

Музыка XIX века

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-33-47

Идеи русского космизма в творчестве А. Н. Скрябина



Даниил Игоревич Топилин

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
d.i.topilin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>*

Аннотация: В статье рассматривается феномен русского космизма в отечественной музыкальной культуре, прочерчиваются различные линии его проявления. Представлен крупный исторический период: от зарождения первых космических концепций русских философов и ученых в последней трети XIX века вплоть до второй половины XX века. За гранью исследовательского повествования остались историко-культурные истоки космизма.

Научная новизна исследования заключена в подходе к изучению роли и значения космизма в музыкальной культуре. В опоре на мысли Ю. Н. Холопова о новой тональности и ее функционировании в XX веке автор статьи подчеркивает необычайную ресурсность скрябинской композиторской техники. Эволюция гармонического мышления А. Н. Скрябина приводит к Девятой сонате как знаковому сочинению, обозначившему принципиально новый этап в истории гармонических стилей XX века. Помимо гармонии исследовательское внимание охватывает и другие параметры скрябинского музыкального языка, понимаемые в свете идей русского космизма.

Ключевые слова: А. Н. Скрябин, русский космизм, славянский космос, православный космос, скрябинский космос, футуристический космос, надрелигиозный космос, крестьянско-православный космос

Для цитирования: Топилин Д. И. Идеи русского космизма в творчестве А. Н. Скрябина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 33–47. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-33-47

Music of the XX century

Original article

Ideas of Russian cosmism in the work of A. N. Scriabin

Daniil I. Topilin

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
d.i.topilin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>*

Abstract: The article deals with the phenomenon of Russian cosmism in the Russian music culture, outlines the various lines of its manifestation. A large historical period is presented: from the origin of the first cosmic concepts of Russian philosophers and scientists in the last third of the XIX century up to the second half of the XX century. The historical and cultural origins of cosmism remain beyond the boundaries of the research narrative.

The scientific novelty of the research lies in the approach to the study of the role and significance of cosmism in musical culture. Based on Yu. N. Kholopov's thoughts on the new tonality and its functioning in the 20th century, the author of the article emphasizes the extraordinary resourcefulness of Scriabin's compositional technique. The evolution of A. N. Scriabin's harmonic thinking leads to the Ninth Sonata as a landmark work that marked a fundamentally new stage in the history of harmonic styles of the 20th century. In addition to harmony, the study also covers other parameters of Scriabin's musical language, understood in the light of the ideas of Russian cosmism.

Keywords: A. N. Scriabin, Russian cosmism, Slavic cosmos, Orthodox cosmos, Scriabin's cosmos, futuristic cosmos, supra-religious cosmos, peasant-orthodox cosmos

For citation: *Topilin D. I. Ideas of Russian cosmism in the works of A. N. Scriabin. Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2025;(2):33-47. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-33-47*

Достижение вершины отечественного музыкального искусства на рубеже XIX–XX веков ознаменовалось появлением *русского космизма* — главного течения философско-религиозной мысли, объединившего философию, религию, науку и культуру. Универсализм космизма определил цельный облик русского мира как цивилизационного феномена, что получило существенный отклик в творчестве А. Н. Скрябина. В научной литературе его творчество на протяжении длительного времени всегда связывалось с русским космизмом. В философских и культурологических работах композитор фигурирует в ряду мыслителей, ученых-космистов: «Под космизмом часто понимается целый поток русской культуры, включающий не только философов

и ученых, но и поэтов, музыкантов, художников. В нем оказываются и Ломоносов, и Тютчев, и Вячеслав Иванов, и Скрябин, и Рерих, и Чюрленис... Есть некое космическое веяние и дыхание в произведениях того или иного творца — и этого оказывается достаточным, чтобы произвести его в космисты» [1, 3]. В искусстве Скрябина наличествуют многие константы, отвечающие космизму, прежде всего, его центральная идея мистериального переворота силами всеискусства. Здесь видится мессианский посыл, путь к вселенскому совершенству.

Цель данной работы — не погружение в истоки русского космизма и генезис скрябинских творческих идей, а попытка прочертить линию их существования в XX веке. Однако, предваряя повествование, необходимо вновь вернуться к основополагающим характеристикам русского космизма и представить его отображения в отечественном музыкальном искусстве последней трети XIX — рубежа XIX–XX веков.

В научной литературе всегда подчеркивается отсутствие единой философской системы русского космизма [1], [2]. Его фундаментальная основа — именно *принцип мышления*, воплотившийся в трех ипостасях: естественно-научной, связанной с именами крупных ученых Н. А. Умова, К. Э. Циолковского, В. И. Вернадского, Н. Г. Холодного, А. Л. Чижевского и др.; философско-религиозной — Н. Ф. Федорова, В. С. Соловьева, С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева, А. К. Горского, Н. А. Сетницкого и др. Культурно-творческая ипостась проявилась в сфере художественной культуры в целом, включая литературу, поэзию, живопись, музыку и даже декоративно-прикладное искусство.

В музыкальной науке ранее предпринимались попытки представить музыку неразрывной сферой, вобравшей базовые космические идеи [3]. Однако русский космизм в музыкальной культуре, как и космизм в целом, не выстраивается в единую концепцию.

В русской классической музыке — от М. И. Глинки до позднего А. Н. Скрябина и раннего И. Ф. Стравинского — прослеживаются четыре линии проявления этого феномена, именуемые с учетом их мировоззренческих характеристик [4, 82–84]. *Славянский космос*, воплощенный в глинкинском «Руслане и Людмиле» (1842), продолжен Н. А. Римским-Корсаковым в операх солнечного культа — «Майской ночи» (1880), «Снегурочке» (1881), «Младе» (1892), «Ночи перед Рождеством» (1895) — и особенно в литургической опере «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1905) [5]. *Православный космос*, образец чистого религиозного космизма с пребыванием в храмовой гармонии, — духовные произведения А. Д. Кастальского, П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского, А. Т. Гречанинова, М. М. Ипполитова-Иванова, а также «Литургия Святого Иоанна Златоуста» (1911), «Всенощное бдение» (1915) С. В. Рахманинова. *Скрябинский космос*, выходящий за пределы русского мира с устремлением в недостижимые миры вселенной, есть результат экстраполяции на русскую почву немецкой идеалистической философии с антропоцентризмом — гегелевских, шеллинговских на рубеже XVIII–XIX веков, а затем и ницшеанских концепций в последней трети

XIX — начале XX века, соединенных с идеями В. С. Соловьева о богочеловечестве, «Философией общего дела» Н. Ф. Федорова и теософским учением Е. П. Блаватской. *Футуристический космос* представлен оперой «Победа над Солнцем» (1913) М. В. Матюшина; антиклассическая концепция позднее растворится среди других художественных манифестаций радикализма в условиях авангарда 1920-х гг. В «Победе над Солнцем», разумеется, отсутствуют опоры и на православие, и на оригинальную скрябинскую божественность, и на мифологическое поклонение славянскому Яриле-Солнцу — избылиуют эпатаж и бесстрашие. Данное космическое направление возымеет большую силу в экспериментальной поэзии В. В. Хлебникова с знаменитым именовани-ем «Председатель земного шара» (1916) и В. В. Маяковского с его «Я крикнул солнцу: “Дармоед!..”» (1920).

Однако все эти проявления — не единственные в музыкальной сфере русского космизма; он принимает самые разнообразные формы в позднем творчестве М. П. Мусоргского, С. И. Танеева и зрелом творчестве С. В. Рах-манинова.

В опере «Хованщина» М. П. Мусоргского русский космизм проявляется через погружение в глубины национального самосознания с достижением поистине космических высот. По сути, «Хованщина» — бахтинское «большое время» [6, 504] русского пути. По мысли Н. А. Бердяева, «раз-витие России было катастрофическим. Московский период был самым плохим периодом в русской истории, самым душным, наиболее азиатско-татарским по своему типу» [7, 7]. Воцарение государственного православия в XVI ве-ке, в период Московской Руси, привело к появлению *странников*, не верив-ших в подлинность политической и церковной властей. Желание вырваться за пределы тягостного настоящего выразилось в старообрядческом движении *нетовщина*; в его основе заложено утверждение о взятой на небеса истинной благодати. И поэтому здесь прослеживается генезис русского космизма, его ранняя историческая форма. На этом же основывается мировоззренческая программа раскольников — существование только в будущем, а не в настоя-щем, в опоре на прошлое, что в полной мере отвечает возникшему позднее религиозно-философскому мироощущению русских интеллигентов XIX века и мыслителей-космистов. В финале «Хованщины» раскольники будто уходят в мир идеальной России, принимая вечную славу в некоем небесном совер-шенстве. Не только христианско-языческая синтетичность Римского-Кор-сакова и музыкально-философские идеалы Скрябина, но и отчасти историзм Мусоргского — проявление русского космизма в музыкальной культуре. Но в «Хованщине» доминирует вопрос русского пути, приводящий к космич-ности, а в корсаковском «Китеже», несомненно, первостепенное значение имеет именно славянский космос, позволяющий захватить глобальный вопрос национального самоопределения России [8, 170–171].

Религиозность в православном облике и ее влияние на творчество С. И. Та-неева неоднократно становились предметом рассмотрения в научной литера-

туре: выводы в пользу атеистического мироощущения фигурируют в работах Л. А. Сабанеева, Г. Б. Бернандта, Л. З. Корабельниковой¹. Кульминация Фортепианного квинтета *g-moll* (1911) достигается вселенским перезвоном; Танеев на закате творчества входит в сонм русских композиторов, отличимых тягой к воплощению колокольных звучаний, среди них М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов; однако танеевский перезвон далек от церковных представлений, ибо нравственное возвышение в данном случае не равняется с православием. В итоговом философском произведении «По прочтении псалма» (1915) *«проантический этический охват отвечает высоконравственному христианскому послы, но Танеев освещает иной путь к общечеловеческим гуманистическим высям: в кантате предложена альтернатива — надрелигиозное нравственное благоденствие человечества, наделенное чистотой праоснов античных миротолкований»* [10, 46]. Безграничное пространство России порождает ощущение, что христианство будто растворяется в вечном небесном просторе, и возвращаются только добро, любовь, милосердие и сострадание: в этом и заложена особая острая восприимчивость мира, способная существовать вне конфессиональности, словно *над религией*. Русский космизм у Танеева выражен стремлением возвысится, прикоснуться к добру, понимаемому религиозно, но не по-христиански. Обозначение танеевского музыкального космоса звучит парадоксально — *надрелигиозный космос* [10], это при том, что космизм есть изначально религиозно-философское явление.

Рассматривая феномен космизма в музыке, необходимо сфокусироваться и на хоровой симфонии-поэме «Колокола» (1913) С. В. Рахманинова [11], [12]. Художественная сущность произведения имеет несколько опор: славянский космос и традиции петербургских композиторов, разнообразие колокольных звучаний в творчестве М. П. Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»); древнерусский дух навеивает мысли о корсаковских «Снегурочке», «Садко» (1896), «Китеже» и дохристианской «Весне священной» (1913) И. Ф. Стравинского; присутствует идея цикличности человеческого бытия и вселенского мирового круговорота; прообразом «Колоколов» выступает Шестая симфония (1893) П. И. Чайковского — концепция жизни и смерти как четыре ступени человеческого бытия. Солнечные блики светлой ярмарочной изобразительности первой части — «серебряный звон» — дополняются во второй мрачными колоколами «золотого звона». Зловещая славянская архаика подступает в «медном звоне» третьей части, рахманиновские образы архаической Руси при-

¹ «Проявлением независимости Танеева было его отношение к религии. Для пассивной личности в то время естественно было быть если не религиозным или верующим, то хотя отчасти соблюдающим традиционные обряды. У Танеева в этом вопросе — активная личная переработка общего положения; он был убежденным атеистом. На вопрос монаха, отчего, живя в гостинице при монастыре, он не ходит в церковь, Танеев прямо ответил: "Я неверующий"» [9, 247].

ближаются к поистине дьявольским эпизодам из оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова, витает и призрачность Шемаханской царицы из «Золотого Петушка»²; здесь «символ страшного суда *Dies irae* соединяется со славянской бесовщиной, изощренным “русско-восточным” коварством и внедряется в “кучкистскую” стилевую ауру, но не без потери принципов оркестрового письма Чайковского. Последняя часть объята холодом; “мрак” меди, “пустотная” безликость струнных, мистическая челеста, множащиеся аллюзии на *Dies irae*. Траурный “железный звон”, по сути, возвещает о грядущем историческом переломе» [13, 289–290].

Искаженное понимание народности после трагического перелома 1917 года существенно повлияло на сложение новой грани русского космизма в музыкальной культуре. Несмотря на антицерковную направленность в политике советского государства, в недрах России продолжало сохраняться народно-религиозное начало. По мере ослабления идеологического давления конца 1920-х — первой половины 1950-х гг. новое музыкальное отображение русского космизма привело к «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956) и «Отчалившей Руси» (1977) Г. В. Свиридова. Деревенские картины, христианский дух, русская природа — *крестьянско-православный космос*; истоки его наблюдаются также в творчестве Мусоргского и Римского-Корсакова. Прозвонки религиозного мироощущения в специфическом народном миропонимании всецело отразились в свиридовских художественных концепциях, близких рахманиновским «Колоколам».

Каждый из обозначенных космизмов в музыке имел не только индивидуальную природу и историю, но и судьбу. После великого перелома 1917 года славянский и православный космос сокрылись под пеленой новой культурно-политической идеологии; футуристический, эпатажно вспыхнувший в 1910-х гг., погас к концу 1920-х годов в красках эйфорического понимания революционных идей. И именно скрябинский космос, изначально искаженно трактуемый раннесоциалистическим временем, оказался наиболее жизнестойким, ибо содержал важный конструктивный элемент музыкального языка, крайне актуальный в музыке середины — второй половины XX века.

При изучении природы русской музыки Серебряного века, пребывающей на рубеже столетий в состоянии «повышенной эмоциональной температуры» [14, 249], и особенно музыки Скрябина, неизменно возникает иллюзия отрыва от реальности, настоящего. Однако необходимо подчеркнуть наличие в скрябинской музыке соединения абсолютной конструктивности, кристального порядка и экстатической чувственности. Музыка Скрябина есть естественное пребывание на острие сверхчувства. Здесь уместно вспомнить одно из рассуждений К. Э. Циолковского, во многом передающее суть про-

² «Постоянно исследователи обращают внимание на оттенок ориентализма в этой музыке, иногда даже приводят в качестве аналогии музыкальную характеристику Шемаханской царицы. Сравнение это, по-моему, чисто внешнее, хотя восточность в рахманиновском тематизме действительно ощущается» [11, 97].

цессов³ в музыке Скрябина: *«Весь космос — только бесконечный и сложный механизм. Сложность его так велика, что граничит с произволом, неожиданностью и случайностью, она дает иллюзию свободной воли сознательных существ. Хотя, как мы увидим, все периодически, но ничто и никогда строго не повторяется»* [16, 30]. Неповторимая образность в фортепианных произведениях различного масштаба и симфонических полотнах сопоставимы с условными слуховыми представлениями о бесконечной вселенной: в основе скрябинского космоса всегда совершенная логика и контроль, как и в самом бездонном космосе, и это отражается на музыкальной форме, ее индивидуально-неповторимом звуковом облике *«именно данного музыкального произведения в отличие от других, принадлежащих к тому же структурному типу»* [17, 14]. Это приближает к сущности скрябинского космоса, открывая дальнейший путь расширения его основополагающих структурных элементов на протяжении XX века.

* * *

Специфика скрябинского гармонического языка, несомненно, оказавшего существенное влияние и на формообразование, основывается на принципе *дважды-лада*⁴ [18]. На рубеже XIX–XX веков дважды-ладовое мышление воспринималось как ключ к ранее невиданным возможностям модулирования, однако Скрябин после «Поэмы экстаза» (1907) словно пренебрегает заложенным потенциалом, отрекается от сокровищницы композиционного ресурса, ибо техника модулирования в скрябинской видении — продолжение только *земной* музыки, а не *космической*.

Именно дважды-ладовое, тритоновое, мышление — путь к функциональной размагниченности, т.е. постепенное движение к фактическому отсутствию привычных функциональных оборотов, пролежавший от возникновения двух консонансных тоник на расстоянии тритона, например, *C–Fis*. Но впоследствии Скрябин отказывается и от необходимости разрешения в одну из них; преодоление земного притяжения, т.е. тяготения к разрешению, открыло для него невиданные ранее творческие просторы. Мышление *тритоновыми звеньями* предусматривает показ, а затем развертывание, смену нескольких транспозиций первого остродиссонансного созвучия, по сути, имеющего значение своеобразной тоники и полученного в результате скрещивания двух альтерированных доминант на расстоянии тритона, но

³ «Одна из важнейших составляющих искусства Скрябина — сочетание чувственной беспредельности и совершенной композиционной конструктивности, т.е. сбалансированное единение “безумства” и логики. Однако музыка рождает ощущение безначального и бесконечного полета около палящего солнца перед жутковатой космической бездной. Искусство Скрябина — мир сверхскоростей и молниеносности с неизменным внутренним механизмом строгого формообразования и системы гармонического мышления» [15, 58].

⁴ Термин Б. Л. Яворского.

в конце произведения происходит возврат к основному тону. Тритоновое мышление неукоснительно действует во всех скрябинских сочинениях, начиная с пятидесятых опусов⁵.

Однако существует единственный подтвержденный пример, где Скрябин не возвращается к основному тону аккорда, а переходит к группе аккордов, теряя основной тон: Девятая соната (1913). Здесь следует обратиться к последнему публичному выступлению Ю. Н. Холопова «Недостающее звено в теории новой тональности: от Скрябина — далее везде», состоявшемуся в рамках фестиваля «Московский Форум» в 2003 году. Ученый высказывает мысль о недостаточности существующих научно-теоретических представлений, касающихся новой тональности, и далее подчеркивает, что у Скрябина «почти все ноты всех произведений связаны с основным тоном, он, как всегда, написал одно исключение. Одно исключение — это Девятая соната, которая кончается неизвестно каким образом <...> начало у него так, что можно представить себе основной тон ми-бемоль, <...> конец, о котором можно поставить только вопросительный знак с точки зрения новой тональности, если не сказать, в чем здесь новая тональность. Отсюда известные фантазии на тему, что это, с одной стороны, кончается в F-dur (я слышал такие), с другой стороны — кончается в G-dur, это такая же нелепость...» [22] (пример 1).

Пример 1. А. Н. Скрябин. Девятая соната, редуцированный вариант⁶, предложенный Ю. Н. Холоповым (т. 1 — начало, т. 2 — окончание)

Example 1. A. N. Scriabin. Ninth Sonata, reduced version proposed by Yu. N. Kholopov (bar 1 — beginning, bar 2 — ending)



По мысли Ю. Н. Холопова, в репризе сонаты Скрябин уходит от привычного аккорда с основным тоном к *группе аккордов*, сходных по структуре, и при

⁵ В «Поэме экстаза» система мышления тритоновыми звеньями, несомненно, просматривается, однако «окончательного перехода в новое качество еще не происходит, сохраняется сильно усложненная мажоро-минорная система, функциональность сочетается с иными свойствами музыкального языка, образуя некое промежуточное равновесие» [19, 245]. Принципы гармонического мышления Скрябина позднего периода творчества становились предметом специального внимания в научной литературе [20], [21].

⁶ Музыкальный пример приведен по изданию [22].

этом теряет основной тон [22]. Новый принцип отчетливо просматривается на примере существенно измененной побочной партии в репризном проведении, превращенной в знаменитый страшный марш. Устоем следует считать не *G* или *Des*, это весьма обманчиво, а именно созвучие, возникшее из сочетания основных тонов группы аккордов: *F–H–G* (пример 2, нижний голос).

Пример 2. А. Н. Скрябин. Девятая соната, побочная партия в репризе, тт. 179–182
Example 2. A. N. Scriabin. Ninth Sonata, side part in reprisa, bars 179–182



Зафиксированное с музыкально-теоретической точки зрения «исключение из тритонового закона» становится основой для творческих исканий различных композиторов постскрябинского времени: Ю. Н. Холопов называет имена А. Шенберга, Н. А. Рославца, А. Веберна, Н. Б. Обухова, О. Мессиана [22].

При рассмотрении путей развития идей русского космизма на протяжении XX столетия скрябинское «исключение» с эстетико-философских и условно естественно-научных позиций и есть момент окончательного прекращения всякой интеграции с Землей, человечеством, земными законами. Известная программа Девятой сонаты⁷ наводит на мысль о дематериализации, переходе в принципиально новое качественное состояние, т. е. о мистериальном перерождении, но не глобальном, соборном во гла-

⁷ «После концерта, под сильным впечатлением только что прослушанного, в разговоре с А. Н. [Скрябиным] я высказала предположение, что соната эта [Девятая] имеет некоторую программу. Он не отрицал этого, поинтересовался узнать, что мне рисуется, и, выслушав меня сказал: "Начало этой сонаты — темные силы, средняя часть — кошмар, конец — опять темные силы"» [23, 67–69].

ве с человеком-мессией-творцом, а только личным, человеческим — как акт неосознанного разочарования, указывающий на реальную невоплотимость философских положений космизма. Скрябин отдаляется от изначальной траектории и устремляется в недостижимые миры, бесконечную бездну без возможности возвращения — в этом и есть человеческая смерть. В Девятой сонате предсказывается тщетность надежд о настоящей Мистерии.

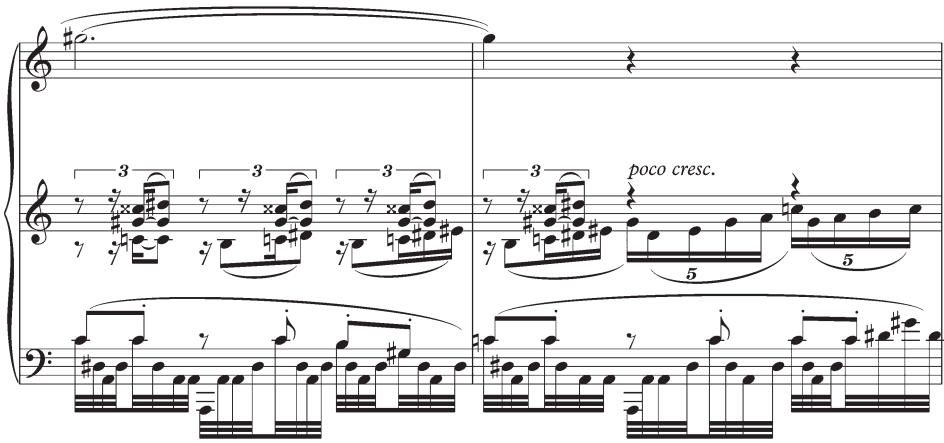
Музыка Скрябина от ранних сочинений до поздних пронизана приемами полиритмии, приобретающими особое значение. Скрябинская полиритмия — явление, сопоставимое с центробежной и центростремительной силами, вызывающими постоянное напряжение; словно имитируются настоящие космические процессы. Если в Пятой сонате (1907) частично сохраняется привычная для восприятия драматургическая разворачиваемость, т.е. классико-романтическая процессуальность, то начиная с Шестой сонаты (1912) и далее сочинения Скрябина воплощают собой индивидуальную космическую сферу со своеобразным круговым вращением. Наиболее показательный пример — проведение побочной партии в репризе Шестой сонаты (пример 3): «Появляется многослойная, тематическая, вязкая, “стоячая” фактура (повторение одних и тех же мотивов). <...> Тема расслоена на много пластов: в ней одновременно звучат пять самостоятельных голосов, причем каждый (кроме, может быть, самого нижнего) тематичен» [24, 126–127]. Скрябин совершенно по-новому понимает известное явление: движение в статике, существующее и у других композиторов, например, финальная часть знаменитой рахманиновской Первой сюиты для двух фортепиано — «Светлый праздник» (1893).

Пример 3. А. Н. Скрябин. Шестая соната, побочная партия в репризе, тт. 244–247

Example 3. A. N. Scriabin. Sixth Sonata, side part in the reprise, bars 244–247

Tout devient charme et douceur.

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a piano (*p*) dynamic marking. It features a complex polyrhythmic texture with multiple layers of melodic and harmonic material. The second system continues this texture, showing the interaction of different rhythmic layers. The third system concludes the passage, maintaining the intricate polyrhythmic structure. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Произведения Скрябина воспринимаются как фрагменты космической бесконечности с наличием собственной гравитации различной силы: от фортепианной миниатюры до грандиозного симфонического полотна. Эффект четко просматривается и в «Поэме экстаза», где внешне выявленная сонатная форма не приближает к сущностному пониманию ее музыкальной драматургии⁸; при рассмотрении эволюции скрябинских сонатно-симфонических циклов «Поэма экстаза» представляется не усложненной автономной первой частью, а сплавленной симфонией-поэмой, содержащей функциональные элементы всех частей классической четырехчастной симфонии, а собственно сонатная форма должна восприниматься как находящаяся словно поверх глубокого и абсолютно оригинального драматургического процесса.

После Пятой сонаты классико-романтическая логика уходит на второй план, уступая место обновленной *поэмно-аффектной драматургии*, ибо при строгом целостном анализе каждое произведение Скрябина после «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты — есть *поэмы* вне зависимости от конкретного названия и примерного жанрового определения. Новый тип драматургии отделяется от прежней сонатной формы и воспаряет к грядущему космическому

⁸ «Симфоническое панно "Поэмы экстаза" воспринимается цельным небосводом: каждая тема, словно загораясь на усыянном звездами небе, появляется в определенный момент, предусмотренный сложной музыкальной драматургией, и видится частью всеобщего небесного пространства. Прежний традиционный симфонический процесс в духе Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова или А. К. Глазунова, еще ощущаемый в "Божественной поэме", уступает новому принципу развития: движение будто бы зафиксировано. Но скрябинский симфонический процесс совершенно иного рода: в "Поэме экстаза", тем более в "Прометее", не следует искать линейного или даже плоскостного конструирования формы. Здесь в игру вступают иные факторы, напоминающие о пространственности, объеме, — не окаменелость, а процесс, не укладывающийся в головы поклонников Бетховена и Чайковского. Скрябин одним из первых перестал существовать в линейном времени и "перешел" в новое условно "квантовое время"» [25, 45].

духовному совершенству. Поэзная аффектность предельно конструктивна на уровне композиционного целого: помимо формообразующего значения три-тонового мышления Скрябин обращается к *полифонии интонаций* как антиподу *полифонии пластов*⁹. И его образный мир после Пятой сонаты пронизан короткими интонационными формулами — темами-импульсами, вступающими в полифоническую работу нового типа.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Семенова С. Г. Русский космизм // Русский космизм: антология философской мысли / Сост. С. Г. Семеновой, А. Г. Гачевой. — Москва: Педагогика-Пресс, 1993. — С. 3–33.
2. Космизм русский // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. — Москва: Наука, 1995. — С. 274–282.
3. Савельева И. П. Идеи космизма в музыкальной культуре Серебряного века. — Нижневартовск: Издательство Нижневартовского гуманитарного университета, 2009. — 127 с.
4. Топилин Д. И. Русский космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв.: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация кандидата искусствоведения. — Москва, 2019. — 172 с.
5. Скрынникова О. А. Славянский космос в операх Н. А. Римского-Корсакова. — Воронеж: Воронежский государственный институт искусств, 2016. — 160 с.
6. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Литературно-критические статьи. — Москва: Художественная литература, 1986. — С. 501–508.
7. Бердяев Н. А. Русская идея. Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 320 с.
8. Серебрякова Л. А. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. — Москва: Аграф, 2017. — 560 с.
9. Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. — Москва: Музыка, 1986. — 296 с.
10. Топилин Д. И. Сергей Иванович Танеев. «Надрелигиозный» космизм // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2022. — № 2 (41). — С. 38–48.
11. Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» // Советская музыка. — 1973. — № 6. — С. 88–98.
12. Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» // Советская музыка. — 1973. — № 7. — С. 86–98.
13. Топилин Д. И. Симфоническое творчество С. В. Рахманинова: проблема стиля // Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения: коллективная монография. — Москва: Анта Пресс, 2023. — С. 277–302.
14. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. — Ленинград: Музыка, 1979. — 344 с.

⁹ «Полифония интонаций» — антипод «полифонии пластов». Она складывается из сочетания характеристических мелодических элементов, обладающих своим ритмическим рисунком, который позволяет уловить их существование в фактуре. Часто это так называемый скрытый голос, выделяющийся из мелодической фразы тем или иным способом (обычно знаком акцента), или имеющая смысловое значение трель (особенно в фортепианных произведениях). «Полифония интонаций» — явление скрябинского стиля последних 10–12 лет жизни композитора» [26, 282].

15. *Топилин Д. И.* Александр Николаевич Скрябин. Элитарный композитор // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2022. — № 4 (40). — С. 52–61.
16. *Циолковский К. Э.* Монизм Вселенной // Космическая философия. — Москва: ИДЛИ, 2004. — С. 27–59.
17. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. — Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. — 432 с.
18. *Дернова В. П.* Гармония Скрябина. — Ленинград: Музыка, 1968. — 124 с.
19. *Рубцова В. В.* Александр Николаевич Скрябин. — Москва: Музыка, 1989. — 447 с.
20. *Косякин Е. А.* Логические основы тонально-гармонической системы позднего творчества Скрябина: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация кандидата искусствоведения. — Москва, 1995. — 287 с.
21. *Акопян Л. О.* Путь к плероме: гармонический язык позднего Скрябина // Ученые записки. Выпуск 9. Книга 1. — Москва: Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2018. — С. 17–45.
22. *Холопов Ю. Н.* Недостающее звено в теории новой тональности: от Скрябина — далее везде [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/kholopov20030419> (дата обращения: 25.02.2025).
23. *Римская-Корсакова Н. Н.* А. Н. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин // Советская музыка. — 1950. — № 5 (138). — С. 67–69.
24. *Месхишвили Э. П.* Фортепианные сонаты Скрябина. — Москва: Советский композитор, 1981. — 272 с.
25. *Топилин Д. И.* «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: концепция симфонии-поэмы // Opera musicologica. — 2023. — Том 15. — № 4. — С. 42–61.
26. *Протопопов В. В.* Полифония А. Н. Скрябина // История полифонии. Выпуск 5: Полифония в русской музыке XVII — начала XX в. — Москва: Музыка, 1987. — С. 272–285.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Д. И. Топилин — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Semenova S.* Russkij kosmizm [Russian Cosmism]. Russkij kosmizm: antologija filosofskoj mysli [Russian Cosmism: An Anthology of Philosophical Thought]. Compiled by S. Semenova and A. Gacheva. Moscow: Pedagogika-Press, 1993. P. 3–33.
2. *Kosmizm russkij* [Russian Cosmism]. Russkaja filosofija. Malyj jenciklopedicheskij slovar' [Russian Philosophy. Small Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Nauka, 1995. P. 274–282.
3. *Savel'eva I.* Idei kosmizma v muzykal'noj kul'ture Serebrjanogo veka [Ideas of Cosmism in the Musical Culture of the Silver Age]. Nizhnevartovsk: Izdatel'stvo Nizhnevartovskogo gumanitarnogo universiteta, 2009. 127 p.
4. *Topilin D.* Russkiy kosmizm v muzykal'noy kul'ture rubezha XIX–XX vv. [Russian Cosmism in Musical Culture at the turn of the 19th — 20th centuries]: Ph. D. diss.: 17.00.02. Moscow, 2019. 172 p.
5. *Skrynnikova O.* Slavjanskij kosmos v operah N. Rimsky-Korsakov [Slavic Space in the Operas of N. Rimsky-Korsakov]. Voronezh: Voronezhskij gosudarstvennyj institut iskusstv, 2016. 160 p.

6. *Bakhtin M.* Otvet na vopros redaktsii "Novogo mira" [Answer to the Question of the Editorial Board of "New world"]. Literaturno-kriticheskie stat'i [Literary-critical Articles]. Moscow: Khudozhestvennaya literature, 1986. P. 501–508.
7. *Berdyayev N.* Russkaya ideya [Russian idea]. St. Petersburg: Izdatel'skiy Dom "Azbuka-klassika", 2008. 320 p.
8. *Serebryakova L.* V poiskakh obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni [In search of a new meaning. Russian music in the movement of time]. Moscow: Agraf, 2017. 560 p.
9. *Korabel'nikova L.* Tvorchestvo S. Taneeva: Istoriko-stilisticheskoe issledovanie [Creativity of S. Taneyev: Historical and Stylistic Research]. Moscow: Muzyka, 1986. 296 p.
10. *Topilin D.* Sergej Taneyev. "Nadreligioznyj" kosmizm [Sergei Taneyev. "Super-religious" Cosmism]. Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Scientific Notes of the Russian Gnessin Academy of Music]. 2022. № 2 (41). P. 38–48.
11. *Kandinskij A.* Simfonizm Rahmaninova i ego pojema "Kolokola" [Rachmaninoff's Symphonism and His Poem "The Bells"]. Sovetskaja muzyka [Soviet Music]. 1973. № 6. P. 88–98.
12. *Kandinskij A.* Simfonizm Rahmaninova i ego pojema "Kolokola" [Rachmaninoff's Symphonism and His Poem "The Bells"]. Sovetskaja muzyka [Soviet Music]. 1973. № 7. P. 86–98.
13. *Topilin D.* Simfonicheskoe tvorchestvo S. Rahmaninova: problema stilja [Symphonic works of S. Rachmaninov: the problem of style]. Stil' Rahmaninova. K 150-letiju so dnja rozhdenija: kollektivnaja monografija [Rachmaninov's style. On the 150th anniversary of his birth: collective monograph]. Moscow: Anta Press, 2023. P. 277–302.
14. *Asaf'ev B.* Russkaja muzyka XIX i nachala XX veka [Russian Music of the 19th and early 20th centuries]. Leningrad: Muzyka, 1979. 344 p.
15. *Topilin D.* Aleksandr Skrjabin. Jelitarnyj kompozitor [Alexander Scriabin. Elite Composer]. Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika [Music. Art, science, practice]. 2022. № 4 (40). P. 52–61.
16. *Ciolkovskij K.* Monizm Vselennoj [Monism of the Universe]. Kosmicheskaja filosofija [Cosmic Philosophy]. Moscow: IDLi, 2004. P. 27–59.
17. *Holopov Ju.* Vvedenie v muzykal'nuju formu [Introduction to Musical Form]. Moscow: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni P. Chajkovskogo, 2006. 432 p.
18. *Dernova V.* Garmonija Skrjabina [Harmony of Scriabin]. Leningrad: Muzyka, 1968. 124 p.
19. *Rubcova V.* Aleksandr Skrjabin [Alexander Scriabin]. Moscow: Muzyka, 1989. 447 p.
20. *Kosjakin E.* Logicheskie osnovy tonal'no-garmonicheskoy sistemy pozdnego tvorchestva Skrjabina [Logical Foundations of the Tonal-Harmonic System of Scriabin's Late Works]: Ph. D. diss.: 17.00.02. Moscow, 1995. 287 p.
21. *Akopjan L.* Put' k plerome: garmonicheskij jazyk pozdnego Skrjabina [The Path to Pleroma: The Harmonic Language of Late Scriabin]. Uchenye zapiski [Scientific Notes]. Issue 9. Book 1. Moscow: Memorial'nyj muzej A. Skrjabina, 2018. P. 17–45.
22. *Holopov Ju.* Nedostajushhee zveno v teorii novej tonal'nosti: ot Skrjabina — dalee vezde [The Missing Link in the Theory of New Tonality: From Scriabin to Everywhere]. Electronic resource. URL: <https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/kholopov20030419> (date of access: 25.03.2025).
23. *Rimskaja-Korsakova N.* N. Rimskij-Korsakov i A. Skrjabin [N. Rimsky-Korsakov and A. Scriabin]. Sovetskaja muzyka [Soviet Music]. 1950. № 5 (138). P. 67–69.
24. *Meshishvili Je.* Fortepiannye sonaty Skrjabina [Piano Sonatas by Scriabin]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1981. 272 p.

25. *Topilin D.* "Pojema jekstaza" A. Skrjabina: koncepcija simfonii-pojemy ["The Poem of Ecstasy" by Alexander Scriabin: The Concept of a Symphony-poem]. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15. № 4. P. 42–61.
26. *Protopopov V.* Polifonija A. Skrjabina [Polyphony by A. Scriabin]. *Istorija polifonii* [History of Polyphony]. Issue 5. *Polifonija v russkoj muzyke XVII — nachala XX v.* [Polyphony in Russian Music of the 17th — early 20th centuries]. Moscow: Muzyka, 1987. P. 272–285.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Daniil I. Topilin — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Music History Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 25.12.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.01.2025

Принята к публикации / Accepted: 13.02.2025