

Научный поиск: личность, образование, культура. 2022. № 2. С. 51–57.  
*Scientific search: personality, education, culture. 2022. No. 2. Pp. 51–57.*

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Научная статья  
УДК 785.11.04  
ББК 85.313(2)  
DOI: 10.54348/SciS.2022.2.8

### Миниатюризм А. Скрябина в контексте культуры эпохи модерна: от раннего периода творчества к позднему

**Владислав Сергеевич Степанов**

Детская школа искусств имени Франца Шуберта, Москва, Россия, fortesolo@yandex.ru

**Аннотация.** В предлагаемой статье рассматривается периодизация творчества великого композитора А.Н. Скрябина в контексте идей космизма рубежа XIX-XX веков. Творчество А.Н. Скрябина аккумулирует основные идеи культуры того времени. На примере разных периодов творчества композитора и анализа его фортепианной музыки удается определить основные маркеры культуры эпохи модерна. Тенденция к миниатюризации Космоса эпохи во многом повлияла на последующее развитие культуры и искусства. Несмотря на преемственность модернистами скрябинских установок, в своем мистериальном творчестве Скрябину удалось «сказать последнее слово» – не метафорически, а буквально: через разрушение старого стиля и создание нового – современного микрокосмоса. С одной стороны, все творчество А. Скрябина обращено к утопической идее о несостоявшейся Мистерии, но, с другой, само же творчество уже и оказалось по сути своей «мистериальным», мистическим, свершившимся творческим экстатическим актом.

**Ключевые слова:** А. Скрябин, эпоха модерна, музыка, миниатюра, Космос, синтез искусств.

**Для цитирования:** Степанов В. С. Миниатюризм А. Скрябина в контексте культуры эпохи модерна: от раннего периода творчества к позднему // Научный поиск: личность, образование, культура. 2022. № 2. С. 51–57. <https://doi.org/10.54348/SciS.2022.2.8>

## CULTUROLOGY

Original article

### Skryabin's miniaturism in the context of modern culter: from the early period creativity to the late

**Vladislav S. Stepanov**

Franz Schubert Children's Art School, Moscow, Russia, fortesolo@yandex.ru

**Abstract.** The proposed article considers periodization of the work of the great composer A.N. Scriabin in the context of ideas of cosmism of the turn XIX-XX centuries. Scriabin's creativity accumulates the basic ideas of the culture of the time. On the example of different periods of composer's creativity and analysis of his piano music, it is possible to identify the main cultural markers of the modern's period. The tendency to miniaturize the Cosmos of the epoch greatly influenced the subsequent development of culture and art. Despite the continuity of Scriabin's modernist attitudes, in his mystery work Scriabin managed to "say the last word" – not metaphorically, but literally: through the destruction of the old style and the creation of a new – modern microcosm. On the one hand, all of A. Scriabin's work is addressed to the utopian idea of a failed Mystery, but, on the other hand, creativity itself has already turned out to be essentially "mystical", mystical, accomplished creative ecstatic act.

**Keywords:** A. Scriabin, epoch of modern, music, miniature, Cosmos, synthesis of arts.

**For citation:** Stepanov V. S. Skryabin's miniaturism in the context of modern culter: from the early period creativity to the late. *Nauchnyj poisk: lichnost', obrazovanie, kul'tura* = *Scientific search: personality, education, culture. 2022. No. 2. Pp. 51–57. (In Russ).* <https://doi.org/10.54348/SciS.2022.2.8>

**Актуальность.** Философия А. Скрябина, сосредоточенная вокруг основной миропреобразующей идеи композитора – создание Мистерии, отличается тотальным «космическим» размахом. На это обращают внимание многие исследователи творчества композитора, однако на сам процесс претворения скрябинских глобальных идей именно в современной музыке сквозь призму им же сформулированной философии остается по сей день во многом «в тени». Принято говорить о размахе замыслов его выдающихся симфонических сочинений, о новаторских качествах музыки композитора, о глобальных философских замыслах А. Скрябина, берущих начало из реформаторского творчества Р. Вагнера и дионисийской философии Ф. Ницше; также подробнейшим образом изучена биография композитора, история создания его сочинений и многое другое. Но нас же интересует в большей степени особая проблематика – воплощение мистериальных стремлений рубежа XIX-XX веков в утонченной «декоративной» музыке модерна. Это внутреннее противоречие эпохи во многом отражает проблематику всей культуры рубежа XIX-XX веков в целом. Искусство любого изучаемого периода истории, как важнейшая составляющая общей картины мировой культуры, требует отдельного рассмотрения в рамках культурологического подхода, поскольку именно искусство оказывается основным вместилищем культурных знаков и символов.

**Методы и организация исследования.** Музыка является центральным звеном в синтезе искусств модерна; невозможно представить синтез искусств модерна, соответственно – всю культуру эпохи модерна, без музыкальной составляющей. Музыкальность становится критерием эстетической оценки всех форм жизни, вкрапляясь во все жанры, во все виды творческой деятельности. Можно с уверенностью сказать, что весь модерн «омузыкализирован». Это позволяет рассматривать всю культуру рубежа XIX-XX веков сквозь призму музыки, опираясь при этом на периодизацию творчества величайшего представителя стиля – А.Н. Скрябина. Схожая тема поднималась нами и ранее в статье «Эволюция фортепианного стиля А.Н. Скрябина в контексте космогонических идей эпохи» [Степанов, 2017].

Несмотря на всю «мистериальную симфоничность» замыслов, А. Скрябин мыслил «фортепианно». Будучи блестящим пианистом, Скрябин писал для фортепиано на протяжении всей своей жизни. Об этом говорит само количество фортепианных опусов по сравнению с общим числом сочинений написанных композитором: 68 опусов из 74-х посвящены фортепиано. А. Майкапар пишет о собственном неповторимом фортепианном стиле А. Скрябина: «Свойства этого стиля

порождены свойствами Скрябина-пианиста, часто они вытекают из его приемов и манеры исполнения, часто обуславливаются даже недостатками его игры – недостатками, которые силою художественного импульса претворяются в достоинства изложения. Скрябина с полным правом можно причислить к величайшим мастерам фортепианного стиля. В его облике, при всей его оригинальности, никогда не бывает ничего чуждого стихии фортепиано» [Майкапар].

Рубеж веков знаменуется расцветом фортепианной музыки, главным образом, — фортепианной миниатюры. Отчасти это явилось следствием периода декаданса в качестве поиска новых художественных форм самовыражения, в противовес вагнеровскому оперному размаху. Как известно, оперная реформа Р. Вагнера явилась одним из главных событий в мире искусства второй половины XIX века. Интерес к оперному жанру, а именно к развернутой многочастной музыкальной драме, испытывал практически весь мир интеллигенции того времени, что нашло живой отклик у критиков и философов. Но на рубеже веков период охлаждения к фортепиано, вызванный воздействиями вагнеровской оперы, сменился «блистательным ренессансом европейского пианизма» [Нестьев, 1976, с. 54]. И одной из главных форм для выражения мыслей символистов стала именно миниатюра, в которой, по словам известного пианиста Л. Наумова, «происходит рождение стиля, это – возможность поиска дальнейших путей, стилиевая лаборатория, ведь в каждом маленьком произведении заложено что-то значительное» [Наумов, 2002, с. 255]. Именно обращение к искусству, в частности – к музыке модерна, являющейся своего рода зеркалом культуры того времени, способно раскрыть одну из парадоксальных и проблемных областей культуры означенного исторического периода. Компаративный метод исследования (через сравнение романтического и современного) является в предлагаемой статье доминирующим при анализе фортепианного творчества А. Скрябина.

**Анализ результатов исследования.** Жанр фортепианной прелюдии занимал одно из центральных мест на протяжении всего творческого пути А. Скрябина. В скрябинских миниатюрных салонно-картинных пьесах раскрываются все новаторские особенности композитора. Прелюдии, начиная с самой первой ор. 2 и заканчивая поздними ор. 74, несут в себе все оттенки «настроений» Скрябина, будто являясь личным творческим дневником композитора; в этих миниатюрах раскрываются абсолютно все сферы скрябинского космизма: от сфер безмятежных и лирических до состояния полета; от сфер «легкой чувственности» до состояний inferнальных. Очень точно подме-

чает В. Орловский, рассуждая о скрябинских прелюдиях: «Прелюдии А. Скрябина – это могучая стихия фантазии, вдохновения, поэзии и откровений. Проникая в этот мир, поражаешься его совершенству и радуешься возможности нахождения в нем все новых и новых красот и тайн» [Орловский, 2005, с. 240]. И далее: «Прелюдия Скрябина – самый непосредственный носитель и хранитель всех тайн его богатейшего духовного мира. Боготворя фортепиано, создавая музыку для этого инструмента в самых разных формах, композитор оставляет прелюдию тем незаменимым средством, которое позволяет передавать высочайшую поэзию едва уловимых состояний духа. Кратковременность, одномоментность, миг, вспышка, – все это принадлежит сфере «досягаемости» прелюдийного жанра» [Орловский, 2005, с. 242]. Именно поэтому при анализе творчества А. Скрябина в контексте культуры модерна мы опираемся непосредственно на излюбленный жанр композитора – жанр прелюдии.

Все вышеперечисленные качества скрябинских прелюдий позволяют говорить о важной особенности Космоса композитора, а именно о его стремлении к миниатюризации. Здесь сразу необходимо оговориться о ключевых терминах, во многом характеризующих эпоху модерна. В статье употребляется термин «миниатюризация», подразумевающий использование художниками эпохи модерна (в частности – А. Скрябиным) стилистических приемов, свойственных миниатюре: орнаментальность, декоративность, особое внимание к деталям, любование красотой мгновения. Эти качества вступают в противоречие с глобальными философскими установками, лежащими в основе культуры символистов, которые, казалось бы, естественно было воплощать в монументальных «фресковых» полотнах [Степанов, 2018]. Предложенная в статье трактовка Космоса (греч. kosmos – «упорядоченность, украшение» (в его обширной смысловой интерпретации)) как Мироздания связана с тем, что в базисе эпохи модерна, в частности его «духовной доминанты» – символизма, обнаруживается ведущая культурфилософская идея – преобразование мироздания посредством соборности, всеединства, мощнейшего творческого акта, теургии. В романтизме многие стремления обращены к античности – ко времени зарождения понятия Космос. Под космизмом мы понимаем совокупность религиозно-философских, мистических, художественных, эстетических учений о человеке, художнике-Творце, связанных в единое целое с космосом. Этот термин уже не нов, поскольку русской религиозной философии, равно как и русской метафизической лирике присуща известная глубокая космологическая рефлексия, при которой Космос, помимо естественнонаучной

формы, становится областью приватной в эстетической сфере: поэтически-художественный космизм (Одоевский В.Ф., Тютчев Ф.И., Достоевский Ф.М., Платонов А.), а также музыкальный космизм (особенно характерен для эпохи Серебряного века, когда музыка осознала себя как «живой космос»).

Прелюдии раннего периода овеяны романтическими тенденциями, которых не мог не испытать на себе Скрябин в самом начале своего композиторского пути. А.Ф. Лосев пишет по этому поводу: «Он взял из романтизма углубленную утонченность построений, аристократическую изнеженность и перекультуренную интеллигентность настроений. Шопен ведь его первый наставник, Скрябин оказался любителем утонченных хрупкостей, на-строительных миггов и зигзагов, щепетильных и изысканных недоговоренностей и полунамеков. Шопеновский аристократизм он довел до полунамеков. Шопеновский аристократизм он довел до максимума утончения» [Лосев].

Действительно, в тот момент отголоски уходящего века еще продолжали занимать внимание многих композиторов, поэтов, живописцев. Скрябин в этом случае не был исключением. Однако, на раннем этапе творчества, испытывая заметное влияние Ф. Шопена, Скрябин уже начинает создавать свой композиторский стиль, который явно отличает его от предшественников-романтиков.

Особый интерес в этом контексте вызывает прелюдия e-moll соч. 11, которая максимально вбирает в себя основные важные качества раннего модернового стиля А. Скрябина. По своим схожим релятивным признакам она близка с известной e-moll'ной прелюдией Ф. Шопена. Известный швейцарский исполнитель А. Корто и советская пианистка М. Юдина ассоциативно называли эту прелюдию Шопена «На могиле». Интересно сравнить прелюдии e-moll Шопена и Скрябина, так как через это сравнение выявляется то новое, что потом станет типичным для Скрябина, а также и для музыкальной культуры модерна в целом. Помимо межтекстовых релят сходства прелюдий (общий тональный план, схожая композиционная форма, одинаково гомофонное изложение фактуры, важность гармонической краски аккомпанемента) – прелюдиям также присущи и межтекстовые реляты различия. Мелодическая линия в шопеновской прелюдии, полная скорби, грусти, внутреннего напряжения и какой-то «отчаянной усталости» повторяющейся секундовой интонации, тесным образом связана с аккордово-гармонической пульсацией аккомпанемента. У Скрябина же мелодическая линия, начинающаяся с секундовой интонации, спускающейся вниз по хроматизму, – становится нижним голосом в общей фактуре. Как пишет А. Майкапар, «эта пьеса могла бы существо-

вать как очень выразительное соло виолончели» [Майкапар]. Необходимо обратить особое внимание на эти внешние признаки различия, так как они создают внутренние эмоциональные дифференциации романтической прелюдии от современной.

У Скрябина важнейшим оказывается нервная дробность мелодической линии, неожиданность октавного скачка, отмеченного пунктиром, зависание на доминанте, ощущение «недоговоренности». У Шопена же очевидна единая направленность мелодического развития к декламационному ходу в конце предложения, который готовит будущую кульминацию. Таким образом, общая «эмоциональная программа» шопеновской прелюдии – глубоко сдержанное страдание, которое прорывается всплесками отчаяния. У Скрябина – уклончивость, недоговоренность, изменчивость: нет явных эмоциональных маркеров, обозначенных классическими риторическими фигурами, как у Шопена, а значит нет и выраженного «аффекта»; зато каждая следующая интонация в скрябинской прелюдии дает новый оттенок некоего неопределенного чувства.

На протяженность мелодической линии Шопена указывает сопутствующая длинная лига. Для скрябинской же прелюдии характерна, как замечает Н.В. Пятова, некоторая «разрыхленность» музыкальной ткани, выражающаяся в несовпадении окончаний лиг, цезурах между тактами [Пятова, 2014, с. 13]. Скрябин, в сравнении с Шопеном, действует несколько иным путем: буквально уже во втором такте, после непродолжительной нисходящей интонации мелодии, – композитор неожиданно останавливает движение на «половинной» «фа-диез», «ломая» пунктиром возникающую до этого триольную основу. Шопеновская же мелодия, напротив, протяжна за счет перманентной пульсации «восьмых» в аккомпанементе. Скрябинский композиторский прием, направленный на игру со временем, лишает прелюдию сквозного романтического развития, что приводит к дроблению длинной фразы на более короткие, создающие в комплексе особую мозаичную структуру, очень характерную для современного стиля.

Аналогичное действие наблюдается также в четвертом такте, и в десятом, и в двенадцатом... Пятнадцатый же такт и вовсе начинается лишь с затакта «восьмой» к третьей доле – до этого пауза! Шестнадцатый такт вновь растворяется в трехдольной паузе начала последующего такта. Нот становится все меньше, и кажется, что время и вовсе остановилось в каком-то вечном размышлении... Здесь вспоминаются слова Т. Левого о Скрябине, которые можно экстраполировать на временное ощущение всего модерна: «В космосе Скрябина на настоящему нет места, его прерогатива – веч-

ность, разлитая в миге» [Левая, 2007, с. 26]. Сам Скрябин пишет по этому поводу: «Формы времени таковы, что я для каждого данного момента создаю бесконечное прошлое и бесконечное будущее» [Записки А.Н. Скрябина, 1919, с. 145]. Куда нагляднее это демонстрирует одинокое оstinato «четвертей» пятой ступени – ноты «си» на протяжении шести последних тактов, а также мелодическое и гармоническое тождество 20-го и 21-го тактов, и полная идентичность 22-го и 23-го. Несмотря на звучание в этих предпоследних тактах тонической гармонии (ми-минор), – само «тоническое спокойствие» не ощущается в полной мере из-за оstinato повторения в альтовом голосе неразрешенной пятой ступени, приводящее к безмолвной паузе на шестой доле. И лишь в последнем такте в басу звучит единственная нота «ми» – долгожданная тоника, растворяющаяся в последующей тишине.

Важно отметить, что гомофонный тип фактуры воплощается в прелюдии Скрябина весьма необычным образом: сопровождающие мелодию аккорды располагаются очень близко по диапазону относительно мелодической линии. В этом заключается важное отличие пространственного аспекта музыки А. Скрябина по сравнению с фактурным пластом романтика Ф. Шопена. Сближение солирующего голоса и аккомпанемента у Скрябина позволяет говорить о «свертывании пространства», приводящее к миниатюризации современного письма. Если вообразить себе скрябинскую мелодию в этой прелюдии отдельно, без гармонической и в тоже время интонационной поддержки правой руки, то отдельно взятая мелодия лишится своей прежней «задумчивой выразительности». Ведь порой партия сопровождения играет здесь роль и интонационной связки тематического материала. Особенно это видно уже во втором такте, когда после остановки мелодии на «фа-диез», – поступенно нисходящее движение в верхнем голосе аккордов правой руки несет на себе функцию некоего «досказывания», связывая предыдущую фразу с последующей и возвращая тем самым слушателя «в изначальную временную категорию». Тесно примыкая друг к другу и являясь, по сути, одним единым комплексом, партии левой и правой руки создают особый цельный музыкально-гармонический мир прелюдии, который в очевидном сближении гармонического и мелодического пластов пребывает в «миниатюрном» временном измерении – «микрокосмосе» современного стиля.

Таким образом, из анализа двух e-moll'ных прелюдий Ф. Шопена и А. Скрябина удастся выявить безусловную стилевую преемственность от романтизма к модерну, но в то же время наглядно проявляют себя маркеры сугубо современной эпохи, воплощающиеся в миниатюре – самой распростра-

ненной и, пожалуй, наиболее соответствующей форме для всего модерна. Романтизм, с его бесконечным мелодизмом, временной протяженностью, очевидностью преобладания субъективного и лирико-трагического – словно миниатюризируется во временном сжатии, «мозаичностью» мелодии, «декоративностью» гармонической сферы модерна. При этом сам модерн, связанный тесным образом с философией символизма, заявляет о себе как стиль способный преображать действительность – и даже больше – миропреображать, апеллируя к духовному, к мистерии, к космизму... Важно отметить, что основными характеристиками стиля для модерна являются, как известно, декоративность и орнаментальность, которые находят свое воплощение не только в визуальных видах искусства, но также касаются и музыкальных текстов. В этом, пожалуй, и есть парадоксальность стиля, свойственная не только музыкальному языку первой половины XX века, но и всей культуре означенного периода: грандиозность и бравурность культурфилософских амбиций реализуется в рамках декоративной «модерновой шкатулки».

Совершенно особый эмоциональный колорит центрального периода творчества присущ inferнальной сфере образов Скрябина в «Сатанической» поэме ор. 36. В ней на первый план выступает ярко выраженное мифистофельское начало, берущее истоки из творчества Ф. Листа. Наряду с волевым состоянием духа и его «полетностью», в этой поэме раскрывается еще одно качество мистического духа композитора-символиста – духа играющего. Об этом говорят как авторские ремарки: *ironico, dolce appassionato*, так и само мелодикоритмическое изложение материала, наблюдаемое уже в первых тактах поэмы. Подвижная, причудливая, несколько взбалмошная первая тема двух тактов сменяется остановкой движения в *dolce appassionato* при динамическом нюансе «pp» речитативной опьяняюще соблазнительной второй темы. Прерывистость изложения музыкального материала, остановки во времени с последующим «полетным импульсом», динамические контрасты, – все это создает впечатление некоей театральности. Дионийский дух на протяжении всей поэмы постоянно перевоплощается: от *risoironico* (в пер. – «иронический смех») до *amogosissimo!* Эта особенность вновь позволяет говорить о проблеме миниатюризации: слишком частая смена настроений и образов, изощренность в передаче тонких нюансов эмоционального состояния, – все это присуще только камерному, аристократическому, ювелирному письму *миниатюры*, и никак не фресковой «живописи».

Оканчивается поэма очень динамично: разгравшийся дух Мефистофеля провозглашает свою непоколебимую силу! На это указывает сам тип

фактуры: аккордовое изложение правой руки и широкие скачки в левой. Мефистофельский дух находит свое утверждение в чистой сфере До мажора.

Вопреки своему названию, предполагающему определенный набор выразительных средств, музыка поэмы сосредоточена в области мажорной сферы, а, значит, вновь раскрывает в себе светлый праздничный принцип Мистерии, воплощенный в игровом начале духа. Так же и ницшеанский Заратустра призывал всех к радостному танцу: «Походка обнаруживает, идет ли кто уже по пути своему, – смотрите, как я иду! Но кто приближается к цели своей, тот танцует. И хотя есть на земле трясина и грустная печаль, – но у кого легкие ноги, тот бежит поверх тины и танцует, как на расчищенном льду. Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забывайте также и ног! Возносите также и ноги ваши, Вы, хорошие танцоры, а еще лучше – стойте на голове! Лучше неуклюже танцевать, чем ходить хромяя» [Ницше, 1990, с. 134]. Заратустра усматривал в танце силу и спасение, благодаря которому возможно достижение мирового ликования: «Подражайте ветру, когда вырывается он из своих горных ущелий: под звуки собственной свирели хочет он танцевать, моря дрожат и прыгают под стопами его» [Ницше, 1990, с. 143]. Приведенные цитаты Заратустры не случайны, так как символист А. Скрябин, впитавший в себя идеи Ф. Ницше, стремится посредством эволюции духа к мажорному вселенскому ликованию. Для Скрябина танец – это игровое начало творческого духа, стремящегося к достижению человеческого экстаза.

В центральном периоде творчества А. Скрябина очевидна тенденция углубления мажорной сферы. Важно отметить, что, наряду с поэмами, в циклах пьес, написанных в зрелый период творчества, все меньше встречается минорных тональностей. Как заявлял сам Скрябин: «Минор должен исчезнуть из музыки! <...> искусство должно быть праздником! Праздник не может быть минорным. Минор мой – пережиток прошлого, это когда я занимался лиризмом и когда я еще ничего не нашел» [Сабанеев, 2000, с. 264]. Таким образом, минорная сфера все больше вытесняется композитором в зрелом периоде творчества. С каждым новым опусом Скрябин все больше погружается в мистериальные замыслы; каждый месяц творчества приближает к главному Вселенскому празднику. Как вспоминает Л. Сабанеев, Скрябин говорил: «Я не пережил бы часа, в который убедился, что не напишу Мистерию» [Сабанеев, 2000, с. 207].

Как известно, в основе скрябинской Мистерии находилась идея тотального синтеза искусств. Идея синтеза в историческом плане есть не что иное как попытка возврата к изначальному синкретизму, то есть к той античной идее Космоса, в ко-

тором жила единая одухотворенная мысль. На рубеже XIX-XX веков одной из главных идей, помимо идеи синтеза искусств, выступала и идея синтеза духовного, религиозно-демиургического начала. Эти тенденции испытывали практически все философы, мыслители того времени. Скрябин в своем творчестве является неким идейным аккумулятором эпохи. При этом сам модернистский стиль настолько явно воздействует на композитора, что приводит к определенной трансформации космизма: от культурфилософии символизма к непосредственно миниатюризму модернистского почерка.

Ярким примером миниатюризации *позднего* периода творчества Скрябина служит атональная прелюдия ор. 74 № 2, в которой очень наглядно проявился принцип монотематизма: на протяжении всей прелюдии в партии левой руки встречаются лишь четыре интервала, из которых три – чистые квинты, оставшийся – большая секста. Партия правой руки состоит из статичной хроматической линии. Окончание прелюдии оказывается абсолютно подобным в тематическом отношении начальным тактам: одноголосная нисходящая интонация, звучащая на фоне чистой квинты в регистре большой октавы и растворяющаяся в «рр» при авторском указании *smorz.* («замирая»), уводящее в мистическую неизвестность последующих пауз. По свидетельству Сабанеева, Скрябин называл эту прелюдию «астральной пустыней» [Сабанеев, 2000, с. 313] и считал, что эта семнадцатитактовая музыка может длиться «целые века, точно она вечно звучит, миллионы лет...» [Сабанеев, 2000, с. 313]. Обозначенные маркеры музыкального текста Скрябина указывают на важное качество поздних сочинений композитора – закольцованность. Закольцованность поздних пьес Скрябина проявляется в композиционно-драматическом аспекте на уровне превращения в спиралеобразную линию. Исследователь Р. Бринкман выстраивает спиралеобразный тип композиции Девятой сонаты Скрябина, считая, что «круг и цепь» являются ключевыми фигурами скрябинской музыки, обуславливающие ее пространственно-временной аспект [Kette end Kreis, 1980]. Это наблюдение исследователя дает основание отметить в музыке Скрябина стремление к бесконечности, к постоянной эволюции и трансформации творческого духа, к мировому экстазу. Несмотря на всю утопичность стремлений, эти грандиозные философские установки символиста Скрябина оказываются вполне реализованными и воплощенными композитором, но в формате изящного модернистского стиля, которому остается чуждой любое проявление грандиозности и помпезности.

**Выводы.** Ритмическая, интонационная и фактурная статичность изложения особенно наглядно

демонстрирует себя в скрябинских музыкальных текстах позднего периода творчества. Мистическое желание композитора остановить время, исходящее из концепции его мистерии, воплощается в долгих заливочных аккордах, в гармонической и интонационной однородности, в сложных нетрадиционных размерах такта, в гипнотической ритмической остигатности. Фактурное стремление к вертикально-горизонтальному единству, намечавшееся в ранних опусах, – находит свое полное достижение в музыке поздних. Следовательно, на этапах творческой эволюции «музыкальный космос» Скрябина становится все более обозримым, компактным и миниатюрным. И это в то время как философские замыслы композитора все больше «разрастаются» до мистериальных вселенских масштабов! Над этим «миниатюрным» гармоническо-мелодическим принципом воплощения глобальных установок соборности возвышается идейный главный Творец – композитор!

Итак, культурфилософские задачи *символизма* находят решение в самой стилевой лаборатории *модерна*. *Миниатюризация* символистского Космоса на примере творчества его ярчайшего представителя послужила существенным поводом для развития *минимализации* в последующем за стилем модернизме. Ощущение бесконечности создается в музыке композиторов послевоенного авангарда, в особенности К. Штокхаузена. Так появляется, к примеру, алеаторика, основными правилами которой являются возможность начинать музыку с любого места и продолжать движение практически бесконечно. Оставаясь под влиянием символистских идей, в особенности, скрябинских, которые были «модны» в первой половине XX века, некоторые композиторы продолжали сочинять в скрябинских традициях, но это больше рассматривается в контексте идейного «подражания», но не развития, поскольку модернизм и постмодернизм определяли иные задачи. К таким примерам можно отнести раннее творчество И.А. Вышнеградского, который в скором времени отступает от скрябинских традиций. Несмотря на преемственность модернистами скрябинских установок, в своем мистериальном творчестве Скрябину удалось «сказать последнее слово» – не метафорически, а буквально: через разрушение старого стиля и создания нового – модернистского микрокосмоса.

С одной стороны, все творчество А. Скрябина обращено к утопической идее о несостоявшейся Мистерии, но, с другой, само же творчество уже и оказалось по сути своей «мистериальным», мистическим, свершившимся творческим экстазом актом. Следовательно, Мистерия была-таки осуществлена, помимо философского замысла автора, в этой самой «творческой лаборатории» – скрябинском пианизме.

Список источников

- Записи А.Н. Скрябина // Русские Пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. Москва, 1919.
- Левая Т.Н. Скрябин и художественные искания XX века. Санкт-Петербург: Композитор. Санкт-Петербург, 2007. 184 с.
- Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Л/losev-aleksej-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/9> (Дата обращения: 26.03.2022).
- Майкапар А.Е. Скрябин 24 прелюдии, оп. 11. URL: <files.school-collection.edu.ru> (Дата обращения: 26.03.2022).
- Наумов Л. Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. Москва: РИФ Антикава, 2002. 336 с.
- Нестьев И.В. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века: очерки. Ч. 1. Кн. 1. Москва: Сов. композитор, 1976.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2., пер. с нем. К.А. Свасьян. Москва: «Мысль», 1990. С. 75-194.
- Орловский В.В. В мире прелюдий Скрябина // Южно-Российский музыкальный альманах 2004. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 239-248.
- Пятова Н.В. Фортепианные прелюдии А.Н. Скрябина в музыкально-инструментальной подготовке бакалавра. Уч.-метод. пособие. Саратов, 2014. 32 с.
- Сабанеев Л.Л. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. Москва: Классика-XXI, 2000. 400 с.
- Степанов В.С. Наследие и преемственность идей немецкого романтизма в фортепианном творчестве А.Н. Скрябина: к проблеме миниатюризации Космоса русского модерна / В.С. Степанов // Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9 – 11 ноября 2017 года. Москва: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 508–515.
- Степанов В.С. Эволюция фортепианного стиля А.Н. Скрябина в контексте космогонических идей эпохи / В.С. Степанов // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 4. С. 452–457.
- Kette und Kreis. Hinweise zum Formdenken Skrjabins // Alexandr Skrjabin. Studien zur Wertungsforschung. Bd. 13. Graz, 1980.

References

- Notes by A.N. Scriabin. In: Russian Propylaea. Materials on the History of Russian thought and literature. Vol. 6. Moscow, 1919. (In Russ).
- Levaia T.N. Scriabin and the artistic quest of the XX century. Saint Petersburg: Composer. Saint Petersburg, 2007. 184 p. (In Russ).
- Losev A.F. Scriabin's worldview. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Л/losev-aleksej-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/9> (In Russ) (Date of the application: 26.03.2022).
- Maykapar A.E. Scriabin 24 preludes, op. 11. URL: <files.school-collection.edu.ru> (In Russ) (Date of the application: 26.03.2022).
- Naumov L. Under the sign of Neuhaus. Conversations with Katerina Zamotorina. Moscow: RIF Antiqua, 2002. 336 p. (In Russ).
- Nestiev I.V. Musical culture at the turn of the century. In: Music of the twentieth century: essays. Part 1. Book 1. Moscow: Soviet Composer, 1976. (In Russ).
- Nietzsche F. Thus spoke Zarathustra. In: Nietzsche F. Essays: In 2 vols. Vol. 2., translated from German by K.A. Svasyan. Moscow: "Thought", 1990. Pp. 75-194. (In Russ).
- Orlovsky V.V. In the world of Scriabin's preludes. In: South-Russian Musical Almanac 2004. Rostov-on-Don: Publishing House of S.V. Rachmaninoff Russian State Technical University, 2005. Pp. 239-248. (In Russ).
- Pyatova N.V. A.N. Scriabin's piano preludes in the musical and instrumental preparation of the bachelor. Uch.-method. stipend. Saratov, 2014. 32 p. (In Russ).
- Sabaneev L.L. Sabaneev L.L. Memories of Scriabin. Moscow: Classics-XXI, 2000. 400 p. (In Russ).
- Stepanov V.S. The legacy and continuity of the ideas of German Romanticism in the piano works of A.N. Scriabin: on the problem of miniaturization of the Cosmos of Russian Art Nouveau / V.S. Stepanov. In: Collection of articles based on the materials of the international scientific conference. November 9 – 11, 2017. Moscow: State Institute of Art Studies, 2018. Pp. 508-515. (In Russ).
- Stepanov V.S. Evolution of the piano style of A.N. Scriabin in the context of cosmogonic ideas of the epoch / V.S. Stepanov. *Observatoriya kul'tury = Observatory of Culture*. 2017. Vol. 14. No. 4. Pp. 452-457. (In Russ).
- Kette und Kreis. Hinweise zum Formdenken Skrjabins. In: Alexandr Skrjabin. Studien zur Wertungsforschung. Bd. 13. Graz, 1980. (In German).

Статья поступила в редакцию 27.03.2022; одобрена после рецензирования 27.04.2022; принята к публикации 20.06.2022.

The article was submitted 27.03.2022; approved after reviewing 27.04.2022; accepted for publication 20.06.2022.