

V $\frac{159}{12}$

НЕ КОПИРОВАТЬ

$\frac{V}{III}$ $\frac{40}{228}$

1904
43

V 159
12

НЕ КОМПЕТЕНТ



Настоящее изданіе отпечатано въ количе-
ствѣ 300 нумерованныхъ экземпляровъ

Экземпляръ №

СТРѢЛЕЦЪ

СВОРНИКЪ ТРЕТІЙ
И ПОСЛѢДНІЙ

Подъ редакціей
АЛЕКСАНДРА БЕЛЕНСОНА

Ө. СОЛОГУВЪ
М. КУЗМИНЪ
В. РОЗАНОВЪ
А. АХМАТОВА
П. ВЕРЛЕНЪ
Л. КАРСАВИНЪ
А. БЕЛЕНСОНЪ
РУССКІЙ ПУТЕШЕ-
СТВЕННИКЪ
Э. ГОЛЛЕРВАХЪ
А. ЛУРЬЕ

Рисунки:

Н. АЛЬТМАНА
Ю. АННЕНКОВА
Л. ВРУНИ
М. ДОВУЖИНСКАГО
Н. КУЛЬБИНА
В. ЛЕВЕДЕВА
И. ПУНИ
М. ШАГАЛА

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
1922

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ ЮРІЯ АННЕН-
КОВА. МАРКА ДАВИДА БУРЛЮКА



ОГЛАВЛЕНІЕ

	стр.
Ө. Сологубъ — Григорій Казаринъ, изъ ненаписаннаго романа въ стихахъ . .	2
М. Кузминъ — Римскія чудеса, главы изъ романа	8
А. Беленсонъ — Свѣтъ на пути, стих.	24
А. Беленсонъ — Какъ жалкій прахъ, стих.	25
А. Беленсонъ — Воспоминанія, стих.	26
А. Беленсонъ — Не говорите что съ годами, стих.	27
В. В. Розановъ — Письма	30
А. Ахматова — Изъ книги бытія, стих.	52
А. Беленсонъ — Египетская предсказательница, опытъ гностическаго по- вѣствованія	54
Ө. Сологубъ — Поль Верленъ — изъ книги «Мудрость», перев.	62
Л. Карсавинъ — Софія земная и горняя	70
М. Кузминъ — Чешуя въ неводѣ	96
А. Беленсонъ — Ницше - Шпенглеръ - Өедоровъ, стих.	112
Записки русскаго путешественника 1814 г.	114
Э. Голлербахъ — Владиміръ Соловьевъ и Розановъ	124
А. Лурье — На распутыи (культура и музыка).	146

Въспомогательный текст, вероятно относящийся к предыдущему разделу.

Въспомогательный текст, вероятно относящийся к предыдущему разделу.

Отрекись отъ себя для себя, но не для Россіи
Гоголь

I

«Если же и музыка насъ покинетъ, что будетъ тогда съ нашимъ міромъ?». Если эти слова Гоголя въ свое время были воплемъ предчувствія трагической гибели, грознымъ предостереженіемъ — не стала ли наша дѣйствительность страданіемъ и изнеможеніемъ въ безмузыкальной бытійственности... Не опрокинуты ли мы въ самыя страшныя глубины безмузыкальнаго сознанія, «въ глухоту и черноту», въ провалы, зіявшіе передъ русской интеллигенціей, о которыхъ пророчествовали немногіе зоркіе водители? Русская культура дошла до послѣдней точки своего паденія. Нужно до конца осознать это. Всякая попытка къ индивидуальному, обособленному исканію «выхода», разрѣшенію «кризиса» — останется только попыткой, безцѣльной и тщетной. Мы пребываемъ въ безысходности, безмузыкальности, въ духовно опустошенномъ пространствѣ. Трагическое до конца чувство гибели и дѣйственное исканіе путей къ возрожденію въ духѣ — единственная реальность нашего сознанія, то бытіе, въ которомъ мы существуемъ въ отношеніи къ собственному живому опыту и осознаемъ себя въ отношеніи къ русской культурѣ. Остальное все призрачно, — дѣйствительность, кажущаяся тѣмъ, кто мнитъ себя оправданнымъ въ той или иной, жалкой въ этомъ смыслѣ, попыткѣ самоутвержденія или соучастія въ тлѣніи углей, оставшихся отъ испеченной русской культуры. Такое пассивное соучастіе въ кажущемся культурномъ дѣланіи создаетъ только призрачное марево зеркалъ, калейдоскопически отражающихъ: «кризисы», «вопросы», «темы» и пр., назойливо мелькающее безконечной вереницей въ столь же призрачно существующей русской общественности. Не можетъ быть для

* Прочитано въ ноябрѣ 1921 г. въ Петербургской Вольной Философской Ассоціаціи

насъ съ общественной каѳедры другой темы, чѣмъ тема, поставленная выше. Или призрачность самообольщенія въ кажущемся существованіи, и еще ниже — вульгарная популяризація изношенныхъ покрововъ русской мысли, культуры и искусства въ мутныхъ волнахъ современности, или съ полной безпощадной обнаженностью осознанная катастрофичность положенія.

Послѣднее событіе, имѣющее неизмѣримый смыслъ для существа всей русской культуры и для передового русскаго общества, — событіе 7-го Августа 1921 года — смерть Александра Блока. Какъ страшно для насъ произнести это даже спустя три мѣсяца послѣ этой утраты. Вотъ послѣднее звено завершенной эпохи, пережитой нами, тотъ рубежъ, на которомъ мы очутились во все болѣе и болѣе сгущающемся сумракѣ русской дѣйствительности. Кажется, это еще недостаточно сознають, — не здѣсь, въ тѣсномъ кругу близкихъ, но въ широкомъ кругу русскаго общества: русская революція кончилась со смертью Александра Блока. Эта глубоко трагическая смерть, конечно, была въ полномъ смыслѣ слова символомъ смерти Революціи. Что же дальше? Гдѣ найти силы и живое чувство для жизни тѣмъ, для кого онъ былъ свѣтымъ учителемъ, озарявшимъ нашъ трудный путь и окрылявшимъ насъ вѣрой въ него? Мнится, что, какъ бы ни слагалась наша общественная работа, въ основѣ всего можетъ быть для даннаго момента лишь эта одна и та же тема, все можетъ получить то или иное освѣщеніе лишь отсюда. Здѣсь тотъ трагическій узелъ, который является основнымъ для всего нашего культурнаго дѣла. Нѣтъ иного подхода къ поставленному вопросу, и, пытаясь уйти отсюда, уходишь отъ живого, дѣйствительнаго опыта своего сознанія и чувствованія, которому единственно вѣришь, который есть подлинная, высшая реальность.

Александръ Блокъ — священное для насъ имя русской культуры въ нашу эпоху, и мы, столь кровною связью съ нимъ спаянные, хранимъ память о немъ въ вѣрномъ и чистомъ служеніи оставленному имъ намъ завѣту и идеалу въ самомъ простомъ и сокровенномъ смыслѣ этихъ словъ. Онъ, обреченный нашему поколѣнію, связалъ насъ вѣрой въ служеніе тому, чему отдалъ всю свою жизнь и все горѣніе своей души...

Позвольте же мнѣ напомнить вамъ рефератъ Александра Блока о «крушеніи гуманизма», въ которомъ съ такой поразительной

остротой вскрыты основные вопросы нашей современности, рефератъ, который долженъ послужить краеугольнымъ камнемъ для русской культурной мысли на ея новыхъ путяхъ. Тамъ съ особенной силой сказался весь пронзительный пафосъ утверждений Александра Блока, его зоркое вѣдѣніе, и тамъ наслѣдіе заповѣданное, завѣтъ хранителямъ, причастнымъ духу музыки. Вотъ почему объ этомъ надлежитъ сейчасъ вспомнить здѣсь, гдѣ это было имъ произнесено, и гдѣ еще теплятся огни этого духа, гдѣ онъ быть можетъ до времени хранимъ. Докладъ, прочитанный Блокомъ въ первые дни Вольной Философской Ассоціаціи въ Петербургѣ, въ бурномъ моментѣ русской Революціи, которой мы тогда еще были живы, и въ которую тогда еще вѣрили,—теперь, когда она катастрофически завершена, получаетъ для насъ иной смыслъ и иное истолкованіе. Онъ становится священнымъ для насъ завѣтомъ, оставленнымъ русскому обществу, той вѣрой, которая учитъ насъ мудрому постиженію и готовитъ насъ къ будущему дѣйствию. Александръ Блокъ пламенно вѣрилъ, что «музыка насъ не покинетъ», но теперь, когда его съ нами нѣтъ, мы знаемъ, что духъ музыки отлетѣлъ отъ насъ, и мы можемъ слѣдить лишь послѣдніе, гаснушіе его огни...

148

II

Музыка—родная стихія Александра Блока. Съ понятіемъ о музыкѣ для Блока связаны высшія духовныя основы бытія; правда, онъ говоритъ не о музыкѣ въ специальномъ смыслѣ, какъ о профессиональномъ искусствѣ, но всегда только о духѣ музыки, который для него всегда—то, что опредѣляетъ собою, то, что творитъ высшую природу нашего сознанія и чувствованія. Эпитетъ музыкальный и музыкальность встрѣчается у него на каждомъ шагу. Все то, что находитъ у Блока положительную оцѣнку, то, что онъ пріемлетъ, онъ всегда опредѣляетъ какъ явленія и цѣнности музыкальныя, и обратно: то, что кажется ему отрицательнымъ, ложнымъ, опустошеннымъ, онъ характеризуетъ какъ явленія антимзыкальныя. Въ предисловіи къ статьямъ «Россія и интеллигенція» онъ говоритъ: «тема моя, если можно такъ выразиться, музыкальная», раскрывая смыслъ слова Россія, какъ музы-

кальный смыслъ, въ которомъ отнюдь «не государство, не національное цѣлое, не отечество, а нѣкое соединеніе понятій, народъ, народная душа, стихія», и вскрывая анти-музыкальность понятія интеллигенціи. «Духъ есть музыка», говоритъ онъ тамъ же. «Въ крушеніи гуманизма» онъ опредѣляетъ первый періодъ гуманизма, и наиболѣе мощный, какъ періодъ, въ которомъ «человѣкъ былъ вѣренъ духу музыки». Называя имена великихъ гуманистовъ, онъ говоритъ, что эти имена «возникаютъ въ нашемъ сознаніи, какъ бы въ сопровожденіи музыкальнаго аккомпанеента», и дальше о нихъ же: «до такой степени пѣвучи, проникнуты духомъ музыки — самыя имена этихъ людей». Шиллеръ для него послѣдній великій европейскій гуманистъ, «послѣдній изъ стаи вѣрныхъ духу музыки». Тамъ же онъ говоритъ о Гёте, Вагнерѣ, Гейне: «они одни — носители культуры и музыки будущаго, заглушаемой пока нестройнымъ хоромъ голосовъ безмузыкальной цивилизаціи». Онъ говоритъ, что, вслѣдствіе духовнаго изнеможенія носителей гуманизма, возникаетъ «разлученность съ духомъ музыки». Тамъ же: «есть какъ бы два времени, два пространства: одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое — время и первое — пространство; во второмъ мы живемъ лишь тогда, когда чувствуемъ свою близость къ природѣ; когда отдаемся музыкальной волнѣ, исходящей изъ мирового равновѣсія силъ для того, чтобы жить въ дняхъ, мѣсяцахъ и годахъ; эта ненужность затраты творчества быстро низводитъ большинство цивилизованныхъ людей на степень обывателей міра, но намъ необходимо равновѣсіе для того, чтобы быть близкими къ музыкальной сущности міра — къ природѣ, къ стихіи; намъ нужно для этого, прежде всего, устроенное тѣло и устроенный духъ, такъ какъ міровую музыку можно услышать только всѣмъ тѣломъ и всѣмъ духомъ вмѣстѣ. Утрата равновѣсія тѣлеснаго и духовнаго неминуемо лишаетъ насъ музыкальнаго слуха»... Такимъ образомъ, мы видимъ, что цѣлый рядъ понятій, имѣющихъ различное содержаніе, но единый духовный смыслъ, Александръ Блокъ опредѣляетъ какъ явленіе духа музыки; здѣсь и гуманизмъ, и культура, стихія, природа, и, наконецъ, — революцію, въ ея огненномъ, «очисти-

тельномъ» процесѣ, онъ осознаетъ, какъ стихію музыкальную. «Миръ и братство народовъ — вотъ знакъ, подъ которымъ проходитъ революція. Вотъ музыка, которую имѣющіи уши должны слышать». — Обращаясь къ тѣмъ, кто растерялся передъ революціей, кто не понялъ ея священнаго смысла, отшатнулся отъ нея и предалъ ее анафемѣ, онъ говоритъ: «Въ васъ не было хрустальнаго звона, этой музыки любви, вы оскорбляли художника — пусть художника, — но черезъ него вы оскорбляли самую душу народную. Любовь творитъ чудеса, музыка завораживаетъ звѣрей. А вы (всѣ мы) жили безъ музыки и безъ любви. Лучше ужъ молчать сейчасъ, если нѣтъ музыки, не слышать музыки. Ибо все, кромѣ музыки, все, что безъ музыки, всякая «сухая матерія» — сейчасъ только разбудить и озлить звѣря. До человѣка безъ музыки сейчасъ достучаться нельзя, всякое движеніе рождается изъ духа музыки, оно дѣйствуетъ, проникнутое имъ... Хранителемъ духа музыки оказывается та же стихія, въ которую возвращается музыка»... Культурную исторію XIX вѣка Блокъ разсматриваетъ, раскрываетъ какъ исторію борьбы духа гуманной цивилизаціи съ духомъ музыки. Онъ говоритъ: «европейская цивилизація примѣняла тончайшіе приемы въ борьбѣ съ музыкой» и т. д. Можно привести безчисленные примѣры тому, какъ Александръ Блокъ связуетъ съ понятіемъ о музыкѣ все то, въ чемъ скрытъ высшій смыслъ духовнаго роста и истинная дѣйствительность бытія. Въ дѣйствительности все, сказанное имъ съ такимъ пламеннымъ чувствомъ о вѣрности духу музыки, въ наибольшей степени относится къ нему самому. Заклиная насъ духомъ музыки, онъ имѣлъ на то право, такъ какъ самъ былъ и остался вѣрнымъ ему до конца, и все проклятiе нашей дѣйствительности въ томъ, что Блокъ остался въ трагическомъ одиночествѣ, духъ музыки оказался побѣжденнымъ снова, и мы опять схвачены тисками мертвящей, безъ музыкальной цивилизаціи.

Мы не знаемъ болѣе чистаго голоса въ хорѣ нашей современности, чѣмъ голосъ Александра Блока. Хрустальный звонъ и чистота этого голоса — вотъ въ чемъ неизмѣримый смыслъ значенія для насъ Блока. Воистину, это самый прекрасный цвѣтокъ, выросшій на живомъ еще тогда деревѣ русской культуры. Пережитая нами эпоха русской культуры, эпоха русскаго мо-

дернизма нашла въ немъ свое самое совершенное и чистое воплощеніе, вотъ почему ему дано было раскрыть въ большей степени, чѣмъ кому-либо другому, тайную сущность и подлинную природу нашей современности во всѣхъ областяхъ нашей жизни, будь то религія, философія, искусство или общественность. Музыку этого голоса будутъ слушать всѣ, кому дорога русская культура и кто хоть сколько-нибудь къ ней причастенъ. Александръ Блокъ — поэтъ, вскормленный музыкой изъ ея глубиннѣйшихъ источниковъ. Ни одинъ русскій поэтъ послѣ пушкинской поры не былъ такъ глубоко и таинственно связанъ съ музыкальной стихіей, какъ Александръ Блокъ. Поэзія и музыка для Блока нерасторжимы. Блокъ возвращаетъ русской поэзіи ея изначальную, стихійную первооснову, ея музыкальную душу. Съ первыхъ моментовъ своего творческаго становленія, со своихъ юношескихъ дней, и на всемъ протяженіи своихъ творческихъ свершеній Александръ Блокъ выявляетъ и раскрываетъ эту глубиннѣйшую, музыкальную сущность своей поэзіи, въ процессахъ своихъ творческихъ воплощеній и въ своемъ музыкальномъ постиженіи міра, въ своемъ міроощущеніи. Нигдѣ и никогда эта музыкальная сущность духа его не покидаетъ. Она углубляется и созрѣваетъ все болѣе, по мѣрѣ свершенія имъ своего героическаго пути.

Музыкальные принципы лежатъ въ основѣ всей его поэзіи (съ первыхъ моментовъ ея проявленія), въ ея музыкально-интонаціонной природѣ и въ принципахъ формальныхъ построений, а главное, въ ея поразительной орфичности; въ ея пѣсенно-заклинательной силѣ. Въ этомъ смыслѣ раскрывается симфоничность всѣхъ его построений, будь это симфоническая конценція «Стиховъ о Прекрасной Дамѣ», симфонія «Снѣжной маски», «Двѣнадцать» или послѣднее его воплощеніе — поэма «Возмездіе», о которой онъ самъ намъ повѣдалъ, что въ основѣ ея лежитъ построение и сознаніе чисто музыкальное. Отсюда проясняется музыкальная природа его образовъ, отсюда и тончайшая ритмическая ткань его композицій и вся таинственная трепетность ея звучаній*.

* Я, конечно, исключая здѣсь совершенно то вульгарное пониманіе внѣшней музыкальности стиха, которымъ до сихъ поръ часто подмѣняютъ музыкальную природу и музыкальную стихію, въ сравненіяхъ поэзіи съ музыкой, то, что такъ свойственно, напр., поэзіи Бальмонта, Сѣверянина и др.

Александръ Блокъ былъ музыкантомъ въ такой же мѣрѣ, какъ и поэтъ. Музыка Блока должна быть спеціально и проникновенно интерпретирована. Для насъ особенно сейчасъ замѣчательно то, что самыя значительныя слова о музыкѣ въ нашей современности сказаны не музыкантомъ, а поэтъ. Въ раскрытіи глубокаго содержанія музыкальной темы Александра Блока, въ его творествѣ и его міросозерцаніи весь смыслъ русской музыки, и въ ея спеціальномъ значеніи, какъ и для всего русскаго искусства въ наши дни. Русская музыка обязана услышать этотъ голосъ, поскольку она пойдетъ по пути возрожденія. Далеко не всегда русская музыка, въ своей, правда, очень короткой исторіи, была вѣрна духу музыки — вѣриѣе, были лишь очень короткіе, отдѣльные, счастливые моменты приближенія къ музыкальной стихіи, лишь мгновенныя вспышки въ предчувствіи близости къ этой стихіи. Въ цѣломъ, путь развитія русской музыки, въ ея историческомъ процессѣ, — линія большихъ срывовъ и паденій. Осознать это — ближайшая и насущнѣйшая необходимость момента. Что такое взаимоотношеніе русской культуры и русской музыки? Въдѣ этотъ вопросъ до сихъ поръ не только не выясненъ, но даже не поставленъ на путяхъ русской музыкальной мысли. — Роль русской музыки въ общественномъ и культурно-національномъ сознаніи, въ разрѣзѣ культурной мысли или «идеи?»

Я не имѣю въ виду дать здѣсь, въ краткомъ докладѣ, обоснованное разрѣшеніе ряда большихъ вопросовъ, которые могутъ быть здѣсь поставлены. Въ равной мѣрѣ, мнѣ кажется сейчасъ совершенно праздною занятіемъ измышленіе отвлеченныхъ теорій, опредѣляющихъ психологическія, эстетическія и инныя нормы, въ спеціальномъ отношеніи къ русскому музыкальному искусству. Цѣль настоящаго собесѣдованія — только поставить тему, вопросъ о путяхъ и взаимоотношеніи русской культуры и русской музыки, съ тѣмъ, чтобы этотъ вопросъ получилъ свое дальнѣйшее, самостоятельное развитіе и разрѣшеніе. Я твердо вѣрю, что только здѣсь, въ этомъ вопросѣ, а не въ кругу спеціальныхъ, профессиональныхъ исканій, для насъ, музыкантовъ, проблема всей русской музыки въ настоящемъ моментѣ, проблема, которую русской музыкѣ надлежитъ разрѣшить, если она въ концѣ концовъ осознаетъ себя живой и органической частью цѣлостной русской культуры. Здѣсь

непреложный и единственный, въ данный моментъ, «внутренне-необходимый», путь приобщенія къ русской культурѣ, для музыки на путяхъ чаемаго ею возрожденія.

III

До сихъ поръ не отмѣченъ странный разрывъ между всѣмъ ходомъ развитія русской культуры и русской музыкой, вѣ ея стоящей. Здѣсь нѣтъ почти никакой живой связи. Русская музыка—самостоятельный, замкнутый міръ, остававшійся отъединеннымъ отъ русской культурной мысли, почти на всемъ пути своего развитія. Если и были робкія попытки прислушаться къ голосу общественности, въ иные, давніе годы—эти попытки привели только къ вящей разобщенности и разногласію въ средѣ музыкантовъ этой эпохи. Вспомнимъ былой антагонизмъ между Антономъ Рубинштейномъ, Сѣровымъ, Балакиревскимъ кружкомъ (тогда еще «вѣрнымъ» Балакиреву) съ одной стороны и между москвичами съ другой (Чайковскій, Лярошъ, позднѣе Танѣевъ). Упомянутый періодъ времени былъ примѣчательнъ конечно какъ наиболѣе дѣятельный въ исторіи русской музыки, въ ея культурномъ ростѣ, но на всемъ протяжении развитія русской музыки нѣтъ ни одного примѣра, на которомъ можно было бы указать живую связь не только цѣлой среды музыкальных дѣятелей съ русской культурой, но хотя бы отдѣльных музыкальных величинъ. Полная разобщенность; будь то классическій періодъ Глинки (30-е, 40-е и 50-е годы) и его непосредственнаго воспріемника Даргомыжскаго, писавшаго почти съ его голоса, будь то періодъ ложноклассической формаціи (60-е и 80-е годы), получившій наибольшее развитіе и утвердившійся прочнѣе другихъ, и одновременно съ нимъ, но по существу ему противоположенный и враждебный, такъ называемый «національный кружокъ» (тѣ-же 60-е и 80-е годы)—и наконецъ, опять таки одновременно съ нимъ, періодъ московскихъ «индивидуалистовъ», обособленныхъ другъ отъ друга и отъ петербургскихъ группировокъ, какъ въ области музыкальной науки и музыкальной мысли, такъ и въ области музыкальнаго творчества. Какая ужъ тутъ могла быть близость съ русской культурой и связь съ русской общественностью, если не было возможности понять другъ друга и найти

общій языкъ въ своемъ собственномъ кругу. Такимъ образомъ русское музыкальное искусство слагалось или въ полной разобщенности отдѣльныхъ музыкантовъ другъ отъ друга, или въ замыканіи въ тѣсный, узкій кругъ, «общій языкъ» въ которомъ давался жесткой цѣной полного и безусловнаго подчиненія всѣхъ одному, какъ то было сперва въ отношеніи къ Балакиреву, позже къ Римскому - Корсакову. Наконецъ, наша особнякомъ стоящая эпоха модернизма, въ которой музыкальный антагонизмъ, разобщенность и разслоеніе достигли наибольшей остроты. Отсюда всегда и возникаетъ сиротливое одиночество русскихъ музыкантовъ, чувство отверженности, сознание ненужности всего своего дѣла и своего искусства — всѣ эти черты, столь типичныя и характерныя почти для всѣхъ безъ исключенія строителей русской музыкальной культуры, мысли и искусства, — создавшія въ конечномъ результатѣ полное, обособленное существованіе русской музыки, замкнутое въ профессиональномъ кругу своихъ слишкомъ специальныхъ запросовъ, создавшія средостѣніе между русской культурой и музыкой. Съ какимъ горькимъ чувствомъ намъ говорятъ объ этомъ почти всѣ подлинныя документы русской музыкальной культуры: записки Глинки (одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ документовъ русской музыки) и его письма, письма Даргомыжскаго, Мусоргскаго, Бородина, Чайковскаго и даже жуткая по скрытому въ ней трагическому чувству «Лѣтопись» Римскаго - Корсакова, въ которой съ такимъ гнѣвнымъ обличеніемъ стучить посохъ этого послѣдняго игумена въ монастырѣ русской музыки. Каковъ былъ «режимъ», установленный Балакиревымъ — первымъ игуменомъ и основоположникомъ этого монастыря въ кругу, обнимавшемъ тогда все, что осознавало себя въ тогда еще туманныхъ идеалахъ русской національной музыки, — объ этомъ свидѣтельствуется съ достаточной убѣдительною хотя бы Лядовъ, который былъ связанъ съ Балакиревскимъ кругомъ въ юношескомъ періодѣ своего творчества. Позвольте привести въ видѣ примѣра отрывокъ одного изъ его писемъ въ 1881 году. Лядовъ пишетъ: «Наконецъ - то я окончилъ свой этюдъ *As dur*, написалъ на немъ посвященіе, которое Вамъ такъ пришлось, т. е. посвящаю дорогому мнѣ Милію Алексѣвичу Балакиреву — и снесъ къ нему. Черезъ два дня онъ зоветъ меня; прихожу; онъ встрѣчаетъ меня очень ласково,

предлагаетъ воды съ вареньемъ и начинаетъ говорить объ этюдѣ: 1-е, онъ не желаетъ, чтобы было напечатано «дорогому мнѣ», но зато сохранить мой оберточный листъ съ посвященіемъ, 2-е, сдѣлать поправку такую: (приводить музыкальный текстъ) онъ хочетъ такъ (снова примѣръ текстуальный) и увѣряетъ, что безъ этого все погибло. Я немного спорилъ, но потомъ плюнулъ, т. е. уступилъ, но въ душѣ былъ золъ, какъ никогда не былъ. (Вообще я теперь золъ, золъ ужасно). Вышелъ отъ него весь въ поту и чувствовалъ, что долго не успокоюсь, а потому пошелъ гулять по Кабинетской и выдумывалъ разныя козни ему. Ну довольно, все это вздоръ, мнѣ не такъ дорогъ этюдъ, да и вообще всѣ мои сочиненія. Я Вамъ скажу про свою глупость, — я всѣ сочиненія разорвалъ и сжегъ...» О гнетущемъ деспотизмѣ Балакирева, уничтожавшаго свободу художественныхъ воззрѣній и всякую попытку къ свободному творчеству, свидѣлствуютъ достаточно убѣдительно всѣ члены кружка: Мусоргскій, Бородинъ, и даже въ сторонѣ отъ «кружка» стоявшій Чайковскій. Но на этомъ деспотизмѣ держалась спаянность національной группы, позднѣе, когда авторитетъ Балакирева оказался поколебленнымъ, это привело къ распаду и всей группы. Линію Балакирева принялъ Римскій-Корсаковъ, который ее пытался утвердить, основываясь преимущественно на «научномъ» авторитетѣ, котораго такъ не доставало Балакиреву, на формальныхъ методахъ и «теоріи». Въ линіи направленія, взятой Корсаковымъ, это сказалось совершенно губительнымъ образомъ на воспитаніи и художественной подготовкѣ нѣсколькихъ поколѣній русскихъ музыкантовъ, и вотъ почему. Въ основахъ Корсаковской школы были окончательно утверждены тѣ цеховые, ремесленные идеалы профессионализма, которые Корсаковымъ были восприняты въ періодъ первоначальнаго воздѣйствія западной музыки, преимущественно германской, въ ея ложно-классическомъ, формальномъ состояніи — на русскую музыку. Такимъ образомъ въ роли и влияніи Римскаго-Корсакова на русскую музыкальную культуру получилось у него окончательное совпаденіе съ направленіемъ на формальныхъ путяхъ въ вопросахъ и отношеніи къ звуковому матеріалу, методу и стилю, съ линіей и направленіемъ, ранѣе взятымъ при Балакиревѣ Антономъ Рубинштейномъ и близкой ему группой, утверждавшей этотъ, преимущественно герман-

скій цеховой и ремесленный, псевдо-классическій формализмъ, въ первомъ періодѣ русской музыкальной культуры—при полномъ тогда антагонизмѣ съ національнымъ кружкомъ Балакирева. Римскій-Корсаковъ, вышедшій самъ изъ Балакиревскаго кружка и взявшій на себя какъ-бы продолженіе и дальнѣйшее развитіе его линіи, ставъ на формальный путь, ввелъ русскую національную школу въ сферу тѣхъ принциповъ и идеаловъ ремесленности и формальнаго схематизма, съ которыми Балакиревскій кружокъ безсознательно, но рѣшительно боролся въ періодѣ дѣятельности Антона Рубинштейна. При наличіи огромной воли, у Балакирева, въ пору существованія національнаго «кружка», не было ясно осознанныхъ принциповъ, идеаловъ, которые могли бы раскрыть подлинную природу русской музыкальной стихіи; въ концѣ концовъ, все сводилось къ довольно безпочвеннымъ критеріямъ почти исключительно «вкусовымъ», на этомъ Балакиревъ и потерялъ свой авторитетъ, но Римскій-Корсаковъ, осознавъ себя впервые въ средѣ русскихъ музыкантовъ «профессіональнымъ композиторомъ» — очень устойчиво и рѣшительно, въ цѣляхъ утвержденія своего профессионализма, сперва для себя, затѣмъ и для другихъ, искалъ и утверждалъ весь профессионально-цеховой, ложно-классическій, формальный догматизмъ, позаимствованный у чуждой для насъ нѣмецкой музыкальной культуры. Эти принципы, властной рукой Корсакова установленные въ русской музыкѣ, ставшіе традиционными на формальныхъ ея путяхъ, существуютъ до сихъ поръ и своей бездушностью и мертвенностью отравили нѣсколько поколѣній. Правда, Римскій-Корсаковъ создалъ профессиональный фундаментъ для русской музыкальной культуры, но основанный, по существу, на ложныхъ догматахъ, въ отношеніи къ органической природѣ русскаго искусства. Римскій-Корсаковъ воспиталъ и подготовилъ кадры цеховыхъ музыкальных дѣятелей (въ настоящее время имъ созданная традиціонная школа и этого не въ состояніи выполнить), но на вольную дорогу, къ свободному творчеству, пришли лишь очень немногіе изъ тѣхъ, кто побывалъ въ его формальномъ плѣну.

Русская музыкальная жизнь протекала такимъ образомъ въ тѣсномъ профессиональномъ кругу подъ деспотической рукой сперва Балакирева, позднѣе Корсакова; въ сторонѣ держались немногіе, мучительно спасавшіе свою свободу...

О живой связи съ культурой, о необходимости такой связи — нѣтъ и рѣчи. Наиболѣе значительный и самостоятельный темпераментъ этой эпохи — Мусоргскій, за свои экскурсы въ область русской литературы, религіи и отчасти философіи, за увлеченіе общественнымъ идеаломъ своего времени — подвергнуть въ своемъ кругу спеціалистовъ гоненіямъ и порицаніямъ, клеймится антимузыкантомъ.

Это началось еще въ золотое утро рожденія русской музыки — у Глинки. Одна изъ наиболѣе общихъ, культурно-историческихъ параллелей: Пушкинъ и Глинка, въ отношеніи жизненной судьбы Глинки, далеко неустойчива.

Глинка не вынесъ Пушкинской среды, она была для него слишкомъ холодна и сурова въ аристократизмъ своей культуры, онъ принужденъ былъ уйти въ болѣе интимный, въ болѣе ему доступный кругъ людей его времени; вотъ какимъ образомъ возникаетъ его близость къ Кукольнику и всей его группѣ.

IV

Едва-ли будетъ преувеличеніемъ, если предположить, что широкіе круги русской публики (не узкій кругъ музыкальной интеллигенціи, съ которой единственно до сихъ поръ связана судьба нашего музыкальнаго искусства) восприняли и запомнили не больше двухъ именъ изъ исторіи русской музыки. Конечно, Чайковскаго и Рубинштейна, быть можетъ въ наши дни, какъ это ни странно, Скрябина. Отчетливо восприняли, не по имени только, разумѣется. Поскольку мы ставимъ вопросы о взаимоотношеніяхъ между русской интеллигенціей и русской музыкой, мы оказываемся въ области элементарнѣйшихъ понятій. Въ отвлеченномъ планѣ философіи общественности, философіи искусства, конечно, иное; здѣсь возможно скрещеніе ряда тончайшихъ и сложныхъ проблемъ въ связи съ русской музыкой, въ разрѣшеніи которыхъ пути смежныхъ искусствъ иногда совпадаютъ, иногда перекрещиваются, иногда расходятся, но можно-ли говорить объ этомъ, пытаясь разорвать обособленную скованность русской музыки, если нѣтъ хоть сколько-нибудь отчетливаго представленія о ея судьбахъ. Мы почти невѣжественны въ отношеніи къ этому нашему искусству, и пора, наконецъ, разрушить этотъ кругъ и ввести музыку въ лоно стихій русской культуры. Только

здѣсь будущій путь возрожденія русской музыки, онъ — въ ея синтетическомъ приобщеніи къ русской культурѣ, во взаимопроникновеніи съ нею. Только на этомъ пути раскрытіе музыки, такъ запаздывающее, отъ мертвенныхъ, схоластическихъ догмъ и отъ косности схематическихъ теорій, въ рабствѣ у которыхъ она находится на своихъ формально-историческихъ путяхъ. Только это освѣжитъ душный воздухъ узкаго профессионализма и косности, ибо здѣсь, въ этомъ замкнутомъ профессиональномъ кругу, безгранично властвуетъ безмузыкальная цивилизація, духъ музыки здѣсь никогда не дышитъ... Совершенно невозможна даже самая мысль о такомъ разъединеніи въ русской культурѣ между поэзіей, литературой, театромъ, живописью, что означало бы полнѣйшій распадъ (быть можетъ то, что мы переживаемъ теперь). Если разрывъ вообще, въ нѣкоторые періоды, въ русской культурѣ возникалъ, онъ всегда осознавался, какъ кризисъ, или какъ трагическій въ извѣстномъ смыслѣ моментъ въ русской общественности, и всегда бывалъ, въ концѣ концовъ, болѣе или менѣе отчетливо осознанъ, и равновѣсіе восстанавливалось, правда часто очень и очень дорогой цѣной, но основы русской культуры, ея живая природа, были всегда, въ органической синтетичности мировоззрѣнія, въ живѣйшей связи между поэзіей, литературой, философіей, религіей и общественностью. На этотъ путь синтетическаго воссоединенія должна будетъ стать и музыка, если русской культурѣ суждено будетъ возродиться.

158

Я останавливаюсь на фигурѣ Лядова, потому что онъ стоитъ на рубежѣ русскаго модернизма и распада Балакиревско-Корсаковской школы. Являясь типическимъ и яркимъ выразителемъ Корсаковскаго направленія, по всему складу своихъ художественныхъ воззрѣній — Лядовъ соприкоснулся и съ модернизмомъ, этимъ онъ для насъ особенно примѣчателенъ. Последний періодъ его жизни и творчества — мучительное усиліе прислушаться къ голосу своего времени, жажда вслушаться въ ту «музыку», которая начинала звучать вокругъ него. Вспомнимъ, какой это былъ періодъ. Пышный расцвѣтъ новыхъ музыкальных теченій на Западѣ, цвѣтеніе новаго искусства въ Россіи; въ поэзіи, въ театрѣ, въ литературѣ, въ живописи, появленіе и расцвѣтъ Скрябина, — въ это время (въ 1907 году) Лядовъ пишетъ: «Что я читаю? Метерлинка, Уайльда, Пшибышевскаго,

но только не старое... отъ реализма меня тошнитъ какъ отъ всего человѣческаго. Наступаетъ переходъ отъ человѣка — къ сверхчеловѣку. Вы, конечно, надъ этимъ посмѣетесь и — будете наказаны: поѣздъ пройдетъ мимо Васъ, а Вы останетесь попрежнему въ «Чудовѣ»... Какъ ужасна эта погоня за новизной изъ боязни отсталости; вмѣстѣ съ тѣмъ ко всему новому, созрѣвающему въ его собственномъ искусствѣ, въ музыкѣ, онъ относится отрицательно, когда соприкасается съ этой новизной; будь то Дебюсси, Равель, Штраусъ, Скрябинъ. Онъ остается всегда какъ-будто бы вѣрнымъ идеаламъ и завѣтамъ Корсаковской школы, но наряду съ этимъ безпомощно поддается соблазнамъ модныхъ для его времени литературы, театра, живописи, т. е. всего того, чему суждено столь тѣнное и краткое существованіе. Съ русской культурой у него нѣтъ никакой живой связи. Владиміръ Соловьевъ для него «амилуйская» философія, «философъ въ кавычкахъ», «мужичокъ въ европейскомъ костюмѣ» и т. д., о Толстомъ онъ говоритъ: «До чего Толстой заврался — изумительно. Вотъ ужъ философія-то параличной бабушки. Какое сходство у него съ Гоголемъ: и онъ, какъ Гоголь, убѣдилъ себя, что онъ «пророкъ» и «учитель человѣчества» — и понесъ чушь. Противный старикашка». И еще онъ говоритъ: «Толстой и Горькій мнѣ отвратительны успѣхомъ «улицы» и философіей «для всѣхъ». У нихъ умъ «травы», а не «розъ» и т. д. Страшно отъ такихъ явленій; какая безпросвѣтная затемненность сознанія и какая спутанность всѣхъ понятій, и вѣдь это въ томъ кругу, который утверждалъ «классическіе» принципы и традиціи русской музыки.

Въ отношеніи къ своему творчеству у него такая же спутанная позиція. Онъ говоритъ: «Съ каждымъ годомъ я все больше и больше теряюсь — какъ надо сочинять и что сочинять»... «Счастливый композиторъ — Чайковскій — сочиняетъ, какъ ему хочется, не спрашивая о томъ, нравится ли это другимъ или нѣтъ. Захочетъ — напишетъ и тривіальность, не боясь никакой критики». — «Надѣюсь сочинять по-чайковски, т. е. что пришло — то и ладно».

Чувство одиночества, пустоты, оторванности отъ жизни, — всѣ эти типичныя для русскаго музыканта черты, и здѣсь налицо, и это даже подъ конецъ жизни, уже къ старости: «Я вѣдь

совсѣмъ одинъ. Остаться совсѣмъ одному, хотя и почетно, но очень грустно. Вотъ я и вожу по пустому мѣсту руками: авось. Но я знаю, что это напрасно». Какой жестокий разладъ былъ между русской культурой и русской музыкой даже въ этотъ періодъ цвѣтенія русскаго модернизма въ новомъ искусствѣ, видно по тому, что, пытаясь установить связь между новымъ направлениемъ въ русскомъ искусствѣ и русской музыкѣ, даже на Лядова, на этого типичнаго эпигона отчасти «кучкистовъ», отчасти западныхъ «нео-романтиковъ», — смотрѣли какъ на выразителя современности въ русскомъ музыкальномъ искусствѣ. Въ 1909 году Дягилевъ писалъ Лядову, заказывая ему первый національный русскій балетъ «Жаръ-Птицу» (написанный годъ спустя Стравинскимъ, тогда еще совершенно неизвѣстнымъ музыкантомъ) — «Мы всѣ считаемъ Васъ теперь нашимъ первымъ, самымъ интереснымъ и самымъ свѣжимъ музыкальнымъ талантомъ». Это уже въ то время, когда Скрябинъ далъ почти все самое значительное въ своемъ творествѣ передъ сочиненіемъ «Прометея», — но Скрябинъ жилъ за-границей и никакой связи съ русскимъ искусствомъ не имѣлъ.

Русская музыка въ основѣ своего прошлаго внѣ-культурна и внѣ-общественна. Разладъ между русской музыкой и русской культурой почти катастрофическій, въ значеніи тѣхъ реальныхъ послѣдствій, которыя онъ имѣлъ. Въ смыслѣ индивидуальнаго и общественнаго сознанія конечно, такъ какъ преимущественно только объ этомъ здѣсь идетъ рѣчь, отнюдь не въ спеціальному, профессионально-художественному смыслѣ, разумѣется. Вотъ почему не такъ существенно съ этой точки зрѣнія то, что можно установить тѣ или иныя точки совпаденія или черты общія русской музыкѣ и всему русскому искусству въ отдѣльные моменты или періоды его бытія. Можно, конечно, начертить тончайшій узоръ, при изслѣдованіи вопроса въ сферѣ спеціально музыкальной, узоръ, въ которомъ въ отвлеченной нормативности, вѣроятно, многіе догматы эстетическіе, типическіе для всего русскаго искусства окажутся совпадающими съ линиями развитія природы русской музыки, материально-звуковой ея природы и ея эмоциональной стихіи. Не можетъ быть иначе, такъ какъ русская музыка — плоть отъ плоти русскаго искусства. Но не является-ли все въ цѣломъ творчество Римскаго-Корсакова яркимъ примѣромъ разъединенія

между русской культурой и русской музыкой? — результат разрыва, исторически слагавшагося и давшего громадный срывъ въ русской культурѣ, поскольку его творчество къ русской культурѣ будетъ приобщено. Мы говорили о роли Римскаго - Корсакова въ сферѣ музыкальной культуры, но и въ самомъ творчествѣ этого музыканта скрытъ глубокий трагизмъ положенія. Трагизмъ понятный и внѣ спеціально-профессіональной оцѣнки (конечно, съ нею глубоко связанный), но видимый отчетливо преимущественно въ фокусѣ единой, цѣлостной и чистой русской «идеи». Въ творчествѣ Римскаго - Корсакова всѣ признаки насильственно утверждаемаго, ложнаго мифотворчества, какъ результатъ религіознаго опыта, въ высшемъ смыслѣ понимаемаго, возникающій на основахъ глубоко скрытаго скепсиса, при исключительно раціоналистическомъ методѣ воплощенія. Здѣсь, въ этомъ творчествѣ, не только нѣтъ постиженій, здѣсь нѣтъ даже становленія, въ сферѣ творчески религіознаго сознанія и чувствованія. Только въ «Золотомъ Пѣтушкѣ», въ послѣднемъ своемъ произведеніи, вскрываетъ Римскій - Корсаковъ истинную природу своего творчества. За странной маской злого мага и колдуна сказались черты, давно знакомыя и привычныя, русскаго нигилизма, въ лучшемъ случаѣ саркастическая усмѣшка... Вотъ откуда эта тревожность и беспокойство Римскаго - Корсакова къ своему времени и къ окружавшему его музыкальному творчеству. Вотъ отчего онъ такъ боялся всего того, что могло-бы разрушить тѣ цеховые идеалы, которые онъ утверждалъ на формальныхъ путяхъ; но русскому искусству это досталось дорогой цѣной, вспомнимъ хотя-бы «упорядоченіе» и «обработку» Мусоргскаго...

Въ небольшихъ границахъ настоящаго сообщенія невозможно дать исчерпывающее развитіе и разрѣшеніе ряда вопросовъ, здѣсь возникающихъ. Это нуждается, конечно, въ спеціальной разработкѣ, я же долженъ ограничиться лишь бѣглымъ, эскизнымъ начертаніемъ того, что мнѣ представляется наиболѣе выпуклымъ на путяхъ современнаго, культурнаго музыкальнаго сознанія. Въ связи съ затронутымъ вопросомъ о творчествѣ Римскаго - Корсакова, необходимо поставить этотъ вопросъ въ сферу религіозныхъ основъ русской музыки, въ связи съ эволюціей и путями духовной музыки въ Россіи. Отдѣльно, опять таки, поставить

вопросъ о русскомъ оперномъ театрѣ и его связи съ культурой русскаго театра въ цѣломъ, а главное, вопросъ объ органическихъ путяхъ русской музыки. Тогда только можно вскрыть всю роль и значительность для русской музыки арелигіозности творческаго сознанія у Римскаго-Корсакова и послѣдствія этого для всей его школы.

Я надѣюсь, что здѣсь не поймутъ меня ложно. Я очень далека отъ того, чтобы въ какой-бы то ни было мѣрѣ умалять значеніе Римскаго-Корсакова въ русской музыкѣ въ его роли, какъ художника или профессиональнаго, культурнаго дѣятеля. То, что я о немъ сказалъ, я считаю вопросомъ исключительной важности для насъ въ наше время. Нужно, наконецъ, осознать это рѣшительно и безпощадно, если мы дѣйствительно вѣримъ въ тотъ органическій процессъ творческаго сознанія, который является для насъ непреложнымъ на всѣхъ путяхъ русскаго искусства. Если мы дѣйствительно вѣримъ въ высшій, единый духовный смыслъ русской культуры и русскаго искусства въ ихъ цѣлостности, тогда творчество Римскаго-Корсакова несомнѣнно для насъ неорганично, рѣшительно во всѣхъ областяхъ его искусства, будь-то опера, симфонія или пѣсня. Оно—результатъ большой личной воли художника, даващаго предѣльное, по количеству и качеству, въ его возможностяхъ, искусство съ малой буквы, воплощенное въ исключительно раціоналистическихъ методахъ и схематическихъ формахъ, искусство арелигіозное, проникнутое насквозь духомъ позитивистическаго мировоззрѣнія, являющееся, въ этомъ смыслѣ, типическимъ результатомъ эпохи безвѣрія и нигилистической «глухоты».

Въ произведеніяхъ Римскаго-Корсакова мы всегда легко можемъ прослѣдить, въ какой мѣрѣ онъ попадаетъ въ цѣль, которую передъ собою ставитъ. Цѣли эти для него, создающаго ихъ, такъ-же, какъ и для насъ, ихъ воспринимающихъ, въ его произведеніяхъ всегда отчетливо видимы простымъ, невооруженнымъ глазомъ, эти цѣли всегда у него очень близко поставлены, поэтому всегда легко ощутимы для насъ, какъ моменты удачныхъ «попаданій» въ эти цѣли, такъ и всѣ промахи по нимъ. Вотъ почему такъ убійственно для Римскаго-Корсакова сравненіе его съ Мусоргскимъ, оказавшимъ на него огромное вліяніе, до сихъ поръ недостаточно выясненное и уста-



Юрій Анненковъ

новленное въ исторіи русской музыкальной мысли. Не въ примѣръ Римскому-Корсакову, Мусоргскій, къ несчастью, далъ минимумъ того, что могъ-бы создать при иномъ къ нему отношеніи въ его эпоху и въ иныхъ условіяхъ своей жизни.

Пути его творчества и вершины, къ которымъ онъ стремился, для насъ до сихъ поръ въ главномъ неисповѣдимы и скрыты, какъ высшая природа и сокровенная тайна высокаго искусства, въ душѣ художника.

Работа Римскаго-Корсакова надъ «исправленіемъ» Мусоргскаго, это — «сальеризмъ», который трагиченъ, конечно, лишь для Римскаго-Корсакова, такъ какъ, если ликъ Мусоргскаго затемненъ, то все-же его партитуры когда-нибудь будутъ восстановлены въ ихъ подлинномъ видѣ, но отношеніе къ нимъ со стороны Римскаго-Корсакова значительно вскрываетъ для насъ и природу его собственнаго, личнаго творчества.

Отъединенность русской музыки отъ всей русской культуры сказалась и въ томъ, что цѣлые этапы развитія русской культуры не нашли отраженія въ русской музыкѣ, не затронуты ею. Дѣйственное приобщеніе къ путямъ русской культурной мысли не было для русскихъ музыкантовъ «внутренней необходимостью», непреложностью, но оставалось второстепеннымъ частнымъ дѣломъ, и въ ходѣ развитія русской музыки, въ нѣдрахъ ея творческихъ процессовъ существенной роли не играетъ. Въ такой-же мѣрѣ это сказалось, въ силу тѣхъ-же причинъ и на обратномъ воздѣйствіи со стороны русской музыки на русскую поэзію, литературу, театръ и т. д. Исключеніе составляютъ: Мусоргскій, затронутый идеалами народничества 60—80-хъ годовъ, оплодотворенный даже этимъ соприкосновеніемъ съ русской жизнью и выведшій отсюда свои идеи и «теоріи» музыкальнаго реализма, свои народно-романтическія музыкальныя драмы; и еще особнякомъ стоящій въ русской музыкѣ Скрябинъ, единственный выразитель эпохи русскаго модернизма, но отразившій ее въ крайне своеобразномъ преломленіи.

Въ самомъ дѣлѣ, можно-ли найти прямое выраженіе и соотвѣтствіе всему высокому развитію русской лирической поэзіи,

въ русской музыкѣ? При всемъ очарованіи и всей плѣнительности романсовъ и пѣсень Глинки, они не являются органическимъ воплощеніемъ Пушкинской лирики. Объ этомъ говорить самый методъ его работъ. Мы знаемъ съ его собственныхъ словъ, что онъ очень часто пригонялъ и вписывалъ тексты къ заранѣ имъ сочиненной музыкѣ.

У Глинки отношеніе къ Пушкинскому стиху непосредственное и простодушно-наивное. У него не воплощеніе Пушкинской лирики, а достигаемая имъ непосредственная чистота стиля, всегда живое слѣдствіе отраженія въ его пѣсняхъ самой эпохи. Геніальныя пѣсни Мусоргскаго, несмотря на исключительное для него значеніе декламационнаго начала, исключительнаго чутья къ пѣсенной интонаціи, и въ цѣломъ, на всю значительность для него слова, — конечно, все-же и его пѣсни — внѣ русской лирической поэзіи. Психологическія и экспрессивно-драматическія по своей музыкальной сущности, пѣсни Мусоргскаго, вскрывающія основныя начала музыкальной рѣчи — скорѣе фрагменты и миніатюры формъ музыкальных драмъ (здѣсь есть пожалуй нѣкоторое соотвѣтствіе звуко-образовъ у Мусоргскаго съ пластикой слово-образа въ современномъ направленіи русской поэзіи, въ ея нѣкоторой части). Все-же значеніе этихъ пѣсенныхъ формъ исключительно въ сферѣ чистыхъ основъ русскаго музыкальнаго языка, въ основахъ музыкальной рѣчи.

Такимъ образомъ, въ русскомъ искусствѣ остаются двѣ совершенно самостоятельныя стихіи: русская лирическая поэзія и русская пѣсня (въ культурномъ видѣ, въ отличіе отъ пѣсни народной), и та и другая, растущія въ основѣ изъ одного ствола (народнаго творчества) и имѣющія общіе корни, по существу — существующія совершенно самостоятельно и параллельно, — общія черты здѣсь до сихъ поръ не установлены...

Самыя значительныя линіи развитія русской лирической поэзіи — въ музыкѣ не получили равноцѣннаго воплощенія: ни Пушкинъ, ни Тютчевъ, ни Боратынскій, ни Фетъ... хотя зачастую и воспроизведены, но никогда не воплощены. Думается, здѣсь вопросъ не разрѣшается просто большей или меньшей талантливостью артиста.

Если существо лирической поэзіи — оформленный и воплощенный мелосъ, звучащій голосъ поэта, — задача музыки,

въ ея органическомъ взаимодействіи съ лирической поэзіей, заключается въ томъ, чтобы услышать этотъ голосъ, освободить мелопею и ритмопею, заключенную въ пластикъ словесныхъ формо-образований, услышать ее въ наиболѣе чистомъ видѣ и воплотить, переведа на языкъ звуковъ, но отнюдь не въ томъ, чтобы сочинить, измыслить музыку къ тексту. Такъ въ свое время возникла классическая мелопея античной трагедіи, въ этомъ чистый канонъ церковнаго напѣва (распѣва, антифона) и всѣхъ наиболѣе совершенныхъ формъ духовной пѣсенности. Эти два указанная направленія въ русской пѣснѣ — линія чистой лирической пѣсенности, идущая отъ Глинки, и экспрессивно-драматической выразительности — отъ Мусоргскаго, въ сущности исчерпываютъ вопросъ о путяхъ развитія русской пѣсни въ ея культурныхъ формахъ. Все остальное — отсюда и малосущественно.

Начала синтеза, взаимоотношенія и взаимодействія слова и звука, звука и цвѣта, звука и жеста и, наконецъ, органическое взаимодействие искусствъ (не механическое ихъ соединеніе), естественный, непринужденный переходъ съ чистаго языка одного искусства на языкъ другого — все это задачи преимущественно нашего времени, проходящія подъ знакомъ XX вѣка. Здѣсь опять-таки, даже въ самомъ послѣднемъ періодѣ русской музыки, она все-же едва задѣта культурнымъ процессомъ другихъ искусствъ. Изслѣдованіе въ области пластическихъ искусствъ, въ области слова и жеста, въ изученіи матеріаловъ и методовъ воплощенія — въ русской музыкѣ отражено очень вяло. Нѣтъ большей отсталости въ культурной мысли, чѣмъ отсталость русской музыки въ сравненіи съ другими искусствами. Если прослѣдить пути и основы музыкальной мысли въ Россіи, мы не установимъ преемственной послѣдовательной линіи развитія, но увидимъ сплошную кривую, въ которой скачки и срывы на каждомъ шагу, наряду съ дилетантизмомъ при соприкосновеніи со смежными искусствами и беспомощностью въ отношеніи къ русской культурѣ. Объ этомъ достаточно свидѣлствуютъ наиболѣе значительные дѣятели въ области музыкальной мысли: Одоевскій, Ларошъ, Сѣровъ, Стасовъ и др. Отсюда отсутствіе устойчивыхъ путей въ развертываніи культурнаго музыкальнаго сознанія и столь слабое, а порою и полное, отсутствіе музыкальной критики.

Очевидно, до сихъ поръ сущность русской музыки—въ культурѣ (и ужъ, конечно, въ общественности*, которой русскіе музыканты всегда боялись, какъ жупела), чего нельзя сказать ни про одинъ изъ другихъ видовъ русскаго искусства, будь-то литература, поэзія, театръ или даже живопись, паюость которыхъ всегда — именно въ національно-культурномъ сознаниіи. Въмѣстѣ съ тѣмъ по многочисленнымъ чисто внѣшнимъ признакамъ русская музыка предстоить намъ всегда, какъ специфически національное русское искусство, по существу же самое понятие о русской музыкѣ, въ его самыхъ основныхъ чертахъ, до сихъ поръ остается для насъ подѣ знакомъ вопроса. Мы знаемъ, что на всемъ пути своего культурнаго роста развитіе русской музыки протекало въ томъ, что вся ея формальная сторона возникала почти исключительно какъ проеція принциповъ метода и формъ западной музыки, причемъ въ этомъ формальномъ воздѣйствіи Запада на русскую музыку со временъ Глинки русская музыка, въ основѣ стихія пѣсенная, находилась почти всегда подѣ воздѣйствіемъ формальной западной культуры, преимущественно инструментальной, такимъ образомъ матеріалъ русской пѣсенности подвергался не органическому, а исключительно механическому воздѣйствію чуждаго ему въ основѣ его звуковой природы западнаго инструментализма, къ тому же еще преимущественно германскаго, въ то время какъ западная музыкальная культура Италіи — страны съ органической пѣсенной музыкальной природой,

* Невѣрно довольно распространенное о «Стрѣльцѣ» мнѣніе, будто культура и общественность (въ особенности) — и для него вродѣ жупела. Но нынѣ, какъ никогда, по многимъ отчетливымъ признакамъ — приходится опасаться злоупотребленія «культурой» и «общественностью» в порядкѣ дискуссіи и словобреній, на которыя столь падка наивная, хотя подчасъ и честная, «мыслящая» публика. Культура и общественность — одно дѣло, другое же и нехорошее дѣло — проповѣди людей изъ расплодившейся породы «раскаившихся», которые, переусердствовавъ, стали общественниче самой общественности, или дерковниче самой православной русской Церкви.

Даже въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда людямъ этимъ удается быть искренними, — сочувствовать имъ все-же мудрено, а слушать ихъ по меньшей мѣрѣ скучно!

русской музыки почти не коснулась. Здѣсь опять несоотвѣтствіе съ русской культурой, бывшей подъ сильнымъ вліяніемъ итальянскаго искусства; вспомнимъ хотя-бы всю роль и вліяніе итальянской классической архитектуры на формы русскаго зодчества и почти отсутствіе вліянія германскихъ архитектурныхъ стилей. Расцвѣтъ пѣсенной и хоровой итальянской классики, начиная отъ флорентійскаго многоголосія XIV в., и весь періодъ цвѣтенія итальянскаго музыкальнаго ренессанса до половины XVII в., т. е. то, что составляетъ золотое зерно европейской музыки, — насъ не коснулись. Не поразительно-ли, что русскіе музыканты не замѣтили и упустили ту огромную роль, которую имѣла для нашей культуры и искусства русская иконопись? Правда, наряду съ этимъ до сихъ поръ не оцѣнено и творчески не претворено все поразительное богатство и огромное художественное наслѣдіе русской архаической духовной пѣсенности XV — XVII вѣковъ. Въ формахъ духовной пѣсенности этихъ эпохъ связь съ ритмами иконописными, конечно, несомнѣнная и органическая. Быть-можетъ, лишь одинъ Мусоргскій смутно зналъ объ этомъ. Русская музыка съ легкой руки Глинки погрузилась въ совершенно чуждый ея природѣ формальный схематизмъ германской ложно-классической теоріи, ложно-классической, поскольку этотъ формализмъ въ отношеніи къ своему собственному искусству (германскому) переставалъ быть живымъ организующимъ началомъ и становился мертвенно-отвлеченной схематической догмой. Въ отношеніи русской музыки эти формальные основы и принципы германскаго инструментализма стали прочно укоренившейся традиціей, предопредѣлившей весь путь развитія русской музыкальной культуры. Національная сущность русской музыки опредѣлялась въ ней не «идеями» народности, не національнымъ сознаніемъ, а самымъ фольклоромъ. Національная идея здѣсь безсознательно оказалась подмѣненной этнографической народностью, т. е. въ готовомъ видѣ взятымъ сырымъ матеріаломъ народной пѣсни. Эта черта укоренилась второй традиціей въ русской музыкѣ, ставшей данностью, непреложнымъ моментомъ художественнаго творчества. Взаимодѣйствіе этихъ традицій, т. е. въ готовомъ видѣ взятыхъ элементовъ русскаго пѣснотворчества и формальныхъ элементовъ (опять-таки въ готовомъ

видѣ взятыхъ) западнаго инструментализма, предопредѣляетъ главную сущность русской національной музыки. Русская музыка утратила чистоту своего становленія, которое превратилось въ традиціонную данность, опредѣлявшуюся ролью для нея народнаго фольклора. По существу своему не инструментальная, а пѣсенная, природа русской музыки въ процессахъ воздѣйствія чуждыхъ ей формальныхъ элементовъ и въ сращиваніи съ ними потеряла активную, животворящую энергію, выработала готовые, сухіе, формальныя схемы, ибо активность воздѣйствія въ ней опредѣляется ролью метра и ритма, опять-таки взятыхъ какъ объективация въ готовомъ видѣ изъ народной пѣсни. Элементы программной или виѣ-программной описательности, эпоса и быта стали самодовлѣющими, какъ наиболѣе характерныя признаки и особенности народной музыки. Вотъ почему русскій оперный театръ сталъ преимущественно театромъ эпической статикѣ, сталъ театромъ преимущественно хорового дѣйства. Вспомнимъ, какую слабую роль играетъ въ русской оперѣ инструментальное начало. Оркестръ—нѣчто второстепенное (въ сравненіи съ западно-европейской музыкой), онъ подчиненъ вокальной стихіи. Инструментальное начало въ русской оперѣ—не активное начало, оно лишь отдѣляетъ вокальную сторону и роль хора. Органической зависимости между оркестромъ и сценическимъ дѣйствіемъ нѣтъ, а его колористическая роль сводится къ расцвѣчиванію, къ звуковой раскраскѣ. Глинка въ своихъ театральнхъ композиціяхъ далъ приемы чисто оперныхъ формъ. Онъ далъ опытъ синтеза хорового (пѣсеннаго) и инструментальнаго письма, безъ смѣшенія этихъ понятій, послѣ него русская опера это утратила. Чисто инструментальная природа русской музыки въ народномъ творчествѣ оказалась совершенно утерянной на культурно-историческихъ и формальныхъ путяхъ русскаго музыкальнаго искусства. Ея вліяніе и роль на культурную музыку въ Россіи до сихъ поръ никакъ и никѣмъ не выяснены. По забытымъ слѣдамъ прошлаго мы знаемъ о несомнѣнно значительной роли чисто инструментальныхъ формъ народной музыки въ русской жизни. Вѣдь въ до-петровскую эпоху народныя оркестры въ русскомъ быту существовали несомнѣнно. Что сохранилось для насъ отсюда? Лишь блѣдныя слѣпки, въ столь немногочисленныхъ, фоногра-

фических записяхъ, у нѣсколькихъ фанатическихъ ревнителей народнаго музыкальнаго творчества.

Въ то время, какъ русская поэзія и литература только на первыхъ путяхъ своего культурнаго роста были мыслимы, какъ наивное и прямое, непосредственно близкое отраженіе народныхъ элементовъ, непосредственно у народа взятыхъ, въ то время какъ въ поэзіи приближеніе къ простотѣ формъ народнаго творчества, къ языку народныхъ чувствованій—является всегда конечнымъ достиженіемъ, результатомъ огромнаго творческаго процесса у того или иного художника, — въ русской музыкѣ это берется въ готовомъ видѣ, сразу, какъ данность, ставшая традиціей, сохраняемой до сихъ поръ. Въ то же время методы воплощенія, формальные принципы, даже самый канонъ эстетическаго созданія и художественной формы возникаютъ почти исключительно подъ воздѣйствіемъ чуждой культуры. Такъ возникли застывшія, схематическія формообразованія, при чемъ утрачена вся органическая природа русской звукописи. Народная пѣсня не можетъ быть матеріаломъ, въ готовомъ видѣ взятымъ, какъ исключительная основа всего музыкальнаго творческаго процесса. То, что практика музыкальной композиціи поддерживаетъ и сохраняетъ эти методы, указываетъ только на живую необходимость преодоленія этихъ традицій, являющихся также однимъ изъ слѣдствій чрезмѣрной отсталости русской музыкальной мысли. Какимъ анахронизмомъ, ничѣмъ не оправданнымъ, и какой слѣпой безпомощностью показались-бы такіе методы въ современной русской поэзіи или литературѣ, или живописи. До тѣхъ поръ, пока идея національнаго сознанія будетъ подмѣняться этнографической народностью, будутъ и неизмѣнно сохранены всѣ атрибуты готовой формальной психики и, конечно, невозможенъ какой-либо живой творческій опытъ. Русской музыкѣ предстоитъ преодоленіе этихъ мертвенныхъ традицій, преодоленіе формальныхъ западныхъ вліяній и прямой зависимости отъ русскаго фольклора. Только при глубинной, органической и индивидуальной переработкѣ элементовъ русской музыки могутъ возникнуть и органическіе свои методы воплощенія, кореннымъ образомъ связанные съ народной природой своего искусства, только тогда и можно будетъ не производить механическихъ перемѣшеній и распредѣленія готоваго матеріала народной пѣсни

(въ томъ или иномъ искаженіи вливаемаго) въ опустошенныхъ, готовыхъ формальныхъ схемахъ... Вспомнимъ слова Гоголя, о которыхъ сказалъ Блокъ, что они — священная формула, такъ или иначе повторяемая всѣми писателями: «отрекись отъ себя для себя, но не для Россіи». Вотъ истинный смыслъ тѣхъ преодолѣній, которыя должны предстать русской музыкѣ на путяхъ ея возрожденія. Національный, народный характеръ русской музыки долженъ быть результатомъ индивидуальнаго претворенія элементовъ народнаго творчества и въ созданіи новыхъ формъ музыкальной культуры, возникающихъ въ глубинной связи съ народнымъ пѣснотворчествомъ, но не въ слѣпомъ ихъ воспроизведеніи. Если въ творествѣ Глинки, Мусоргскаго, Бородина эти моменты претворенія народнаго творчества были налицо, то въ цѣломъ формально-традиціонный путь русской музыки это утрачиваетъ, стирая вмѣстѣ съ тѣмъ и черты своего лица, подлиннаго «лица», при видѣніи сохраняющихся узко-національных признакахъ ложно-русскаго стиля.

170

VII

Скрябинъ и Дебюсси — были полюсами современной музыки въ нашемъ до-революціонномъ періодѣ, причемъ поскольку Скрябинъ являлся типическимъ выразителемъ западной культуры, постольку Дебюсси намъ казался сильнѣйшимъ выразителемъ Востока. Теперь мы знаемъ, что роль дебюссизма, какъ школы, явилась эпохой возрожденія для національной французской музыки и проходила подъ знакомъ освобожденія французской музыкальной культуры отъ власти Вагнеровыхъ идей, въ рабскомъ подчиненіи у которыхъ она находилась. Въ этомъ преимущественное значеніе этой школы для французской музыки. Дебюсси вернулъ французской музыкѣ чистоту ея инструментальнаго стиля, освободивъ ее отъ вліянія псевдомонументальныхъ формъ нѣмецкой музыки конца XIX вѣка. Въ послѣднемъ періодѣ своего творчества Дебюсси пришелъ къ восстановленію національных традицій французской музыки, установивъ въ своихъ инструментальныхъ произведеніяхъ живую связь съ французскими клавессинистами XVIII в., Люлли, Рамо и Купереномъ, а въ вокальныхъ произведеніяхъ, нисходя

до XIII вѣка черезъ средневѣковую поэзію къ музыкѣ труверовъ. На пути къ этому Дебюсси прошелъ черезъ длительный періодъ разрыва со всею культурой западно-европейской музыки и погрузился въ искусство Востока. Здѣсь, въ этой купели, подъ сильнымъ воздѣйствіемъ японской и китайской живописи, но, главнымъ образомъ, подъ прямымъ вліяніемъ русской музыки, православно-византійскихъ пѣснопѣній, русской народной пѣсни, произведеній Мусоргскаго, — здѣсь произошло возрожденіе французской музыки, прошедшее подъ знакомъ рѣшительной реакціи противъ западно-европейской музыки XIX вѣка. Такимъ образомъ, творческій путь Дебюсси былъ своего рода скифствомъ въ отношеніи латинской культуры. Дебюсси, этотъ утонченнѣйшій геній вкуса, долженъ былъ стать въ позицію варвара, утверждая разрывъ на своемъ пути, со всѣмъ своимъ прошлымъ, для того, чтобы возродить чистоту французской музыки въ ея національныхъ основахъ, найдя для нея новыя формы воплощенія въ новомъ языкѣ чувствъ и новомъ звукосозерцаніи. Онъ нашелъ ихъ, связавъ свою современность съ подлинными традиціями прошлыхъ культуръ, забытыхъ и засоренныхъ на тропяхъ искусства конца XIX вѣка. Для этого ему нужно было вернуться почти къ архаическимъ эпохамъ средневѣковья, въ которыхъ поэзія и музыка были еще недѣлимы другъ отъ друга. Отсюда возродилась въ творчествѣ Дебюсси, въ новомъ великолѣпнѣй, чистая интонація французской пѣсенности, ея классическая простота и правдивость, и отсюда живая связь звука со словомъ въ его творчествѣ. — Для насъ несомнѣнно, что творчество Клода Дебюсси оказалось глубоко національнымъ въ отношеніи къ культурѣ и искусству французскаго народа.

Въ то же время Скрябинъ производитъ обратный процессъ. Стремясь съ первыхъ же шаговъ своего творчества выйти изъ узкаго, замкнутаго круга русской національной музыки и сковывавшихъ ее формальныхъ схемъ, онъ сразу-же принимаетъ за основу для своего творчества исключительно западную музыкальную культуру, въ современномъ для него аспектѣ, рѣшительно разрывая со всѣми путями и прошлымъ русской музыки. Въ этомъ сказалась новизна положенія для него, какъ для русскаго музыканта. Въ основу его творчества вошло все то, что характеризуетъ западно-европей-

скую музыку конца XIX вѣка, т. е. Шуманъ, Шопенъ, Листъ, Вагнеръ.

Въ чемъ же сказалась для русской музыки новизна позиціи, занятой Скрябинымъ? Роль Скрябина въ самомъ существенномъ свелась къ тому, чтобы дать становленіе въ сферѣ религіозно-философскаго сознанія.

Разрывъ Скрябина съ путями и традиціями русской музыки выразился главнымъ образомъ въ томъ, что онъ рѣшительно отказался отъ пѣсенной стихіи русской музыки, утверждая стихію симфонизма.

Инструментальный симфонизмъ былъ чуждъ пѣсенной природѣ русской музыки на ея формально-традиціонныхъ путяхъ, и Скрябину понадобился трамплинъ его полу-философскихъ, полу-окультурныхъ концепцій для того, чтобы создать нагнетательную энергію, родившую его симфоніи. Единственный символъ русской музыки, Скрябинъ былъ почти единственнымъ *симфонистомъ*. Онъ совершилъ теургическій путь въ своемъ творествѣ до конца. Онъ дѣйствительно жилъ въ активномъ религіозномъ опытѣ, въ который онъ безусловно интуитивно вѣрилъ; этотъ опытъ былъ для него подсознательнымъ средствомъ преодоленія условнаго музыкальнаго формализма и схематической косности, утверждавшейся въ ложныхъ традиціяхъ русской музыки. Стихія симфонизма немислима внѣ становленія въ сферѣ дѣйственно-религіознаго сознанія. Въ симфоніяхъ Чайковскаго этотъ процессъ становленія нарушается превалирующимъ значеніемъ для него антитезы, противопоставленіемъ своего «я», индивидуальнаго сознанія,—искусъ, который онъ не въ состояніи преодолѣть; теза у него почти не ощутима, она расплывается и растекается въ личномъ самоутвержденіи, поэтому синтеза не возникаетъ, такъ какъ нѣтъ коллизіи драматическаго (трагическаго) дѣйствія, нѣтъ кристаллизаціи сознанія.

Въ русской музыкѣ Чайковскій былъ единственнымъ выразителемъ потенціальной симфонической энергіи, раскрытіе и воплощеніе которой было для него глубоко мучительно и трагически катастрофично почти на всемъ его жизненномъ пути.

Послѣ него, въ сущности, на этотъ же трагическій путь всталъ Скрябинъ, но въ иномъ творческомъ и эстетическомъ аспектѣ, полярномъ по отношенію къ Чайковскому. Въ отличіе отъ

Чайковского, Скрябинъ подсознательно преодолевалъ органическую пѣсенность русской музыки, а она была въ немъ глубоко заложена и ему была очень свойственна; вспомните весь «пѣсенный», въ инструментальныхъ формахъ, періодъ его творчества; первую его симфонію, ф.-п. концертъ и очень многія изъ его фортепіаннхъ сочиненій этого времени.

Скрябинъ преодолевалъ мучительно свою «пѣсенную» природу, стремясь къ воплощеніямъ чисто инструментальнымъ. Его «освобожденіе» проходило не въ сознательномъ преодолѣніи ложныхъ традицій русской музыки, а въ рѣшительномъ и прямолинейномъ разрывѣ со всѣми ея путями.

173

Скрябинъ преодолевалъ традиціонную фольклористичность русской музыки и ея традиціонный схематическій формализмъ, но не нашелъ чистыхъ основъ инструментальныхъ, органическихъ для природы русской музыки, попавъ въ то же время подъ воздѣйствіе изжитыхъ для его времени культурныхъ и идеологическихъ традицій западно-европейской музыки. Чистота музыкальнаго становленія ему не удалась. Онъ пытался ее взять своей душевною, эмоціальною инспираціей, на основахъ своей своеобразной, оккультной, эстетико-философской идеологіи, которой его эмоціональность и предопредѣлялась. Отсюда возникъ схематизмъ Скрябина, созданный имъ при его переводахъ на звукопись своихъ идеологическихъ программныхъ концепцій, — отсюда его своеобразный схематизмъ, едва-ли не въ такой-же степени самозамкнутый, катастрофическій и обреченный для будущихъ преодолѣній, какъ и схематизмъ формально-традиціонный русской музыки, такъ какъ здѣсь нѣтъ возможности органическаго развитія и эволюціи музыкальныхъ формъ и матеріала, что и показали минувшіе годы.

Молодое поколѣніе русскихъ музыкантовъ отравлено вліяніемъ Скрябина, и вліяніе это для огромнаго большинства сказывается самымъ губительнымъ образомъ. Въ современномъ увлеченіи музыкой Скрябина огромное большинство молодыхъ музыкантовъ впадаетъ въ слѣпое и безпомощное подражаніе Скрябину, совершенно не умѣя осознать формальныхъ его достиженій въ звукописи, въ методахъ воплощенія и въ его принципахъ музыкальныхъ формъ, но въ то же время Скрябинъ, понятый ими въ большинствѣ узко и ложно, заслоняетъ для нихъ, въ сущности, все музыкальное искусство.

Если Скрябину и не суждено было дать чистоту музыкального становления въ томъ видѣ, какъ это мыслится на путяхъ современнаго, передоваго, музыкальнаго сознанія, — его исключительное значеніе въ томъ, что онъ на этотъ путь, въ сравненіи съ Чайковскимъ, всталъ гораздо рѣшительнѣе и опредѣленнѣе, введя русскую музыку въ сферу религіозно-философскаго сознанія, такъ, какъ мы его мыслимъ въ наши дни, въ отличіе отъ эпохи Скрябина, когда это сознаніе опредѣлялось характерной для него и его времени идеологіей индивидуалистическаго эгоцентризма и специфическихъ эстетическихъ нормъ и еще ранѣе, въ эпоху Чайковскаго, въ общественно-культурныхъ идеалахъ раціонализма и арелигіозности, столь трагичныхъ для Чайковскаго.

Путь отъ Скрябина (учитывая всѣ его громадныя достиженія) — путь къ чистому симфонизму, на основахъ пѣсенныхъ и инструментальныхъ началъ русской музыкальной стихіи, въ ея музыкально-познавательной и музыкально-заклинательной сущности. Путь этотъ ведетъ исключительно въ сферу чистаго музыкальнаго становленія, внѣ той или иной идеологической инспираціи, въ готовомъ видѣ данной извнѣ, но исключительно къ постиженіямъ, самой музыкой творимымъ и ею утверждаемымъ.

174

Ближайшій, минувшій послѣ Скрябина періодъ русской музыки въ нашей современности, — въ творчествѣ Игоря Стравинскаго, возникшемъ, главнымъ образомъ, на формальныхъ достиженіяхъ Скрябина и Дебюсси, — снова возстановляетъ нарушенныя Скрябинымъ традиціи русской музыки, но возстановливаетъ ихъ въ процессѣ преодоленія ихъ ложной, формально-традиціонной сущности. Творчество Стравинскаго возвращаетъ насъ снова къ основамъ русской пѣсенности, въ *преображенномъ* фольклорѣ, но перенесенномъ исключительно въ инструментальныя формы.

Стравинскій доводитъ до предѣльнаго напряженія и нагнетанія субстраты ритма и метра, взятые изъ русской пѣсни, развертывая ихъ въ формахъ балетной пластики.

Въ мою задачу не входитъ изслѣдованіе вопроса въ сферѣ современнаго музыкальнаго сознанія и воплощенія. Это должно имѣть мѣсто въ дальнѣйшемъ. Я хотѣлъ лишь сдѣлать первую попытку въ постановкѣ основной проблемы о взаимоотно-

шеніи между русской музыкой и русской культурой, пытаюсь съ этой цѣлью прослѣдить наиболѣе значительныя причины, въ томъ разладѣ, который я, между самозамкнутыми путями русской музыки въ ея прошломъ и стихіей русской культуры, усматриваю.

Нѣкоторая прямолинейность въ построеніи и въ обобщеніяхъ является для меня сознательнымъ и вынужденнымъ методомъ въ постановкѣ этой темы. Я полагаю, что самое понятіе о стихіи русской культуры, въ его существѣ, не нуждается здѣсь въ специальномъ сужденіи и обоснованіи, такъ какъ это понятіе въ достаточной степени рельефно и отчетливо раскрывается въ первой части настоящаго сообщенія, въ изложеніи музыкальной темы Александра Блока, въ которой я усматриваю единственный и высшій смыслъ стихіи русской культуры.

