

PHILHARMONICA. International Music Journal

*Правильная ссылка на статью:*

Терещенко В.П. — «Прометей» С.И. Танеева и А.Н. Скрябина: стилевые параллели в интерпретации мифосимволического образа // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 3. – С. 48 - 58. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.3.40831 EDN: STMXMG URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40831](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40831)

## **«Прометей» С.И. Танеева и А.Н. Скрябина: стилевые параллели в интерпретации мифосимволического образа**

**Терещенко Владимир Петрович**

кандидат искусствоведения

доцент кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, просп. им. Кирова С.М, 1

✉ [tereshchenko@mail.ru](mailto:tereshchenko@mail.ru)



[Статья из рубрики "Герменевтика, семантика и содержание музыки"](#)

### **DOI:**

10.7256/2453-613X.2023.3.40831

### **EDN:**

STMXMG

### **Дата направления статьи в редакцию:**

25-05-2023

**Аннотация:** В качестве предмета исследования рассматриваются две хронологически близкие музыкальные интерпретации мифа об античном титане Прометее: симфоническая поэма А.Н. Скрябина и хор С.И. Танеева из цикла «Двенадцать хоров для смешанных голосов на стихи Я.П. Полонского». В статье рассматривается специфика трактовки Прометея, одного из центральных символов европейской культуры. Отмечается, что за свою долгую историю содержание мифа о Прометее интерпретировалось в широком диапазоне от бунтовщика, идущего на самопожертвование ради человечества, до вдохновенного художника-творца, открывшего людям блага культуры; от святого великомученика и пророка истинного Бога, до предводителя революционных народных масс. В результате анализа делается вывод, что в произведении Танеева центральным мотивом выступает призыв художника, идущего на самопожертвование против сил зла и невежества. У Скрябина Прометей трактован, как активная творческая энергия Вселенной, вступающая в борьбу с материей и преобразующая её. В анализе также выявляется ряд стилевых параллелей в наследии двух композиторов, таких как, философская концептуальность, монументальность замысла и его реализации, устремленность к преображению человека

через искусство, рациональные основания творчества, ориентация на западноевропейские образцы искусства. В качестве противоположных стилистических черт отмечается принадлежность композиторов к разным полюсам охранительства и новаторства в искусстве, различающиеся подходы к использованию литературного слова. Подчёркивается влияние новаторских прозрений композиторов на пути развития музыкального искусства XX века.

**Ключевые слова:**

Танеев, Скрябин, Прометей, миф, Хоровой цикл, Симфоническая поэма, Символ, Интерпретация, Полонский, Серебряный век

Отечественная культура начала XX века, получившая впоследствии наименование «Серебряный век», удивительно богата и разнообразна по художественным свершениям, она пропитана интенсивным поиском новых идей и творческих методов искусства. В бурной картине музыкальной жизни тех лет выделяются крупные фигуры С.И. Танеева и А.Н. Скрябина, личностей предельно противоположных и в то же время удивительным образом притягивающихся.

Двух композиторов связывали достаточно теплые отношения учителя и ученика, как известно, Скрябин проходил у Танеева в консерватории музыкально-теоретические дисциплины. Позднее Танеев внимательно следил за новыми сочинениями своего ученика, изучал их, присутствовал на всех громких премьерах. Парадокс их взаимоотношений заключается в сочетании глубокой человеческой симпатии с практически полным неприятием композиторского творчества друг друга, по крайней мере внешне декларируемом. Вот, как характеризовал их отношения Л.Л. Сабанеев, автор мемуаров, близко знавший и общавшийся с каждым из композиторов: «Из всех этих крупных музыкантов он [Скрябин] больше всех любил Танеева, не как композитора, – в этом отношении он его не выносил, – а как личность и человека. Позитивный и рационалистический Танеев был бесконечно далек от скрябинских фантазий, они вызывали в нем в хорошие минуты улыбку, в плохие – досаду и даже брезгливость» [\[11, с. 86\]](#). Такое взаимонеприятие творчества неудивительно, настолько далеки и разнонаправленны были идейно-эстетические векторы двух композиторов.

В личностях двух гениев персонифицировались противоположные полюсы творческих исканий того времени. С одной стороны – это охранительство, то есть осознанное стремление к продлению сложившихся традиций, с другой – новаторство, как порождение совершенно новых тенденций музыкального искусства, заметно опережающих в исторической перспективе свое время. Охранительство Танеева было обусловлено его сознательным паломничеством в прошлое, стремлением проникнуться высочайшими образцами европейской музыкальной культуры минувших эпох, соединив их с истоками русского национального мелоса. Парадоксальным образом, такая творческая установка композитора в итоге явилась полем его новаторских прозрений, а в перспективе стала мощным импульсом развития музыкального искусства всего XX века. «В самом деле, – отмечает Т. Левая, – предвидения Танеева заметно опередили свое время. Историзм мышления, рациональное отношение к творческому процессу, связующая сила контрапунктических форм – то, что лишь к 1910 – 1920-м годам стало явлением общекультурного масштаба, характеризовало его деятельность уже начиная с 80-х годов прошлого столетия» [\[8, с. 90\]](#).

Скрябин в своих творческих поисках, напротив, следовал предельно радикальному вектору. Его музыка, лишенная какого бы то ни было взгляда в прошлое, характеризуется мощным тектоническим сдвигом эстетических ориентиров, интенсивным поиском нового языка искусства, сознательным разрывом с традицией, смелым и подчас эпатажным экспериментом.

У исследователей не раз возникала мысль сопоставить эти две ключевые фигуры эпохи. Одним из первых подобные параллели провел А.В. Луначарский (1925 г.), автор прибегает к сравнению творческих устремлений двух композиторов сквозь призму идеологии молодого советского государства. На компаративный путь встает и Сабанеев, на первый взгляд трудно не согласиться с его мыслью: «эти два музыканта могли бы быть хорошим примером полной противоположности и идеалов, и психологии, и методов жизненного пути, и устремлений» [\[12, с. 90\]](#). В то же время, при всей противоположности, каждый из них выступал проводником и творческим воплощением идей своей культурно-исторической эпохи.

Примечательным становится практически одновременное обращение двух композиторов к одному и тому же сюжету – мифу о Прометее. К 1909 году относится создание монументального хорового цикла С.И. Танеева Двенадцать хоров *cappella* для смешанных голосов на слова Я.П. Полонского, в котором хор №8 «Прометей» завершает вторую тетрадь и находится в точке золотого сечения, являясь кульминацией цикла. В 1910 было создано последнее из крупных сочинений Скрябина – симфоническая поэма «Прометей», названная также «Поэмой огня», явившая квинтэссенцию новаторских интенций композитора и ставшей по выражению Т. Левоу «своего рода эмблемой творческих исканий XX века» [\[7, с. 29\]](#).

Миф о Прометее – один из ключевых смыслообразующих сюжетов европейской культуры, проходящий сквозной нитью от античности до современности. Со сменой эпох, общественно-исторических факторов, индивидуальных творческих интенций менялась его символическая и идейно-философская трактовка. Уже начиная с античности данный сюжет традиционно наделяется целым рядом символических смыслов, так в трагедии Эсхила «Прометей прикованный» к мотиву похищения огня прибавилась трактовка Прометея как первооткрывателя всех культурных благ, сделавших возможным развитие человеческой цивилизации. У Боккаччо, Прометей становится символом науки и мудрости, созидания и развития. Образ богоборца и освободителя людей в литературе Нового и новейшего времени то наделялся чертами ницшеанского сверхчеловека, то обретал скрытый революционный подтекст.

Одна из общих стилевых основ творчества Танеева и Скрябина – философская концептуальность творчества – в полной мере реализовалась в музыкальной трактовке мифа о Прометее. Музыкальное наследие Танеева осмыслено как особого рода философствование: «Аудиальное мышление русского композитора С.И. Танеева <...> размыкает границы чувственного представления искусства и поднимается до философского обобщения. Танеев ставит и решает проблемы мироустройства и смысла человеческого существования в мире» [\[1, с. 2\]](#). В центре музыкально-философской концепции Танеева нравственно-этические проблемы в их христианском художественном осмыслении.

В трактовке поэтического первоисточника хора – стихотворения Полонского следует отметить его христианский контекст. Рассматривая данный символ, Лосев, с одной стороны, справедливо отмечает, что «Прометей никак не мог быть популярным в

христианской средневековой литературе, потому что Прометей как создатель людей имел своего мощного конкурента в христианском Боге, а Прометей как страдалец за людей имел здесь своего мощного конкурента в Христе» [\[9, с. 207\]](#). В то же время Лосев приходит к выводу, что «Прометей действительно мог рассматриваться в качестве символа божественного промысла, который проявился в создании людей и в даровании им культурной жизни. <...> античный Прометей есть только некоторого рода предвестие или пророчество о подлинном творце людей и их искупителе» [\[9, с. 208\]](#).

Данный символический контекст Прометя, как героя, идущего на вольное самопожертвование ради любви к человечеству, читается в заключительной строфе стихотворения Полонского:

И что тогда, боги!

Что сделает гром

С бессмертием духа,

С небесным огнем?

Ведь то, что я создал

Любовью моей,

Сильнее железных

Когтей и цепей!!.

Лосев отмечает, что в русской поэзии XIX в., «Прометей трактовался у нас как символ духовной свободы, света и справедливости. <...> Прометей выступал у нас также и как родоначальник и предначинатель художественного творчества, которое тоже имеет ближайшее отношение к свободе духа» [\[9, с. 233\]](#). В этом контексте находится и стихотворение Полонского, подчеркнем также еще два важных символических плана: первый обозначим как *художник и общество*, нравственная ответственность творца перед людьми, его роль открывателя истины, вера в спасительную силу разума и искусства. Все это выступает одними из ключевых мотивов танеевского творчества. Второй важный подтекст хора – взаимоотношение *общества и жестокой деспотичной власти*, роль художника как защитника от произвола и тирании, его способность на самопожертвование.

Общим для Танеева и Скрябина является устремленность их творчества к преображению человека через искусство. У Скрябина это стремление доходит до утопической идеи «Мистерии» – грандиозного квазилитургического действия, в котором свершился бы духовно-преобразовательный акт всего человечества. У Танеева, преобразовательная сила искусства и мессианская роль творца выступает сквозной линией творчества и с особой силой реализуется в кантатах. Объединяющая идея духовного преображения обуславливает общий вектор драматургии многих сочинений обоих композиторов. В самом общем виде его можно обозначить как движение от тьмы к свету. У Скрябина оно выражено как устремленность полета «Духа играющего» к экстазу, у Танеева – как очищение через страдание и обретение высших нравственных основ человечества.

Система философских взглядов Скрябина складывалась под воздействием целого ряда мыслителей, среди которых И. Фихте, Ф. Шеллинг, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше. Среди отечественных мыслителей на композитора влияли идеи С.Н. Трубецкого, В.И. Иванова,

теософское учение Е.П. Блаватской. Такой перечень ориентиров в целом соответствовал культурной среде символизма, сложившегося в начале XX века. По воспоминаниям Сабанеева, Скрябина современники воспринимали как «человека, нашедшего новые пути в музыке, мечтающего соединить музыку с философией» [\[7, с. 19\]](#).

В мифотворческих сочинениях символистов (Брюсов, Вяч. Иванов) через образ Прометея раскрывалась мифологема огня. Данный мотив – одна из сквозных в творчестве Скрябина (поэма «К пламени», «Темные огни»). На замысел и интерпретацию образа Прометея у Скрябина повлияло его увлечение теософским учением Блаватской и прежде всего ее «Тайной доктриной». Скрябина увлекала амбивалентная интерпретация образа Прометея: в нем одновременно проявлены и Бог, и Сатана, и добро, и зло: «Нет ни Дьявола, ни Зла вне человеческого создания. Зло есть необходимость в проявленном мироздании и одно из его оснований. Оно необходимо для прогресса и для эволюции, как ночь необходима для проявления дня, и смерть для жизни» [\[4, с. 451\]](#). Как отмечает Т. Левая «Скрябина увлекала как демоническая ипостась своего героя (известно его высказывание: "Сатана — это дрожжи Вселенной"), так и его светоносная миссия» [\[7, с. 24\]](#). Блаватская трактует Люцифера в соответствии с этимологией имени, как носителя света (*lux, fero*): «тот, на кого все священство всех догматических религий, преимущественно христианских, указывает как на Сатану, врага Бога, в действительности является высочайшим божественным Духом – Оккультною Мудростью на Земле» [\[4, с. 438\]](#). Авторизованная программа поэмы Скрябина вполне определенно раскрывает его символический смысл: Прометей – «это активная энергия Вселенной, творческий принцип, это огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль. Первая манифестация его есть томление, жажда жизни; в этом томлении обнаруживается прежде всего полярность духа и материи, творческий порыв порождает сопротивление, инертность – материализацию, впоследствии – неподвижность фиксированных форм. В дальнейшем он вступает в борьбу с этой материей, этой им же самим поставленной гранью. И преодолев ее, возвращается в состояние первоначального покоя» [\[8, с. 23\]](#). Таким образом, скрябинская концепция мифа, сохраняя некие сходные с традиционной трактовкой мотивы, оказывается в значительной степени оригинальной.

Из философской ориентации творчества логично вытекает другая важная черта обоих композиторов – ведущее значение рациональных оснований их творчества. Для Танеева рациональный метод был определяющим, что выражалось на всех уровнях композиционного процесса. Вот как сам композитор охарактеризовал свои действия в случае возникновения какого-либо затруднения: «...я не прерываю работу, а продолжаю работать над тем же материалом, извлекая из него те комбинации, которые он в состоянии дать <...> среди написанного встретишь, может, две – три комбинации, которые сразу дадут направление мыслям и сразу разрешат встретившееся затруднение...» [\[13, с. 181\]](#).

Относительно рационального подхода Скрябина сошлемся на его слова в пересказе Сабанеева: «Я всегда признаю, что математика в композиции должна играть большую роль. У меня бывает иногда целое вычисление при сочинении, вычисление формы, говорил как-то мне Александр Николаевич. И вычисление модуляционного плана. Он – не должен быть случайным, геометрическим, иначе не будет кристаллической формы» [\[11, с. 123\]](#). В достижении архитектурной стройности музыкального произведения оба композитора используют схожие методы: контрапункт, опора на сквозные темы, выверенный тональный план.

Воплощение масштабных по своей философской проблематике идей органично требует столь же масштабной их творческой реализации в музыкальных полотнах. Эта тенденция может проявляться как в грандиозности состава исполнителей («Божественная поэма», «Поэма экстаза», «Поэма огня»), значительной протяженности (оперная трилогия «Орестея»), сложности композиционного письма. Тяготение к грандиозности монументальности музыкальных замыслов можно выделить в общую для Танеева и Скрябина черту. Масштабность образности и музыкального воплощения проявляется у Танеева не только в кантатах, что более органично их жанровой природе, но и особенно наглядно в жанре хора *a cappella*. Танеев значительно обогатил фактуру и выразительные возможности хора и достиг невиданной ранее художественной высоты. Цикл Двенадцать хоров на слова Я.П. Полонского был назван Асафьевым «высшим достижением классического стиля русской светской хоровой культуры дореволюционной эпохи» [2, с. 132]. В самом деле, по сложности музыкального выражения и глубине философского содержания жанр хора *a cappella* на светский текст был возведен Танеевым до уровня симфонического мышления. По меткому замечанию С.М. Слонимского «Танеев, в сущности, первый придал форме хоров симфоническое, аллегорическое значение – то есть для него каждый крупный хор *a cappella* равноценен симфонической поэме» [15, с. 123]. Хор «Прометей» самое масштабное и наиболее сложное по композиционной технике музыкальное полотно всего опуса.

Общей стилевой чертой как Танеева, так и Скрябина можно обозначить ярко выраженную ориентацию на западноевропейские образцы музыкального искусства. Скрябин более чем какой-либо другой русский композитор тяготел к западным романтикам – вначале к Шопену, затем – к Листу и Вагнеру. В общей ориентации Скрябина на европейскую музыкальную культуру и отсутствии фольклорного элемента, в целом проявлялось стремление к всеобщности, универсализму искусства. У Танеева обращение к универсальным принципам общеевропейского музыкального мышления реализовывалось прежде всего в полифонической технике, а также в общей ориентации на классические образцы. Танеев утверждал: «Мелодические и гармонические элементы подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора. Но формы имитационные, канонические и сложного контрапункта, и применяемые, и возможные, являются вечными, не зависящими ни от каких условий» [14, с. 5]. Как известно, композитор декларировал необходимость восполнить пропущенный этап полифонического развития отечественного национального мелоса как исторически необходимого звена музыкальной культуры европейских стран.

Несколько по-разному в творчестве Танеева и Скрябина реализовывался синтез музыки и литературного слова. Вся инструментальная музыка Танеева чужда буквальной программности и относится скорее к сфере так называемого «чистого искусства». В этом отношении Танеев находился под влиянием эстетических идей одного из выдающихся музыкальных критиков своего времени – Г. Лароша. В то же время соединение музыки с литературным словом ярчайшим образом проявилась у Танеева в сфере вокально-хоровых жанров: кантат и романсов. Скрябин, в отличие от Танеева практически не обращался к вокально озвученному слову за исключением двух романсов и финала Первой симфонии, относящихся к раннему периоду творчества. «Явно тяготея к слову, но одновременно боясь, по-видимому, его огрубляющей конкретности, композитор в итоге предпочитал неозвученный, программный вариант литературных текстов» [7, с. 45]. Программность проявлялась у Скрябина через заглавия произведений, прозаические и поэтические комментарии к ним, подробные исполнительские ремарки, явно выходящие за рамки прикладного значения.

«Прометей» – одно из двух (наряду с Симфонией №1) сочинений Скрябина, в которых звучит хор. Партия хора, изложенная в виде гармонической педали, вокализируемой на слоги «е, а, о, ho» на первый взгляд несет скорее колористическую функцию, однако существует и эзотерическая содержательная трактовка данного текста. К. Барас связывает распеваемые гласные с «эзотерическим семигласным словом *Oeaohoo* – символом «Шести в одном», Отца-Матери Богов или семеричного корня, движущей силы вечного космического движения» [\[3, с. 110\]](#).

У Танеева хор – всегда носитель поэтического слова, при этом ключевой интерес для анализа представляет собой взаимодействие вербального и музыкального содержания. Все эпизоды «Прометея» делятся на два образных плана, основанных на аккордовой (хоральной) фактуре и полифонической (тройная fuga, фугато, имитация).

Характерно, что все хоральные эпизоды связаны с образом Прометея и его повествованием от первого лица: «Я шел под скалами...», «Мир земной, я знаю, пересоздан...», «Пусть в борьбе паду я!», «Ярче будет... образ мой светиться...», а коллективный образ богов, их ярость в ответ на преступление Прометея и образ преследующего ворона нашли отражение в полифонических формах – фуге и двух фугато. Таким образом, посредством музыкальной фактуры сопоставлены две противоборствующие силы: свободная творческая личность, представленная в своеобразном хоровом речитативе, и совокупный образ карающей силы, музыкально воплощенный средствами полифонии. Особый интерес представляет второй раздел хора – тройная fuga с совместным экспонированием тем. По мнению Л. Корабельниковой, это «одно из самых сложных и насыщенных в полифоническом отношении мест в танеевских хорах и в русской хоровой литературе вообще» [\[6, с. 213\]](#). Три темы звучат одновременно, каждая со своим текстом. При этом возникает парадокс между обычной требовательностью композитора к эстетическим достоинствам поэтического слова и невозможностью для слушателя воспринять его в сверхнасыщенной полифонической фактуре. Здесь мы видим один из редких у Танеева случаев, когда хор приобретает особое колористическое звучание. На наш взгляд, композитор преднамеренно нивелирует фрагменты поэтического текста, связанного с сюжетикой мифа. Здесь для него несущественна музыкальная конкретизация отдельных деталей и персонажей, все это лишь обобщенный образ жестокого возмездия.

Хор «Прометей» Танеева через виртуозное владение полифонической техникой, тонкое использование гармонических хоровых красок и мастерство композиционной драматургии представляет собой прекрасное музыкальное воплощение символического содержания мифа, заложенного в стихотворения Я. Полонского. Его ключевая тема – высокое предназначение художника, отстаивающего ценой самопожертвования ценности созидательного творческого начала над силами зла и невежества.

Танеев и Скрябин – две по-своему уникальные фигуры отечественной музыки. Высшая точка их творческого пути и практически одновременный уход пришелся на переломный этап культурно-исторического развития России. Каждый из композиторов по-своему оказал влияние на дальнейшие пути музыкального искусства. Можно утверждать, что Танеев стоял в авангарде нового полифонического ренессанса XX века. Основа его композиторского стиля – рациональный подход к творческому процессу с опорой на полифонию – впоследствии стал общепринятой нормой музыкального мышления. Своими научными трудами и всем композиторским наследием Танеев фактически предвосхитил фундаментальную смену эстетической парадигмы от романтизма XIX века к рациональным, конструктивным основаниям творчества в XX веке, наполненном идеями

неоклассицизма. В свою очередь Скрябин также выступил, как завершитель романтической эпохи, предвосхитив при этом авангардную концепцию искусства XX века. С творцами авангарда Скрябина сближает исследование художественного предела искусства. Его поздние опусы, в особенности «Поэма огня», а также замысел «Мистерии» отмечены крайней интенсификацией новаторского поиска, целенаправленного преодоления каких-либо влияний и традиций. Таким образом, наследие двух гениев Серебряного века – Танеева и Скрябина – стало своего рода точкой отсчета творческих исканий всего XX века.

## Библиография

1. Аминова, Г.У. Модель мира в творчестве С.И. Танеева. Канд. дисс. Красноярск, 1998. – 162 с.
2. Асафьев, Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века. – Л.: Музыка, 1979. – 344 с.
3. Барас, К.В. Эзотерика «Прометея» // Нижегородский скрябинский альманах. – Нижний Новгород: Из-во «Нижегородская ярмарка», 1995. – С. 100-117.
4. Блаватская, Е.П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Том 2. Антропогенезис / пер. с англ. Е. Рерих — М.: Эксмо, 2004. – 944 с.
5. Бэлза, И.Ф. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1982. – 175 с.
6. Корабельникова, Л.З. Творчество С. И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. – М.: Музыка, 1986. – 296 с.
7. История русской музыки: В 10-ти Т. – Т. 10 А: Конец XIX – начало XX в. / А.А. Баева, С.Г. Зверева, Ю.В. Келдыш, Т.Н. Левая, М.П. Рахманова, А.М. Соколова, М.Е. Тараканов. – М.: Музыка, 1997. – 542 с.
8. Левая, Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
9. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
10. Луначарский, А.В. Танеев и Скрябин // В мире музыки. – М.: Сов. композитор, 1971. – 539 с.
11. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2000. – 391 с.
12. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о Танееве. – М.: Классика-XXI, 2003. – 196 с.
13. Танеев, С.И. Мысли о собственной творческой работе // Памяти С.И. Танеева. – М: Музгиз, 1947. – С. 179-182.
14. Танеев, С.И. Подвижной контрапункт строгого письма. – М.: Музгиз, 1959. – 383 с.
15. Сергей Слонимский – собеседник. – Изд. 2-е, испр. и доп. / Ред.-сост. Е.Б. Долинская. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2015. – 196 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в статье выступает феномен стиливых параллелей в интерпретации «мифосимволического» образа Прометея выдающимися русскими композиторами (С.И. Танеевым и А.Н. Скрябиным). С опорой на эмпирический материал автор раскрывает отношение композиторов к творчеству друг друга, отличительные черты их музыкального языка и композиционного мышления, различные подходы к

композиторскому новаторству и трактовке «мифосимволического» образа Прометя в известных произведениях. Справедливо отмечая неповторимые индивидуальные черты авторских кредо и творческих стилей композиторов, тем не менее автор акцентирует внимание читателя на стиливых параллелях прочтения ими центрального мифического образа эпохи (Прометя).

Вполне обосновано выглядит тезис автора, что теплые отношения учителя и ученика повлияли на одну из существенных общих стиливых основ творчества Танеева и Скрябина – философскую концептуальность творчества, которая «в полной мере реализовалась в музыкальной трактовке мифа о Прометее». Раскрыв характерные для предреволюционной эпохи черты трактовки образа Прометя (романтик-революционер, художник-миссия), автор отмечает, что основу музыкально-философской концепции этого образа Танеева составляют нравственно-этические проблемы в их христианском художественном осмыслении, в то время как на Скрябина в большей степени повлияла эзотерика Е.П. Блаватской. Тем не менее, общим для Танеева и Скрябина, как справедливо отмечает автор, «является устремленность их творчества к преобразению человека через искусство» («Объединяющая идея духовного преобразования обуславливает общий вектор драматургии многих сочинений обоих композиторов»). Философская концептуальность творчества, по мнению автора, обусловила еще одну важную общую черту композиторов – «ведущее значение рациональных оснований их творчества». Также к общей стиливой черте композиторов автор причисляет «ярко выраженную ориентацию на западноевропейские образцы музыкального искусства», которая преломляется сквозь призму интонационной самобытности и уникальности их музыкального мышления.

Как отмечает автор в итоговых выводах, каждый из композиторов привнес в музыкальное искусство свой уникальный вклад: «Танеев стоял в авангарде нового полифонического ренессанса», а Скрябин предвосхищает авангардизм XX в. Однако, можно согласиться с автором в том, что оба они выступают «стилистическим мостом» между музыкальными эпохами XIX и XX вв.: «наследие двух гениев Серебряного века ... стало своего рода точкой отсчета творческих исканий всего XX века».

Таким образом, высказанные авторские суждения вполне обоснованы и в полной мере раскрывают предмет исследования.

Методология исследования основана на компаративном методе, подкрепленном приемами историко-библиографических сравнений и музыкально-стилистического анализа. Методы релевантны решаемым автором задачам, логика последовательности решения которых продиктована необходимостью достижения цели — раскрытия и обоснования стиливых параллелей в интерпретации С.И. Танеевым и А.Н. Скрябиным мифосимволического образа Прометя.

Актуальность артикуляции темы поиска стиливых параллелей в творчестве С.И. Танеева и А.Н. Скрябина обусловлена необходимостью уточнения характеристик стиля переходной эпохи от позднего романтизма к авангарду. В том числе, автор уместно акцентировал внимание вслед за А.В. Луначарским, что символичность мифического образа Прометя отражает специфический романтический ореол романтика-революционера, художника-миссии, который характеризует в целом социальные ожидания творческой интеллигенции от смены веков.

Научная новизна представленной работы состоит в авторской подборке и анализе эмпирического материала, в логике раскрытия программы исследования и последовательности авторской аргументации наличия стиливых параллелей в интерпретации мифосимволического образа Прометя С.И. Танеева и А.Н. Скрябина.

Стиль автора характеризуется синтезом научных (логика реализации исследовательской программы) и научно-просветительских (ясность и простота языка) приемов изложения

материала, что придает статье дополнительную ценность. Структура статьи подчинена логике изложения результатов научного исследования.

В содержании текста встречаются отдельные описки (например: «... одновременное обращение дух композиторов...», «... наследие Танеева осмыслено как как особого рода философствование...», «... мастерство композиционной драматургии предстает собой...»), а также лишние пробелы в некоторых местах перед знаками препинания. Безусловно текст требует дополнительной вычитки.

Библиография, учитывая эмпирический характер представленной автором аргументации в полной мере раскрывает предметную область исследования, хотя игнорирование автором приема включения результатов исследования в актуальный контекст текущих научных дискуссий (нет отечественной и зарубежной научной литературы за последние 5 лет) существенно, хоть и не критично, снижает научную значимость публикации. Пункты описаний источников 4, 7, 15 нуждаются в корректировке.

Апелляция к оппонентам носит исключительно комплементарный характер, но учитывая авторский стиль изложения материала (синтез научных и просветительских функций текста), его можно считать достаточным для раскрытия авторской мысли.

Интерес читательской аудитории PHILHARMONICA. International Music Journal к статье гарантирован, но автору следует внимательно вычитать текст и внести небольшие правки.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования статьи ««Прометей» С.И. Танеева и А.Н. Скрябина: стилевые параллели в интерпретации мифосимволического образа» выступает музыкальное творчество русских композиторов. Автор стремится разобраться в парадоксе творческих и человеческих взаимоотношений музыкантов, которых объединяла одна эпоха, личная дружба, общие мотивы творчества, но разделяли художественные.

Методология исследования, применяемая автором статьи – это сравнительный анализ жизни и творчества композиторов, исследование их произведений в контексте эпохи и музыкальная герменевтика, как истолкование смыслов, содержания музыки.

Актуальность исследования обусловлена значимостью фигур С.И. Танеева и А.Н. Скрябина не только для русской симфонической музыки, но и для мирового процесса музыкальных творческих исканий.

Научная новизна статьи заключается в последовательном сопоставлении творческих приемов двух композиторов и выявлении не только отличий их «музыкального почерка», но и точек пересечения.

Стиль статьи характерен для научных публикаций в области гуманитарных исследований, в нем сочетается четкость формулировок ключевых тезисов и логически последовательная их аргументация.

Структура и содержание работы не имеет авторского членения в виде подзаголовков, однако это не мешает логическому последовательному изложению.

Автор начинает рассмотрение взаимоотношений композиторов с личной дружеской привязанности. При этом сразу констатируется их творческая оппозиция: со стороны Танеева это осознанное стремление к продлению сложившихся традиций, но и опора на нее, переосмысление музыкальной классики, со стороны же Скрябина – это принципиальное новаторство, инициация совершенно новых тенденций музыкального искусства, отказ от какого бы то ни было взгляда в прошлое.

Далее автор переходит к теме Прометея, присутствующей в творчестве обоих композиторов, и осуществляет сопоставление их музыки по ряду параметров. В статье отмечается интересное временное совпадение обращения композиторов к греческому мифу о похитителе огня. С.И. Танеева в 1909 году создает монументальный хоровой цикл Двенадцать хоров а cappella, в котором присутствует хор №8 «Прометей». И практически тогда же в 1910 году А.Н. Скрябин пишет симфоническую поэму «Прометей». Автор отмечает, что в музыкальной трактовке мифа о Прометее реализовалась одна из общих стилевых основ творчества Танеева и Скрябина – трактовка Прометея как символа духовной свободы, света и справедливости. Автор рассматривает такие общие для музыки Танеева и Скрябина моменты как: устремленность их творчества к преобразению человека через искусство, тяготение к грандиозности монументальности замыслов, ярко выраженная ориентация на западноевропейские образцы музыкального искусства. Скрябин тяготел к западным романтикам (Шопену, Листу, Вагнеру), Танеев же к полифонической технике общеевропейского музыкального мышления.

В тоже время автор указывает на творческие расхождения композиторов: различное отношение Танеева и Скрябина к синтезу музыки и литературного слова (любовь Танеева к хоровым формам реализации стихотворных текстов), практически полное отсутствие у Скрябина обращения к вокально озвученному слову.

Библиография включает упоминание 15 исследований

Апелляция к оппонентам у автора присутствует в достаточной мере. Он отмечает, что идея сопоставления творчества Танеева и Скрябина не раз уже возникала у исследователей, среди которых называет А.В. Луначарского, А.Ф. Лосева, Л. Корабельникову, Т. Левую и др.

Статья написана понятным языком, легко читается, будет интересна как профессиональным исследователям отечественной музыкальной культуры, так и любителям творчества Танеева и Скрябина, всем интересующимся историей музыки.