

УДК 130.2:781.5 (Философия культуры. Системы культуры. Культурологические учения / Музыкальные формы. Виды музыкальных произведений)

## ПОСЛЕДНИЙ ОПУС АЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ «ЭСКИЗ» МИСТЕРИИ

© 2022 Д.А. Дятлов

Дятлов Дмитрий Алексеевич, доктор искусствоведения,  
профессор кафедры фортепиано

E-mail: [diatlovda@mail.ru](mailto:diatlovda@mail.ru)

Самарский государственный институт культуры  
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 01.09.2022

Статья посвящена последнему фортепианному опусу А.Н. Скрябина – Пяти прелюдиям соч. 74 – в музыке которого можно усмотреть определенную художественную интенцию, связанную с генеральной идеей Скрябина – музыканта и мыслителя. На протяжении ряда лет композитор был всецело поглощен идеей Мистерии. Грандиозный план предполагал вовлечение всего человечества в синтетическое действо, в котором цивилизация и культура пришли бы к концу своего существования. Экстатическое чувство должно было стать условием всеединства в последнем акте творчества. Явная неосуществимость Мистерии выразилась в компромиссе – создании Предварительного действия. В последние годы жизни Скрябин все больше времени отдавал сочинению музыки и поэтических текстов для своего мистериального плана. Отказавшись от сочинения крупных симфонических произведений, Скрябин работал над фортепианными миниатюрами и сонатами, сочинение которых считал промежуточным результатом на пути к своей главной цели. Исследователи отмечают значительное изменение музыкального языка в этот период творчества. Круг образов, волновавших композитора в это время, связан с Мистерией. Стихотворные тексты Предварительного действия и музыка, сочиненная на протяжении последнего года жизни, своеобразно резонируют. Особенно это касается цикла миниатюр – Пяти прелюдий соч. 74. Их звучание обнаруживает экстрамузыкальное содержание, в котором можно усмотреть идеи и образы Мистерии в свернутом виде или в «эскизах».

*Ключевые слова:* Александр Скрябин, Мистерия, Предварительное действие, Прелюдии соч. 74, экстрамузыкальное содержание

DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-86-63-73

*Введение.* Мистерия – неосуществленная и неосуществимая мечта Александра Николаевича Скрябина привлекает исследовательскую мысль на протяжении многих десятилетий. Сведения о ней содержатся лишь в отрывочных воспоминаниях современников. Высказывания на этот счет мы находим в книгах Леонида Сабанеева или Бориса Шлёцера, в мемориальных материалах или мемуарной литературе. Больше мы знаем о Предварительном действе, призванном «подготовить» человечество к своему исходу, к завершению цивилизации и культуры. Сохранились фрагменты плана и музыкальные отрывки, законченные пьесы и поэтические «комментарии» автора. Публикация стихов к Предварительному действию в издании «Русские пропилеи» за 1919 г. свидетельствует об остром интересе современников к идее скрябинской Мистерии.

*История вопроса.* Творчеству великого русского композитора посвящены монографии и

статьи, диссертации и мемориальные издания. Подробно изучены характерные особенности гармонии и мелодики, фортепианной фактуры и оркестрового письма. Исследованы и описаны философские искания, отмечены всевозможные соприкосновения с искусством современников, обоснована органическая включенность скрябинской музыки в сложные творческие и мировоззренческие процессы Серебряного века. Однако и сегодня исследовательская мысль обращает свое внимание на феномены *цветного* звучания и синестезии [18], выявляет различные нюансы взаимоотношений и пересечений философских идей [21], направлений [19] или стилей [17]. Актуальными для музыковедческой мысли по-прежнему являются символический мир скрябинской музыки [22] и, конечно, ее сверхидея – Мистерия [12].

**Методы исследования.** Методология исследования основана на музыковедческом анализе гармонии и фактуры, формы и элементов полифонии Пяти прелюдий соч. 74 А.Н. Скрябина. Экстрамузыкальное содержание открывается методом сопоставления поэтических отрывков из Предварительного действия и музыки, принадлежащих одному автору и написанных в одно время.

**Результаты исследования.** В год кончины композитора написаны слова, точно характеризующие его устремления: «Он вглядывался во все самые дальние, ярко не освященные области, стремился извлечь из затемненных тайников все, что до сих пор таилось, самые краткие, ускользающие движения боялся утратить... Слух должен вслушаться в каждый раздельный порыв, раздельный возглас... И пусть из этого возникнут ясно звуковые очертания полного, цельного, предстоящего перед его художественным образом мира» [5, с. 63]. Слова эти принадлежат пианистке и музыковеду Н.Я. Брюсовой, оставившей свидетельство в духе времени в статье «Реализм Скрябина». Образы Мистерии, волновавшие композитора последние годы, представлялись ему то реальными, то погружались в туманные облака неопределенности. Временами его мечта казалась близкой, но по мере приближения подобно горизонту отдалялась, обнаруживала несоотносимый с усилиями человека масштаб. Как временный компромисс появились наброски Предварительного действия, как музыкальные, так и поэтические. Все грандиозное «произведение» было задумано и близко к музыкально-словесной фиксации в гигантской партитуре. И этим планам не суждено было свершиться. Остались лишь разрозненные фрагменты, из которых впоследствии появились варианты реконструкций. Одна из первых была предпринята Сергеем Протопоповым, который «тщательно проработал все напечатанные произведения А.Н. Скрябина, начиная с 7-й сонаты и кончая ор. 74-м» [12, с. 26]. «Конструктивно-композиционное оформление» Предварительного действия, как называл свою работу Протопопов, включало помимо фрагментов, сохранившихся в авторской записи, отдельные построения из Сонаты №7, *Flammes sombres* и Вторую пьесу из Пяти прелюдий соч. 74. Последние две пьесы были включены самим композитором в план Предварительного действия. Говоря об интонационном

родстве последних опусов с эскизами к Мистерии, А.Н. Скрябин признавался: «...Это, собственно, одно и то же, и эскизы даже были одновременно сочинены. Только тут это получает большее развитие – это тут очень большой эпизод, центральный по значению, потому что ведь это Экстаз – это и есть она, Смерть, всеобщее уничтожение, воссоединение... У меня в этих набросках есть еще много общего с четвертой прелюдией из последних, потому что и она тоже вместе сочинялась» [15, с. 329]. В целом звучание последних опусов, особенно Пяти прелюдий соч. 74, радикально отличается от всего написанного прежде. О своем впечатлении от авторского исполнения фрагментов последнего опуса вспоминал Л. Сабанеев: «...действительно, странное, жуткое впечатление было у меня от этого нового знакомства и от этой музыки, странно не похожей на его прежнее творчество. В ней я увидел не бывшую у него никогда созерцательность, какую-то странную истому духа – уже не растворение в ласкающем эресе, а что-то другое, в чем был элемент жуткости...» [15, с. 313-314]. А.Н. Скрябин по своему обыкновению комментировал тогда: «Это смерть, как то явление Женственного, которое приводит к воссоединению. Смерть и любовь... Смерть – это, как я называю в «Предварительном действии», Сестра. В ней не должно быть элемента страха перед нею, это – высшая примерность, белое звучание» [15, с. 314].

Пафос скрябинского творчества всегда был в радостном обретении свободы, в божественной игре, в экстатических состояниях восторга. Вместе с тем, как его миниатюрам, так и крупным симфоническим полотнам свойственен тонкий эротизм образов и звучаний. И во всем – свет и цвет гармонии, то темный, то ослепительно яркий; магия ритма то мерного, а подчас и острого, то острого и прихотливого; образы причудливых танцевальных движений и огненной стихии, эротических томлений и властного утверждения самости. В его записях можно найти такие слова: «Я изласкаю, я истерзаю Тебя, истомившийся мир, и потом возьму Тебя. И в этом Божественном акте я познаю Тебя единым со мною. Я дам Тебе познать блаженство» [15, с. 153], и далее: «...И в этих объятьях, в этих лобзаньях, в этом огне ты так дивно сгоришь – Я сгорю. И снова с этих божественных высот я (возвращусь) упаду в бездну хаоса. Новая волна творчества, другая жизнь, другие миры» [15, с. 160].

План Мистерии, а затем Предварительного действия генерировал новую образную сферу, диктовал и новые средства воплощения идеи. Все, чем был занят композитор было направлено на подготовку «последнего экстатического танца» человечества. Музыка, сочинение, концертное исполнение, издание произведений – лишь подготовительные шаги к приближающейся, готовящейся самим композитором вселенской катастрофе, в которой он призван играть главную роль. В результате все, что делает композитор, становится инструментом осуществления грандиозной мечты: музыкальные произведения – эскизами будущей Мистерии, концерты – некими воспитательными моментами, готовящими единомышленников к последнему экстатическому танцу. Постепенно меняется музыкальный язык, музыка будто подчиняет себе композитора, он ищет и находит новые созвучия и ритмы, но именно те, которые ему «подсказывает» развивающийся материал творчества. «Стремление к обостренности звучания посредством усложнения гармонического языка красной нитью проходит через все творчество», – пишет О.Е. Сахалтуева – исследователь гармонии А.Н. Скрябина [16, с. 3]. Последние опусы А.Н. Скрябина постепенно теряют гармоническую «экзальтацию», теряют «цвет». Это в той или иной мере имеет отношение к произведениям, написанным за 1914 год: Поэмы соч. 71, Поэма «К пламени» соч. 72, «Гирлянды» и «Темное пламя» соч. 73 и Пять прелюдий соч. 74. Гармониемелодия постепенно уступает место гомофонии и имитационной полифонии. Эмоциональные состояния приобретают капризность длинот, заостренность контрастов снижается. Как пишет В.В. Рубцова «на всем лежит печать некой самоуглубленности, раскрывающей, особенно в пяти прелюдиях ор. 74, новые грани философского осмысления бытия, его прикосновения к “смерти белому звучанию”» [13, с. 390].

В последнем фортепианном опусе композитора – Прелюдиях соч. 74 – на первый план выходят выразительные линии мелодий и имитаций. Графичность линий явно преобладает над гармонической атмосферой. Ритмика становится жесткой, исчезает характерная для последнего периода творчества полетность. «Комплекс невесомости» [9, с. 101], так характерный для музыки А.Н. Скрябина, соотносится с ощущением внешней и внутренней связанности, несвободой. Образный мир объективируется, прежнее растворение в созданном мире, слияние с ним заменяется неким

противостоянием. Это противостояние ощущается как враждебное насилие, ритуальный плен. Уже не он – композитор творит ритуал новой религии, а неведомые ритуальные действия совершаются над ним. Здесь будто совершается жертвоприношение, но не то вольное, свободное отдавание себя в жертву, о каком мечталось А.Н. Скрябину. Дочь композитора вспоминает о планах Мистерии: «Для осуществления Мистерии все, а если потребуется, то и он сам, может и должно быть принесено в жертву» [8, с. 77]. Здесь, в музыке последних прелюдий, готовится и совершается иное. Вместо властного запечатления духа на материи – его пленение, вместо радости свободного полета – томление мрачного одиночества, радость творения сменяется сумрачным сновидением, образы смерти приходят на смену эротическим восторгам.

Э. Месхишвили, отмечая особую безысходность настроения прелюдий, представляет это состояние в тонких градациях «скорби, безрадостной сосредоточенности, тревожной решительности, грустной нежности, приглушенной мрачной ярости» [7, с. 210]. Как бы то ни было, самым важным здесь является определение безысходности. В нем, в состоянии безысходности проявляются уже самые разные грани выражения трепета, томления, страха, плененного духа.

«Божественная поэма», «Поэма экстаза», «Прометей» несли торжество освобождения духа, выхода, экстазирования, как бы сбрасывания брэнной оболочки телесности. Здесь, в последнем опусе – иное торжество, торжество над слушающим, играющим, сочинившим. Торжество великой и неумолимой, объективированной силы. Отсюда – ощущение страха, состояние связанности, хождение по кругу «дурной» бесконечности. В исследовании скрябинского фортепианного стиля, говоря о последнем опусе, А. Николаева замечает, что «...повторяемость, сочетаясь с изменчивостью ощущений в каждый следующий момент, создает впечатление движения, чрезвычайно интенсивного внутренне, однако замкнутого, не находящего выхода вовне...» [9, с. 16].

Связь Прелюдий соч. 74 с Мистерией несомненна, по крайней мере, с образами Предварительного действия. Прелюдии сочинялись в одно время с набросками и эскизами Предварительного действия. В этой музыке по воле автора должны были действовать эсхатологические мотивы и апокалипсические видения Мистерии:

«...О священный миг творенья  
Миг блаженный, огневой  
Ты явил мне отраженья  
Смерти белой, роковой...» [14, с. 213]  
«...Я радость светлая последнего свершенья  
Я в белом пламене сгорающий алмаз  
Я несказанное блаженство растворенья  
Я радость смерти, я свобода, я экстаз!..» [14, с. 236]

Очевидно, что текст Предварительного действия, над которым работал композитор в последнее время, выглядит, как намерение завершить, соединить тот круг идей, который волновал композитора многие годы. Это единство можно определить как экстатическую образность. Воплощение же поэтических образов Предварительного действия в музыке последнего опуса носит, как правило, совсем иной характер. Здесь уже не действует триада «от высшей утонченности через активную действенность (полетность) к высшей грандиозности», которая по мысли В. Бобровского управляет общей драматургией скрябинских сочинений [3, с. 115]. Комплекс образов замыкается в узком круге интонаций, разрабатываемых в ограниченных пределах лейтгармоний или моногармоний, диссонантных соотношений, понимаемых как устой. Это создает

особого рода драматургическую статику, в которой обретает себя иная образность. В образный мир самого последнего опуса входит символ смерти, не обозначенный никакой внешней атрибутикой, но явственно чувствуемый, почти осязаемый. Вспоминая траурный марш из Первой сонаты соч. 6 и соотнося его с последним опусом А.Н. Скрябина Т. Левая пишет: «...то, что раньше выступало атрибутом романтической программности и соответственно понимаемой метафорой смерти, стало в позднейшие годы провидением инобытия...» [8, с. 167].

Ремарки характеров, проставленные автором в начале каждой пьесы, подтверждают то, что уже выражено в музыкальном нотном тексте. Некоторые отрывки из текста Предварительного действия своеобразно резонируют, соотносятся с музыкальными образами прелюдий.

#### Прелюдия №1. “Douloureux déchirant” («Горестно, раздирающе»)

Я ласка вскрыльная, я птицей встрепелулась,  
А я, терзающая, зверем ожила.  
Извивно-ползная, змеюю я проснулась  
Стихии влажной, я, истомная, мила [14, с. 247].

Douloureux déchirant

В интонационно-содержательном смысле два пока еще *равносильных* тематических персонажа противостоят в этой пьесе. Один из них выражен мучительными и болезненными интонациями верхнего голоса, другой – неуклонными хроматическими интонациями и настойчивыми синкопами среднего голоса. Особое напряжение

создают разнонаправленные движения голосов: надрывное движение к вершине верхнего голоса сопровождается императивом нисходящего хроматизма нижнего, беспомощное истаивание задержанного тона – синкопированным «волхованием» *tenuto* четвертой внутри него. Две локальных гармонических «разрядки», понижения

напряжения в 5 и 7 тактах (на второй восьмой второй доли такта) выражают печаль, болезненную слабость, бессилие перед явлением безличной силы, стоящей «на пороге». Но понижение *dis* на *d* в последнем такте несет другой смысл и свя-

зывает первую прелюдию со следующей. Вертикальное соотношение нижнего мелодического голоса с верхним *dis – e* (малая нона) меняется на *d – e* (большая нона). Наступающая гармония по сравнению с предыдущими ощущается почти диатонической, белой, как «смерти белое звучание».



Прелюдия №2 “*Très lent, contemplative*” («Медленно, сосредоточенно»)

Себя пустыней я в пространстве опознавший  
Луча с землей сухой и знойный поцелуй  
Лесную жизнь из областей своих изгнавший  
И ненавидящий живые песни струй [14, с. 247].

Пьеса рождает прямую образную аналогию с прелюдией *e-moll*, соч. 28 №2 Ф. Шопена – кумира молодого А.Н. Скрябина. На пороге инобытия он будто обращается к идеалу своей юности. Но если музыка прелюдии Шопена иногда дает повод к размышлению о бренности человеческого существования, причем размышлению романтически опозитизированному, то прелюдия А.Н. Скрябина почти буквально вводит в транс, в состояние сновидения, магически воздействует, не давая возможности о чем-либо размышлять. Прелюдия

Шопена – вся в скорбном движении, хроматика чередующихся квинт в басу опирается на твердую опору тональности, стоит «на земле». Дваждылад скрябинской прелюдии заставляет оторваться от «земли», вводит нас в состояние сумрачной невесомости. С.Э. Павчинский пишет об этом: «наличие мажоро-минорных интонаций крайне повышает эмоциональное воздействие тематизма; ...придает образному миру утонченность и колорит чего-то “исключительного”, нематериального» [11, с. 180].



Оstinато баса *fis*, почти неизменяемая повторность чередующихся квинт дают ощущение статики. Повисают «гирлянды» нисходящих хроматизмов среднего голоса, мерцают минорные и мажорные терции кружащейся мелодии восьмых в верхнем голосе. Это магическое движение «по

кругу» может длиться бесконечно, мы как бы смотрим в открытые двери в «ничто», встречаем в терцовом изложении темы леденящую душу улыбку «белой сестры» (в настойчивой регулярности появления мажорной терции *fis-ais* – мистическая «радость» этой улыбки).

Прелюдия №3 “*Allegro drammatico*” («Драматично»)

Песня-Пляска падших.

Мы по тропам, по изрытым  
Тропам, трупами покрытым  
По два вихря сопряженных  
Мчимся хор обвороченный

Черной крови дышим смрадом  
Рвемся к мерзостным уладам  
Мчимся в пламенной мы пляске  
Пляске-ласке, пляске-сказке [14, с. 220].



Op. 74 Nr. 3

Танец, лишенный полетности, весь в «плоском» горизонтальном движении; танец-сновидение, где поднятая рука для защиты от фантома, бессильно падает, невнятный крик разбивается о пустоту. На всем довлеет печать «магического покоя». В.Ю. Дельсон пишет, что даже в такой вдохновенно-драматической пьесе, как прелюдия ор. 74 №3 типичный образ «магического покоя» подчиняет себе любые ярчайшие элементы динамики» [4, с. 270]. Магия ритма заключена в синкопированных ударах «литавр» в басу, в неумолимости этого ритмического остиinato. Задержанные тоны среднего голоса определяют сумрачную окраску и зловещий свет первого предложения, и темную обреченность в характере второго. Мелодический голос выражает смятенное чувство, стремление вырваться из синкопирующей ритмики «литавр». Острый возглас *comme un cri* в т. 4 резко обрывается синкопированным акцентом на последней слабой восьмой такта (*a* за первым разом, *dis* во втором предложении). Ему отвечает

эхо *p subito* следующего такта. Отдаленными фанфарами звучат синкопы октав (*ais* в первом предложении, *e* – во втором). После увеличенных и уменьшенных интервалов, из которых сотканы как мелодические линии, так и гармонии, чистая октава звучит дико, грязно, «нечестиво». Древней первобытной архаикой веет от этих звучаний и ритмов. Стремление мелодии вырваться из пут синкопирующих ударов «литавр» как будто находит такую возможность на фоне задержанных аккордов (тт. 9-12 в первом предложении, тт. 21-24 – во втором). Но и здесь остается ощущение закрытого пространства, плена: тема кружится и бьется о невидимые преграды. Резкое торможение на *dim.*, триоль меняется на дуоль (т. 12) и вновь тема попадает в ритм синкопирующих басов. Во втором предложении мнимое и краткое освобождение заканчивается трагически: тема «разбивается» о заключительный аккорд.



Прелюдия №4 «Lent, vague, indécis» («Медлительно, неясно, смутно»)

Ты будешь как сумрак, объятый дремой  
А вскоре, изгаснув ты станешь и тьмой [14, с. 227].

Солирующий голос сопровождается хоралом – «пением» голосов бесплотного хора. С.Э. Павчинский пишет о некоторой даже «молитвенности» в характере образа [10, с. 94-95]. Переходы от звука к звуку текучие, как при пении вокалиста без согласных звуков. Эти голоса, будучи линиями, движущимися по горизонтали, в сплетении друг с

другом образуют гармонии – жесткие, будто без воздуха созвучия, не создающие гармонической атмосферы, так свойственной А.Н. Скрябину ранее. Кажется, что все «действие» происходит в безвоздушном пространстве.

Lent, vague, indécis Op 74 Nr. 4

The image shows a musical score for Op. 74 No. 4. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The tempo and mood are indicated as 'Lent, vague, indécis'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: 'p' (piano), 'pochiss.' (pianissimo), and 'poco a poco cresc.' (poco a poco crescendo). There are various fingering numbers (1-5) and articulation marks throughout the piece.

До наступления коды движение нигде не прерывается. Протяженные тоны поддерживаются комплементарными ходами в фактуре, которая на протяжении всей пьесы сохраняет прозрачность и вместе с тем сумрачный оттенок. Это происходит как в моменты *accelerando* и *ritenuto*, так и во время кратких подъемов, когда голоса фактуры окрашивают интонационные вершины мелодического голоса. Кода теряет интонационную

устремленность к вершинам. Три реплики короткими нисходящими мотивами растворяются в заключительном аккорде, который смутно ощущается как тонический («трезвучие» с расщепленной терцией). Но это не тоника гармонического устоя, скорее последний выдох, «исход души» из музыки. Прелюдия не просто оканчивается, в ней будто прекращается ток жизни. Гармония просветляется: впервые мажорная терция помещается в верхний мелодический голос.

The image shows a continuation of the musical score for Op. 74 No. 4. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some performance instructions like 'pochiss.' and 'poco a poco cresc.'.

Если в первой пьесе цикла есть и страх, и трепет, и усилие освободиться от неизбежного, то в Прелюдии №4 все осуществляется уже как бы по ту сторону жизненной границы: сумрачная неве-

сомость без полетности, без чувственных касаний, без сладостного томления. Если и есть здесь выраженная эмоция, то это некоторое удивление перед неизвестным доселе «пейзажем» и перед своим бесчувственным состоянием.

#### Прелюдия №5 "Fier, belliqueux" («Дико, воинственно»)

Вот она, в растворении сладостном твердь  
В нашей пляске живой к нам грядущая смерть...

...Зажгись, священный храм от пламени сердец  
Зажгись и стань святым пожаром  
Смесь блаженно в нас, о сладостный отец,  
Смесь со смертью в танце яром! [14, с. 234]



Нарастающие гулкие удары «литавр» в басу (тт. 1, 3, 9, 11) и одиночные фанфары в октавном удвоении (тт. 2, 4, 10, 12) подобны воинственным звукам, когда-то сопровождавшим древние битвы. Набегающие волны коротких мотивов одна за другой охватывают все большее тесситурное пространство (тт. 1, 3, 9, 11). Их мерный бег останавливает триольный мотив второго такта, будто «падающий» в аккорд. Хроматическая октавная интонация поддерживает аккорд: темная

глубь под блистающим «гребнем». Волна, достигнув вершины, откатывается и рассыпается «пенной» секстолей шестнадцатых, в которых слышен и колокольный резонанс (тт. 2, 4, 10, 12). Из второй, угасшей было, волны, из мрака «упавшего» в контроктаву тритона не просто звучит, а почти буквально поднимается повелительный возглас (*impérieux*). Его поддерживает фанфарная имитация среднего голоса: одна мощная волна накрывает другую (тт. 5).



Синкопы половинных длительностей, будто поднимают некую ношу, все выше и выше (тт. 6, 7), затем с силой бросают ее вниз, и она скатывается в нисходящем гаммаобразном пассаже (т. 8).

Важнейшую роль в создании музыкального образа пьесы играют прихотливые особенности ее метроритмического строения. Три доли первого такта равномерно набирают, накапливают внутреннюю энергию (паузы перед каждым восходящим мотивом и падающие на кварту вниз басы также работают на накопление энергии). Второй такт синкопами и «кластером» шестнадцатых затормаживает движение. Чередование относительной метрической устойчивости (т. 1) и неустойчивости (т. 2) приводят к разрушению метрического устоя во втором предложении. В пятом

такте интонационный центр, вершина приходится на последнюю триольную восьмую первой доли; имитация среднего голоса также использует слабое время такта для создания эффекта достижения высшей точки метрического «диссонанса». После чего синкопированное дробление пятого и шестого тактов приводит к «падающему» пассажи шестнадцатых, в котором поддерживающие его вертикали, расположенные на слабом времени такта, дают ощущение почти полного разрушения метроритмического остова пьесы.

Два предложения, из которых состоит «конструкция» прелюдии тематически повторяют друг друга. Различие в «отправных» тонах мотивов: окончание второго предложения выше на тритон. Звучание первого предложения подобно

темным отблескам пламени, зловещим волнам огненной стихии, звучание второго пронзительно-яркое, смертельно светоносное. От третьей до контроктавы совершилось падение: слишком высок был полет, Икар смертельно опалил себе крылья. Тем мрачнее последний доминантсептаккорд, ставящий точку в этой трагической пьесе, и во всем последнем цикле А.Н. Скрябина. Известная метафора Б. Яворского подобна послезвучию этого доминантсептаккорда – «лебединая песнь души, последний вздох, тот влажный след, который оставила на песке изнемогающая, исчезающая, умершая волна» [3, с. 40].

В программу последнего концерта Скрябина, который состоялся в Петрограде 2 апреля 1915 года, входили две пьесы из цикла прелюдий соч. 74 №1 и №4 [2, с. 154]. Именно те, которые с наибольшей силой выражают состояние томления плененного духа и в некотором смысле возвращают тон исповедальности, так характерный для начала творчества композитора. Остались не исполненными автором вторая прелюдия – явление *белой сестры*», третья – буйство *нечестивой пляски*, пятая – *торжество демона*. Несмотря на то, что Прелюдии соч. 74, по-видимому, представляют собой единый цикл, исполнители редко включают его целиком в концертные программы. Причиной тому, возможно, слишком очевидная явленность в этой музыке образа смерти, которому противится все живое, противится само эстетическое чувство. Ни одно из произведений в жанре *Totentanz* никогда ни производило такого тягостного впечатления, даже почти внеэстетического, несмотря на совершенство музыкального композиторского воплощения музыкальной идеи. Это вероятно потому, что запечатленный образ *белой сестры* – ключевой образ Мистерии – в последнем опусе непосредственно связан с судьбой самого композитора, не только его творчества.

Художник-провидец, А.Н. Скрябин пристальным художественным взглядом исследуя мир, оставляет нам важное свидетельство, резцом скульптора ваяет последний предел человеческого чувствования и понимания бытия. И здесь

может быть стоит вспомнить таинственные слова О. Мандельштама о А.Н. Скрябине: «Если сорвать покров смерти с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины – смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет» [6, с. 317]. Через призму и этого высказывания и через музыку последних прелюдий Скрябина мы можем по-особому взглянуть на весь его творческий путь, найти в нем новые значения и смыслы, открыть заново, ставшее уже привычным.

*Выводы.* Последний опус А.Н. Скрябина – это лишь пять миниатюр. Но их содержательная плотность такова, что способна дать некоторое представление о сущности мистериальных замыслов их автора. Пять образов, каждый из которых может пониматься как символ растворения или уничтожения, выстраиваются в некий круг, из которого нет выхода. Входящий же в него обречен и стремится к поглощению вечным *ничто*. *Элементарные частицы* Мистерии, свернутые в образах-эскизах последних скрябинских миниатюр, готовы к бесконечному делению, способны развернуться до всемирного масштаба. Являются ли эти образы порождением теософии, символистской поэзии, отразившиеся в зеркале неординарной личности и помноженные на гениальный дар композитора? Или художественный инстинкт произвел на свет фантом, соотносимый с силой искусства, в которую так верил автор? А может быть в них бьется крылатой птицей *жизнь*, противящаяся своей противоположности *смерти*?

Мистерия не состоялась ввиду ее очевидной фантастичности. Предварительное действие осталось незаписанным, а его поэтические наброски представляют интерес лишь для узкого круга специалистов. Попытки реализовать музыку Предварительного действия дают лишь некоторое представление о Духе замысла. Последние скрябинские миниатюры – Пять прелюдий соч. 74 – понимаемые как «эскизы» к Мистерии, открывают путь к пониманию существа, смысла и провидческого значения эсхатологических устремлений грандиозного плана.

1. А.Н. Скрябин: Сборник статей. К столетию со дня рождения (1872-1972). – М.: Советский композитор. – 1973. – 548 с.
2. Александр Николаевич Скрябин. Альбом. Второе изд. Сост. Е.Н. Рудакова. – М.: Музыка. 1980. – 216 с.
3. Бобровский, В. О драматургии скрябинских сочинений // Советская музыка. – 1972. – №1. – С. 114-119
4. Дельсон, В. Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества. – М., «Музыка», 1971. – 430 с.
5. Дернова, В. П. Последние прелюдии Скрябина: Исслед. – М.: Музыка, 1988. – 94 м., нот.
6. Мандельштам, О. Собрание сочинений в четырех томах. Том II. – М.: ГЕРРА, 1991. – 730 с.
7. Месхишвили, Э. Фортепианные сонаты Скрябина. М.: Советский композитор. – 1981. – 272 с.

8. Нижегородский скрябинский альманах: Сборник. – Н. Новгород: Издательство «Нижегородская ярмарка», 1995. – 256 с. + 16 с. вкл.
9. Николаева, А. Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина. На примере произведений малой формы. – М.: Советский композитор. – 1983. – 104 с.
10. Павчинский, С. Э. Произведения Скрябина позднего периода. – М.: Музыка, – 1969, – 102 с.
11. Павчинский, С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина. Ред. В.П. Бобровский. – М.: Музыка, 1979. – 236 с., нот., схем.
12. Ровнер, А. «Мгновенья пыл рождает вечность». «Предварительное действие» Александра Скрябина в обработке Сергея Протопопова / А. Ровнер // Музыкант-Классик. – 2006. – № 1. – С. 26.
13. Рубцова, В. В. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 447 с.: ил.: нот.: портр. – (Классики мировой муз. культуры).
14. Русские Пропилеи. Т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы. Собрал и приготовил к печати М. Гершензон. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых. – 1919. – 250 с.
15. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: «Классика-XXI», 2003. – 400с., ил.
16. Сахалтуева, О. Е. О гармонии Скрябина. – М.: Музыка. – 1965. – 52 с.
17. Скворцова, И. А. Скрябин и стиль модерн / И. А. Скворцова // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – № 3. – С. 078-082.
18. Смирнова, Н. М. Разноцветный мир музыки А. Скрябина / Н. М. Смирнова // Культура в фокусе научных парадигм. – 2022. – № 14-15. – С. 81-87.
19. Федоровцев, В. Г. Влияние теософии на мировоззрение и творчество А.Н. Скрябина / В. Г. Федоровцев // Colloquium-Journal. – 2019. – № 1-2(25). – С. 32-33.
20. Шумилин, Д. А. Музыкальные символы Скрябина / Д. А. Шумилин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 85. – С. 136-141.
21. Щербакова, Е. В. Проблема сверхчеловека в русской музыкальной культуре Серебряного века: Скрябин и Ницше / Е. В. Щербакова // Вопросы культурологии. – 2009. – № 10. – С. 71-74.

## **THE LAST OPUS OF ALEXANDER SCRIABIN AS A MUSICAL "SKETCH" OF THE MYSTERY**

© 2022 D.A. Dyatlov  
*Dmitry A. Dyatlov, Doctor of Arts,  
Professor Of The Piano Departments  
E-mail: diatlovda@mail.ru  
Samara State Institute of Culture  
Samara, Russia*

The article is devoted to the last piano opus by A.N. Scriabin - Five Preludes Op. 74 - in whose music one can see a certain artistic intention associated with the general idea of Scriabin - a musician and thinker. For a number of years the composer was completely absorbed in the idea of the Mystery. The grandiose plan involved the involvement of all mankind in a synthetic action in which civilization and culture would come to an end of their existence. The ecstatic feeling was to become the condition of unity in the last act of creation. The obvious impracticability of the Mystery was expressed in a compromise - the creation of a Preliminary Action. In the last years of his life, Scriabin devoted more and more time to composing music and poetic texts for his mystery plan. Refusing to compose major symphonic works, Scriabin worked on piano miniatures and sonatas, the composition of which he considered an intermediate result on the way to his main goal. Researchers note a significant change in the musical language during this period of creativity. The circle of images that worried the composer at that time was connected with the Mystery. The poetic texts of the Preliminary Act and the music composed during the last year of his life resonate in a peculiar way. This is especially true of the cycle of miniatures - Five Preludes Op. 74. Their sound reveals an extra-musical content, in which one can see the ideas and images of the Mystery in a folded form or in "sketches".

*Keywords:* Alexander Scriabin, Mystery, Preliminary Act, Preludes Op. 74, extramusical content

DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-86-63-73

1. A.N. Scriabin: Sbornik statei. K stoletiiu so dnia rozhdeniia (1872-1972) (A.N. Scriabin: Collection of articles. On the centenary of his birth (1872-1972)). – М.: Sovetskii kompozitor. – 1973. – 548 s.
2. Aleksandr Nikolaevich Skriabin. Al'bom (Alexander Nikolaevich Skryabin. Album). Vtoroe izd. Sost. E.N. Rudakova. – М.: Muzyka. 1980. – 216 s.

3. Bobrovskii, V. O dramaturgii skriabinskikh sochinenii (On the dramaturgy of Scriabin's works) // Sovetskaia muzyka. – 1972. – №1. – S. 114-119
4. Del'son, V. Iu. Skriabin. Ocherki zhizni i tvorchestva (Yu. Skryabin. Essays on life and creativity). – M., «Muzyka», 1971. – 430 s.
5. Dernova, V. P. Poslednie prelyudii Skryabina: Issled (Scriabin's last preludes: research.). – M.: Muzyka, 1988. – 94 m., not.
6. Mandel'shtam, O. Sobranie sochinenij v chetyrekh tomah (Collected works in four volumes. Volume II). Tom II – M.: TERRA, 1991. – 730 s.
7. Meskhishvili, E. Fortepiannye sonaty Skryabina (Piano Sonatas by Scriabin). M.: Sovetskij kompozitor. – 1981. – 272 s.
8. Nizhegorodskij skryabinskij al'manah: Sbornik (Nizhny Novgorod Scriabin Almanac: Collection). – N. Novgorod: Izdatel'stvo «Nizhegorodskaya yarmarka», 1995. – 256 s. + 16 s. vkl.
9. Nikolaeva, A. Osobennosti fortepiannogo stilya A.N. Skryabina. Na primere proizvedenij maloj formy (Features of the piano style of A.N. Scriabin. On the example of works of small form). – M.: Sovetskij kompozitor. – 1983. – 104 s.
10. Pavchinskij, S. E. Proizvedeniya Skryabina pozdnego perioda (Scriabin's works of the late period). – M.: Muzyka, – 1969, – 102 s.
11. Pavchinskij, S. E. Sonatnaya forma proizvedenij Skryabina (Scriabin's works of the late period). Red. V.P. Bobrovskij. – M.: Muzyka, 1979. – 236 s., not., skhem.
12. Rovner, A. «Mgnoven'ya pyl rozhdaet vechnost'». «Predvaritel'noe dejstvo» Aleksandra Skryabina v obrabotke Sergeya Protopopova ("Moments of ardor gives birth to eternity" "Preliminary Action" by Alexander Scriabin, edited by Sergei Protopopov) / A. Rovner // Muzykant-Klassik. – 2006. – № 1. – S. 26.
13. Rubcova, V. V. Aleksandr Nikolaevich Skryabin (Alexander Nikolaevich Skryabin). – M.: Muzyka, 1989. – 447 s.: il.: not.: portr. – (Klassiki mirovoj muz. kul'tury).
14. Russkie Propilei. T. 6. Materialy po istorii russkoj mysli i literatury (Russian Propylaea. T. 6. Materials on the history of Russian thought and literature). Sobral i prigotovil k pečati M. Gershenzon. Moskva: Izdanie M. i S. Sabashnikovyh. – 1919. – 250 s.
15. Sabaneev, L. L. Vospominaniya o Skryabine (Memories of Scriabin). – M.: «Klassika-XXI», 2003. – 400s., il.
16. Sahaltueva, O. E. O garmonii Skryabina (About Scriabin's harmony). – M.: Muzyka. – 1965. – 52 s.
17. Skvorcova, I. A. Skryabin i stil' modern (Scriabin and Art Nouveau) / I. A. Skvorcova // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. – 2012. – № 3. – S. 078-082.
18. Smirnova, N. M. Raznocvetnyj mir muzyki A. Skryabina (The colorful world of music by A. Scriabin) / N. M. Smirnova // Kul'tura v fokuse nauchnyh paradigm. – 2022. – № 14-15. – S. 81-87.
19. Fedorovcev, V. G. Vliyanie teosofii na mirovozzrenie i tvorchestvo A.N. Skryabina (The influence of theosophy on the worldview and creativity of A.N. Scriabin) / V. G. Fedorovcev // Colloquium-Journal. – 2019. – № 1-2(25). – S. 32-33.
20. Shumilin, D. A. Muzykal'nye simvol'y Skryabina (Musical symbols of Scriabin) / D. A. Shumilin // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena. – 2008. – № 85. – S. 136-141.
21. Shcherbakova, E. V. Problema sverhcheloveka v russkoj muzykal'noj kul'ture Serebryanogo veka: Skryabin i Nicshe (The Problem of the Übermensch in the Russian Musical Culture of the Silver Age: Scriabin and Nietzsche) / E. V. Shcherbakova // Voprosy kul'turologii. – 2009. – № 10. – S. 71-74.