



М.Г. Раку
(Москва)

АЛЕКСАНДР СКРЯБИН В КОНКУРСЕ «КОМПОЗИТОРОВ-РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ»: ТРИУМФ И ПОРАЖЕНИЕ

Курс на редукцию культурного наследия был взят на самом высоком уровне уже в первый год пребывания большевиков у власти. На заседании Совнаркома 17 июля 1918 года заслушан доклад известного историка М.Н. Покровского об установке памятников пятидесяти «учителям социализма». По предложению московской художественной коллегии при Народном комиссариате по просвещению, изложенному в докладной записке в Совнарком за подписью зав.отделом ИЗО В.Е. Татлина и секретаря ИЗО С.И. Дымшиц-Толстой, опубликованной в «Известиях» 24 июля 1918 г., в число композиторов, удостоенных подобной чести, должны были войти Бетховен, Мусоргский, Глинка, Скрябин, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин и Шопен¹. 30 июля 1918 года СНК принимает постановление «О проекте списка памятников великим деятелям революционного движения, философии, науки, литературы и искусства», подписанное Лениным, а 2 августа «Известия» публикуют «Список лиц, коим предположено поставить монументы в г. Москве и др. городах Рос.Соц.Фед.Сов.Республики»². В пятом разделе «Композиторы» значатся только имена Мусоргского, Скрябина и Шопена. В соответствии с окончательной редакцией текста постановления в список были возвращены Бетховен и Римский-Корсаков³.

Создание нового, большевистского пантеона гениев человечества неминуемо должно было придать каждому из этих имён знаковый характер. Нея Зоркая справедливо охарактеризовала «ленинский план монументальной пропаганды»: «Это был по своему значению как бы “святоотеческий чин”»⁴. В той складывающейся своеобразной новой религии, черты

¹ Напомним, что в Петербурге к этому времени уже стояло два памятника Глинке : с 1899 года — в Александровском саду перед Адмиралтейством (скульптор В.М. Пашенко, архитектор А.С. Лыткин); с 1906 года — на Театральной площади (скульптор Р.Р. Бах, архитектор А.С. Бах).

² Сборник декретов и постановлений. С 28 октября 1917 по 7 ноября 1918 г. С.132-133.

³ См.: Коптяев А. Монументализация музыки // Вестник общественно-политической жизни, 1918, 18 сентября. С.8.

⁴ Зоркая Н.М. Миф об Октябре как о венце истории // Культурологические записки. Вып. 2. Тоталитаризм и посттоталитаризм / Сост. Н.М. Зоркая. М., 1996. с. 50—67. С. 63.

которой неоднократно отмечались в советской культуре современниками и позднейшими исследователями⁵, отбор «учителей социализма» должен был установить круг «праотцов» новой культуры. Но уже перипетии первоначального отбора говорят о том, что сколько-нибудь объективных и общих критериев для различных инстанций, принимавших участие в нем, не было. То верх одерживал подход с точки зрения художественного «масштаба» личности, то с точки зрения «революционности». Так, Совет Наркомпроса от 30 июля предписывает внести в первый список, предложенный Покровским, — Гейне, Баумана и Ухтомского, но исключить Владимира Соловьева, а в начале августа из него «вылетают» Гоголь, Никитин, Новиков, ранее так и не вычеркнутый Соловьев, Мечников и Растрелли-отец, по недосмотру властей почти две недели пребывавший в компании «учителей социализма». В свою очередь Бетховен, Мусоргский, Глинка, Скрябин, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин и Шопен — это прежде всего классики «первого ряда», к которым могли, конечно, быть причислены и некоторые другие.

Это и происходило повсеместно на практике. Начатая «наверху» кодификация была активно подхвачена прессой 1920-х годов. Список кандидатур на роль «революционных художников» неоднократно уточнялся, претерпевая порой совершенно непредсказуемые изменения. Так, в 1926 году Л. Сабанеев, оглядываясь на события первых лет революции, вспоминал:

«Именно в эту раннюю послереволюционную эру почти ко всем композиторам прошлого оказались так или иначе приклеены этикетки, возвещавшие в более или менее категорической форме их соотношение с пролетарским искусством, все они были расценены “по отношению” к предполагаемому искусству пролетариата. В число “буржуазных” попали Чайковский, Рахманинов, Дебюсси, Шопен, Шуман, в число революционеров — Скрябин, Мусоргский, Бах, Бетховен, Вагнер и т. д.»⁶.

Как видим, Шопен и Чайковский из первоначально отобранного властями круга «революционных композиторов» быстро переключались в «лагерь буржуазии», но и на этом, как будет показано в дальнейшем, их перемещения через «линию фронта», разделяющую «полезных» и «вредных» классиков, по терминологии того времени, не завершились. В свою очередь к числу несомненных «революционеров» в глазах идеологов к середине 1920-х годов, когда Сабанеевым были написаны эти строки, уже не принадлежали ни Скрябин, ни Бах...⁷

⁵ См., например: Рыклин М. Коммунизм как религия: Интеллектуалы и Октябрьская революция. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

⁶ Сабанеев Л. Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1925. С.20.

⁷ «Ленинский план монументальной пропаганды» (так он официально назывался в советской исторической литературе) не был воплощен в жизнь целиком, хотя в соответствии с ним в Москве и Петрограде было воздвигнуто несколько десятков «временных» памятников, впоследствии разобранных. Сохранилось из них всего несколько московских монументов — К. Марксу, Ф. Энгельсу, А. Герцену, Н. Огареву — и несколько аллегорических фигур (например, барельеф «Рабочий» на здании Петровского пассажа).



К тому, что редукция списка имен не отвечает интересам культурной политики, власти пришли лишь в начале 1930-х годов. Но прежде, чем это стало ясно окончательно, она активно использовалась в художественной жизни. Именно разочарования, связанные с ее применением, привели в результате к официальному признанию необходимости смены тактики редукции списка имен на тактику редукции смыслов. Она-то и стала основным содержанием идеологической работы над классическим наследием в советские годы. Однако до этого было сделано несколько успешных и безуспешных попыток «приклеивания этикеток» (по выражению Сабанеева), присваивания новой репутации старым классикам. Относительность удач на этом направлении и стала одной из причин, по которой пришлось с него свернуть. В этом отношении показательное нисхождение с революционного Олимпа одного из главных кандидатов на роль революционера в искусстве — Скрябина — в начале 1920-х годов.

Будучи культовой фигурой Серебряного века, Скрябин одновременно предвосхитил целый комплекс идей как художественного, так и идеологического значения, определивших ход развития отечественной художественной культуры в ближайшие годы после его смерти, включая и первые «советские». Коннотацию «революционности» его музыка приобрела еще при жизни композитора: «очевидно, что возникновение мессианского искусства Скрябина было созвучно всей “внешней” среде, наполненной революционно-преобразовательными взглядами»⁸. Идеи русского мессианства, всеобщего братства, утопизм, нищезанство, футурологическое видение мира, денационализация искусства, суммированные в творчестве Скрябина как «национальный мессианский проект, стремившийся к утверждению всемирной соборности»⁹, имели, наряду с другими концептами Серебряного века, как стало сегодня понятным, свое специфическое продолжение в пореволюционный период¹⁰. Его с легкостью стали отождествлять с самой фигурой композитора, именуя современную эпоху — эпохой «экстаза и торжества Освобожденного духа Скрябина»¹¹.

«Победоносному» вхождению музыки Скрябина в молодую революционную культуру способствовали и другие обстоятельства, на которые указывает Е. Лобанкова (Ключникова). Во-первых, это возникший «дефицит» композиторов-«звезд», уже завоевавших известность и в России и за рубежом, но уехавших из России после 1917 года (С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Метнер). «Образовавшуюся лакуну символически заполняла фигура Скрябина. Его

⁸ Лобанкова Е.В. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX—XX веков (на примере творчества Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина). Дисс.канд.искусств. М., 2009. С.146.

⁹ Там же. С.199.

¹⁰ Только инерцией привычной риторики можно объяснить появление в изданиях самого последнего времени утверждений, базирующихся на давно уже опровергнутом современными исследованиями советской культуры представлении о полном отсутствии преемственности комплекса идей большевизма и революционной культуры от предшествующего периода.

¹¹ Машилевич Д.М. С.Т. Коненков — Н. Паганини // Вестник театра, 1919, № 27, с. 8.

образ оказался весьма подходящим для этих целей: пафос его творчества отвечал идеологическим запросам времени и, в тоже время, в рецепциях того времени оно ощущалось весьма современным»¹². Во-вторых, скрябинское наследие «оказалось востребованным советскими идеологами для диалога с интеллигенцией, для которой “язык” скрябинских посланий идентифицировался как “свой”. Олицетворявшие чаяния и устремления начала века, его музыкальные сочинения, в которых оживали символистское наследие и актуальные идеи, были понятны и близки. Почитание прежнего кумира в том хаосе разрушений могло ощущаться как знак примирения старого и нового миров»¹³.

Скрябиномания Серебряного века, взявшая «старт» после возвращения композитора в Россию в 1909 году и только набравшая силу после его внезапной смерти, получила свое продолжение в советской России. Историк советской пианистической школы Д. Рабинович вспоминал:

«Скрябинизм в музыкальном мире той поры был чрезвычайно распространённым явлением. Не успел скончаться Скрябин, как его творчество вдруг сделалось общепризнанным. Рахманинов начал пропагандировать его музыку. Боровский спешно выучил все фортепьянные сочинения Скрябина и без конца играл их. Скрябина исполнял Буюкли, Бай выступал с *fistoll*'ным концертом. Несколькими годами позднее, едва появившись в Москве, Нейгауз открыл здесь свою концертную деятельность циклом, включившим все десять сонат Скрябина. Таким же скрябинистом проявил себя С. Фейнберг»¹⁴. Исследователь констатирует: «В период с 1915 по 1924 годы вышло наибольшее количество изданий за всю историю скрябинианы, в которых осуществлялись попытки целостного осмысления феномена композитора — это 14 монографий, посвященных автору “Прометей” <...>. Кстати, именно в эти годы создается и изучается один из первых государственных архивов в области музыкальной культуры — личный архив Скрябина. После 1917 года, согласно статистике музыковеда-историка тех лет Р. Грубера, количество исполнений скрябинских фортепианных сочинений до 1920 года превышало исполнения других европейских композиторов»¹⁵. В тяжелейших условиях военного времени весной 1920 года в Москве в Большом зале консерватории было проведено пять концертов, посвящённых пятилетию со дня смерти Скрябина, а в Петрограде та же дата была отмечена циклом симфонических концертов под управлением Э. Купера. «Жизнь искусства» от 11 мая 1920 года отмечала:

¹² Ключникова Е. (Лобанкова) «Национализация» образа А.Н. Скрябина в раннесоветской культуре // Ученые записки. Материалы Международной научной конференции «Искусство А.Н. Скрябина в свете истории и художественно-стилистических тенденций XXI в.». Вып. 7 (Книга 1). М.: Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2012. С.27.

¹³ Ключникова Е. [Лобанкова] Национализация А.Н. Скрябина в советской культуре: «сверхчеловек революции» или «советский гражданин»? (рукопись). С. 9.

¹⁴ Рабинович Д. Портреты пианистов. М.: Советский композитор, 1962. С. 84.

¹⁵ Ключникова Е. (Лобанкова) «Национализация» образа А.Н. Скрябина в раннесоветской культуре // Ученые записки. Материалы Международной научной конференции «Искусство А.Н. Скрябина в свете истории и художественно-стилистических тенденций XXI в.». Вып. 7 (Книга 1). М.: Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2012. С. 28.



«Концерты скрябинского цикла явились одним из наиболее значительных событий в художественной жизни Москвы за последнее время»¹⁶.

Интерес значительной части филармонической публики к Скрябину, как свидетельствовал Д. Рабинович, совпал в начале 1920-х и с эстетической ориентацией «немалой части композиторской молодёжи»:

«Воздействие скрябинской музыки на творчество советских композиторов было тогда весьма ощутимо. <...> Молодые советские композиторы искали не только новые темы, сюжеты; они искали и новые выразительные средства. Революционная атмосфера тех лет требовала перестройки музыкального сознания, настойчивых стилистических поисков. В этих поисках они нередко опирались на достижения автора “Прометея”»¹⁷.

Подробное исследование немецкого музыковеда Детлефа Гойови «Новая советская музыка 20-х годов» аналитически подтверждает эти наблюдения. Влияние Скрябина на композиторскую технику АСМовцев и других представителей «неконсервативного» направления (по терминологии Гойови) советской музыки представлено здесь как определяющее¹⁸. Среди них С. Василенко, Р. Глиэр, А. Крейн, А. Лурье, Н. Мясковский, Н. Рославец, С. Фейнберг, Ю. Шапорин, В. Шебалин и др. На страницах АСМовской прессы начала 1920-х Скрябин представал как главный художественный ориентир современного русского искусства¹⁹.

Музыку Скрябина активно встраивали и в политический контекст. Экстраполируя принятое еще в Серебряном веке восприятие его в контексте бетховенско-вагнеровской традиции на новую культурную ситуацию поиска «созвучных революции» имен, Вячеслав Иванов в 1919 году выстраивал естественно лежащую на слух триаду: «Три музыкальных гения особенно дороги нам, людям порога: Бетховен, Вагнер, Скрябин»²⁰.

Уже первое официальное празднование годовщины Октября на сцене Большого театра сопровождалось исполнением «Прометея», которое, по воспоминаниям дирижировавшего концертом Э. Купера, заинтересовало самого Ленина²¹. «Позже на концерте памяти Ленина вместе

¹⁶ Л. Данилевич вспоминал: «Персимфанс однажды распространил среди слушателей анкету, в которой был вопрос: «Какие симфонические произведения Вы хотели бы услышать?» Наибольшее число заявок получили “Поэма экстаза” и “Прометей”» (Цит. по: Кузнецова Е. «Жизнь после смерти...» (музыка А. Скрябина в культурной политике России 1920-х годов) // Конструирова «советское»? Политическое сознание, повседневные практики, новые идентичности. Материалы научной конференции студентов и аспирантов 12 апреля 2008 г. СПб., 2008, с. 30—34. С. 30).

¹⁷ Цит. по: Кузнецова Е. Указ. соч. С. 34.

¹⁸ Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. / Пер. с нем. и общ. ред. Н. Власова. М: Композитор, 2006. С. 61, 67, 69.

¹⁹ См., например: Беляев В. Скрябин и будущее русской музыки // К новым берегам, 1923, № 2, с.9—13.

²⁰ Вячеслав Иванов. О Вагнере (Речь, произнесенная для членов съезда по внешкольному образованию в московском Большом театре перед представлением «Валкирии» [так!- М.Р.] 17 мая 1919 г. [9-15 июня] // Вестник театра, 1919, № 31—32, с.8—9. С.8.

²¹ «Произведение Скрябина в том историческом концерте произвело большое впечатление на В. Ленина, и он тогда же обратился к Луначарскому с просьбой достать ему книги о Скрябине» (Цит. по: Ключникова Е. Национализация А.Н. Скрябина в советской культуре... Рукопись. С.8).

с бетховенской “Героической” симфонией звучала Вторая симфония Скрябина. Выбор — весьма символический: скрябинский опус достаточно очевидно и точно транслирует концепцию Бетховена, превращаясь в “русский” вариант Третьей симфонии. Построенная на известной триаде бетховенской драматургии программа ведет слушателя от мрака к свету и победе через борьбу и страдания.<...> Идеологическая символика “ленинской” программы педалировалась самим посвящением концерта» — отмечает Е. Ключникова²².

Но значительный «зазор» между «идеалистической» скрябинской философией, «резко индивидуалистическим» тоном высказывания, другими неотъемлемыми чертами его художественного облика — и «требованиями момента», предъявляемыми к искусству, не мог оставаться незамеченным. Луначарский, предваряя концерт «куперовского цикла» 8 мая 1921 года, взывает к осознанию художественной ценности того странного и мистического мира, который нес в себе этот неповторимый автор. Он объясняет эту «полезность» еще не в духе требований утилитарной пользы, а тем, что в противовес Шопенгауэру, Скрябин «учит не бояться страданий, не бояться смерти, но верить в победную жизнь духа»²³, иными словами, подчеркивая его «бодрость» в противовес привычно ассоциирующейся с ним «изнеженности».

И позже даже при всех оговорках нарком продолжает настаивать на том, что «Скрябин нам сугубо нужен». В 1925 году в статье «Танеев и Скрябин» он объяснит эту необходимость предельно откровенно:

«<...> мы как революционеры можем ждать еще в будущем титанических песен революционной страсти, но пока не только в русской музыке, но может быть, и в мировой не найдем более страстного музыкального языка, чем язык Скрябина в таких его произведениях, как “Прометей” и ему подобные»²⁴.

Музыка Скрябина применима на первых порах в роли «временно замещающей» не написанную еще «музыку революции». Но надежды на то, что она сможет достойно выполнить эту роль, многими подвергались сомнению. М. Иванов-Борецкий на страницах «Музыкальной нови» писал:

«Связь между политической революцией и революцией в искусстве казалась естественной в первые годы Октября, и мысль, что только “левые” течения в искусстве созвучны революции сомнений не вызывала. И даже в недавнее время, когда эта мысль стала подвергаться критике, разве не читали мы утверждений об особенной близости музыки Скрябина к новому

²² Там же.

²³ Луначарский А.В. О Скрябине // Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2-е, доп./ Сост.и комм. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. М.: Советский композитор, 1971, с. 89-95. С 94—95.

²⁴ Луначарский А.В. Танеев и Скрябин // Луначарский А.В. В мире музыки, с.129—145. С. 145.



мироощущению, созданному революцией, — утверждений, бесспорно <sic!> являющихся отголоском как то априорно в первое время революции воспринятого сопоставления»²⁵.

И хотя рядом с этим отрезвляющим суждением в первом же номере «Музыкальной нови» помещена аналитическая статья Н. Жилиева «К вопросу о подлинном тексте сочинений Скрябина»²⁶, а в следующих номерах к его имени неоднократно возвращаются, все же приговор «скрябинская музыка — музыка прошлого»²⁷ в кругах пролетарских музыкантов обжалованию не подлежал.

«Несвоевременность» Скрябина мотивировалась здесь чисто идеологическими причинами:

«Как бы ни было велико очарование плена скрябинской творческой воли и желание наших советских “меценатов” подвести Скрябина под рубрику “советских классиков”, <...> философская база в творчестве Скрябина не отвечает и не созвучна тем идеям, которыми живёт наше время»²⁸.

Но за недовольством «философской базой» проглядывали и причины иного — эмоционально-психологического плана, связанные с восприятием его музыки. Наиболее отталкивающей ее чертой оказалась «эротика»:

«Минорный лад, преобладающий в произведениях многих композиторов не полезен для музыкального воспитания; точно также и атональные музыкальные произведения новейших западно-европейских и русских композиторов, где всегда проглядывает какая-то болезненность, а у Скрябина даже пессимистическая эротика»²⁹;

«Один из замечательнейших музыкантов нашего времени — Скрябин, явивший столько достижений тончайшей выразительности, отодвинут ныне на задний план. И это не случайность. Полётность, космические масштабы, порывность его творчества окрашены в типичные для буржуазно-капиталистической эпохи эротические и резко-индивидуалистические тона. Утонченная, экзальтированная эротика проникает все его творения и делает их чуждыми человеку нашей современности»³⁰.

Не ханжество движет авторами, а иные, новые требования к эротике — эротике «по-советски»: «здоровой» и «бодрой». Словно в назидание Скрябину и его «упадочной» чувственности, одно из приведенных суждений сопровождается цитированной выше статьей Л. Калтата «Об эротической музыке», провозгласившей курс на создание этой новой эротики

²⁵ Иванов-Борецкий М. Пути музыки и революции // Музыкальная новь, 1923, № 1, с.17—18. С.17.

²⁶ Жилиев Н. К вопросу о подлинном тексте сочинений Скрябина // Музыкальная новь, 1923, № 1, с.9—11.

²⁷ Корчмарёв Климентий. Скрябин в наши дни // Музыкальная новь, 1924, № 6—7, с.15—16. С.16.

²⁸ Сергеев А. Очередные задачи музыкальной критики // Музыкальная новь, 1923, № 3, с.9.

²⁹ Любомирский [Г.Л.] Атональная музыка // Музыкальная новь, 1924, № 6—7, с.12.

³⁰ Пекелис М. Наше музыкальное наследство // Музыкальная новь, 1924, № 10, с.13.

«победившего класса»³¹. Невзирая на попытки наркома вписать скрябинскую музыку в советский дискурс оптимизма, в восприятии побеждала ее неоднозначная с новой точки зрения репутация, приобретенная в дореволюционные годы и оставшаяся на памяти их современников.

Негативную роль в процессе присвоения Скрябина новой культурой сыграла и эзотеричность его музыкального языка. Полагаться целиком и полностью в своей культурной политике на вкусы профессионалов и меломанов идеологи, изначально провозгласившие эгалитарный характер большевистского государства, не могли. Массовая же аудитория то и дело отвергала произведения, проверенные и рекомендованные ими. А союз с интеллигенцией не входил все же в число самых первостепенных задач новой власти.

Сабанеев, иллюстрируя свои идеи о всесии «потребительского спроса» в искусстве писал:

«Действительность постоянно опровергала <...> теоретические построения. Романтик и идеалист Бетховен с его музыкой очень часто оказывался несравненно более далёким от понимания и вкуса новых, именно рабочих масс, чем элегический Чайковский, в тоске и заунывности которого многие находили так много родных и эмоционально нужных им черт. А революционный Скрябин со своей сложной музыкой оказывался почти вовсе непонятным»³².

О метаморфозах общественного мнения свидетельствуют попытки Луначарского, предпринимавшиеся им до конца 1920х годов, отстоять место Скрябина в «революционной культуре». В середине десятилетия, когда и АСМовские и РАПМовские идеологи уже фактически «списали» это имя, он еще пытается настаивать на своем: «Давно реабилитирован и в некоторой степени, так сказать, усыновлен революционной эпохой великий Скрябин»³³.

Более того, вновь излагая основы художественной философии Скрябина, Луначарский теперь уже утверждает, что композитор, «<...> несмотря на свой индивидуализм, через изображение страсти шел к изображению революции или предсказанию о ней. Он музыкально пророчествовал о ней, и в этом социальное значение Скрябина»³⁴. В статье 1930 года «Значение Скрябина для нашего времени», продолжая продвигать уже потерпевший крушение «скрябинский проект», он, с одной стороны, вновь утверждает, что «его музыка — пожалуй, более, чем какая-либо другая, — является языком, родственным подлинным переживаниям нашей великой эпохи», с другой — вынужден делать ряд оговорок, казуистически перебирая доводы «за» и «против». Исходной точкой его рассуждений становится, по принятому уже обычаю времени сравнение с Бетховеном, который характеризуется как «самый близкий для нас из всех известных нам музыкантов», так как именно он «явился порождением Великой Французской революции»:

³¹ См.: Калгат Л. Об эротической музыке // Музыкальная новь, 1924, № 10, с.18. С.18.

³² Сабанеев Л. Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1926. С. 20.

³³ Луначарский А.В. Танеев и Скрябин. С. 130.

³⁴ Там же. С. 140.



«По своему настроению Скрябин близок Бетховену. <...> Правда, будучи интеллигентом нашего времени, Скрябин гораздо больше, чем Бетховен, увлекался внешней нарядностью своих произведений. <...> В этом смысле, быть может, многое покажется пролетарской публике более родственным в Бетховене, который, конечно, мужественнее Скрябина. <...> Но если с этим рядом вспомнить, что Скрябин, подобно Бетховену, явился, как представитель музыкального новаторства, на исторически более высокой стадии, чем времена Бетховена, то мы поймем, что Скрябин очень близок и родствен нам и что музыканты, которые будут творить новую музыку — музыку эпохи подхода к социализму, эпохи осуществления социализма, — смогут чрезвычайно многому поучиться у Скрябина»³⁵.

Статья закономерно завершается пассажем о московском Музее Скрябина³⁶: в 1930-м наиболее подходящим местом для творчества этого пламенного мистика, который некогда считался «пророком революции», должен был стать именно музей.

Краткая эпоха советского «скрябинизма» завершается ко второй половине 1920-х годов. После мемуаров Л. Сабанеева³⁷ до середины 1930-х годов книги, специально посвященные Скрябину, не издаются. Когда же в 1935 году такая монография появляется, характеристика, которую автор дает герою на первых же страницах, звучит, как приговор:

«<...> он внутренне чужд нашей эпохе, так как у Скрябина — идеалистическое мировоззрение, крайний субъективизм»³⁸. В контексте нарастающей борьбы за национальное искусство и «песенность» всех его жанров не менее впечатляюще выглядит и обвинение в «<...> отсутствии в его творчестве элементов народно-песенного творчества»³⁹.

Этот вывод не изменится ни в одной из своих деталей вплоть до памятного 1948 года, когда на страницах обобщающей коллективной монографии «Пути развития советской музыки» будет сказано:

«Творчество талантливейшего Скрябина, отличающееся в ранний и зрелый его период глубокой человечностью и мощным пафосом жизнеутверждения, в последний период

³⁵ Луначарский А.В. Значение Скрябина для нашего времени // Луначарский А.В. В мире музыки, с. 396—401. С. 400—401.

³⁶ Решением советского правительства квартира Скрябина была объявлена национальным достоянием в 1918 году, а в 1922-м в ней был открыт музей композитора.

³⁷ Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Музгиз, 1925.

³⁸ Мейчик М. Скрябин. М.: Музгиз, 1935. С. 3.

³⁹ Там же. С. 35. Заметим, что в РАПМовской прессе начала 1920-х годов Скрябину, благодаря, возможно, своей «революционности», доводилось попадать в круг тех авторов, которым курьезным образом огульно приписывалось воплощение и образа народа и народной песенности: «<...> если взять нашу русскую музыку! — Здесь от Глинки до недавно умершего Скрябина целая плеяда таких творцов, которыми широчайшим образом использована в своих композициях народная песня, и гениально охвачены переживания народных масс, народной толщи (Мусоргский, Римский-Корсаков) и зло высмеян произвол господствующих классов (главным образом у тех-же Мусоргского и Римского-Корсакова), и, наконец, даны образцы необыкновенной музыкальной обработки ряда индивидуальных человеческих устремлений (Чайковский) вплоть до оmateriализования прежних “святая святых” (Скрябин)» (Шувалов Николай. О музыкальном наследстве, о «курсах» и издательстве // Музыкальная новь, 1923, № 2 с.10—14).

характеризуется все более углублявшимся идейным кризисом, сказавшимся в распаде формы, в нарушении естественных законов ладового и мелодического мышления, в господстве крайне индивидуалистических и мистических настроений»⁴⁰.

Суммируя итоги краткой «скрябинской» коллизии в советской идеологии, отметим несколько существенных моментов.

Попытка определить «главного» революционера в музыке была раньше всего предпринята по отношению к композитору, который олицетворял собою современность: «В это время скрябинские произведения воспринимались многими как новинки. Их автор еще «не выглядел» классиком; к нему относились почти как к современнику. Музыка Скрябина возбуждала исключительный интерес»⁴¹. Скрябин продолжал восприниматься как один из столпов «русского авангарда», на который охотно равнялись пропагандисты идеи авангарда в советской музыке. Идеологи же в свою очередь надеялись на то, что его творчество, будучи апроприировано новой культурой, сумеет выполнить функцию «замещения» на этапе становления советского искусства. Политики пытались встроить его в новый идеологический контекст путем настойчивого сопоставления с именем несомненного «революционера в искусстве» Бетховена и интерпретации эмоционально-психологического тона его произведений с помощью риторики отбора. Однако эти попытки осуществлялись с известной робостью и неуверенностью. Им мешала устойчивая, не пресекавшаяся традиция восприятия музыки Скрябина поколением Серебряного века, вошедшим в революцию. Показательна характеристика, данная его музыке Б.Л. Яворским в частном письме из Парижа в середине 1920-х:

«Я установил, почему Скрябина мало играют здесь. Они говорят, что он хорош, производит впечатление, но он их беспокоит, волнует, а им их покой дороже всего; они боятся его нарушить, потерять его, боятся, что эта музыка заставит их “жить” по-иному. Это меня обрадовало потому, что доказывает, что Скрябин и революция неразделимы, что Скрябин есть преддверие новой культуры, он немислим без нее и она без него, т.е. Скрябин есть самое современное в эволюции человечества, а совсем не та музыка, которая, как бы громка и трескуча она ни была, оставляет людей спокойными, инертными, застывшими, даже окостеневшими в своей отжившей культурной эпохе»⁴².

В этой оценке значения Скрябина для современности тезис о «революционности» его музыки по-прежнему прочно переплетен с идеей «жизнестроительства», неотъемлемой от всего спектра воззрений Серебряного века, уже оттеснявшихся к этому времени новыми мировоззренческими клише.

⁴⁰ Пути развития советской музыки. Краткий обзор / Под ред. А.И. Шавердяна. М.—Л.: Музгиз, 1948. С. 22.

⁴¹ Цит. по: Кузнецова Е. Указ. соч. С. 30.

⁴² Яворский Б.Л. Письмо С.В. Протопопову 13 мая 1926 г. // Б. Яворский. Статьи. Воспоминания. Переписка / Ред.-сост. И.С. Рабинович. 2-е изд, исправл. и доп. / Общ.ред. Д. Шостакович. Т. 1. М.: Советский композитор, 1972. С.338—339.



Активное возвращение музыки Скрябина к советскому слушателю в 1960—1970-х годах станет возможным во многом благодаря тому, что память о его философских речениях, его идейно-эстетической программе, «культурном слое», взрастившем его искусство, во многом сотрется из памяти новой аудитории, не имевшей доступа к значительной части дореволюционной литературы, лишь понаслышке знакомой с именами главных дореволюционных интерпретаторов наследия композитора (в первую очередь Сабанеева), совершенно не представляющей себе значения и объемов такого феномена как русский Серебряный век.

Надежды, возлагавшиеся на Скрябина как на первого композитора победившей революции, и провал этого «скрябинского проекта» можно объяснить исходя из органично присущей его искусству антиномии: «С одной стороны, идеи композитора — разрушение старого мира, утверждение футуристического музыкального проекта, конструирующего “нового человека” и “новое общество”, социальный прагматизм, призывно-агитационные интонации — идеально соответствовали “музыке революции”. С другой стороны, мистические коннотации, символистская многомерность и новаторский музыкальный язык поздних сочинений усложняли процесс “присвоения” Скрябина»⁴³.

Художественный мир Скрябина в силу этих его глубинных особенностей трудно поддавался смысловой редукции и быстро был оттеснен на обочину идеологического интереса. Лишь в начале 1960-х (через 20 лет после своего написания!) была опубликована статья А. Альшванга «Место Скрябина в русской музыке» (1941), где смело и проникательно сформулированы задачи осмысления скрябинского наследия в непривычных для советского музыковедения исторических контекстах: не только творчества Бетховена, Шопена, Листа и Вагнера, но Шумана и Чайковского, и совсем уж неожиданно авторов «лирической оперы» с ее традиционно невысокой у отечественных музыкантов репутацией, наконец, вычеркнутых из советского репертуарного обихода импрессионистов, и совсем уж опальных Р. Штрауса и А. Шенберга. А. Альшванг завершает свое программное эссе обращением: «Героика Скрябина не может быть исключена из общей суммы исторически предшествовавших революции порывов, прозрений и художественных откровений»⁴⁴.

Новизна этого тезиса, облеченного в привычную риторику «героичности» и «революционности» скрябинской музыки, сконцентрирована в формуле «общая сумма». Вернуть все ее исторические слагаемые автор дерзко предлагал на новом витке процесса редукции списка имен, обозначившемся на пороге Великой Отечественной войны. Судьба этой ярко талантливой статьи сама по себе достаточно хорошо иллюстрирует «ситуацию» Скрябина в советской

⁴³ Ключникова Е. (Лобанкова) Рецепции творчества А.Н. Скрябина после 1917 г. // Обсерватория культуры. Журнал-обзорение. №4, 2010. С. 87.

⁴⁴ Альшванг А. Место Скрябина в истории русской музыки // Советская музыка, 1961, № 1, с.77—84. С.84.

музыкальной культуре: фактический отказ от включения его в идеологический мейнстрим к концу 1930-х годов и относительное «восстановление в правах» в начале 1960-х, когда советская культура попыталась вспомнить о своем начале.