	Издатель и годъ издания.	Примѣчаніе.
—	Ноктюрнъ As (ф. п.).	Москва 1881—82		
—	Фуга.	1885—86		
—	Фантазія для ф.п. съ оркестромъ.	1887—88		
—	Анданте для вал- торны и ф. п.	1896—97		
—	Романсъ.	1893— 94		
—	Прелюдія.	1881—84		
—	Andante Het Pres- to es.	1887—8		
—	Poëme symphoni- que d. для ор- кестра.	1895—1896		
1	Prélude Fis. Вальсъ f.	1885—86	Юргенсонъ. 1893	
2	Trois morceaux pour piano: 1) Etude. 2) Prélude. 3) Improm- ptu à la Mazur.			
3	10 Mazurkas pour piano.	1888—90	.	
4	Allegro appassio- nato 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.	Наименование.	Годъ сочиненія.	Издатель и годъ издания.	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 main gauche seule.	"	" "	
10	2 Impromptus.			
11	24 Preludes. № 1 C № 2 a № 3 G № 4 e	Москва XI/1895. Гейдельбергъ XI/1895. Москва 1888	Бѣляевъ 1897	
	№ 5 D	Амстердамъ 1896.		Отрывокъ изъ предполагавшейся баллады.
	№ 6 h	Киевъ 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	Парижъ 1896.		
	№ 22 g	"		
	№ 23 F	Витцнау 1895.		

Op.	Навменованіє.	Годъ сочиненія.	Издатель и годъ издания.	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	Rêverie для оп- кестра.	1898.	" "	
25	9 Mazurkas. f, C, e, E, cis, Fis, fis, H, es.		" 1899	
26	I-re Symphonie e-moll pour gr. orchestree et cho- eur.	1900.	" 1901	1-ое исполн- еніе 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 исполн- еніе въ Мо- сквѣ 21 мар- та 1903 года (Сафоновъ).
30	4-me Sonate Fis.			
31	4 préludes Des, bis, C.	"	" "	1904

Op.	Наименование.	Годъ сочинения.	Издатель и годъ издания.	Примѣчаніе.
32	2 Poemes Fis, D.	1903.	Бѣляевъ 1904	
33	4 préludes E. fis es, As.		" "	
34	Poeme tragique B.		" "	Всѣ сочиненія оп.оп. 30 — 42 сочинены въ течение одного года 1903 — въ общей сложности около 40.
35	3 préludes Des, B, C.		" "	
36	Poëme satanique C.		" "	
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).	1903—1904.	" 1905	1-ое исполненіе въ Парижъ 29 мая 1915 г.
44	2 poèmes C. C.	Швейцарія 1904.	" "	
45	3 Morceaux pour piano: 1) Feuillet d'album Es. 2) Poëme fantastique C. 3) Prélude Es.		" "	
46	Scherzo. C.			
47	Quasi valse F.			
48	4 préludes Fis, C, Des, C.	Парижъ 1905.	" "	
49	3 Morceaux. Etude, Es. Prelude F. Rêverie C.		" "	

Ор.	Наименование.	Годъ сочиненія.	Издатель и годъ издания.	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 са- мимъ авто- ромъ загра- ницей.
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 ис- полненіе въ Петроградѣ (Варлихъ) въ 1908 г.
55				55-го ор. нѣтъ.
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 „Музы- кальномъ Сборникѣ“.	
59	2 Morceaux pour piano: Poëme. Prélude.	" "	Росс. Муз. Изд. 1912.	
60	«Prométhée» (poëme du feu) pour orchestre, piano, choeur et clavier à lu- mières.	Москва 1909—1910.	Росс. Муз. Изд. 1911.	Первое ис- полненіе въ Москвѣ 2 марта 1911 года (Кусе- вицкій).

№	Наименование.	Годъ сочинения.	Издатель и годъ издания.	Примѣчаніе.
61	Роёме-Nocturne. Des.	Москва 1911—1912.	Росс. Муз. Изд. 1912.	
62	6-me sonate. G.	"	Росс. Муз. Изд. 1912.	
63	2 poëmes; 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 poëmes.			
70	10-me sonate.			
71	Deux poëmes.	1914.	Юрг. 1914.	
72	Vers la flamme.			
73	Deux danses: 1) Guirlandes. 2) Flammes somb- res.			
74	5 préludes.	1906—7	Женева 1907.	Издание авто- ромъ, но въ продажу не поступилъ.
	Текстъ къ «Поэ- мѣ Экстаза».			
	Текстъ къ «Пред- варительному Дѣйствію».	1914—15.		

Таблицы къ стр. 148—161

I.

(ниже) (ниже) (ниже) (ниже) (выше)

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 1 11 12 13 14

Гармонія „Прометея“  
(основное шестизвучие)

V.

Формы эволютивного хода скрябинскихъ гармоний.

VI.

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

Прометей. 7-я сон. 8-я сон. 8-я сон.

Понижение 9-го звука. Понижение 10-го звука.

Гармоніетембры изъ послѣднихъ композицій.

6-я сон. 9-я сон. Op. 67 №1.