

**THE TRAJECTORY OF ALEXANDER SCRIBIN'S CREATIVITY
TO THE 150th ANNIVERSARY OF HIS BIRTH**

**ТРАЕКТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА
К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

Doctor of art, professor, chief researcher Alexander Demchenko

Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник

Александр Демченко

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

and Saratov State University named after N. D. Chernyshevsky,

International Center for Complex Artistic Research, Russia

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

и Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского,

Международный Центр комплексных художественных исследований, Россия

Alexander Scriabin made an evolution from the «retrospectivism» of early compositions to the «avant-garde» of late creativity. At the central stage of his career in art (the 1900s), in an updated, but still quite moderate style, he recorded an incomparable rise in vital activity, which received its highest expression in the unfolding of heroic imagery. At the turn of the 1910s (approximately 1908–1911), there was a maturation of qualitatively new ideas, which were especially pronounced in the symphonic poem «Prometheus». Of great interest is the artistic analysis of the sphere of the subconscious, characteristic of the late stage (the first half of the 1910s).

Keywords: Scriabin's creativity, from «retrospectivism» to «avant-garde».

Александр Скрябин проделал эволюцию от «ретроспективизма» ранних сочинений к «авангарду» позднего творчества. На центральном этапе своего пути в искусстве (1900-е годы) в обновлённой, но ещё достаточно умеренной стилистике он зафиксировал несравненный подъём жизненной активности, что своё высшее выражение получило в развёртывании героической образности. На рубеже 1910-х (примерно 1908–1911) наблюдалось вызревание качественно новых представлений, которые особенно ярко заявили о себе в симфонической поэме «Прометей». Большой интерес представляет характерный для позднего этапа (первая половина 1910-х годов) художественный анализ сферы подсознания.

Ключевые слова: творчество Скрябина, от «ретроспективизма» к «авангарду».

На выходе в XX век представители русского музыкального искусства второй половины предшествующего столетия либо завершали свой жизненный и творческий путь (М.Балакирев, Н.Римский-Корсаков, А.Аренский), либо по целому ряду позиций оказывались оттеснёнными на второй план самой логикой исторического процесса – как не сумевшие или не пожелавшие быть «адекватными» резко изменившимся нормам художественного мышления (А.Лядов, А.Глазунов, С.Танеев, Н.Метнер).

Помимо Сергея Рахманинова, практически единственное исключение составил Александр Скрябин, который проделал путь от «ретроспективизма» ранних сочинений (аллюзии на романтические стили первой половины XIX столетия) к «авангарду» позднего творчества и который был устремлён в последние годы к радикальной метаморфозе своей манеры, что определило ощутимое воздействие его идей и стиля на творческую практику не только 1910-х, но и 1920-х годов.

С этой точки зрения из самых ранних работ о композиторе можно выделить изданную в 1921 году небольшую брошюру Б.Асафьева «Скрябин. Опыт характеристики» [2]. Широко оперируя литературно-поэтической лексикой, исследователь набрасывает здесь портрет героя музыки Скрябина, отмечает характернейшие для него настроения, анализирует его стремительную эволюцию от достаточно привычных контуров жизнеощущения (начальный этап творчества композитора) к поискам неведомого и неизведанного (завершающая фаза творчества).

На центральном этапе этой эволюции, в 1900-е годы, в качественно обновлённой, но ещё достаточно умеренной стилистике Скрябин зафиксировал в своей музыке несравненный подъём жизненной активности, что, в конечном счёте, так или иначе соотносилось с процессом становления новой, зарождавшейся тогда эпохи – своё высшее выражение этот подъём получил в развёртывании героической образности. Стремительное усиление соответствующих тенденций привело с конца 1890-х к небывалому для творчества русских композиторов расцвету героики, вполне сопоставимому с её самыми значительными проявлениями в зарубежном искусстве, включая бетховенское творчество.

Основной ареал героической эпопеи приходится на время с конца 1890-х по середину 1900-х годов: её границы обозначены Четвёртой симфонией Танеева (1898) и «Поэмой экстаза» Скрябина (1907), а внутри этой зоны находятся Второй фортепианный концерт и Вторая симфония Рахманинова, Вторая и Третья симфонии Скрябина. Здесь же следует упомянуть и о широкой периферии в виде фортепианных произведений, подобных Третьей сонате Скрябина или Прелюдии *g-moll op. 23 № 5* Рахманинова.

Героику рубежа XX века отличало органичное соединение личностного и всеобщего. И хотя первое подчас оказывалось на грани индивидуализма (у Скрябина), в конечном счёте целое определялось общезначимыми моментами. Непосредственным продолжением данного симбиоза являлось сочетание лиризма с ярко выраженным публицистическим началом, которое заявило о себе в гражданском темпераменте, в ораторской патетике и в призывно-провокационном интонировании.

Собственно героическое было связано с энергичными волевыми импульсами, с мотивами устремлённости и решительного преодоления, что определяло большую роль фанфарно-ключевых оборотов и активно-наступательных, нередко маршевых ритмов. Через высокий накал жизненной борьбы к триумфу в характере заключительного апофеоза (у Скрябина) или героизированного скерцо-празднества (у Рахманинова) – такова типичная драматургическая траектория. Естественно, предполагалось существование внеобыденное, неординарное, в дерзаниях и деяниях по самой высокой мере, что по-своему отражено в известном высказывании Скрябина тех лет: «Иду сказать людям, что они сильны и могут!» [1, 135].

Внешне это выливалось в особую импозантность (подчёркнутое благородство, приподнято-горделивый характер, блеск и артистизм изложения, театральнo-декоративные контуры), а по внутренней сути – в формы героического эпоса о соответствующей укрупнённости общего рельефа, доводимой в некоторых случаях до такого уровня грандиозности и титанизма, что происходящее начинало восприниматься как планетарное и даже вселенское (кода «Поэмы экстаза»).

Рахманинову принадлежат весьма разнообразные варианты героико-лирической концепции:

- движение от сурово-драматической героики к героике скерцозно-праздничной, сопровождаемое бескрайними лирическими «разливами» (Второй фортепианный концерт);
- исходным импульсом и кажущейся пружиной всего является императив долга, но истинной сутью, как по объёму, так и по выразительности, остаётся лиризм (Виолончельная соната);
- избывание мучительно-скорбного состояния через чувство сопричастности к Родине и через разворот волевого начала (Вторая симфония);
- преодоление элегичности на пути утверждения действенно-героического отношения к миру (Третий фортепианный концерт).

Независимо от особенностей того или иного индивидуального решения, у Рахманинова почти всегда присутствуют два стержневых момента: тяготение к героике скерцозного типа (как выражение духа молодости, полноты сил, бодрого кипения энергии) и замещение лирики лироэпикой, в которой изливает себя песнь души в её слиянии с пейзажем (а за этим – одно из высших постижений образа России).

В отличие от Рахманинова, Скрябин настойчиво варьировал, в сущности, единую модель героико-лирического эпоса, смысл которой сфокусирован в двух последних симфониях и «Поэме экстаза». Воссозданная в них драматическая атмосфера тревог, столкновений, грозových накатов и бушеваний важна не столько сама по себе, сколько для обрисовки человека, безбоязненно бросающегося в море жизненной борьбы и ведущего победоносную схватку с окружающей стихией. То была натура дерзающая и дерзновенная – отсюда особая приподнятость высказывания, дух *rotrosó* и экстаичности.

И хотя многое основывалось на провозглашении, всё-таки в конечном счёте доминировала героика реального действия, за которой стояло веление самого Времени – вот откуда эпическая укрупнённость с тяготением к грандиозности и глобальному размаху (автор вещает здесь от имени «гражданина планеты»). В глубинах этой гордой и могущественной натуры благоухает «сад души»: тончайшая, изысканная интимная лирика неги и томления, часто витающая среди миражей и «воздушных замков». И можно только удивляться, как причудливо сплеталось сугубо индивидуальное, подчёркнуто субъективное и социально значимое, всеобщее, с какой легкостью взаимодействовало между собой рафинированно-хрупкое и плакатно-тяжеловесное.

При всём различии героико-лирической концепции у Рахманинова и Скрябина, были и черты общности, определяемые принадлежностью одной эпохе: портретировался человек высокого мужества, активного действия и нежнейший лирик, пребывающий в цветении сил и богатстве жизненных проявлений. Важнейшая сторона

этого синтеза состояла в том, что находящаяся на высочайшем подъёме личность выступала в единстве с окружающим миром.

* * *

Одновременно с постепенным рассеиванием той атмосферы, которая определялась кругом идей и умонастроений 1900-х годов, на рубеже 1910-х (примерно 1908–1911) наблюдалось вызревание качественно новых представлений, которые давали знать о себе в виде разрозненных вспышек и «подземных толчков». Один из самых мощных таких толчков — симфоническая поэма Скрябина «Прометей», говоря о которой и акцентируя факт её создания в течение 1908–1910 годов, Б. Асафьев отмечал, что было это *«накануне великого кризиса культуры, мысли и жизни. Скрябин словно бы жил в предчувствии надвигающихся событий»* [7, 52].

Происходящее в этом произведении можно уподобить брожению химического раствора сильнейшей концентрации, который состоит из самых разнородных компонентов: объективно-природное начало и ярко выраженный личностный план, фантазийно-игровые проявления изошрённого интеллекта и наивные «островки чудес», изыск насковзь субъективной лирики и громада глобально-всеохватывающего социума.

Образная множественность с соответствующим ей чрезвычайным обилием тематизма подкрепляется многокомпонентностью используемых средств (огромный оркестровый состав с участием органа, виртуозно выписанная партия фортепиано, краска вокализирующего хора, световая строка) и полной спонтанностью звукового потока, основной структурной единицей которого становится фраза, мотив, вибрирующий гармонический комплекс.

Всё это в данном случае выступает как отражение смуты, всеобщего разброда. Возвращаясь к предложенной метафоре, можно сказать, что бродильный раствор находится в такой стадии, когда ни его максимальная концентрация, ни высокая интенсивность проходящих реакций ещё не приводят к выпадению кристаллов, но всё пронизывается предчувствием прорыва в неизведанное. Так в вулканическом хаосе бытия и в горделивых дерзаниях ищущего человеческого духа вырисовывается канун рождения нового мира, а произведение в целом напоминает грандиозную мистерию, разыгрываемую на пороге великого пришествия.

В связи с поэмой «Прометей» возникает следующая параллель. Если взять как будто бы далёкое от устремлений Александра Скрябина так называемое «язычество» и обратиться к основным партитурам подобного рода, принадлежащим Игорю Стравинскому, то «Весну священную» (1913) с полным основанием можно квалифицировать как балет-обряд, а «Свадебку» (1923) как кантату-обряд. Практика языческого направления с наибольшей выпуклостью высветила вообще характерную для искусства того времени тенденцию к обрядовости (или соборности).

И оказывается, что отдельную, неповторимую страницу представляет собой в этом отношении позднее творчество Скрябина. В исследовательской литературе постоянно отмечается мистериальный характер симфонической поэмы «Прометей». Часто упоминается и начатое им «Предварительное действие», а также беспрецедентный в своей утопичности проект грандиозного священнодействия под названием «Мистерия». Примечательны с рассматриваемой точки зрения авторские определения содержания Десятой фортепианной сонаты: *«сон»*, *«дремлющая святыня»*,

«злые чары» – здесь без труда улавливаются аналогии с образами «Весны священной» Стравинского, законченной в том же году.

И сама собой напрашивается ещё одна параллель к творчеству раннего Стравинского. Дело в том, в русской музыке начала XX века нашла широкое претворение тенденция к погружению в глубины микромира. Влечение к первичным формам отчётливее всего сказалось в таких разноплановых явлениях, как микропроцессы в области структурообразования и разработка сферы подсознания.

В свою очередь, первое из них реализовалось в выдвижении миниатюры, в эстетике фрагмента и в тяготении к микротематизму, где как раз и обнаруживаются точки схождения обоих композиторов. Удельный вес и значимость миниатюры резко возрастают в музыке России с конца XIX столетия, заметно оттесняя композиции крупной формы, что подтверждается балансом жанров у Скрябина.

В основе эстетики фрагмента лежит тот же принцип миниатюризма, но миниатюризма особого рода. Речь идёт не только об утверждении самоценной значимости фрагмента как формы высказывания, но и о его художественном своеобразии, которое состоит в следующем. По складу своему это краткий эпизод, набросок, эскиз, порой как бы прерванный на полуслове. Образ схвачен в нескольких штрихах или даже лёгким единичным прикосновением, бегло, словно на лету (Пять прелюдий *op.74* Скрябина).

Кроме того, установка на фрагментарность заметно воздействовала на облик крупных сочинений: и как свойство композиционного строения, и как эффект едва ли не произвольно прерванного звучания в конце, что с таким удивлением как-то подметил во многих поздних произведениях Скрябина Сергей Танеев.

Понятие микротематизма возникает на самом нижнем «этаже» структурообразования, выражая переход к минимальному и элементарному на уровне музыкальной ткани. Тема в её привычном понимании замещается фразой, мотивом, единичной интонацией и более того – фактурной формулой, ритмической фигурой, отдельным аккордом, тембровым пятном (подобное только что было отмечено по отношению к симфонической поэме «Прометей»).

За столь выраженной «жаждой минимального» стояло стремление дойти до ядра, прасновы жизненной материи. Пытливому взору открывался её «атомарный» уровень, в том числе существование микрофлоры и микрофауны в их непрерывной изменчивости, безостановочном движении. Но самым важным было желание нащупать те своего рода атомы и молекулы, на базе которых произрастают эмоции, мысли, действия, то есть добраться до «дна» человеческой природы, раскрыть первичные ощущения, изначальные реакции, составляющие сферу подсознания.

Наиболее заметный вклад в её разработку внесли именно Скрябин и Стравинский – композиторы, как известно, очень несходной ориентации. Но при всех различиях сближало их одно парадоксальное свойство: рафинированность, интеллектуализм эстетических установок при доведении до известного предела и в определённых условиях оборачивались преломлением сферы иррационального, знаменуя тем самым смыкание крайностей.

В качестве аналогии можно привести наблюдение А.Альшванга: «*Крайние импрессионисты, выразившие, в конечном счёте, разорванность и несвязность*

отдельных ощущений, затрачивали огромный труд на построение формы своих сочинений именно для того, чтобы искомая несвязность действительно получилась» [1, 260].

* * *

Сложилось два основных метода художественного исследования сферы подсознания:

- через проникновение в корневую систему народно-национальной природы – сугубо почвенной, подчас заведомо «дремучей» в своей неодолимости (отдельные эпизоды таких произведений Стравинского, как балеты «Петрушка», «Весна священная» или его симфонической поэмы «Песнь соловья»);
- через скрупулёзнейший самоанализ истончённо-рафинированного внутреннего мира индивида (особенно показательны сонаты Скрябина №№ 6, 7, 8, а также многие его поздние фортепианные пьесы – например, из *op.58, 59, 65, 71, 73*).

В первом случае (Стравинский) в качестве объектов часто избираются состояния дрёмы, забытья, сонной грёзы с сопутствующими им ощущениями истомы, эмоциональной размягченности. Возникает призрачно ирреальная атмосфера, напоминающая туманное марево, в котором разворачивается сокровенное, труднодостижимое – жизнь инстинктов, совершающаяся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нутра». Субстрат этой слепой материи составляют заклички, заговаривания и заклинания, заповедные зовы, таинственные шорохи, магия гаданий и ворожбы. За творимым первозданно-дикийным действием с его полусомнамбулической зачарованностью угадывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их тёмного и загадочного существования.

Во втором случае (Скрябин) перед нами типичный поток сознания, хотя точнее было бы говорить о потоке подсознания, что обычно и подразумевается при употреблении данного термина. Именно столь специфическому феномену с поразительной последовательностью и углублённостью посвятил свои искания композитор в своём позднем творчестве. В ходе эволюции всё более погружаясь во внутренний мир индивида, он постепенно приближался к постижению происходящего в самых глубинах человеческой психики, осуществляя качественный скачок от запечатления жизни сознания к фиксации подсознательных процессов.

В своё время это тонко почувствовал Б.Асафьев: *«Музыка Скрябина становится всё трепетнее, всё невыразимее. С ней немислимо связывать какие-либо отчётливо осязаемые образы из мира видимого. Она напоена и пронизана токами, чьё присутствие мы лишь чувствуем вокруг нас, но сущность которых нам не дано определить» [7, 50].*

Небезынтересно сопоставить данное наблюдение с самоощущением композитора, зафиксированном в известном эпитафии к Пятой сонате.

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!

Вы, утонувшие в тёмных глубинах

Духа творящего, вы, боязливые

Жизни зародыши, вам дерзновенье приношу.

Путь к раскрытию сферы подсознания пролегал в произведениях Скрябина через выход к таким качествам, как зыбкость, расплывчатость, неуловимость и чрезвычайная изменчивость образов, что достигалось целым комплексом средств:

- сведение тематизма к мотиву, реплике, трели, пассажи, аккорду-мазку;
- до изощрённости прихотливая ритмика (включая сложные полиритмические комбинации) и тончайшая игра агогических оттенков, отразившаяся в бесчисленных авторских ремарках;
- непрерывная доминантовость, основанная на цепочках неразрешающихся многосоставных созвучий (чаще всего с альтерациями и расщеплениями) и тяготеющая к внетональному блужданию;
- размытая фактура с вязью гармонических фигураций по большим интервалам и с «паутиной» скачковых форшлагов из нескольких звуков;
- структурная аморфность, абсолютное господство процессуальности, импровизационная текучесть;
- к тому же в ряде случаев наблюдается «смазанность» общего рельефа, нейтрализация ладогармонических функций (в частности ввиду широкого использования целотоновой вертикали), дематериализация звуковой ткани, прозрачной до бестелесности.

Такова почва для произрастания ощущений – ощущений в самом узком и прямом значении этого слова. Они становятся основой, и всё складывается из их вибрации, переливов, брожения, их всплесков и опаданий.

Если говорить более конкретно, то перед нами отзвуки мимолётных настроений, смутные побуждения, волевые импульсы, чувственное томление, спонтанное реагирование, блуждание безотчётных эмоций – вот основные грани магии психоанализа, поддающиеся словесному определению, хотя за ними лежит бездна всякого рода ирреалий, облачённых в загадочные формы ускользающих импрессио-арабесок.

Их многоликая смесь живёт по только ей ведомым законам. Вспышки активности и статика «стояния», слабые мерцания и бурные набухания, причём многое в столь туманной материи лишено ясной мотивированности, осязаемых причинно-следственных связей, ведёт самопроизвольное существование, отличается фрагментарностью и хаотичностью.

При всём различии путей постижения (через интеллектуально-изысканное у Скрябина или огрублённое, «языческое» у Стравинского) совершенно очевидно сходство в главном – в обоих случаях перед нами жизнь подсознания. На передний план выдвигаются первичные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции.

Психологический анализ изначальных ощущений, углубление в область интуитивно-рефлекторного уводили в туманности иррационализма, в едва ли не тупиковую плоскость слишком особенного и специфического, однако была своя закономерность в том, что на данной ступени человеческого развития стало возможным и необходимым столь настойчивое вслушивание в потаённый мир, ускользающий от контроля разума.

В отмеченном со всей остротой и рельефностью заявила о себе столь характерная для музыки Скрябина субъективная направленность, которая выражалась также в избирательно-специфических ракурсах видения окружающего мира – усложнённо-метафорическом, символистском, ирреально-фантастическом. Наблюдается влечение ко всякого рода экзотике, заметны акценты на особенном, необычном, причудливом. Однако главное было связано с самопроявлениями индивида.

Напоминая происходившее в западноевропейском романтизме первой половины XIX века, в русской музыке начала XX столетия по причине чрезвычайной активизации личностной сферы необычайно важное место начинает занимать сольная фортепианная литература и столь же закономерно выдвигается плеяда выдающихся композиторов-пианистов (Скрябин, Рахманинов, Метнер, Прокофьев), важнейшую часть наследия которых составляет фортепианная музыка.

Точно так же, совсем не случайно широкое распространение получает крупный цикл фортепианных миниатюр с его возможностями многомерного раскрытия мира личности. Среди опытов создания такого рода микрокосмоса следует назвать в первую очередь 12 этюдов *op.8* и 24 прелюдии *op.11* Скрябина.

В своём крайнем выражении мир обрисованного им индивида представал утончённо-изысканным до рафинированности, прихотливо-искусным, эстетизированным до изошрённости. Тяготение к субъективизму сказалось также в эгоцентрических склонностях, в чертах причудливости и в экстравагантных проявлениях. Наконец, это могли быть реакции нервно-впечатлительной натуры, вспышки обострённой экспрессии и экстатической эмоции, позиция вызова, порождающая экспансивные выпады. Уже само по себе появление человеческого характера с подобными параметрами мирочувствия исключало возможность гармоничности.

Таким заявлен, к примеру, герой скрябинского «Прометея», персонифицированный тембром солирующего фортепиано (эту партию и сам автор сознательно связывал с воплощением чувств и мыслей индивида) – своевольный, с претензиями на исключительность, импульсивный до взвинченности, склонный к спонтанным всплескам активизма (рваные ритмические рисунки, интонационный излом, чрезвычайная усложнённость гармоний, форсированная звучность, фактура стихийных мазков и резких бросков).

Это уже почти законченный портрет современного эгоцентрика, годом позже представшего в образе Петрушки из одноимённого балета Игоря Стравинского, затем во второй из Трёх пьес для струнного квартета того же автора, а также в отдельных «Мимолётностях» Сергея Прокофьева и в некоторых фортепианных композициях Николая Рославца.

* * *

В первой половине 1910-х годов (приблизительно 1911–1915) происходит мощный прорыв всего характерного для современности и его бурное утверждение по самым различным линиям. До известной степени ключевым для этого «чудовищного и титанического десятилетия» [8, 85] стал 1913 год, когда появились три последние сонаты А.Скрябина и кантата «Колокола» С.Рахманинова, балет И.Стравинского

«Весна священная» и Второй фортепианный концерт С.Прокофьева, Третья симфония Н.Мяковского и первые камерные композиции Н.Рославца, выполненные в соответствии с открытой этим автором *«новой системой организации звука»*.

Именно на время с конца 1900-х годов в творчестве Скрябина приходится фаза интенсивного вызревания новой стилистики. Благоприятные условия для этого подготавливались на всём протяжении данного десятилетия, причём проходил данный процесс неизмеримо активнее, чем в 1890-е годы. Всё отчетливее становятся как общие, содержательные, так и конкретно-стилевые приметы нового. Можно привести массу иллюстраций прорастания современных элементов на классической «почве».

Так, в основной теме финала Второй симфонии находим предвосхищение ритмоинтонаций современной маршево-гимнической песенности, а в разработке его «Поэмы экстаза» появление стального «скрежета» тяжёлой меди и т. д. Редко, но случался даже открытый выход за пределы классического стиля – можно назвать пьесу «Загадка» *op.52 № 2*, в которой намечаются черты прокофьевской фортепианной манеры.

Тем не менее, в происходившей трансформации классического стиля в современный даже такой дерзновенный новатор, как Скрябин, чаще всего останавливался на полпути, и в главном он, по справедливому определению Ю.Тюлина, *«при всей новизне своего творчества, оказался великим завершителем романтической эпохи»* [4, 5]. Хотя следует признать, что композитор вплотную *«подошёл к тому рубежу, за которым кончалась эра традиционного тонального мышления и вступали в силу новые закономерности строения музыкальной речи»* [7, 326].

Эти закономерности обобщены В.Рубцовой в её фундаментальной монографии о Скрябине: новое соотношение между консонантностью и диссонантностью, снятие необходимости разрешения многозвучных диссонансирующих аккордов, появление диссонантной тоники, переход к двенадцатитоновости, нетрадиционность ладовых структур, соприкосновение с серийностью, усиление конструктивно-полифонических принципов мышления, непосредственное взаимодействие вертикали и горизонтали, которое сам композитор характеризовал как *«гармониемелодию»* или *«мелодиегармонию»* [6, 401–406].

Сверхоткрытием следует считать то, что *«такие элементы музыкальной речи, как динамика, колорит, фактура, тембр, превращаются из внешних, вспомогательных средств выражения в самоценных носителей музыкального содержания»* [3, 203]. На этой основе создаются предпосылки для будущей сонорики, которая свои плоды принесёт во второй половине XX века. В числе самых далёких истоков подобного звукоощущения – начало «Прометея».

Остаётся заметить, что, согласно представлениям западноевропейского музыкознания, Александр Скрябин считается непосредственным предтечей музыкального авангарда [7, 341]. К этой мысли в последнее время склоняется и часть искусствоведов России [5, 16].

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Альшванг А.* Избранные сочинения. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 432 с.
2. *Асафьев Б.* Скрябин. Опыт характеристики. – Пг.: Госфилармония, 1921. – 16 с.
3. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. – М.: Музыка, 1967. – 221 с.
4. *Дернова В.* Гармония Скрябина. – Л.: Музыка, 1968. – 124 с.
5. Н. Рославец и его время. Вып. 3. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 47 с.
6. *Рубцова В.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 448 с.
7. Скрябин А.Н. – М.: Сов. композитор, 1973. – 548 с.
8. *Толстой А.Н.* Полное собрание сочинений. Т. 5. – М.: Гослитиздат, 1947. – 512 с.

Contact

Alexander Demchenko – doctor of art, professor of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov and Saratov State University named after N. D. Chernyshevsky; chief researcher and head of the International Center for Complex Artistic Research.
Email: alexdem43@mail.ru