

УДК 78.071

А. Н. СКРЯБИН И «ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА»
(ПО МАТЕРИАЛАМ С. К. МАКОВСКОГО)

*Степанова Е. В.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литера «А», Санкт-Петербург, 190068, Россия.

В статье рассматриваются материалы С. К. Маковского, посвященные А. Н. Скрябину. Представитель Серебряного века, критик, мемуарист Маковский после смерти композитора являлся членом Петроградского Скрябинского общества и фонда «Венок Скрябину». Среди документов Маковского выделяется доклад «Касание музыки Скрябина к пластическим искусствам», хранящийся в архиве Маковского Отдела рукописей Государственного Русского музея и подготовленный к одному из собраний Петроградского Скрябинского общества. В автографе зафиксированы воспоминания Маковского о встрече с композитором в школе Э. И. Рабенек и размышления о «танце будущего». В документе С. К. Маковского, являющемся интересным свидетельством танцевально-пластических поисков Скрябина, обозначены хореографические идеи, которые могли стать созвучными симфоническим сочинениям композитора, идее будущей Мистерии, подчеркнута особая роль музыки Скрябина в создании синтетического действия.

Ключевые слова: А. Н. Скрябин, С. К. Маковский, Э. И. Рабенек, хореографические поиски, воспоминания, «танец будущего».

A. N. SCRIBIN AND "CHOREOGRAPHIC SEARCHES"
(BASED ON THE MATERIALS OF S. K. MAKOVSKY)

*Stepanova E. V.*¹

¹ Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2, Glinki St., liter A, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article presents materials by S. K. Makovsky dedicated to A. N. Scriabin. Makovsky — representative of the Silver Age, editor of the *Apollo magazine*, critic, memoirist, son of a famous artist. After the death of the composer, he was a member of the Petrograd Scriabin Society and the Scriabin Wreath Foundation. Among Makovsky's documents, the report "The Touch of Scriabin's Music on the Plastic Arts" stands out, which is stored in the archives of the Makovsky

Department of Manuscripts of the State Russian Museum. The autograph contains Makovsky's memories of a meeting with the composer at the school of E. I. Rabeneck and reflections on the "dance of the future". The document by S. K. Makovsky, which is an interesting evidence of Scriabin's choreographic searches, emphasizes the special role of the composer's works on the way to the ideal embodiment of "synthesis of the arts".

Keywords: A. N. Scriabin, S. K. Makovsky, E. I. Rabeneck, choreographic searches, memories, "dance of the future".

При рассмотрении идеи синтеза искусств в творчестве А. Н. Скрябина пластическое начало, заслоненное новаторством в области светомузыки, гармонии, лада, тональности, как правило, отходит на второй план. Вместе с тем интерес композитора к жесту, движению, пластике проявлялся в его высказываниях и рассуждениях и во многом соприкасался с различными хореографическими поисками начала XX века. Неслучайно в 1910-х годах Скрябин активно знакомился с системой Э. Жак-Далькроза, выступлениями А. Дункан, опытами «Свободного театра» и многими другими течениями. Известно, что С. П. Дягилев предполагал осуществить постановку «Прометея» [1; 2].

Взгляды Скрябина на танцевальное искусство, а также определенные идеи воплощения собственных произведений были зафиксированы искусствоведом и общественным деятелем С. К. Маковским. Критик и историк искусства, поэт, мемуарист, организатор художественных выставок¹, сын известного художника, яркий представитель культуры Серебряного века С. К. Маковский не входил в близкий Скрябину круг. Его фигура не упоминается в изданном на сегодняшний день эпистолярном наследии композитора. Вместе с тем интересы Маковского отличает чрезвычайная широта: от народного искусства Прикарпатской Руси до графики М. В. Добужинского, от изучения изделий мастеров кн. М. Тенишевой до написания стихотворений, поэм, мемуаров, литературоведческих очерков. Будучи автором журнала «Мир искусства», Маковский пришел к мысли объединить свои статьи и издал собрание из трех томов под названием «Страницы художественной критики», в котором изложил свои взгляды на русское и европейское искусство, мнения о живописи

¹ Наиболее масштабным стал салон 1909 года, на котором были представлены живопись, графика, скульптура и архитектура. Прошедший в Петербурге, он вошел в историю как «Салон Маковского» (в нем принимали участие 80 художников разных направлений и экспонировалось более 500 работ). Также следует выделить выставку, прошедшую в январе 1912 года, «100 лет французской живописи. 1812–1912». Устроителями являлись журнал «Аполлон» и *Institute Français de St. Pétersbourg*. Выставка проходила в доме графа Ф. Ф. Сумарокова-Эльстона на Литейном проспекте.

А. Бёклина и В. М. Васнецова, М. Клингера и Д. Г. Левицкого и многих других художников. В первую очередь Маковского интересуют живопись и литература; стиль его статей отличается яркостью, образностью, обращением к разным этапам и направлениям истории искусства, свободой повествования.

При внимательном рассмотрении идеи Маковского во многом оказываются близки высказываниям Скрябина. Дематериализация природы, всеискусство, образы томления встречаются в значительной части публикаций Маковского начала XX века. Неслучайно спустя десятилетия Маковский в воспоминаниях напишет: «...томление духа, стремление к “запредельному”, пронизало наш век, “Серебряный век”» [3, с. 10].

Одной из главных сфер дореволюционной деятельности Маковского являлось издание журнала «Аполлон». Выходивший на протяжении восьми лет (1909–1917) после распада журнала «Мир искусства», «Аполлон» стал литературной площадкой для многих петербургских художников, писателей, музыкальных критиков. Его первый номер, вышедший в конце 1909 года, объяснял основную идею издания так: «Аполлон — только символ, далекий зов из еще не построенных храмов, возвещающий нам, что для искусства современности наступает эпоха устремлений» [4, с. 3].

«Аполлон» стал одним из ведущих художественных изданий начала XX века. Обложку к первому номеру создавал Л. С. Бакст, к следующим — М. В. Добужинский. Здесь публиковались А. А. Блок, Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, А. Н. Бенуа и многие другие. Отмечая успех первых выпусков, В. Э. Мейерхольд писал Маковскому: «Очень рад, что так благополучны первые шаги “Аполлона”» [5, л. 1]. Статьи о музыкальных сочинениях, художественных выставках, творчестве художников, терракотовых статуэтках и японской живописи, публикации стихотворений, рассказов, эссе, регулярный раздел хроники художественных, театральных и музыкальных событий России и Европы, репродукции картин... Диапазон затрагиваемых в «Аполлоне» тем был чрезвычайно разнообразен, а идея синтеза искусств («всеискусства») являлась сквозной для большинства рубрик журнала и воплощалась как в самих текстах (сценография оперных и балетных постановок, искусство Р. Вагнера), так и в свободном обращении художников и поэтов к музыкальным сочинениям. Например, художественный критик Я. А. Тугенхольд² публиковал здесь статьи, посвященные Русским сезонам С. П. Дягилева [6; 7], акварелист

² Яков Александрович Тугендхольд (1882–1928) — российский, советский художественный критик, искусствовед. Весной 1914 по поручению С. И. Щукина предпринял поездку в Германию и Францию с целью отбора произведений новой живописи для собрания мецената. После революции был инструктором Отдела по делам музеев и охране памятников Наркомпроса.

и историк архитектуры Г. К. Лукомский³ посвящал свои обзоры выступлениям представительниц студий пластических танцев Мод Аллан и Стефании Домбровской [8]. В статьях самого Маковского художественные образы нередко переплетались со звуковыми. В эссе о творчестве А. Я. Головина он пишет: «в его лесных пейзажах с натуры действительно звучит томная музыка: зеленые шумы весны, золотые звоны лета и скрипки осени» [9, с. 5].

Среди публикаций, посвященных музыке, выделим работы о хореографическом искусстве, которое в 1910-е годы притягивало взгляды многих критиков. В журнале были опубликованы работы А. Н. Римского-Корсакова «Балеты Игоря Стравинского» [10], Э. А. Старка «Балеты М. Фокина» [11], разворачивалась дискуссия о творчестве Ж. Новерра в связи с выходом книги А. Я. Левинсона «Мастера балета».

Большую роль в жизни журнала играли концерты, устраиваемые «Аполлоном». В. Г. Каратыгин, заведующий музыкальным отделом, разрабатывал для журнала обширную программу исторических концертов французской музыки (от композиторов XVIII века — А. Гретри, Л. Керубини, Ж. Б. Люлли — до современников), в которых предполагалось участие К. Дебюсси и В. д'Энди [12]. В 1916 году в редакции «Аполлона» устраивались камерные вечера С. А. Кусевицкого, А. К. Боровского.

Общение С. К. Маковского и А. Н. Скрябина также во многом было обусловлено деятельностью «Аполлона» и пересечениями с петербургскими поэтами-символистами, которые публиковались в журнале. По воспоминаниям Маковского, он нередко встречал Скрябина на «средах» Вячеслава Иванова. О роли хозяина знаменитой «башни» Маковский впоследствии напишет: «Почти вся наша молодая тогда поэзия, если не “вышла” из Ивановской “башни”, то прошла через нее» [13].

После открытия «Аполлона» собрания из «башни» были перенесены на набережную реки Мойки, дом 24, в редакцию журнала, ставшую одним из центров художественной жизни Петербурга-Петрограда. Они приобрели характер профессионально-поэтических собраний. Было учреждено «Общество ревнителей художественного слова». Душой этих собраний, которые аполлоновцы называли «поэтической академией», по-прежнему оставался Вячеслав Иванов.

На вечерах в редакции журнала «Аполлон» проходили встречи Маковского со Скрябиным⁴, о которых впоследствии Маковский будет вспоминать

³ Георгий Крескентьевич Лукомский (1884–1952) — график, акварелист, историк архитектуры, занимался изучением памятников исторического прошлого. Председатель Художественно-исторической комиссии по превращению дворцов Царского Села в музеи.

⁴ Знакомство Скрябина с Маковским могло состояться и ранее 1909 года. В 1906 году композитор получил письмо от Э. К. Метнера с предложением принять участие в работе музыкального отдела «Золотого руна», в котором публиковался Маковский. Но, вероятно, пути их в этот момент не пересеклись из-за пребывания композитора за рубежом [14, с. 407].

на страницах написанных за рубежом «Портретов современников»: «Никогда не забуду вечеров, которые я проводил у него [Вячеслава Иванова. — Е. С.] в обществе А. Н. Скрябина (в предсмертные годы композитора). Каким знатоком гармонии выказывал себя Вячеслав Иванов-эзотерист в этих беседах со Скрябиным-окультистом, мечтавшим о музыкальном храме на необитаемом острове Индийского океана!» [15, с. 279].

После смерти А. Н. Скрябина редакция «Аполлона» стала местом объединения «кружка друзей и почитателей покойного композитора» [16, с. 99]. Здесь 8 мая прошло собрание, на котором Е. М. Браудо выступал с докладом «Памяти Скрябина», впоследствии опубликованном в журнале; здесь прозвучали стихотворения Вяч. Иванова и Е. Ю. Геркена; «глубоко прочувствованное слово сказал А. Н. Брянчанинов (о религиозной серьезности музыки Скрябина)» [16, с. 99]; в исполнении С. С. Полоцкой-Емцовой и Г. И. Романовского прозвучали прелюдии, этюды и поэмы композитора.

Вечера, посвященные Скрябину, устраивались и в 1916–1917 годах. «Аполлон» стал местом собраний Петроградского Скрябинского общества, основанного в 1916 году. (С. К. Маковский был членом этого общества.) Первое собрание, «приуроченное к кануну годовщины⁵ смерти Скрябина, открылось прекрасным музыкальным некрологом» [17, с. 75], — отмечает Е. М. Браудо, перечисляя далее несколько докладов, среди которых был и доклад С. К. Маковского.

«Касание музыки Скрябина к пластическим искусствам» — такую тему выбирает Маковский для своего выступления. В отличие от многих сообщений, звучавших на собраниях Петроградского Скрябинского общества и впоследствии опубликованных в «Аполлоне» или в двух выпусках «Известий» Петроградского Скрябинского общества, доклад Маковского опубликован не был. Его автограф хранится в фонде С. К. Маковского Отдела рукописей Государственного Русского музея и представляет запись текста чернилами в записной книжке формата А 6. Пометы синим карандашом позволяют сделать предположение о планируемой и подготавливаемой публикации, вероятно, так впоследствии и не осуществленной.

Интересной особенностью записи являются два варианта фиксации содержания выступления. Первый вариант — запись полного текста с небольшими исправлениями и нумерацией римскими цифрами разделов. Второй можно обозначить как подробный план выступления. На последних листах записной книжки Маковский записывает начало некоторых предложений. Например: «Это было в Москве...», «Присутствовал...», «Я воспользовался...» [18, л. 14] и так далее. Вполне возможно, известный критик при выступлении

⁵ 26 апреля 1916 г.

не зачитывал весь текст, а лишь опирался на зафиксированный план проработанного заранее выступления.

Текст открывается воспоминаниями Маковского об одной из встреч с А. Н. Скрябиным:

«Это было в Москве, четыре года назад⁶, в школе пластического искусства Рабенек, на вечере для немногих приглашенных, носившем характер показательного урока. Присутствовал Скрябин. Я воспользовался редким для меня случаем побыть около него; мы сели рядом и в течение всего урока обменивались впечатлениями. Уже тогда меня интересовало, как относится Скрябин к пластическим исканиям наших дней и думает ли он о творчестве в этой области.

Я не был еще знаком с идеологией Скрябина, но пламенные зовы “Божественной симфонии” и “Экстаза” будили предчувствия; мне хотелось их проверить.

С искренностью, как-то по-детски ясной и щедрой, он отвечал шепотом на мои вопросы и замечания, а затем, в перерыве говорил с увлечением о том, что я бы назвал теперь “танцем будущего”» [18, л. 1].

Уже с первых строк воспоминаний Маковского мы обращаемся к особой линии развития хореографического искусства в России начала XX века, с которойзнакомился Скрябин в ходе поисков решения «Мистерии».

Как известно, после возвращения в Россию в 1910 году композитор интересовался различными направлениями театрального и хореографического искусства: постановками Камерного и Художественного театров, школой Далькроза, выступлениями Дункан. Как отмечает Л. Л. Сабанеев в «Воспоминаниях о Скрябине», «Александр Николаевич смотрел на всякое театральное дело как на какую-то опытную арену для его дела, как на место, где можно было бы попробовать нечто из его замыслов. Какие это могли быть опыты, сказать трудно, но вероятнее всего он думал именно о пробе некоторых хореографических моментов в связи со своими сочинениями, думал об осуществлении световых симфоний, об эзотерическом “действе”, для которого начало могло быть положено и в театре, чтобы потом его “преодолевать”» [19, с. 278].

Скрябин находился в поисках будущих участников «Мистерии»: «Мне нужны теперь актеры как материал. Но мне надо их совершенно перевоспитать... <...> Мне надо наконец начать строить тот материал, из которого должна получиться Мистерия. Участники же не упадут с неба, их надо приготовить. Вот я теперь изучаю этих актеров» [19, с. 279].

Нередко Скрябин посещал показательные вечера или выступления различных хореографических студий. Для С. К. Маковского посещение таких студий

⁶ В автографе не указана дата написания текста, но по дате собрания, проходившего, вероятно, 26 апреля 1916 года, можно предположить, что Маковский вспоминает события 1912 года.

тоже не было случайным. Как и многих представителей культуры начала XX века, интерес к пластическим искусствам захватил и участников «Аполлона». Журнал не только публиковал обзоры на выступления студий, но и проводил репетиции некоторых артисток в своей редакции.

Э. И. Рабенек была одной из известных последовательниц А. Дункан в России. Деятельность и гастроли Дункан оказали большое влияние на хореографию, танец и искусство в целом: открывались школы и студии нового танца, называемые школами «босоножек», о пластическом искусстве рассуждали на страницах ведущих журналов. В танце Дункан известный петербургский профессор, филолог-классик Ф. Ф. Зелинский видел возрождение Античности, а М. А. Волошин — начало пути к идеальному танцу, в котором «ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека, и вихрь музыки уносит тело, как ветер — лист» [20, с. 396]. Критики, близкие символистским кругам, провозглашали ее танец пляской и видели в нем основу «всеискусства», «соборности». Сама А. Дункан обозначала свое искусство «танцем будущего», противопоставляя его балету, в котором тело танцовщицы сковано сценическим костюмом, ноги сдавлены балетными туфлями, а движения подчинены указаниям балетмейстера. Главная цель танца была сформулирована Дункан так: «Этот танец должен бы стать молитвой! Каждое его движение должно бы возносить свое колебание до самого неба и делаться частью вечного ритма вселенной» [21, с. 31]. Слова, зафиксированные в брошюре «Танец будущего», представляются весьма созвучными идеям Скрябина. Не случайно, композитор, который по воспоминаниям Сабанеева был «бесконечно равнодушен» к классическому балету, подчеркивая в нем акробатику и условность и, определяя его как «кампанеллу для человеческого тела» [19, с. 131], с большим интересом и уважением относился к танцу А. Дункан. Единственное замечание, зафиксированное Сабанеевым, касалось выбора музыкального материала, в котором Дункан обращалась только к классической музыке [19, с. 130].

Элла Рабенек, или Елена Ивановна Книппер-Рабенек, была одной из первых последовательниц школы Дункан в Москве. Впервые Рабенек увидела выступление Айседоры Дункан в Петербурге 11 февраля 1905 года. Новаторские идеи Дункан вдохновили Рабенек на обучение в Германии у Элизабет Дункан. После возвращения в Россию она преподавала пластическое движение в Художественном театре, а в 1910 году открыла Московские курсы пластики, на выступления учениц которых и приглашался Скрябин.

Рабенек развивала идеи Дункан, выстраивая собственную «азбуку движений». Она должна была стать, по мысли руководительницы школы, основой всенародного будущего танца. Неоднократно обращаясь к деятельности школы М. А. Волошин так определит ее цель: «Танец — это искусство всенародное. Пока мы лишь зрители танца — танец не приобрел своего культурного,

очистительного значения. Это не то искусство, которым можно любоваться со стороны: надо быть им захваченным, надо самим творить его» [20, с. 397]. Отрицание заучивания определенных балетных па, лицедейства, поиск собственных движений, стремление ко всеобщему танцу, воспитание будущего поколения артистов, безусловно, не могли не отвечать поискам Скрябина. Однако воплощение этих идей в школе Рабенек было далеко от того идеала, который искал композитор.

Маковский так описывает традиционный показательный урок учениц: «На этом вечере ученицы, в греческих хитонах, под сопровождение различных музыкальных отрывков, делали перед нами то, что обыкновенно делается в любительских школах “босоножек”, вдохновленных примером miss Duncan. Совершали медленные обряды, жертвоприношения, водили хороводы, резвились на воображаемом лугу с воображаемым мячом, кружились в вальсах, метали копья, разыгрывали мимические сцены, в которых элегия и пастораль сменялись драмой с большими жестами <...> Скрябин смотрел внимательно, но по выражению его лица, ласково-одухотворенного как всегда, не трудно было понять, что от этих уже несколько прискучивших упражнении мечта его, уносит совсем в другой мир, к иным хороводам, к иным таинствам и молитвам тела [?]. “Слишком много движения, земного, тяжелого движения” — он это заметил, как бы про себя...» [18, л. 2].

Экзерсисы учениц Рабенек оказались не созвучны поискам Скрябина в области пластического искусства и тому синтезу, который должен был создаваться между музыкой и движением. Маковский вспоминает один из представленных номеров, который послужил поводом для дальнейшего разговора с композитором: «...перед нами одна из учениц довольно грузно подпрыгнула, взмахнула руками и стремительно упала, в изнеможении, изобразив на лице муку отчаяния, — я спросил опять: “Музыка, о которой вы говорите, не должна допускать таких излишеств?” “Конечно, нет. Грубый рисунок не выражает больше духа. Может быть, вовсе не нужны движения: так, едва-едва, на месте”. И он даже показал руками как бы легкую зыбь полудвижения» [18, л. 3–4].

Обсуждая музыкальное сопровождение хореографических экзерсисов учениц школы Рабенек, Маковский заводит речь о «новой, “особенной” музыке», автором которой мог бы стать композитор. Этот диалог интересным образом перекликается с воспоминаниями Сабанеева, упоминающего о школах «босоножек», которые «начали осаждать Скрябина просьбами разрешить им “танцевать” его прелюдии» [19, с. 131].

Маковский же особенно подчеркивает ответ композитора, связывая его с идеей «Мистерии» и ее воплощения: «Ответ Скрябина я запомнил дословно, хотя в ту пору не придавал ему большого значения: “Все, что я пишу, может быть, для этого, но теперь еще рано»» [18, л. 3].

После воспоминаний о памятном разговоре со Скрябиным Маковский рассуждает о танце как части идеи «всеискусства», «которую лелеял композитор в течение всей творческой жизни» [18, л. 4] и которая была так близка самому издателю «Аполлона»: «Не знаю, насколько подробно была разработана Скрябиным идея нового танца, священного танца, танца духа, танца будущего. Я полагаю, что, исследуя в деталях вопрос о Мистериальном Действии, он должен был отчетливо нарисовать себе и ту хоровую пластику, которая должна динамически связывать участников <...> Слово, неотделимое от мимики, ритм, неотделимый от слова и движения, тело, воспринявшее откровения музыки и пронизанное чистой духовностью, — вот этот путь к всеискусству!» [18, л. 8].

Рассуждая об «эпохе удивительного эклектизма в движении», о готовности превратиться в современников Людовика XIV или «подражать греческому времени Перикла, заимствовать ритуальные жесты у египетских жрецов и жриц и вспоминать буйные хороводы древних скифов» или «увлекаться бразилианскими и мексиканскими телодвижениями — в танго и даже de l'ours⁷» [18, л. 6], Маковский выделяет особое звучание музыки Скрябина: «Как мало в ней того, что мы привыкли считать “танцевальным ритмом”. Но если сделать усилие, если попытаться ощутить ее плоть — о, тогда, сколько раз, следя за капризами ее узора, вы увидите какие-то очертания смутных шествий, какие-то трепеты хоровых человеческих волн» [18, л. 9].

В завершении текста выступления Маковский обращается к проблеме хореографического решения симфоний⁸ Скрябина. Характеризуя современное искусство как «безбожное, а-мистичное» [18, л. 11], сравнивая физическую прелесть танго с материальными чарами полотен Сезанна и Пикассо, критик приходит к выводу о невозможности какой бы то ни было пластической адаптации сочинений Скрябина. «Никаких касаний к этому искусству в музыке Скрябина, конечно, нет. Нет касаний и к тому эстетическому балету, который превращает танец в профессиональную хореографию подмостков» [18, л. 11]. Однако уже в последнем разделе своего выступления, Маковский все же намечает пути для дальнейших поисков в области пластического воплощения сочинений Скрябина: «Скрябин находил что “еще рано” писать музыку для танца, и мы должны повторить за ним: слишком рано танцевать его музыку. Но рано — значит ли для нас никогда, после столь безвременной кончины Скрябина? Дозволено ли, должно ли готовиться к тому, что предвидел он, как к лучезарному завтра? Кто скажет? Бескорыстное дерзновение — свято. Лишь бы не было

⁷ Речь идет о танце «Медведь» или «Медведь гризли», одном из «звериных танцев», популярных в начале XX века.

⁸ Вероятно, под этим Маковский подразумевает все симфонические произведения композитора, включая поэмы.

посягательств с негодными средствами тщеславной торопливости, единичном самолюбии — на этом поприще гениального служения Человеку» [18, л. 12].

Идеалом постановки сочинений Скрябина Маковский видит «танец, очищенный от быта, от театра, от повествования [?] и от акробатической легковесности, танец=музыка, с движениями едва-едва, <...> может быть влияниями, идущими к нам с родины древнего мудрого, усталого, глядящего в вечность Востока — танцы нового человека, готового к тому Действу, которое грезилося Скрябину, после увенчается всеискусством» [18, л. 12].

Являясь одним из членов Петроградского Скрябинского общества, он вполне мог предположить, что участники молодого объединения, вдохновленные поисками и экспериментами в области хореографического искусства, которыми интересовался композитор, могут обратиться к проблеме пластического решения сочинений Скрябина. «Скрябинское общество только что возникло и ему как всем юнцам разрешено мечтать дерзновенно» [18, л. 13], — пишет Маковский в заключение.

Деятельность Петроградского Скрябинского общества, просуществовавшего до 1917 года, не оправдала надежд Маковского. Однако идея соединения музыки Скрябина с «танцем будущего», развивающим традиции школы А. Дункан, проявила себя в постановках 1920-х годов. Для К. Я. Голейзовского, бравшего индивидуальные уроки у А. Дункан, и для Л. И. Лукина музыка Скрябина стала одним из ключевых музыкальных ориентиров в поисках новой пластики. Голейзовский, неоднократно обращавшийся к сочинениям композитора на протяжении творческого пути, уже в 1910-х годах воплощает одно из фортепианных сочинений, связанных с «Мистерией»: Десятая соната была поставлена в 1918 году под названием «Соната смерти и движения» в студии Государственного московского театрального училища; в 1922 году новая хореографическая редакция произведения получила название «Белая месса». Лукин выбирал музыку прелюдий и поэм, в том числе представляя пластическое прочтение «Поэмы экстаза».

Маковский в докладе «Касание музыки Скрябина к пластическим искусствам» обозначил особое слышание музыки композитора, которое появлялось в начале XX века. Новое музыкальное пространство сочинений Скрябина рождало поиски хореографических образов, решений с танцем, преодолевающим театральную условность, с движениями «едва-едва». Критик включает в свои рассуждения понятие «хоровой пластики», которая должна была не только связывать участников предполагаемого синтетического действия, но и объединять слово, ритм, музыку, воплощать высшую духовную идею. Симфонические произведения Скрябина были восприняты как важнейшая ступень к идеальному воплощению «всеискусства», а «магия» их ритмов стала одним из вдохновляющих импульсов на пути к «танцу будущего».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Нестьев И. В.* Скрябин и его русские «антиподы» // Музыка и современность. Вып. 10. М.: Музыка, 1976. С. 79–112.
2. *Левая Т. Н.* В поисках нового синтеза или почему Дягилев не поставил «Прометея» // А.Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 64–71.
3. *Маковский С. К.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен: Издательство Центрального Объединения Политических Эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. 364 с.
4. *Маковский С. К.* Вступление // Аполлон. 1909. № 1. С. 3–4.
5. ОР РНБ (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки). Ф. 124. Ед. хр. 2752.
6. *Тугендхольд Я. А.* Русский балет в Париже // Аполлон. 1910. № 8. С. 69–71.
7. *Тугендхольд Я. А.* «Русский сезон» в Париже // Аполлон. 1910. № 9. С. 5–11.
8. *Лукомский Г. К.* Пластические танцы // Аполлон. 1909. № 3. С. 40–41.
9. *Маковский С. К. А. Я. Головин* // Аполлон. 1913. № 4. С. 5–21.
10. *Римский-Корсаков А. Н.* Балеты Игоря Стравинского // Аполлон. 1915 № 4–5. С. 46–57.
11. *Старк Э. А.* Балеты М. Фокина // Аполлон. 1915. № 10. С. 65–67.
12. ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 1939.
13. *Маковский С. К.* Вячеслав Иванов в России // Новый журнал. 1952. № 30. С. 135–151.
14. *Скрябин А. Н.* Письма / сост. и ред. А. В. Кашперова. М.: Музыка, 2003. 720 с.
15. *Маковский С. К.* Портреты современников. Нью-Йорк: Изд.-во им. Чехова, 1955. 413 с.
16. *Браудо Е. М.* Музыка в Петрограде. Концерты, посвященные памяти А. Н. Скрябина // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 99.
17. *Браудо Е. М.* Музыка в Петрограде. Петроградское Скрябинское общество // Аполлон. 1916. № 4–5. С. 75–76.
18. ОР ГРМ (Отдел рукописей Государственного Русского музея). Ф. 97. Ед. хр. 516.
19. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика–XXI, 2000. 389 с.
20. *Волошин М. А.* О смысле танца // Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 395–399.
21. *Дункан А.* Танец будущего / под ред. Я. Мацкевича. М.: Заря, 1908. 31 с.

REFERENCES

1. *Nest'ev I. V.* Skryabin i ego russkie «antipody» // Muzyka i sovremennost'. Vyp. 10. M.: Muzyka, 1976. S. 79–112.
2. *Levaya T. N.* V poiskakh novogo sinteza ili pochemu Dyagilev ne postavil «Prometeya» // A. N. Skryabin i sovremennost': zhizn' posle zhizni. M.; SPb.: Centr gumanitarnykh iniciativ, 2016. S. 64–71.

3. *Makovskij S. K.* Na Parnase «Serebryanogo veka». Myunkhen: Izdatel'stvo Central'nogo Ob'edineniya Politicheskikh Ehmigrantov iz SSSR (COPEH), 1962. 364 s.
4. *Makovskij S. K.* Vstuplenie // Apollon. 1909. № 1. S. 3–4.
5. OR RNB (Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki). F. 124. Ed. khr. 2752.
6. *Tugendkhol'd Ya. A.* Russkij balet v Parizhe // Apollon. 1910. № 8. S. 69–71.
7. *Tugendkhol'd Ya. A.* «Russkij sezoN» v Parizhe // Apollon. 1910. № 9. S. 5–11.
8. *Lukomskij G. K.* Plasticheskie tancy // Apollon. 1909. № 3. S. 40–41.
9. *Makovskij S. K.* A. Ya. Golovin // Apollon. 1913. № 4. S. 5–21.
10. *Rimskij-Korsakov A. N.* Balety Igorya Stravinskogo // Apollon. 1915 № 4–5. S. 46–57.
11. *Stark E. H. A.* Balety M. Fokina // Apollon. 1915. № 10. S. 65–67.
12. OR RNB. F. 124. Ed. khr. 1939.
13. *Makovskij S. K.* Vyacheslav Ivanov v Rossii // Novyj zhurnal. 1952. № 30. S. 135–151.
14. *Skryabin A. N.* Pis'ma / sost. i red. A. V. Kashperova. M.: Muzyka, 2003. 720 s.
15. *Makovskij S. K.* Portrety sovremennikov. N'yu-Jork: Izd.-vo im. Chekhova, 1955. 413 s.
16. *Braudo E. M.* Muzyka v Petrograde. Koncerty posvyashchennye pamyati A. N. Skryabina // Apollon. 1915. № 4–5. S. 99.
17. *Braudo E. M.* Muzyka v Petrograde. Petrogradskoe Skryabinskoe obshchestvo // Apollon. 1916. № 4–5. S. 75–76.
18. OR GRM (Otdel rukopisej Gosudarstvennogo Russkogo muzeya). F. 97. Ed. khr. 516.
19. *Sabaneev L. L.* Vospominaniya o Skryabine. M.: Klassika-XXI, 2000. 389 s.
20. *Voloshin M. A.* O smysle tancа // Liki tvorchestva. L.: Nauka, 1988. S. 395–399.
21. *Dunkan A.* Tanec budushchego / pod red. YA. Mackevicha. M.: Zarya, 1908. 31 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Степанова Е. В. — канд. искусствоведения, доц. каф.; no_vikova@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Stepanovs E. V. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof. of the Chair.; no_vikova@list.ru