

МУЗЫКА и ДИАЛЕКТИКА.

(О творествѣ А. Н. Скрябина.)

I.

Художникъ на пути къ своимъ высшимъ достиженіямъ долженъ пронести свое «я» чрезъ тысячу преградъ, избѣгать явныхъ и скрытыхъ опасностей, грозящихъ отовсюду. До него—цѣлая культура, создававшаяся вѣками и застывшая въ кодексъ различныхъ правилъ, приемовъ, привычекъ. И вотъ художникъ, имѣющій кое-что отъ себя, но слабое, зачаточное, точно невидимый ростокъ, могущій дать цвѣтущее растеніе, но могущій и заглохнуть при неумѣломъ обращеніи, поступаетъ въ школу, чтобы пріобрѣсть нужную технику, т. е. научиться тѣмъ приемамъ, благодаря которымъ онъ сможетъ творить изъ себя, сможетъ воплотить и закрѣпить во внѣ то, что смутно бродитъ въ его фантазіи.

Ни въ одномъ искусствѣ опасность школы такъ не велика, какъ въ музыкѣ. Для кого муки творчества только вопросъ технической сноровки, тому школа можетъ дать соблазнительную легкость письма, и благодаря усвоенію канонизированныхъ формъ и приемовъ можетъ получиться иллюзія творчества даже тамъ, гдѣ собственный внутренній багажъ художника ничтоженъ. Достаточно сказать, что наука композиціи доходитъ до указаній, какъ надо сочинять и развивать мысли. Вы чувствуете, а иногда и не чувствуете, какъ вы незамѣтно входите въ рельсы и катитесь въ опредѣленномъ направленіи, не будучи въ силахъ остановиться. По сторонамъ могутъ раз-

стилагся чудные края, маняще васъ неизвѣданными возможностями и неожиданностями. Сойти съ проложенной колеи нельзя! Неумолимая машина васъ везетъ все «впередъ» и «впередъ». Вы дѣлаете «успѣхи» и, наконецъ, достигаете цѣли: благосклонно объявляютъ, что отнынѣ вы свободны и можете отдаться собственному творческому инстинкту. Увы! навыки школы, ея рутина и приемы въ васъ такъ крѣпко сидятъ, что требуются подчасъ неимоверныя усилія, чтобы освободиться отъ цѣлей опутавшихъ васъ правилъ, запретовъ, привычекъ. Вы чувствуете, что должны избавиться, какъ отъ злѣйшаго врага, отъ пріобрѣтенной соблазнительной легкости и принять на себя новыя муки творчества. Кто можетъ сказать, сколько великихъ надеждъ погибло благодаря мертвящему вліянію иныхъ музыкальных педагоговъ!

Мнѣ кажется, что для Скрябина было счастьемъ, что Аренскій изъ мѣлкаго самолюбія учителя, съ которымъ его питомецъ не хотѣлъ считаться, прогналъ Скрябина изъ класса композиціи. Очевидно, произволь художественной необходимости стоитъ выше закона рационализированной теоріи композиціи, и путь большихъ художественныхъ достижений заключается въ этихъ — съ обычной житейской точки зрѣнія — маленькихъ катастрофахъ.

Но есть и внутреннія, невидимыя глазу катастрофы, въ которыхъ сказывается несоотвѣтствіе орбитъ ученика и учителя. Скрябинъ и Танѣевъ! Пѣвецъ экстаза и творецъ великолѣпныхъ контрапунктическихъ комбинацій, приводящихъ къ такимъ заманчивымъ въ художественномъ отношеніи неожиданно-стямъ и открытіямъ. Вспомните приемы творчества С. Танѣева, какъ ихъ описываетъ Римскій - Корсаковъ въ Лѣтописи своей музыкальной жизни. «Раньше чѣмъ приняться за дѣйствительное изложеніе какого-либо сочиненія, Танѣевъ предпосылалъ ему множество эскизовъ и этюдовъ: писалъ фуги, каноны и различныя контрапунктическія сплетенія на отдѣльныя темы, фразы и мотивы будущаго сочиненія и, только вполне набивъ руку надъ его составными частями, приступалъ къ общему плану сочиненія и къ выполненію этого плана». «Строгая обдуманность» и при этомъ «обиліе красоты и выраженія» — такъ

характеризуетъ творчество Танѣва Римскій-Корсаковъ. Эта строгая обдуманность, повидимому, однако мало говорила уму и сердцу Скрябина: не даромъ онъ отдѣлялся въ классѣ Танѣва самымъ необходимымъ минимумомъ при писаніи всѣхъ этихъ контрапунктовъ, каноновъ. Тутъ сказалось различіе поставленныхъ себѣ задачъ и различіе темпераментовъ ученика и учителя. Въ то время какъ Скрябинъ инстинктивно чувствовалъ гармонию даже до ея теоретическаго изученія, онъ контрапунктъ усваивалъ исключительно головой. Онъ могъ дойти въ своихъ сочиненіяхъ до довольно сложныхъ контрапунктическихъ комбинацій, до искусныхъ сплетеній самостоятельныхъ голосовъ, но свободная игра широкими напѣвами, сплетающимися и сливающимися въ одно стройное цѣлсе, которую мы встрѣчаемъ уже у Глинки, была ему недоступна, и творецъ новыхъ гармоній такъ же инстинктивно отвернулся отъ формулъ Танѣва, какъ онъ отвернулся отъ художественнаго мѣщанства Аренскаго. Если танѣвская завадка и строгая обдуманность еще иногда проявлялась въ извѣстной расудочности музыкальнаго письма Скрябина, то художественное мѣщанство было всегда ему чуждо, и его брезгливое отношеніе ко всему обыденному въ музыкѣ могло произвести на такую здоровую, нормальную музыкальную натуру какъ Римскій-Корсаковъ впечатлѣніе изломанности и рисовки.

II.

Благополучно сравнительно избѣжавъ Сциллы школьной рутины, Скрябинъ наткнулся на Харибду вліяній музыкальной литературы.

Всякое искусство въ началѣ—подражаніе. Когда творческій инстинктъ проснулся, а сказать нечего или почти нечего, форма, по образу и подобию уже созданныхъ художественныхъ міровъ, начинаетъ жить раньше содержанія.

Творческіе импульсы жили въ Скрябинѣ съ ранняго дѣтства. Чуть ли не съ тринадцатилѣтняго возраста онъ уже сочинялъ музыку, но его собственное творческе «я» было еще настолько

слабо въ немъ, что оно искало себѣ опоры въ великихъ образцахъ. Такими были для него въ области гармоніи и маленькихъ формъ — Шопень, въ области крупныхъ музыкальныхъ формъ — Бетховень.

Можно ли даже и музыкальному генію избѣжать вліянія предшествующей культуры? Наврядъ ли! Не даромъ въ исторической перспективѣ несходныя повидимому музыкальныя натуры обнаруживаютъ какія то точки соприкосновенія, которыя накладываютъ печать и даютъ окраску цѣлой музыкальной эпохѣ. Мы поэтому говоримъ, какъ о чемъ то само собою понятномъ, о классической, романтической, неоромантической эпохѣ въ музыкѣ. Такіе колоссы какъ Бахъ, которые какъ бы заново изъ себя создаютъ міръ въ звукахъ, являются рѣдкими исключеніями.

Шопень долженъ былъ оказать особенно сильное вліяніе на Скрябина. Прелесть, прозрачность маленькихъ музыкальныхъ формъ, въ которыхъ Шопень былъ такимъ мастеромъ, блестящее піанистическое убранство соответствовали аристократической, тепличной натурѣ Скрябина. Но въ общемъ — скорѣе сродство вкусовъ, чѣмъ сродство душъ.

Все творчество Шопена выросло изъ фортепіано. Тоже можно сказать и про Скрябина. Даже его оркестровыя произведенія представляютъ очень часто переложенныя на оркестръ, облеченныя въ оркестровыя краски фортепіанныя сонаты или поэмы. Сближаютъ этихъ двухъ композиторовъ и нѣжныя безъ рѣзкости мелодическія очертанія, и крупкія гармоніи. За этимъ внѣшнимъ сходствомъ слѣдуетъ коренное различіе между геніальнымъ пѣвцомъ польской національной скорби и — я бы сказалъ — космополитомъ Скрябинымъ. Скорѣе можно назвать русскимъ Шопеномъ Лядова, въ которомъ шопеновская жилка уживалась съ чисто русской душой, создавшей такіе національные шедевры, какъ «Волшебное озеро», «Кикимора».

Но были ли въ Скрябинѣ специфически національныя русскія черты? Былъ ли онъ характерно русскимъ явленіемъ невозможнымъ на другой почвѣ? Не думаю. Съ немъ нѣтъ даже поддѣлки подъ народъ, какъ съ о было у Чайковскаго, и особнякомъ

онъ стоялъ — да и, вѣроятно, себя чувствовалъ — среди композиторовъ чисто національной русской складки, которыхъ сгруппировалъ вокругъ себя М. П. Бѣляевъ.

Народное русское пѣсенное творчество, эта неизсякаемая сокровищница великаго народнаго духа, не оказало на Скрябина никакого даже косвеннаго вліянія. Русская природа была ему чужда, русскимъ пейзажистомъ въ звукахъ онъ никогда и не пытался быть. Что же тогда останется національнаго въ Скрябинѣ? Развѣ то, что онъ родился въ Россіи.

Между тѣмъ Шопенъ глубоко сидѣлъ корнями въ народной польской музыкѣ. Сквозь богатое культурное убранство его произведеній проглядываетъ непосредственность и простота народнаго напѣва. Но еще больше: все эмоціональное содержаніе шопеновскихъ вдохновеній соткано изъ глубоко національныхъ отзвуковъ на народное горе и радость. Преображенная національная польская душа говоритъ намъ со страницъ его произведеній о прошломъ величій Польши, о настоящихъ ея страданіяхъ.

Напрасно мы стали бы искать соотвѣтственнаго содержанія въ произведеніяхъ Скрябина. Мы его по-просту не найдемъ. То эмоціональное содержаніе, которое Скрябинъ вкладывалъ въ свои раннія произведенія, — оно болѣе общаго порядка, внѣ условій національнаго быта, національныхъ судебъ. Остается внѣшняя подражательность шопеновскимъ пріемамъ творчества, его изысканности безъ того душевнаго тона переживаній и думъ Шопена о судьбѣ своего народа, который дѣлаетъ его произведенія такими значительными.

И все-таки калейдоскопомъ звуковъ, безсодержательной игрой, въ терминологіи Ганслика, эти раннія произведенія Скрябина нельзя назвать. Подчасъ, конечно, и Скрябинъ вышивалъ безцѣльные красивые узоры по готовой канвѣ старыхъ музыкальныхъ формъ, но даже въ эти многочисленные этюды, прелюдіи, экспромпты, въ эту «музыку о музыкѣ» онъ вкладывалъ паеосъ и незаурядное содержаніе.

Скрябина всю жизнь больше всего занимала проблема художника и отношеніе его творчества ко всему міру. Авторъ «Трагической поэмы», «Прометей» не былъ пѣвцомъ трагиче-

ских настроений. Еще в ранней молодости он пишет: «Я не знаю, куда дѣваться от радости, наполняющей меня. Если бы міръ могъ получить хоть крупицу того восторга, который меня переполняетъ, міръ задохнулся бы въ блаженствѣ». Наряду съ вѣрой Скрябина въ свое исключительное назначеніе, это настроеніе должно было дать рядъ произведеній съ приподнятымъ тономъ, съ заостренными взлетающими мелодическими линиями, гдѣ каждое послѣдующее произведеніе затемняло въ глазахъ художника предыдущее. Жизнь была для пѣвца экстаза праздникомъ не только потому, что судьба его берегла и давала ему внѣшнія удачи, но главнымъ образомъ потому, что онъ *хотѣлъ* ее сдѣлать праздникомъ, радостнымъ служеніемъ не обыденной пошлости, а искусству. Вѣра въ исключительную миссію, выпавшую на его долю, должна была заставить его уйти постепенно отъ Шопена, иначе онъ погибъ бы въ концѣ концовъ въ безцѣльномъ изящномъ эстетизмѣ этого безконечнаго числа прелюдій, этюдовъ, мазурокъ. То эмоциональное содержаніе, которое Скрябинъ вкладывалъ въ эти произведенія, было недостаточно сильно, чтобы предопредѣлить его дальнѣйшее творчество. Гдѣ это содержаніе у другихъ композиторовъ было значительно, тамъ онъ его не находилъ. Баха онъ даже въ зрѣлые годы считалъ сухимъ и разсудочнымъ. Если вся скала эмоций, играющая въ произведеніяхъ Баха, внутренніе горячіе ключи, бьюшіе въ нихъ, могли отъ него укрыться, то какъ онъ могъ просмотрѣть религіозное чувство, одушевлявшее Баха?

А между тѣмъ Скрябинъ былъ несомнѣнно религіозной натурой. Онъ «эволюціонировалъ» въ этой области такъ же, какъ онъ эволюціонировалъ въ другихъ областяхъ. Черезъ «наивное» вѣрованіе юныхъ лѣтъ, когда «человѣкъ — рабъ единого Бога», и черезъ пантеизмъ, онъ приходитъ къ творческому духу, созидающему вселенную одной мощью своей творческой воли. Не даромъ одно время «сверхчеловѣкъ», «Такъ говорилъ Заратустра» не сходили съ устъ Скрябина. Въ этомъ философскомъ самоувѣнчаніи Ницше на Скрябина заманчиво должна была подѣйствовать возможность разрѣшить конфликтъ между человѣкомъ-творцомъ и Богомъ. И богоискательство

у Скрябина всегда во всѣ періоды его жизни оканчивалось самоутвержденіемъ своего божественнаго «я».

III.

Мы приходимъ ко второй полосѣ творчества Скрябина, когда онъ постепенно освобождается отъ вліянія Шопена и чрезъ Бетховена и Вагнера подходитъ къ своимъ высшимъ художественнымъ откровеніямъ — «Поэмѣ экстаза», «Прометею» и послѣднимъ фортепіаннымъ сонатамъ.

Свою первую симфонію, гдѣ музыкальный языкъ еще въ значительной степени шопеновскій, Скрябинъ заключаетъ гимномъ искусству. Противопоставленіе творца-художника и всѣхъ народовъ, приходящихъ пить изъ этого вѣчнаго источника жизни—искусства, еще не такъ остро выявлено, какъ въ «Поэмѣ экстаза» и «Прометей». Художникъ еще только пока жрецъ, вдохновленный Божествомъ, но характерно, что въ противоположность Бетховену, для котораго вся вселенная —храмъ, гдѣ человѣчество чрезъ муки страданій приходитъ къ радости приобщенія къ Божеству, Скрябинъ уводитъ насъ въ холодный Пантеонъ искусства, гдѣ жрецъ силой гармоній и контрапунктовъ старается насъ убѣдить во всемогуществѣ его боговъ.

Трагическая муза Бетховена была еще болѣе чужда Скрябину, чѣмъ лирическая скорбная муза Шопена. Даже въ той области, въ которой Скрябинъ преклонялся и учился у Бетховена,— въ области музыкальной архитектоники — онъ не хотѣлъ пойти дальше внѣшняго усвоенія методовъ постройки крупныхъ музыкальных формъ. Въ то время какъ у Бетховена форма рождается изъ духа, органически расширяется и развивается въ процессъ созиданія, у Скрябина послѣ проведенія его темъ начинается холодная «строгая обдуманность» нанизыванія и сочетанія этихъ темъ и составныхъ ихъ элементовъ съ полагающимися по академическому закону нарастаніями, и тутъ ему приходится на помощь пройденная у Танѣева школа — «подвижные контрапункты» и

внѣшне усвоенный Бетховенъ. Это уже не творчество, а «разработка», вполне оправдывающая то названіе, которое эта работа получила въ музыкальной схоластикѣ. Тѣхъ неожиданныхъ, тѣхъ поворотовъ, съ которыхъ открываются новые міры, возможность которыхъ даже не заложена въ первичныхъ элементахъ — главныхъ темахъ произведенія и которыми такъ полны симфоніи и камерныя произведенія Бетховена, вы не найдете у Скрябина. Послѣдній слишкомъ останавливался на мелочахъ, и форма служила ему скорѣе планомъ, гдѣ онъ предполагалъ эти мелочи, чѣмъ образующимъ началомъ, связующимъ въ одно органическое цѣлое разрозненные элементы.

Если Скрябинъ ставилъ въ упрекъ Вагнеру расплывчатость его формъ, то его самого можно упрекнуть въ схематичности формы. Зачастую онъ оставлялъ въ разработкѣ пустыя мѣста, зная, что они будутъ впослѣдствіи несомнѣнно заполнены. Такой способъ работы возможенъ при наличіи опредѣленнаго плана модуляціи, но не въ процессѣ органическаго творчества, когда послѣдующее не «слѣдуетъ» за предыдущимъ, а изъ него вырастаетъ съ неумолимой необходимостью. Оттого мы наталкиваемся часто у Скрябина на такія странныя неожиданности. «Словесность», въ видѣ программы сопровождающая его произведенія, не допускаетъ повтореній, а музыка повторяется: это — теоретически, по школьному выражаясь, реприза начального изложенія темъ произведенія (напримѣръ, въ «Поэмѣ экстаза»), вполне законная съ точки зрѣнія классической формы, но расхолаживающая какъ возвращеніе къ прошлому въ произведеніи, гдѣ все должно быть устремленіемъ.

Когда художникъ подходитъ къ пропасти, когда ему дальше нечего сказать, онъ выбирается изъ опаснаго положенія при помощи «строгой обдуманности», при помощи музыкальной діалектики.

IV.

И тутъ я подхожу къ жгучему вопросу о «словесности» Скрябина. Эта музыка хочетъ быть больше чѣмъ музыкой. Она перерастаетъ въ своихъ требованіяхъ даже притязанія Вагнера

на художественный синтез Софокла и Бетховена. Ея путь — через «божественную игру» чело́вѣка-бога третьей симфоніи, через діонисіевскій оргіазмъ и экстазъ «Духа, пережившаго свою сущность» къ подвигу «Прометея», къ жертвеннымъ заклінаніямъ послѣднихъ сонатъ и, наконецъ, къ мессіанской идеѣ «Предварительнаго дѣйствія» и къ заключительному аккорду нашей расы — къ «Мистеріи».

Esse homo!

« Я знаю свой жребій. Нѣкогда съ моимъ именемъ будетъ связываться воспоминаніе о чемъ-то огромномъ, — о кризисѣ, какого никогда не было на землѣ, о самой глубокой коллизіи совѣсти, о рѣшеніи, предпринятомъ *противъ* всего, во что до сихъ поръ вѣрили, чего требовали, что считали священнымъ».

« Я *благостный вѣстникъ*, какого никогда не было, я знаю задачи такой высоты, для которыхъ до сихъ поръ недоставало понятій; впервые съ меня опять существуютъ надежды. При всемъ томъ я по необходимости чело́вѣкъ рока. Ибо когда истина вступитъ въ борьбу съ ложью тысячелѣтій, у насъ будутъ сотрясенія, судороги землетрясенія, перемѣщеніе горъ и долинъ, о какихъ никогда еще не грезили». («Esse homo» Ницше, въ перев. Ю. М. Антоновскаго, стр. 113-114).

Я прошу васъ прислушаться къ музыкѣ этихъ словъ — даже безъ полнаго вниканія въ ихъ содержаніе — и сравнить съ метафизическимъ обоснованіемъ идеи Мистеріи по Скрябину, принадлежащимъ перу Л. Л. Сабанѣва.

« Духъ (творческій принципъ) ощущаетъ въ себѣ первичную *полярность* началъ мужественнаго и женственнаго, активнаго и пассивнаго, воли и сопротивленія. Послѣднее начало, косное, инертное, кристаллизуется въ неподвижность материализованныхъ формъ, въ *Мірѣ* со всѣмъ многообразіемъ явленій. Разъединенныя полярности достигаютъ въ своемъ раздѣленіи кульминаціи. Полная материализація и дифференціація — утрата связи съ божествомъ (въ искусствѣ — раздѣленіе отдѣльныхъ отраслей, прежде соединенныхъ, и развитіе каждой изъ нихъ въ отдѣльности). Съ достиженіемъ наибольшаго раздѣленія рождается стремленіе къ обратному воссоединенію, — *Любовь Міра къ Духу* и обратно, мистическій

Эросъ. Цѣль разъединенія достигнута : творческая сущность отпечатлѣна на матеріи, и начинается процессъ *дематериализаціи*, воссоединенія (въ планѣ искусствъ — воссоединеніе отдѣльныхъ искусствъ, ихъ синтезъ). Воссоединеніе достигается *Мистеріей*, — мистическимъ актомъ ласкъ Духа и Міра. Актъ этотъ завершается мистическимъ соединеніемъ, которое проявится въ формѣ, не могущей быть осознанной теперь. Это будетъ всеобщая Смерть и новая Жизнь, міровой катаклизмъ, уничтожающій физическій планъ Планъ Мистеріи — художественное воспоминаніе или переживаніе участниками ея всей предъидущей исторіи Духа, процесса материализаціи». (Цитирую изъ прекрасной біографіи Скрябина, написанной Ю. Энгелемъ и появившейся въ № 4-5 Музыкальнаго Современника за 1916 годъ). Къ этому слѣдуетъ, конечно, прибавить, что Скрябинъ считалъ себя «обреченнымъ» быть творцомъ этой Мистеріи, долженствовавшей представить заключительный аккордъ жизни нашей расы, за которымъ послѣдуетъ міровой катаклизмъ.

Въ этомъ состязаніи пѣвцовъ неизвѣстно еще кто беретъ болѣе высокую ноту — Ницше или Скрябинъ. Но и тутъ, и тамъ надрывъ.

V.

Со Скрябинымъ философскій духъ не впервые проникаетъ въ музыку -- такъ же, какъ и обратно. Вспомните Шопенгауера и его музыкальнаго истолкователя Вагнера.

Шопенгауеръ видѣлъ въ музыкѣ непосредственное отображеніе міровой воли, проявленіе какъ бы сердца вещей. Музыка и философія выражали для него одно и то же, но на разныхъ языкахъ. «Слова суть и остаются для музыки чуждой придачей подчиненной цѣнности, такъ какъ дѣйствіе звуковъ несравненно могущественнѣе, вѣрнѣе и скорѣе дѣйствія словъ». Я не буду углубляться въ дальнѣйшія, подчасъ въ высшей степени своевольныя и фантастическія разсужденія Шопенгауера о существѣ музыки, гармоніи, консонанса, диссонанса и проч., которыя можно найти въ его «Метафизикѣ музыки».

Конечно, не эти философскія разсужденія претворились въ музыку Вагнера. Послѣдній, очевидно, подслушалъ что-то другое въ философiи Шопенгауера, неуловимое, не поддающееся точному опредѣленію закрѣпленными понятіями — словами. Когда Тристанъ и Изольда во второмъ дѣйствіи одноименнаго произведенія переводятъ на языкъ Вагнера музыку философiи Шопенгауера, вы чувствуете, точно вы качаетесь на легкихъ волнахъ на границѣ двухъ міровъ — бытія и небытія. Развѣ музыка — грубое желаніе, страсть, отравленный день и стремленіе къ вѣчной ночи? Нѣтъ, она унеслась здѣсь выше пессимизма Шопенгауера, выше его міровой воли и унесла насъ на легкихъ своихъ крыльяхъ. Мы не чувствуемъ ни радости, ни горя, ни состраданія. Мы бы хотѣли только еще и еще продлить наше пребываніе на этомъ островѣ блаженныхъ, пока обманчивый призракъ дня грубымъ аккордомъ не вступаетъ въ свои права...

Путь философскихъ или, вѣрнѣе, религіозно-философскихъ достиженій Скрябина не такой ясный и опредѣленный какъ у Вагнера. Тутъ и вліяніе религіознаго идеализма С. Трубецкого, и дѣйствіе проповѣди Ницше о сверхчеловѣкѣ, вплоть до своеобразной переработки теософскихъ «доктринъ» Блаватской, религіозныхъ ученій Индіи и даже социальноматериалистическихъ построеній революціонеровъ.

Какъ въ этомъ горнилѣ разнообразныхъ, иногда прямо противоположныхъ философскихъ міросозерцаній могла выплавиться собственная мысль Скрябина и получиться та синтетическая масса, которую съ нѣкоторой натяжкой можно назвать его собственной философiей?!

Эту загадку легко разрѣшить, если принять во вниманіе, что Скрябинъ изъ всѣхъ этихъ философскихъ ученій усваивалъ только то, что, такъ сказать, лило воду на его художественную мельницу, соотвѣтствовало его художественнымъ стремленіямъ и настроеніямъ.

Поверхностно его задѣла философія ортодоксальнаго христіанства С. Трубецкого. Ближе по духу была ему уже проповѣдь Ницше о сверхчеловѣкѣ. Но императивное «я» Скрябина уносило его отъ «сверхчеловѣка» земли къ мистическимъ вы-

сямъ теософіи, которая очень скоро превратилась у него въ высшую мудрость творческаго духа, такъ же какъ она для Р. Штейнера и его послѣдователей превратилась въ антропософію.

Гигантскими шагами проходитъ Скрябинъ по всѣмъ высямъ человѣческой мысли, нигдѣ не останавливаясь подолгу, легко и поверхностно касаясь ихъ своей творческой фантазіей. Но во всѣхъ религіозныхъ, философскихъ системахъ, въ мифахъ онъ отбрасываетъ все, что принижаетъ силу творческаго духа.

То не скованный по повелѣнію Зевса Властью и Силой Прометей, который похитилъ божественный огонь для смертныхъ, это само божество, творящее синтезъ свѣтовыхъ и звуковыхъ гармоній!

Зачѣмъ муки «очищенія», чрезъ которыя проходятъ мистики, чтобы получить откровеніе, коли художникъ самъ — Творецъ, онъ творить все изъ себя и въ себя. «Конечно, опытъ и упражненія йоговъ могутъ тоже дать достиженія, но это — путь духовныхъ бездарностей, духовный же геній можетъ и безъ упражненій сразу получить откровеніе».

Не переигралъ-ли здѣсь Скрябинъ, какъ онъ въ молодости переигралъ свою правую руку и долженъ былъ вступить на путь «духовныхъ бездарностей»: ежедневными упорными упражненіями расплатиться за попытку быть непременно первымъ и въ области, недоступной его физическимъ силамъ, въ области фортепіанной техники? Чувствовалъ ли Скрябинъ въ стремительномъ полетѣ своей религіозно-философской фантазіи, что онъ долженъ былъ въ концѣ концовъ неминуемо разбиться? Не думаю. Но если-бъ эта богатая художественными достиженіями жизнь не была такъ рано и случайно прервана, мы бы, можетъ быть, присутствовали при ужасномъ зрѣлищѣ: пѣвецъ «экстаза», въ страданіи, на порогѣ смерти, себя чувствовавшей отлично, не понимавшей «дряблага нытья» Чехова, долженъ былъ неминуемо прийти къ безумію одинокаго величія. Судьба оберегла Скрябина отъ этого ужаса. Она была менѣе благосклонна къ Ницше, который послѣ «Ессе homo» одиннадцать лѣтъ еще влачилъ жалкое зоологическое существованіе.

VI.

Но покинемъ эту атмосферу громкихъ символовъ, это прокрустово ложе приподнятости и экзальтированности, протѣсьнимся и сквозь толпу жрецовъ, находящихся во всеобладаніи скрябинской «истиной» и закрывающихъ отъ насъ ликъ божества, и постараемся остаться наединѣ съ музыкой Скрябина.

Гдѣ найти тѣ идеальныя условія, въ которыхъ произведенія художника проявляются во всей своей настоящей сущности? Это не атмосфера нашихъ концертныхъ залъ, но и не храмъ на берегахъ Ганга, о которомъ мечталъ Скрябинъ для своей мистеріи. Всякій Байрейтъ, всякое паломничество убиваетъ искусство.

Творецъ Венеры Милосской могъ въ порывѣ вдохновенія отбить руки своей статуѣ, но не могъ помѣшать миллионамъ рукъ «захватать» этотъ бѣлый мраморъ, не могъ помѣшать вереницамъ путешественниковъ компаніи Кука съ гидами въ рукахъ обходить статую и обозрѣвать ее спереди и сзади. Однако за одного Гейне, который, больной, еле притащился въ Лувръ и съ рыданіями припалъ къ ногамъ богини, творецъ Венеры Милосской, вѣроятно, простилъ злой судьбѣ миллионы равнодушныхъ невѣжественныхъ зрителей.

Самъ Скрябинъ не то, что мечталъ о Байрейтѣ, онъ считалъ необходимымъ и неумолимо неизбѣжнымъ пріобщеніе широкихъ массъ, участіе чуть ли не всей вселенной въ его заключительномъ аккордѣ нашей расы — въ Мистеріи. Такое общеніе «духовнаго аристократа», какимъ себя Скрябинъ всегда чувствовалъ, съ толпой, непосвященной въ тайны искусства, и возможно только въ формѣ религіознаго таинства, гдѣ жрецы произносятъ на непонятномъ языкѣ свои заклинательныя формулы, а толпа благоговѣнно одуряется и темнотой «великихъ» символовъ и кажденіями прислужниковъ божества.

То страшное одиночество, въ которомъ рождаются великія мысли, было чуждо Скрябину. Еще съ юныхъ лѣтъ онъ любилъ работать на людяхъ. Съ годами эта привычка «дѣлиться» все усиливалась. Но когда художникъ «дѣлится», онъ стано-

вится бѣднѣе, а въ особенности, когда отдаетъ сокровища своего духа за звонкую монету восхищенія окружающихъ. Не даромъ одинъ изъ величайшихъ пѣвцовъ экстаза Плотинъ говорилъ, что прозрѣнія нельзя передать. Какъ, дѣйствительно, отдѣлится отъ себя и возвѣститъ, какъ различное, то, съ чѣмъ человѣкъ слился въ своемъ провидѣннѣи воедино? Въ этомъ, очевидно, прибавляетъ онъ, и былъ смыслъ повелѣннѣи Мистерій ничего не сообщать непосвященнымъ. (Эннеады Плотина \ 1, 9, X, XI). Кому не дано непосредственно увидѣть божественное, тому не передашь его никакими словами.

VII.

Но какъ приобрѣсти это провидѣннѣе въ области музыки? Тутъ еще мало научиться понимать языкъ музыкальныхъ авгуровъ, мало умѣнья разбираться въ техническихъ терминахъ. Всякій техническій разборъ — вивисекція художественнаго произведенія. Кто, «звуки умертвивъ, музыку разъялъ, какъ трупъ», «повѣрилъ алгеброй гармонію», тотъ умертвилъ нѣгу творческаго воспріятія.

И еще. Какъ приобрѣсти то внутреннее «зрѣннѣе», которое дало бы возможность проникнуть въ тайну творчества художника, когда между слушателемъ и произведеніемъ становится матеріализованная звучность виртуоза или оркестровыхъ исполнителей, которые въ большинствѣ случаевъ не обладаютъ этимъ внутреннимъ зрѣннѣемъ и чужды, а иногда и прямо враждебны этой тайнѣ?

Къ сожалѣннѣю безъ «медіума» тутъ очень рѣдко можно обойтись, и если ужъ выбирать руководителя въ потусторонній міръ музыки Скрябина, то надо постараться найти такого, кто самъ побывалъ въ «гротѣ Венеры» и находился подъ очарованіемъ этой не всѣмъ непосредственно доступной тайны, довѣриться тому, кто самъ внутреннимъ зрѣннѣемъ пересмотрѣлъ и пережилъ эту музыку, слился съ нею воедино.

Чтобы достигнуть этого переживанія, надо снять тѣ грубые наносные пласты, которые мѣшаютъ намъ проникнуть въ серд-

це этой музыки. Скрябину самому, а въ особенности его слѣпымъ поклонникамъ, могло казаться, что тотъ мистическій туманъ мало доступныхъ для обычнаго человѣческаго пониманія словесныхъ символовъ, которыми онъ окружилъ свою музыку, углубляетъ пониманіе и дѣлаетъ доступными и возможными для всѣхъ откровенія его творчества. Мнѣ, наоборотъ, эта «словесность» кажется досаднымъ средостѣніемъ между мной и настоящимъ Скрябинымъ. Кто въ жизни хоть разъ находился подъ очарованіемъ личнаго исполненія самимъ Скрябинымъ своихъ произведеній, тотъ вспомнить стихи Тютчева:

Лишь жить въ самомъ себѣ умѣй:
 Есть цѣлый міръ въ душѣ твоей
 Таинственно-волшебныхъ думъ;
 Ихъ заглушить наружный шумъ,
 Дневные ослѣпятъ лучи:
 Внимай ихъ пѣнью и молчи!

и удержится отъ искушенія фиксировать словами то тонкое и неуловимое, что стало музыкой именно потому, что не могло вылиться въ форму словъ. *Silentium!*

VIII.

Та идеальная атмосфера, въ которой мы можемъ приобщиться къ откровеніямъ музыки Скрябина, не душная атмосфера большихъ концертныхъ залъ, гдѣ Голяеы фортепіано совершаютъ свои подвиги. Яркія оркестровыя одежды также не подходятъ къ интимной музыкѣ Скрябина. Его оркестръ въ сильныхъ мѣстахъ оглушаетъ, но не убѣждаетъ, какъ оркестръ геніальнаго мастера въ области музыкальнаго *al fresco* — Рихарда Вагнера, въ «слабыхъ» мѣстахъ онъ играетъ, но не чаруетъ и ласкаетъ, какъ оркестръ Римскаго-Корсакова, не говоря уже о томъ, что онъ никогда не достигаетъ мистической звучности, не смотря на наличие «мистическихъ» и «синтетическихъ» гармоній.

Мысль сочетать фортепіано съ грузнымъ аппаратомъ со-

временнаго оркестра въ поэмѣ огня «Прометей» попросту неудачная мысль. Получился виртуозъ — Прометей, борющійся съ силой оркестра, но не то божественное «единое», къ которому стремился композиторъ. Ничего не прибавила бы и свѣтовая клавиатура, если-бъ она даже и могла быть осуществлена въ обычныхъ концертныхъ условіяхъ. «Цвѣтной слухъ» пока даже среди избранниковъ, владѣющихъ имъ, неопредѣленная и непровѣренная психологическая загадка. Каждый, владѣющій этимъ слухомъ, окрашиваетъ музыку въ свои цвѣта. То, что Скрябинъ воспринималъ какъ высшую гармонію цвѣта и звука, показалось бы Римскому-Корсакову грубой фальшью. Мы привыкли со времени Вагнера увлекаться идеей соединенія искусствъ, и, несомнѣнно, мечта Скрябина о такомъ произведеніи, въ которомъ всё искусства сплелись бы въ одинъ клубокъ, есть углубленіе и развитіе идеи Вагнера.

Откуда эта потребность примѣшивать къ музыкѣ, которая соткана изъ тончайшихъ и нѣжнѣйшихъ нитей, чуждые ей и огрубляющіе ее элементы? Творчество — загадка, и, если искать его источниковъ, то можно пойти не только до психологіи, но и до фізіологіи творчества. Чѣмъ художникъ опьяняется, для насъ должно быть безразлично; излишнее любопытство въ этомъ отношеніи, я бы сказалъ, даже непристойно. Сами художники ревниво оберегаютъ тайны своей творческой лабораторіи. О своихъ паденіяхъ, неудачахъ они почти никогда не рассказываютъ. На турнирѣ искусства они всегда побѣдители — и дама ихъ сердца самая прекрасная, и девизъ ихъ самый благородный! Если они не желаютъ предстать предъ нами во всей своей художественной наготѣ, то на это у нихъ есть свои глубокія причины. Имъ есть что скрыть подъ плащомъ громкихъ символовъ, значительныхъ словъ — можетъ быть, беспомощность творческой мысли, бьющейся въ тискахъ старыхъ изжитыхъ формулъ. Прослушайте третью симфонію Скрябина безъ ея словеснаго убранства и сравните ее хотя бы съ первой частью пятой симфоніи Бетховена, чтобы убѣдиться, на чьей сторонѣ непосредственность творческой фантазіи и гдѣ музыкальная расхолаживающая діалектика.

Но возьмите музыку Скрябина внѣ одуряющей атмосферы мистики словъ, и вы переживете рядъ мгновений безмятежнаго, тихаго счастья, безъ нытья, но и безъ сильныхъ трагическихъ акцентовъ. Вы точно ребенокъ играете на берегу моря разноцвѣтными раковинами, но вы растете вмѣстѣ съ этими плѣнительными звуками, вашъ горизонтъ расширяется, новыя и новыя заманчивыя дали и неожиданности раскрываются предъ вами, прибой волнъ становится все сильнѣе и сильнѣе, а художникъ васъ уже уноситъ на крыльяхъ своей фантазіи все выше и выше, вы переживаете съ нимъ и экстазъ художественнаго творчества, и величіе Прометея, разорвавшаго цѣпи изжитыхъ гармоній, и оргіастическое изступленіе свободно играющаго тональностями музыкальнаго Мессіи.

И вы тогда простите Скрябину то, что онъ такъ пространно и ненужно говорилъ о своемъ «я» на чуждомъ ему языкѣ словъ, вы увидите это «я» въ его музыкѣ. Тамъ оно живетъ въ великой тайнѣ звуковъ.

Г. Ловцкій.