

**Елена Потяркина**

## **К. БАЛЬМОНТ И А. СКРЯБИН: ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

*Тончайший звук, откуда ты со мной?  
Ты создан птицей, женщиной, струной?  
Быть может, Солнцем? Или тишиной?*

К. Бальмонт

*Музыка <...> так много открывает в позна-  
нии поэзии, я думаю, что по-настоящему —  
только музыкант понимает поэзию...*

А. Скрябин

Бальмонт и Скрябин — две ярчайших и сложнейших индивидуальности, два гения Серебряного века, которых связывало непосредственное дружеское общение. Бальмонт — один из немногих людей, чью гениальность открыто признавал композитор. Действительно, бальмонтковский феномен поразителен. Россия рубежа XIX–XX веков буквально жила «под знаком Бальмонта». Его яркая личность, «театральность в каждом жесте» и, безусловно, его поэзия неизменно привлекали всеобщее внимание. Бальмонт был необычайно популярен у представителей музыкального мира: на его стихи написано невероятное количество произведений различных жанров; среди авторов — Прокофьев, Стравинский,

Рахманинов, Танеев, Аренский (всего около 170 композиторов). Фактически, Бальмонт стал вторым по популярности у русских композиторов после Пушкина (!). Разгадка, пожалуй, кроется в необычайной музыкальности бальмонтовского поэтического слога, в которой композиторы находили созвучие с собственными эстетическими установками.

Со Скрябиным поэта связывали нити не только биографические, но и творческие — их объединяла общность эстетических позиций (и эту общность несколько не нарушал тот факт, что композитор не написал ни одного вокального сочинения на стихи Бальмонта) — речь идет о самом *ощущении творчества* и, более того, *ощущении мира*.

Даже если бы Скрябин и Бальмонт не были знакомы, это несколько бы не умалило их творческой близости. Но судьба распорядилась так, что весной 1913 года началось непосредственное общение двух «стихийных гениев». Встреча произошла в Москве в доме Ю. Балтрушайтиса. Скрябин в это время находился целиком и полностью во власти идеи «Предварительного Действа». Умом же Бальмонта владели впечатления «после семи лет изгнания и после <...> кругосветного путешествия» [3, 513].

И Бальмонт, и Скрябин были в состоянии необычайного подъема, «крылатости», вызванной у композитора грандиозным замыслом, а у поэта — переполнявшими его душу образами чужеземья. Момент знакомства двух художников описывает сам Бальмонт в статье «Звуковой зазыв», посвященной Скрябину. Слова поэта как нельзя лучше передают эмоциональный тон и значимость встречи для обоих: «В поэтическом, музыкальном доме Балтрушайтисов встретил я Скрябина, и когда мы протянули друг другу руки и заглянули друг другу в глаза, мы оба воскликнули одновременно: “Наконец-то!”. Потому что давно мы любили друг друга, не видя еще один другого» [там же, 515]. Это яркое знаменательное высказывание подтверждает заочную тягу двух творцов друг к другу.

Бальмонт видел в Скрябине «свершителя, который наконец откроет» ему «тончайшие тайнодействия Музыки» [там же, 515]. Для Скрябина же поэт был властителем особой завораживающей силы поэтических строк: «У него настоящая магия слов...» [10, 291]. Бальмонтовские определения творческого облика Скрябина поражают своим органичным соответствием. Интересно то, что Бальмонт признавал за ним первенство: «Я считаю себя большим поэтом. Но мое искусство бледнеет перед искусством этого... музыканта» [там же, 193]. Тут следует вспомнить и другие слова поэта о Скрябине как о «гении, <...> гениальном в каждом шаге своем» [3, 513–514].

«Бальмонт и Скрябин» — одна из интереснейших творческих параллелей эпохи символизма. Метафоричность бальмонтовской поэзии, особенности этих метафор, их чувственный, утонченный, изысканный характер сродни изысканности, утонченности и чувственности скрябинской музыкальной ткани и особенностям скрябинского звукоизвлечения. Сами линии бальмонтовских стихов — причудливо-изломанные, прихотливо-капризные, порой стремительно-волевые — столь родственны облику произведений Скрябина, что можно с уверенностью сказать: Бальмонт — это Скрябин в поэзии. И вовсе не случайно столь частое соединение в концертной практике бальмонтовских стихов и скрябинских опусов в музыкально-поэтические композиции.

В искусстве любого времени встречаются гении-мыслители и гении-медиумы. Первые создают стройные системы, логически обосновывая и вписывая в них свое творчество. Вторые, напротив, зачастую отличаются *неупорядоченностью*

суждений. Но именно у них, в этом водовороте мыслей, зачастую обнаруживаются идеи потрясающей яркости и силы. И подобные озарения есть само воплощение искренности. Бальмонт и Скрябин — два «стихийных гения». Их отличает особая сверхинтуиция, которая оправдывает известный эгоцентризм. Для символиста истина — не в рациональности, а именно в интуитивности творчества, познания. В этом смысле сочинения Скрябина и стихотворения Бальмонта относятся к явлениям символистской истинности.

Одна из самых ярких точек соприкосновения Бальмонта и Скрябина — синестетическое мировосприятие. Органичное взаимопроникновение различных чувственных ощущений было особенностью жизни и творчества обоих художников. Самым характерным стало слияние звука и цвета (света). Бальмонтковский «светозвук» — не что иное, как «Прометей» Скрябина с его партией «Luce».

Рубеж XIX–XX века — время особого внимания к звуку как таковому и ко всему, что он (звук) может рождать. Свойственное символистской эстетике стремление к тончайшей нюансировке влекло за собой потребность выхода за рамки привычных звучаний, необходимость более тонких звуковысотных градаций. «Скрябин не раз говорил о том, как тесно ему на рояле и как неточна передача нужного звука. “Я чувствую, что должен здесь быть звук только чуть выше, чем нота, в другой раз чувствую, что звук должен быть лишь чуть-чуть ниже ноты”» [14, 107]. В связи с этим вспоминается и особый слух звонаря К. К. Сараджева, с его способностью различать 243 (!) звучания в каждой ноте. Вполне возможно, что похожее расслоение музыкального тона слышал и Скрябин, но представлял это в виде различной степени насыщенности какого-либо цветового оттенка.

В бальмонтском эссе «Светозвук в Природе и Световая Симфония Скрябина» подробно описано понятие Светозвука. «Свет и звук неразделимы в Природе, но, не имея полноты ясновидения, мы только иногда это замечаем. Небесный огонь, молния, говорит внезапным желтокрасным цветовым изломом, но одновременно же он говорит звуком грома <...>. Земной огонь, начинаясь искрой, зажигает, одновременно, сухую траву или дерево, и, опрокидываясь искрой в мысль, зажигает первовест творческой мечты, и этот малый огонек, качнув черные тени безмолвия, в секунде светового своего рождения возникает — и в рождении звуковом шелестит, шипит, клокочет, свистит, напевает, гудит, поет, слагает цветовую звукопоэму Огня» [2, 4–5]. Таким образом изначально Светозвук — явление природное, что подтверждает его естественность и органичность. Подтверждение неразрывной связи Света (огня) и Звука поэт находит в священных книгах разных народов, начиная от ведийских гимнов древних индусов и заканчивая ранним христианством (Дионисий Ареопагит).

Неразделимость огня / света со звуком определяет всепроникающее свойство Музыки. «Если <...> мы обратимся к миру нашей собственной природы, раскинутой кругом, если мы прильнем к ней, проникновенно, мы везде ощутим в природе Музыку, певучее соответствие ее частей, напевный лад всех соотношений, одновременность тайнодействия света и звука...» [там же, 9]. По мнению Бальмонта, Музыка — во всем, а «Музыкальная Воля ежедневного миротворчества силою Светозвука обращает бездейственную дремоту в пряжу бодрствующего сознания» [там же, 10].

Особый интерес у Бальмонта вызывало явление цветного слуха у композиторов. Способность «видеть звуки» буквально завораживала его. «Эльф среди людей, Скрябин, обладал цветным слухом, как до него им обладал могучий Берлиоз, пламенный Лист и жидкительно-свежий Римский-Корсаков. Цветовой

слух выражается в том, что звуки или певучие суммы звуков, гармонии, тональности, сочетаются с ощущением цвето-света» [там же, 19].

Бальмонт отмечал индивидуальность ощущений обладателей этой способности, не отрицая и возможности совпадений. Поэт сравнил цветовые ощущения Скрябина и Римского-Корсакова, получив в некоторых случаях полное соответствие, а порой резкие противопоставления. «Таблица различествующая<sup>1</sup>, то совпадающая до тождества, то расходящаяся до противоположности, которая дополнительной своей полярностью тоже указывает на такое тождество. Желтый Светозвук Римского-Корсакова совпадает с желтым Скрябина. Синий Римского-Корсакова возникает у Скрябина как голубой, а серовато-зеленый как синий. Это — тождество, родство и сходство. Зеленый Светозвук Римского-Корсакова возникает у Скрябина как красный. Это *восстановленное тождество*» [там же, 19–20; курсив мой — Е. П.].

Весьма любопытна двойственность рассуждений поэта о партии света в «Прометее». С одной стороны, Бальмонт считает, что Музыка — «самодостаточное царство», не требующее никаких дополнений и «достижений иной красоты». С другой стороны, он признает правоту композитора в ощущении Световой симфонии как священного праздника. А по его мнению, сочетание игры звуков «с игрою светов на священном празднике — необходимо» [там же, 21].

Бальмонт весьма отчетливо осознавал тот факт, что световая симфония опередила свое время. Он сетовал на отсутствие в современности «надлежащих условий» для исполнения этого произведения: «То, что сделал в этом смысле наш Большой театр исполнением скрябинского “Прометей”, есть не вознесение гениального имени Скрябина, а недостойное искажение пышного замысла. Уже одно то, что колдовское число семь в световой игре было подменено неполномочным три, указывает не на досягнутое, а на убогость посягнутого. Скрябин повелел наполнить светами пространство, которое пронизано игрою его колдующих звуков. Он в замысле ввел в чарование всю богатую емкость простора, а тут в отгороженном помещении, вместо цветовой семиструнной кифары, пытается быть пленительной трехструнная балалайка. Ясно, что здесь светоносный бог Аполлон заменен приземистым африканским божком Бесом» [там же, 20].

Бальмонт считал «световым» не только «Прометей», но и все скрябинское творчество. Поэт указывал не то что на *желательность*, но на *неизбежность* сочетания света именно с музыкой Скрябина. В этом Бальмонт усматривал проявление особых внутренних связей Скрябина с Востоком и причину, по которой его музыка столь хорошо воспринимается людьми Востока, холодно относящимися к европейской музыке в целом: «Скрябин, не переставши быть Европейцем и Русским, был Индусом <...>. Он угадал Восток, воздух которого всегда исполнен симфониями света» [там же, 22].

Скрябинское цвето-световое ощущение звука Бальмонту видится «первоначально *новой* человеческой впечатлительности, которая в будущем сумеет создать нерукотворный храм Светозвука» [там же, 20]. Слышание светозвука, по мнению поэта, — в первую очередь способность избранных творцов, к коим он относил себя и Скрябина. «Голос Светозвука явственно ощутим. Музыка, вечно строящая себя в мире во временных предельностях Рассвета, Утра, Полдня, Заката, Вечера и Ночи, четко слышна и зрима поэтическому мироощущению, которое по существу своему есть провидческое и яснозрящее» [там же, 10–11].

<sup>1</sup> Саму таблицу К. Бальмонт не приводит, сравнения даны в тексте.

Избранность эту одинаково отчетливо ощущали оба гения, чему в их текстах можно найти множество подтверждений:

*Бальмонт:*

Я царь над царством живых видений [4, 60];

Я заключил миры в едином взоре,

Я властелин [там же, 120];

О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный,

Сын солнца, я — поэт, сын разума, я — царь [там же, 104].

*Скрябин:*

Я существо абсолютное [11, 175];

Я предел, я вершина

Я Бог [там же, 142].

За подобные слова их обоих часто упрекали в самолюбовании и самовосхвалении. Однако, отвлекаясь от эгоцентризма двух гениев, следует увидеть, что главное в этих высказываниях — проявление инаковости мировосприятия. К тому же из общей картины эстетических воззрений, пусть порой и не слишком логично выстроенных, нельзя выхватывать отдельные слова. У Скрябина фраза «Я Бог» становится одной из ступеней в описываемом развитии Духа:

Я ничто, я трепет

Я игра, я свобода, я жизнь, я мечта

Я томленье, я чувство

Я мир

Я безумная страсть

Я безумный полет <...>

Я предел. Я вершина <...>

Я Бог!

Я ничто [там же, 141–142].

Как можно заметить, если собрать все стадии, то выстроится некая замкнутая форма — путь из небытия в небытие. Но «ничто» у Скрябина — это не инертность и пустота, с ним соседствует «Я Бог». Таким образом, «ничто» есть ступень, являющаяся одновременно и целью, и началом развития. «Ничто» — это концентрат импульсов, порождающий тот самый трепет, который разовьется в «безумную страсть» и «безумный полет» к «пределу» и «вершине».

Такова концепция Скрябина. В случае же с Бальмонтом картина несколько иная. Оправданием «стихийного гения», объяснением роли «Я» становятся его же строки:

Земною красотою я сладко заколован,

Ты мне *позволила*, чтоб жил я как поэт

[4, 216, курсив мой. — Е. П.].

Бальмонт поклоняется Природе, земной красоте. Она *позволяет* ему быть поэтом. Здесь нет попытки поставить себя выше ее. Именно благодаря ей он и «избранный», и «мудрый», и «посвященный», каким и должен быть гений символистской эпохи. Культ Природы, растворение в ней — сущность поэзии Бальмонта. И в его стихотворных самоопределениях следует читать его же призыв «Будем как Солнце!», указующий путь к «завету красоты»:

Но качнулось коромысло золотое в Небесах,  
 Мысли Неба, Звезды-Числа, брызнув, светят здесь в словах.  
 Здесь мои избрали строки, пали в мой журчащий стих,  
 Чтоб звенели в нем намеки всех колодцев неземных.  
 Чтоб к Стихиям людям бледным показал я светлый путь,  
 Чтобы вновь стихом победным в царство Солнца всех вернуть  
 [там же, 196]

Еще один важнейший компонент эстетических воззрений Скрябина и Бальмонта — это «мимолетность, мгновенность».

*Бальмонт:*

«Я живу слишком быстрой жизнью и не знаю никого, кто так любил бы мгновенья, как я. Я иду, я иду, я ухожу, я меняю и изменяюсь сам. Я отдаюсь мгновенью, и оно мне снова открывает свежие поляны. И вечно цветут мне новые цветы. <...> Но философия мгновенья не есть философия земного маятника. Звон мгновенья — когда его любишь, как я, — из области надземных звонов» [5, 261].

Я не знаю мудрости, годной для других,  
 Только мимолетности я влагаю в стих.  
 В каждой мимолетности вижу я миры,  
 Полные изменчивой радужной игры. [4, 175]

*Скрябин:*

Я миг, излучающий вечность [12, 201]

В этот последний миг совлечения  
 Вбросим мы вечности наших мгновений [13, 234].

Особое внимание к каждому звучащему мгновению, тончайшая детализированность, нюансировка сливаются в скрябинско-бальмонтском мире со стремлением к всеохватности. На первый взгляд такое соединение парадоксально. Но именно оно становится наиболее органичным пространством творчества эпохи символизма. Вспомним идею соотношения рельефа и фона в визуальных искусствах, тщательную проработку орнаментов, включение живописных элементов в архитектурную композицию. Так, полотна Врубеля и Климта, благодаря мельчайшим деталям, обретают особую многоуровневость. Скрябинские же «всеохватные мгновения» — это, фактически, принцип мышления, принцип самого творческого процесса. Композитор сравнивает мир с океаном, «который состоит из множества *капель*, из которых *каждая* [курсив мой. — Е. П.] есть совершенно такое же творческое воображение, как и самый океан» [11, 168]. Таким образом, получается, что описываемая композитором жизнь «духа, мечтою все создающего» — это не столько его личное «Я», сколько абстрактная индивидуальность, одна из капель в том самом океане, вкуче с другими создающая универсальное сознание.

Насколько можно было заметить, эстетическое мышление Бальмонта и Скрябина сходно во многом. Родство творческого вдохновения и послужило основной причиной обоюдного стремления к встречам. Визиты Бальмонта к Скрябину были хоть и не очень частыми, но всегда желанными. Скрябин считал, что Бальмонт, «право, очень милый, такой немножко задорный, забияка — в нем есть мальчишество...» [10, 194]. Композитор любил играть при нем «вечером, при полупотушенных лампах, Бальмонт же читал свои стихи... Часто за столом в столовой, по маленькой записной книжке. Два больших художника соревновались



незаметно даже для самих себя.... Скрябин расточал поцелуи звукам, Бальмонт говорил магические рифмы...» [там же, 193–194]. Но все же скорее это были не «соревнования», а стремление сказать друг другу как можно больше. Сказать не во время беседы, а посредством своего искусства. Тем более что оба отдавали себе отчет, что рядом не простой слушатель, а тот, кто поймет с одного звука, с полуслова все скрытое, что есть в таинстве творческого озарения. Сравнение же о «поцелуях звукам» взято Сабанеевым не случайно, — во время визита Бальмонта к Скрябиным поэт произвел настоящий фурор своей фразой о том, что «Скрябин целует звуки своими пальцами» [там же, 193].

Эти вечера были чрезвычайно важны для Бальмонта и Скрябина. Здесь их вдохновение получало дополнительные импульсы. Бальмонт черпал во встречах «откровения музыкальных созвучий» [3, 516]. Скрябин же не просто слушал бальмонтские стихи, в них он видел и близость художественных позиций, и источник для собственных литературных творений.

И здесь мы подходим к интереснейшему моменту творческого соприкосновения Бальмонта и Скрябина. Композитор имел к Бальмонту «сугубый интерес: его стих казался ему наиболее острым, тонким, гибким и подобным тому, каким должен быть его собственный стих в тексте Мистерии» [10, 193]. Композитор считал бальмонтское творчество особого рода предварением своей собственной поэзии, которая планировалась как составная часть некоего синтетического действия.

Путь к Мистерии лежал через менее масштабное сочинение. Своеобразной репетицией должно было стать «Предварительное Действие». «Предварительное Действие <...> есть та же Мистерия, ограниченная и сокращенная художником до таких пределов, которые делали бы возможным ее скорое осуществление» [15, 105]. Кроме того, «Предварительное Действие» вполне допускало повторное исполнение, в отличие от единожды возможного свершения Мистерии. Время активного общения Скрябина и Бальмонта как раз совпадало с написанием текста к «Предварительному Действию»: «Единственное, что меня беспокоит, это текст. В музыке я чувствую себя владыкой; тут я спокоен: сделаю, что хочу. Но мне нужно вполне овладеть техникой стиха. Я не могу допустить, чтобы текст был ниже музыки, я не хочу, чтобы на стихи мои смотрели, как на произведение музыканта, решившегося сам написать текст к своей музыке» (цит. по: [15, 113]).

Безусловно, стихи Скрябина к «Предварительному действию» были результатом осмысления эстетических позиций символистской поэзии в целом. Здесь можно отметить влияние многих поэтов — Вяч. Иванова, Ю. Балтрушайтиса, М. Волошина и др. Конкретный «адрес» назвать достаточно непросто. Некоторые современники Скрябина полагали, что композитор черпал свое поэтическое вдохновение в стихотворных опусах Максимилиана Волошина. Подтверждение этому — в письме Волошина к М. С. Цетлин от 29 апреля 1916 года: «Самой большой радостью было, конечно, то, что <...> мне сообщил Брянчанинов: что моя “Corona Australis” имела большое влияние на Скрябина в последний период его творчества. Я к этому отнесся с сомнением (слишком уж большая честь), но потом я расспрашивал Балтрушайтиса, и он мне сказал, что Брянчанинов был самым близким Скрябину человеком. И выдумывать это, искать для того нарочно встречи со мной — было бы совсем бесполезно и никому не нужно. А Брянчанинов и Львова утверждали, что весь последний период скрябинского творчества был обусловлен влиянием моих стихов» (цит. по: [8, 115]).

М. Волошин был знаком с текстом «Предварительного Действия». В мае 1916 года Брянчанинов приезжал в Коктебель со скрябинской рукописью [там же].

Волошин изложил свой отзыв о прочитанном в письме к Брянчанинову. Это было ответом на просьбу Брянчанинова написать статью о «Предварительном Действе». Волошин расценил эту просьбу как весьма сложную: «Многоуважаемый Александр Николаевич, Вы передали мне текст “Предварительного Действа” и просили меня написать о нем статью. Вы ставите мне очень трудную задачу». Трудность состояла в том, что поэт совершенно не чувствовал себя знатоком музыкального искусства: «Прежде всего, я должен предупредить, что музыка — единственное из искусств, о котором я не считаю себя вправе говорить и судить. Отдаваться эмоциям искусства может каждый, но оценивать, определять, судить может только тот, для кого не скрыта техника данного искусства и кто хотя бы в малой мере несет в себе возможность творчества в этой области. <...> Музыки А. Н. Скрябина я не знаю совершенно: те годы, когда ее чаще можно было услышать на концертах, — я провел либо в Париже, либо сидел у себя в Коктебеле. Я слышал только несколько коротких вещей, исполненных им самим в тот вечер в студии Е. И. Рабенек<sup>2</sup>, когда встретился с ним впервые. Эта встреча была единственной» [там же, 116].

Рассматривать же один лишь текст в отрыве от композиторского творчества Скрябина Волошин считал неприемлемым: «Вы можете мне сказать, что Вас интересует мое мнение о тексте поэмы Скрябина, а не об его музыке. И Вы будете неправы. Отделять случайные произведения большого мастера, сделанные не в его искусстве, а в соседнем, от основного его творчества — несправедливо и невозможно. Сонеты Микеланджело и рисунки Виктора Гюго, несмотря на всю их мощь и безотносительную ценность, все же получают весь свой смысл, только когда знаешь, кем они сделаны, и тогда, в свою очередь, освещают по-новому их основное творение» [там же].

Здесь мы видим яркое проявление символистского синтетического мироощущения: Волошин мыслит разные творческие проявления одного и того же художника как органичное и неразрывное целое.

Тем не менее, поэт высказывает свое мнение о стихах Скрябина, и весьма резко. Он считает поэтическую часть «Предварительного Действа» ученическим опусом начинающего стихотворца: «когда читаешь текст «Предварительного Действа», становится совершенно ясно, что Скрябин, работая над ним, в это же время и на нем же только лишь *начинал учиться писать стихи*» [там же].

Волошин находит скрябинский текст чрезвычайно трудным для восприятия: «Я прочел “Предварительное Действо” очень внимательно и не менее пяти раз. Оно воспринимается очень трудно и смутно, но вовсе не от глубины и трудности выраженных мыслей — и образы, и идеи, выраженные там, мне знакомы и близки, — но именно благодаря отсутствию строгого логического плана, необходимого для такого рода произведений, и совершенно невыносимому для меня многословью» [там же, 117].

Поэт не находит достаточно ценными ни сами стихи, ни программу произведения как выражение некой главной идеи, но признает возможной большую ценность этого текста для понимания музыкального творчества Скрябина: «Словом, получи я эту поэму как рукопись начинающего поэта, я бы посоветовал ему продолжать учиться писать стихи, но эту рукопись ни в каком случае не печатать. Совершенно иначе обстоит дело, раз это произведение великого композитора.

<sup>2</sup> Елена (Элла) Ивановна Рабенек (1875–1944) — руководительница «Московских классов пластики». См. о ней: [7].



Тогда каждое слово этой поэмы, самые недостатки ее могут служить ценными комментариями к его музыке и развитию его идей, но не мне, к сожалению, об этом судить и писать» [там же].

Что касается конкретных замечаний, то Волошин отмечает бессознательность в отношении к ритму стиха, использованию рифм, синтаксических конструкций. Он говорит, что Скрябин «писал эти стихи по слуху, нанизывая слова и фразы на нить звучавшего ему мотива» [там же, 116].

Остановимся на этой фразе М. Волошина. Такой способ написания стихов, как ни для кого другого из поэтов символистской эпохи, характерен для Бальмонта. Именно он создавал свои опусы, зачастую находясь в плену какой-либо музыкально-звуковой идеи: «И дактиль я в звоне ловил колокольном» [4, 463]. Именно Бальмонт, «постепенно входя в узорную многослитность <...> слагает музыку внутреннюю и внешне выражает ее — напевным словом» [6, 284].

Отсылкой к Бальмонту становится и упрек Волошина, относящийся к скрябинскому тексту: «Скрябин, пишучи его, находился еще в том периоде, когда не поэт владеет стихом, а стих владеет поэтом и на каждом шагу уводит его в сторону по протоптаным дорожкам общеупотребительных клише, притертых рифм» [8, 117]. Бальмонт также находится во власти стиха, часто допуская и нагромождение очевидных рифм, и последовательности мало связанных по смыслу словесных построений, что происходило, впрочем, отнюдь не от неопытности, а от особого — бальмонтовского — подхода к творчеству. Бальмонт рад «звучком быть в лире» («Гимн Солнцу»), раствориться в поэзии. Порой стих настолько захватывал его, что современники упрекали поэта в чрезмерном увлечении звукописью. В таких случаях смысловая составляющая теряет свое значение. Образцом может служить стихотворение Бальмонта «Ангелы опальные».

Итак, в письме Волошина есть суждения, позволяющие обратить внимание на связь поэзии Бальмонта и Скрябина. Что же касается влияния самого Волошина на скрябинское стихотворчество, то оно, скорее, отразилось лишь на уровне общих образных идей, как проявления эстетических позиций символизма.

Другая точка зрения об истоках поэзии Скрябина, на сей раз в творчестве Вячеслава Иванова (см.: [9]), опирается на факт их личного общения и на возникновение в скрябинском тексте образа *прозрачности*. У Иванова есть сборник стихов «Прозрачность», в котором присутствует одноименное программное стихотворение.

Ничуть не умаляя значимости фигуры Иванова в биографии Скрябина, тем не менее, хочется подчеркнуть два момента. Во-первых, у Бальмонта тоже есть стихотворение с таким названием (из книги «Будем как Солнце»). Во-вторых, несомненна близость художественных позиций и творческих методов Скрябина и Бальмонта. В данном случае все же лучше опираться на слова самого Скрябина, который видел источник своего поэтического вдохновения в творчестве Бальмонта.

Среди настольных книг Скрябина были бальмонтовские поэтические сборники, в которых сохранились пометки, сделанные композитором. Скрябин много размышлял о языке Бальмонта, ритмах его поэзии, звуковых вариантах и особенностях поэтики, примеривая все положения к собственному творчеству. Скрябин объясняет все основные поэтические идеи и находки с большим уклоном в сторону специфических музыкальных аспектов. «В языке <...> есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и в гармонии, путем включения каких-то обертонов. Мне почему-то кажется, что всякое слово есть

одна гармония... Есть слова, звучащие как классические гармонии, вот у Пушкина <...> А у Бальмонта уже такие слова, как “златотканность”, “белорунность”. Помните, как он их сам говорит: “златоткан-н-н-н-ость, белорун-н-н-н-ость”? С этими магическими задержками на н-н-н... Мне они кажутся как будто “доминантаккордами” в слове...» [10, 290–291].

Таким образом, композитор заводит весьма конкретный разговор об инструментовке стиха, столь важной для понимания бальмонтовской поэзии. И если в поэтической эстетике в целом рассуждения об инструментовке стиха носят достаточно пространственный характер, то Скрябин определяет это явление достаточно четко: «различные гласные и согласные — <...> это *инструментовка*, <...> это *колорит* в поэзии, аналогично оркестровке в музыке, причем гласные соответствуют инструментам мелодическим, струнным, духовым, а согласные — ударным» [там же, 309; курсив оригинала. — Е. П.]. Композитор разделяет поэтов на графиков и колористов и относит Бальмонта к последним, сравнивая его с Римским-Корсаковым.

Такой подход обусловлен убежденностью Скрябина в особом значении музыкантского подхода и в некоторой профессиональной слепоте поэтов. «Ведь они — не музыканты, а это очень много значит. <...> Музыка ведь так много открывает в познании поэзии, я думаю, что по-настоящему — только музыкант понимает поэзию. Мы *должны их учить*, а не они нас — потому что музыка в иерархии искусств выше, духовнее, мистичнее» [там же; курсив оригинала. — Е. П.].

Для себя исходную точку Скрябин видел в бальмонтовском отношении к поэзии как к магическому действию, волшебству. Акцент на мистико-заклинательной функции слова притягивал внимание композитора. «Я хочу создать целые гармонии из <...> аллитераций... они должны действовать как заклинание, иногда как гипноз...» [там же, 291].

Действительно, аллитерации и ассонансы становятся одним из основных приемов скрябинского поэтического творчества. Б. Ф. Шлёцер в «Записке о Предварительном Действе» отмечает, что некоторые эпизоды совершенно явно построены на преобладании того или иного буквосочетания. Такое стремление к единообразию звукового облика стихов — одна из характернейших черт бальмонтовской поэзии, воспринятая Скрябиным. Именно эта звукопись привлекала внимание к стихам Бальмонта, порой становясь предметом горячих обсуждений, как произошло с известными строками «Чуждый чистым чарам счастья / Челн томленья, челн тревог» («Челн томленья»). В поэтическом наследии Бальмонта это самый явный образец, но отнюдь не самый изящный.

Гораздо более притягательны те строки, в которых аллитерации и ассонансы поданы ненавязчиво, мягко «обволакивая слух» и создавая неповторимый фонический облик:

*Длинные линии света  
Ласковой дальней луны* [4, 179].

У Скрябина подобные приемы также встречаются:

*О сладоствие  
Ласк извивных  
О любви  
Струй изливных!* [13, 227].

Нетрудно заметить перегруженность стиха. Помимо звуковой игры слогов «ла»-«ла»-«лю»-«ли», похожей на бальмонтовский пример, бросается в глаза точность рифм. Практически полное соответствие окончаний строк является

очень сильным приемом в стихосложении и требует осторожного отношения. Точность этих рифм столь заметна и резка еще и потому, что все слова, увенчивающие строки, отличаются необычной звучностью. Особенно заметна рифма «изливных — изливных», где отличие состоит в одной букве. Лексические нововведения действительно характерны для символистов вообще и для Бальмонта в частности, но они, как правило, были изящно инкрустированы в общую ткань стихотворения:

Недвижный камыш. Не трепещет осока.  
Глубокая тишь. *Безглагольность* покоя [4, 189].

Бальмонт не только вводил неологизмы, такие как «преддунность», но и стремился использовать во множественном числе слова, существующие только в единственном: «бездонности», «мимолетности».

В целом можно отметить любовь поэта к сфере абстрактностей, весьма изящно расцвечивающих его тексты (см. [1]):

Я люблю задымленные дали.  
*Предрассветность*, дремлющую тишь  
[там же, 439].

Беги же с трепетом от *исступленности*,  
Нет меры снам и нет названия.  
Я силен — волею своей *влюбленности*,  
Я силен — дерзостью негодования [там же, 151].

У Скрябина мы видим такие строки:

Я *всезвездности* алмаз [13, 203].

Где пространства те, где бездны  
Золотистой *туманности* звездной? [там же].

Я в своем движении связанный  
*Тяжелотканностью* одежд [там же, 205].

Текст этот несет на себе явную печать бальмонтовской поэзии, хотя и несколько «тяжелотканен» по сравнению с первоисточником. Скрябинские строки в данном случае являются почти буквальным конспектом, предельной концентрацией бальмонтовских приемов<sup>3</sup>.

Однако взаимосвязь проявляется не только в использовании сходных выразительных средств. Сами образы скрябинского текста часто заставляют вспомнить стихи Бальмонта.

*Скрябин:*  
Когда в лучах твоей мечты  
Как образ новой красоты  
Я, играя, возникаю [13, 204];

*Бальмонт:*  
И вечен светоч золотой  
В стране, зовущейся мечтой.  
Мечта рождает красоту [4, 198].

<sup>3</sup> Впрочем, стремление к такой концентрации неологизмов можно считать ступенью на пути к поэзии В. Хлебникова. Вероятно, стихотворное творчество Скрябина с этой точки зрения может представлять интерес для литературоведения.

*Скрябин:*

Он блещет солнцем, Бог властительного света,  
Сияет звездами в бездонности ночной [13, 214];

*Бальмонт:*

Я блеск бездонности зеркальной роскошно гасну-  
щего дня [4, 122].

*Скрябин:*

Себя познали здесь мы шелестами трав [13, 215];

*Бальмонт:*

Мы вдруг прониклись счастьем легко дрожащих трав [4, 121].

*Скрябин:*

К нам льются томные, таинственные светы  
[13, 215];

*Бальмонт:*

Где прерывисто льются  
Переменные светы [4, 133].

*Скрябин:*

Дабы потом из тех кристаллов многоцветных  
Воздвигнуть снова храм бессмертной красоты [13, 221];

*Бальмонт:*

Я выстроил замок воздушно-лучистый,  
Воздушно-лучистый Дворец Красоты [4, 63].

При последовательном сопоставлении строк Бальмонта и Скрябина становится очевидно, что слова Скрябина о бальмонттовской поэзии как об источнике собственного литературного творчества не случайны. Кроме того, эти соответствия являются ярким подтверждением родства эстетического дарования композитора и поэта. Сходство творческого восприятия и обусловило взаимный интерес двух гениев, свидетельства коему содержатся в их литературном наследии.

В заключение разговора об интереснейшем взаимодействии двух ярких личностей рубежа XIX–XX веков вернемся к бальмонттовскому описанию их первой встречи. «Эта встреча навсегда сохранится в моей душе, как видение ослепительной музыкальности. Это было видение поющих, падающих лун. Музыкальных звездностей. Арабесок, гиероглифов (sic), и камней, изваянных из звука. Движение Огня. Прорывы Солнца. Клич души к душе. Откровенье, дошедшее с другой планеты. Певучая озаренность самого воздуха, в котором двигался этот пленительный ребенок богов» [2, 11–12].

## Использованная литература

1. *Анненский И.* Бальмонт-лирик // Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 93–122. (Литературные памятники)
2. *Бальмонт К. Д.* Светозвук в Природе и Световая симфония Скрябина. М.: Российское музыкальное изд-во, 1917. 24 с.
3. *Бальмонт К. Д.* Звуковой зазыв // Автобиографическая проза / сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. А. Д. Романенко. М.: Алгоритм, 2001. С. 512–518.
4. *Бальмонт К. Д.* Избранное: Стихотворения; переводы; статьи. М.: Худож. лит., 1980. 742 с.
5. *Бальмонт К. Д.* Из записной книжки // Стозвучные песни: сочинения (избранные стихи и проза). Ярославль: Верхне-Волжское книжное изд-во, 1990. 336 с.
6. *Бальмонт К. Д.* Поэзия как волшебство // Стозвучные песни: сочинения (избранные стихи и проза). Ярославль: Верхне-Волжское книжное изд-во, 1990. 336 с.
7. *Кулагина И.* Кто она — Элла Рабенек? // Балет. № 108 (сентябрь-октябрь 2000). URL: <http://www.artmoveri.ru/publications/articles/ktoellarabenek/> (дата обращения 23.08.2012).
8. *Купченко В.* Люблю Глюка, Моцарта и Бетховена // Советская музыка. 1990. №3. С. 115–117.
9. *Поспелова Н.* Скрябин и Вячеслав Иванов // Музыкальная жизнь. 1990. №4. С. 23–24.
10. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2003. 391 с.
11. *Скрябин А. Н.* Записи // Русские пропилеи: материалы по истории русской мысли и литературы / ред.-сост. М. Гершензон. Том VI. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 120–191.
12. *Скрябин А. Н.* Поэма экстаза // Русские пропилеи: материалы по истории русской мысли и литературы / ред.-сост. М. Гершензон. Том VI. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 192–201.
13. *Скрябин А. Н.* Предварительное действие // Русские пропилеи: материалы по истории русской мысли и литературы / ред.-сост. М. Гершензон. Том VI. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 202–247.
14. *Цветаева А., Сараджев Н.* Мастер волшебного звона. М.: Музыка, 1988. 112 с.
15. [Шлёцер Б. Ф.]. Записка Б. Ф. Шлёцера о Предварительном Действе // Русские пропилеи: материалы по истории русской мысли и литературы / ред.-сост. М. Гершензон. Том VI. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 99–119.