

Учитель переписчикъ всталъ со скамьи, поставилъ на нее ногу и сталъ демонстрировать передо мною свою обувь: невѣроятно изодранный сапогъ, перевязанный въ разныхъ направлѣнiяхъ веревочкой. Завѣдующій переписнымъ отдѣломъ сталъ укорять владѣльца этого сапога.

— Что-же вы хотите отъ товарища инструктора? Онъ не интендантъ!

Тутъ заговорили сразу всѣ. Послышались голоса: мы не можемъ такъ работать. Пусть телеграфируетъ въ центръ. Мы не обязаны — мы мобилизованные!

Послѣднее восклицанiе меня поразило больше всего. Онъ не считали себя обязанными какъ разъ потому, что ихъ мобилизовали. Это замѣчанiе опрокидывало всю организацію переписи, построенную всецѣло на принудительной мобилизаціи персонала. Впрочемъ оно опрокидывало и всю совѣтскую систему въ цѣломъ.

Я ничего не могъ возразить. Опять я ощутилъ ложь своего положенiя. Ну что сказать голоднымъ, оборваннымъ, измученнымъ людямъ? Что я могу имъ сказать отъ имени

совѣтской власти? Самымъ «государственнымъ» образомъ поведенiя съ моей стороны было-бы отправить того, что сказали: «мы не обязаны». въ чена. Но это былъ не первый и не послѣдній случай, когда я оказывался совершенно чуждымъ государственныхъ идей.

Я сталъ въ отвѣтъ что-то бормотать, ссылаясь на то, что въ другихъ мѣстахъ переписчики тоже ничего не получили, что мы сами, т. е. уѣздное статистическое бюро, ничего не получаемъ (до сихъ поръ не могу понять, зачѣмъ я совралъ, — кое-что мы получали), и что въ концѣ концовъ я совершенно безсиленъ имъ помочь.

Съ тѣмъ и ушелъ, обѣщавъ протелеграфировать въ центръ. Ушелъ, ни слова не посвятивши «инструкціи», съ отвратительнымъ осадкомъ на душѣ.

Скорѣе вонъ изъ этого гнуснаго, грязнаго городка, навсквозь прогнившаго провинціальной совѣтчиной! Скорѣй въ поле, на дорогу подъ ласковое небо, льющее благодатные потоки свѣта, тепла и воздуха...

В. Н. Талинъ.

(Продолженіе слѣдуетъ).

ДВА ПОЛЮСА РУССКОЙ МУЗЫКИ.

Можно было-бы сказать — два полюса русскаго искусства, а не одной только музыки.

Дѣйствительно, мнѣ кажется, что въ лицѣ Скрябина и Стравинскаго мы имѣемъ передъ собою представителей

двухъ различныхъ тенденцій русскаго искусства, тенденцій основныхъ и полярно-противоположныхъ, проявляющихся, и въ музыкѣ, и въ литературѣ, и въ живописи. Периодами борьба между ними затихала, и взаимное напряженіе ихъ ослабѣвало; являлись художники средняго типа, въ коихъ эти тенденціи болѣе или менѣе гармонично сочетались, чтобы, затѣмъ, вновь раздѣлиться и возстать одна на другую. То одна, то другая побѣждали въ тѣхъ или иныхъ областяхъ искусства... И вотъ, нынѣ, въ сферѣ музыки, онѣ столкнулись и обострились до предѣла, воплотившись въ двухъ композиторахъ громадной, хотя и неравной, быть можетъ, творческой мощи. Но, конечно, не въ томъ вовсе дѣло, кто изъ нихъ двоихъ выше въ чисто музыкальномъ отношеніи чей именно звуковой даръ непосредственнѣе, сильнѣе, ярче; подобнаго рода сужденія и оцѣнки насъ здѣсь вовсе не интересуютъ: они, эти художники, одинаково типичны, вотъ главное, одинаково «репрезентативны», скажемъ, пользуясь терминомъ Эмерсона. Въ дѣятельности каждаго изъ нихъ отразился съ совершенной почти чистотою — поскольку вообще такая исключительность возможна въ человеческихъ предѣлахъ — одинъ определенный подходъ къ искусству, одно жизнеощущеніе и одно міросозерцаніе.

Сопоставленіе Скрябина со Стравинскимъ, сравненіе ихъ съ этой именно точки зрѣнія представляется мнѣ поэтому чрезвычайно интереснымъ.

Здѣсь, на кошкетномъ, яркомъ примѣрѣ мы имѣемъ возможность коснуться нѣкоторыхъ общехудожественныхъ и культурныхъ, проблемъ.

II.

Скрябинъ всецѣло погруженъ былъ въ стихію жизни. Искусство для него — служило жизни; оно было средствомъ повысить ея напряженіе, увеличить мощь ея, усилить блескъ; оно являлось средствомъ углубленія и осложненія жизни. «Искусство — дивное вино, повторялъ онъ часто, божественный напитокъ... Отъ этой жизни къ иной жизни — черезъ искусство».

Въ его глазахъ произведеніе искусства являлось своеобразнымъ резервуаромъ творческой энергіи, дающимъ возможность дѣйствовать на жизнь, индивидуальную и коллективную, на всю дѣйствительность; съ помощью искусства мы эту дѣйствительность и въ ней самихъ себя, реально измѣняемъ, преобразуемъ. Художникъ и всѣ тѣ, кто созерцаемъ участвуютъ въ его творческой дѣятельности — живутъ по новому, возносятся живя на инья, высшія ступени бытія. Въ этомъ обогащеніи жизни — вся цѣль искусства, а вовсе не въ томъ,

чтобы создавать цѣнные въ себѣ, вѣчныя произведенія.

Мы здѣсь узнаемъ романтической подходъ къ искусству, романтическую философію искусства. Скрябинъ, дѣйствительно, типичный романтикъ; въ немъ романтический духъ выразился съ наибольшей остротой и силой.

Слово «романтикъ» я беру, конечно, въ самомъ широкомъ смыслѣ: для романтика, для Новалиса, напр., къ которому Скрябинъ внутренно былъ такъ близокъ, цѣнна жизнь, какъ творчество; жизнь, т. е. творческая дѣятельность есть наивысшая, точнѣе — единственная подлинная цѣнность, значеніемъ и смысломъ одабряющая всѣ остальные. Продукты жизни, продукты творчества, созданія человѣческихъ рукъ — соборы, поэмы, картины, симфоніи, пѣсни, сами по себѣ — ничто: они лишь ступени, по которымъ восходитъ человѣкъ къ новымъ вершинамъ творчества. И въ этомъ восхожденіи, свободномъ, радостномъ — все. Творенія — только стимулы къ новымъ творческимъ подвигамъ, послѣдняя цѣль которыхъ — полное, безостаточное преображеніе всей природы, человѣка, животныхъ, косной якобы матеріи.

Объ этомъ мечтаетъ Новалисъ въ своемъ «Генрихѣ фонъ Офтердингенъ». Этого хочетъ и Скрябинъ, который, ксати сказать, имѣлъ о Новалисѣ лишь очень смутное предста-

вленіе, со словъ, если не ошибаюсь, Вячеслава Иванова.

Съ этимъ жизнеощущеніемъ, съ этимъ созерцаніемъ міра подъ аспектомъ творчества, въ себѣ самомъ содержащемъ и законъ свой, и цѣль, и смыслъ, связано было у Скрябина эволюціонное пониманіе искусства: «вѣчныхъ» произведеній искусства, конечно, нѣтъ вовсе; созданія человѣка умираютъ точно также какъ и творецъ ихъ; сами по себѣ вѣдь, какъ таковыя, они ничто и роль ихъ кончается съ того момента, какъ дѣйствіе ихъ произведено, какъ съ помощью ихъ человѣкъ поднялся на высшую ступень, послѣ того какъ свѣтлое опьяненіе, ими принесенное, дало бытіе новымъ созданіямъ, которымъ въ будущемъ суждено также погибнуть.

И для собственныхъ твореній Скрябинъ исключенія никакого не дѣлалъ: ихъ тлѣнность онъ утверждалъ рѣшительно. Лишь послѣдній свой замыселъ — «Мистерію» — онъ выдѣлялъ, въ томъ именно смыслѣ, что послѣ нея искусства уже не будетъ; она закончить, заключить исторію, осуществить послѣдній, высочайшій подъемъ человѣчества, въ радостномъ пламени котораго сгоритъ міръ.

Это исканіе конца, завершенности характерно для Скрябина какъ для романтика: романтизмъ вѣдь мыслить всегда бытіе завершеннымъ. Безконечность потенциальная,

безконечность ряда, та безконечность, которую Гегель назвал «дурной» — ужасает его; онъ ея не принимаетъ, ибо мыслить бытіе замкнутымъ въ себѣ, и рядъ для него обрацается въ кругъ; это — система, «актуальная» безконечность, но выраженію Георга Кантора. Наступить мигъ, который все объемлетъ, все объяснить, все завершить, въ которомъ истинный смыслъ свой, полноцѣнность свою обрѣтутъ внезапно всѣ предвидущіе моменты бытія: пусть это будетъ экстазъ, блаженная смерть, золотой вѣкъ, тысячелѣтнее царство, страшный судъ — исторія въ той или иной формѣ завершится, ибо абсолютное имманентно бытію.

Конечно, сказано объ искусствѣ приложено ко всѣмъ областямъ человѣческой дѣятельности. Вся культура для романтика Скрябина цѣнна лишь какъ продуктъ творчества, съ одной стороны, какъ возбудитель новаго творчества, съ другой. Наука, право, мораль цѣнны постолько, поскольку они способствуютъ расцвѣту творческой активности. Сами по себѣ — они призрачны, и величайшая опасность для человѣчества есть поэтому «культурный фетишизмъ», т. е. обоготвореніе культурныхъ цѣнностей, преклоненіе передъ культурными благами какъ передъ цѣнностями въ себѣ, закрѣпленіе ихъ какъ вѣчныхъ, нерушимыхъ, строеніе культуры этажъ

за этажемъ на неизблемыхъ основаніяхъ, заранѣе, слѣдовательно, опредѣливъ характеръ и направленіе этого строительства.

Романтизмъ и гениальный, наиболѣе цѣльный его представитель, Скрябинъ мыслить такимъ образомъ культуру пластичной, какъ процессъ выдумки, изобрѣтенія, вся прелесть котораго въ его свободѣ. Отсюда — революціонность Скрябина и глубокая его враждебность къ современному западу.

Онъ любилъ и цѣнилъ западную культуру, но ужасался застылости, закованности ея формъ, грубѣйшему фетишизму ея, выразившемуся, между прочимъ, въ машинизмѣ, въ превращеніи человѣческой личности въ слугу машины, въ средство, въ аппаратъ для добыванія и выработки благъ, все равно какихъ, духовныхъ или матеріальныхъ; здѣсь различія въ его глазахъ не было: человѣка на западѣ сковываютъ продукты его-же собственной дѣятельности. Значить-ли это, что нужно уничтожить культуру? Отнюдь нѣтъ! Но вернуть нужно ей ея текучесть, признать относительно ея цѣнности, утвердить первенство человѣка творца.

По музыкальному языку своему Скрябинъ чистый западникъ, наиболѣе, быть можетъ «анациональный» изъ русскихъ художниковъ звука. Во всемъ музыкальномъ творествѣ Скрябина нельзя отмѣтить ника-

нихъ слѣдовъ вліяній русской народной пѣсни или русскихъ плясовыхъ ритмовъ. Лишь одинъ разъ, въ началѣ, онъ какъ будто вспоминаетъ о русскихъ національных мотивахъ, да и то воспринялъ ихъ сквозь призму Чайковского (тема анданте фортепьяннаго концерта). Чуждъ онъ былъ вовсе вліяній Глинки и кучкистовъ, чуждъ онъ казался и ихъ идеологій. Шопень, Листъ и Вагнеръ — вотъ кто были его учителями и руководителями. Но этотъ западникъ, столь чувствительный къ прелестямъ европейской жизни, вѣрить, все-же въ особую миссію Россіи, ждетъ отъ нея чуда, знаетъ, что до конца любятъ его и понимаютъ только въ Россіи, утверждаетъ враждебность своего, революціоннаго по существу искусства западной застылой самоувѣренности, «западному накаливанію культурныхъ благъ», всей тяжестью своею и всей роскошью, сковавшихъ европейца.

Этотъ западникъ является въ сущности въ Европѣ глашатаемъ русскаго искусства, носителемъ типично русской идеи.

Дѣйствительно, скрябинскій романтизмъ, утверждающій приматъ свободнаго творчества, подчиняющій искусство жизни воплощаетъ одно изъ двухъ основныхъ теченій русской художественной мысли, то, которое породило въ сферѣ музыки Мусоргскаго, въ

сферѣ живописи — Передвижниковъ — Ге и др., въ области литературы таня, напр. разнородныя явленія какъ Левъ Толстой и публицисты шестидесятыхъ годовъ.

Что объединяетъ ихъ всѣхъ? Утвержденіе *дѣйственности* искусства. Признаніе за нимъ реальной силы, усмотрѣніе эстетической цѣнности предмета въ его способности возбудить кѣдѣйствію. Пусть этотъ критерій у однихъ носитъ моральный характеръ, пусть у другихъ онъ будетъ религіознымъ, социальнымъ, экономическимъ даже, — сейчасъ это вовсе не важно. Фактъ тотъ, что для нихъ всѣхъ, точно также какъ и для Скрябинина, гдѣ тенденція эта предъ нами обнажилась, значеніе искусства опредѣляется жизнью, тѣмъ антомъ, который породилъ его и тѣмъ, который въ немъ укорененъ. Для нихъ всѣхъ, точно также какъ и для древнихъ иконописцевъ, эстетическое созерцаніе не есть любованіе, но оно обязываетъ къ дѣйствію, къ подвигу. Бездѣятельное искусство, бесплодное, не способное подвинуть насъ къ дѣйствію, безсильное воздѣйствовать въ томъ или иномъ направленіи на міръ — оказывается въ этомъ воспріятіи лишеннымъ эстетической значимости.

Конечно, черта эта ея особой рѣзкостью сказывается въ русской литературѣ, которая вся почти живетъ этой вѣрой въ дѣйственную мощь словеснаго искусства, моральную

религиозную, социальную. У Скрыбина слово приобретает уже мистическое, магическое значение: но этот «орфеизм» — (Мифъ объ Орфеѣ онъ толковалъ какъ воспоминаніе объ историческомъ фактѣ) лишь степенно отличается отъ утилитаризма шестидесятниковъ, отъ морализма Толстого, Искусство въ этой концепціи есть путь къ спасенію, къ преображенію, своеобразное дѣланіе.

Какъ глубоко укоренено это сознаніе въ русскихъ художникахъ слова, показываетъ, между прочимъ, исторія символизма въ Россіи; воспринятое отъ Франціи какъ вполне определенное поэтическое ученіе, какъ теорія извѣстной литературной и только литературной школы, это ученіе въ твореніяхъ русскихъ символистовъ (исключая Валерія Брюсова, оставшагося чистымъ художникомъ) обратилось въ своеобразную мистическую доктрину, обросло моралью, религіей, философией; слово стало орудіемъ дѣйствія, поэты превратились въ мага, въ пророка.

Стремясь расширить предѣлы искусства, пытаясь слить его съ религіей, мечтая о спасеніи міра красотой, Скрыбинъ лишь осуществлялъ устремленія многихъ изъ лучшихъ русскихъ поэтовъ, музыкантовъ, живописцевъ.

Романтикъ, онъ работалъ, однако, надъ своимъ проявленіемъ какъ истинный классикъ; онъ любилъ художест-

венную форму, съ увлеченіемъ надъ нею трудился, ничего не оставлялъ недодѣланнымъ, былъ строгимъ пуристомъ въ технику, всякую приближительность, случайность ненавидѣлъ. Онъ былъ всегда вѣрнымъ жрецомъ Аполлона, но въ храмъ его онъ входилъ и жертвы приносилъ ему лишь затѣмъ, чтобы, изъ храма выйдя болѣе мудрымъ и сильнымъ, дѣйствовать въ мірѣ и овладѣть человѣкомъ и природой.

III.

И.С. Стравинскій, какъ вѣрно замѣчаетъ его критикъ Ансэрмъ, приноситъ съ собою новое воспріятіе, новое ощущеніе искусства; правильнѣе будетъ сказать — не «новое», но воскрешающее старое, давно забытое въ чистомъ своемъ видѣ, классическое. Игорь Стравинскій — классикъ.

Для многихъ подобное определение прозвучитъ парадоксомъ: «классикъ» — это Моцартъ, Гайднъ. Что можетъ имѣть съ классицизмомъ общаго авторъ «Петрушки», «Весны священной», ниспровергатель всѣхъ законовъ въ царствѣ звука, буйный революціонеръ?... Но въ томъ именно и дѣло, что Стравинскій вовсе не революціонеръ и ничего не ниспровергаетъ. Оговариваюсъ: въ области звука — онъ гениальный новаторъ, открыватель неизвѣданныхъ еще путей; но характеръ его творчества — типично классическій,

во многом напоминающей искусство великих классиков XVIII в., германских и итальянских.

Музыка для него, совершенно также как и для них, существует сама по себе; она отдельная, самостоятельная область бытия. Он не видит в ней средства выражения, языка чувств, эмоций, настроений, отражения ощущений. Музыка его лишена лирики; для многих, следовательно она лишенной оказывается самой музыки, того, что составляет сердцевину, сущность ее. Генетически — это, по всей вероятности так: музыка, действительно, родилась из лирического пения, но вопрос о происхождении известного явления нельзя смешивать с вопросом о сущности этого явления.

Французский музыкант Комбарье определяет музыку как искусство мыслить звуками; мне кажется, слово «мыслить» получает здесь чрезвычайно широкое и неясное, таким образом, значение. Я предложил бы поэтому сказать: музыка есть искусство действовать в звуках. Музыка есть особый род, особый модус деятельности, характеристикой которого является отсутствие пространственных признаков: если я начинаю действовать в чистом времени, и, обратно, сочинять, или слушать музыку — не что иное как пребывание в чистом

времени, действие в живой длительности. Эти определения надлежало бы, конечно, значительно развить и обосновать, но для нашей здесь цели они вполне достаточны.

Съ этой точки зрения искусство Стравинского — чистая музыка. В нем, быть может, мало чувства, оно недостаточно выразительно в психологическом отношении; но таковы его свойства, которые могут не нравиться многим, тем именно, которые хотят, чтобы музыка им чтонибудь «говорила». В действительности, музыка Стравинского говорит им о многом, но не о личном его, субъективном, не о чувствах автора, мыслях, желаниях. Она значительна, не в психологическом, однако, смысле, но, если можно так выразиться, в «космологическом». Я сказал бы, что в музыке Стравинского поэт не он сам, но самая вещь — сквозь и через него. Можно подумать, что творческий процесс в Стравинском состоит в своеобразном самоотречении, в каком-то самоопустошении: вещи сами в нем обращаются в музыкальные системы, становятся текучими, выходят из пространства, приобретают чисто временное бытие и поют о себе. Стравинского самого нет в «Петрушке», в «Истории солдата», в «Весне священной».

При этом, в противоположность Скрябину, который в

своемъ субъективизмѣ «скрибнизировалъ» весь космосъ, расширяя лишь предѣлы своей личности, но не быть въ въ состояніи ихъ покинуть, Стравинскій не очеловѣчиваетъ природы, міра вещей, которые въ его музыкѣ продолжаютъ жить своей собственной жизнью. Жизнь эта регулируется въ искусствѣ Стравинскаго исключительно музыкальными законами, одинъ звукъ обрастаетъ другимъ, одна фраза порождаетъ другую, развивается, варьируется, сочетается съ другими по опредѣленнымъ звуковымъ нормамъ, столь же своеобразнымъ, столь же чуждымъ законамъ психическаго бытія какъ и логическія нормы.

Творенія подобнаго художника не выдаютъ себя за дѣйствія, за магическіе акты, за конденсаторы психической энергии, способные повысить напряженіе жизненнаго тона и возбудить къ творческому подвигу. Они суть звуковыя сгустки, музыкальныя системы, обладающія автономнымъ бытіемъ, собственнымъ значеніемъ. Они — продукты творческой энергии, послѣдняя цѣль труда художника, который, закончивъ свою работу, довольный своимъ созданіемъ, не ищетъ уже болѣе ничего за его предѣлами, наслаждаясь, любясь имъ.

Здѣсь, твореніе доминируетъ надъ творчествомъ, обращающимся въ средство, въ путь. Таковъ именно классическій подходъ къ искусству,

таково классическое жизненное ощущеніе. Твореніе — все; художникъ — мастеровой.

Типичнымъ художникомъ классикомъ былъ Флорберъ, для котораго жизнь являлась лишь матеріаломъ искусства, для котораго жизнь была синонимомъ не игры, какъ для романтика Скрябина, но труда, осмысленнаго художественнымъ созданіемъ, имъ выкованнымъ. Для Скрябина — человѣкъ всегда былъ значительнѣе его искусства, его твореній: гибель второй части «Мертвыхъ душъ» большая потеря, конечно, для искусства, говорилъ Скрябинъ, но жизненная драма Гоголя, пережитое имъ значительнѣе и поднощнѣе какаго бы то ни было шедевра, а за осложненіе и углубленіе своей внутренней жизни Гоголь не заплатилъ чрезмѣрной цѣной.

Не знаю, конечно, что сказалъ бы по этому поводу Стравинскій, но искусство его ясно говоритъ намъ о томъ, что передъ нами большою художникъ ремесленникъ; съ благодарностью, съ любовью взирающій на свой созданія, все стремленіе котораго въ томъ, чтобы сработать, написать хорошую вещь, нѣчто такое, что останется, чѣмъ будутъ любоваться. Подобными мастерами и были Моцартъ, Гайднъ, Скарлатти и ихъ предшественники. Такимъ отчасти былъ и Бетховенъ; но съ Бетховена именно явился новый типъ художника-учителя жизни, мыслителя, пророка. Затѣмъ пришелъ

Листъ, артистъ, въ современномъ смыслѣ этого слова, т. е. человѣкъ, искусствомъ пронизающей жизнь, въ искусствѣ ищущій стимуловъ къ жизни, пытающійся «жить» свои творческія мечты.

Искусство Стравинскаго отвѣчаетъ нынѣ запросамъ Запада; въ соответствіи полномъ оно находится со структурой, со всѣмъ характеромъ западной жизни.

По музыкальному языку своему Стравинскій—русскій, болѣе русскій чѣмъ кто-бы то ни былъ изъ его предшественниковъ и учителей, начиная съ Глинки и кончая Римскимъ-Корсаковымъ. Онъ, какъ будто, еще почвеннѣе ихъ, и нѣкоторыя изъ его «Прибаутки» напр., Русью пахнутъ, Русью сермяжной, откровеннѣе еще чѣмъ пѣсни Мусоргскаго. Онъ глубоко зачерпнулъ въ русскомъ фольклорѣ и вынесъ оттуда не только отдѣльныя мелодіи, отдѣльныя гармоническія обороты и ритмическія рисунки, какъ то дѣлали его предшественники, Глинки и кучкисты, но самыя законы строенія этой народной музыкальной рѣчи, ся синтаксисъ. И все-же, несмотря на это, онъ въ западной Европѣ—у себя; онъ Западомъ принять и понять лучше гораздо, чѣмъ выученикъ Шопена, Листа, Вагнера — Скрябинъ.

Причина тому — пропитанность искусства Стравинскаго классицизмомъ, подчиненіе въ его творествѣ человѣка, че-

ловѣческой активности, всей жизни — созданію его собственныхъ рукъ, «вещность», однимъ словомъ, этого искусства, соответствующая вѣчному характеру современной западной культуры. Петрушка, Весна Пульчинелла — это именно чудесно сдѣланныя, драгоценныя вещи, алмазы, которыми можно любоваться, которые стоятъ внѣ жизни и живы собственнымъ, непреходящимъ бытіемъ.

Здѣсь нѣтъ катастрофизма, и революціонный духъ въ этой музыкѣ вовсе отсутствуетъ. Здѣсь нѣтъ исканія, завершенности, стремленія къ замыкающему весь процессъ концу. Классическое мышленіе знаетъ лишь безконечность потенциальную, безконечность ряда; за однимъ шадевромъ — другой, за оперой — симфонія, балетъ, квартетъ, соната, еще и еще... Конца не можетъ быть: художникъ творить и трудится, возводитъ надъ жизнью дивныя созданія свои, предметъ всеобщаго любованья; созерцаніе ихъ — отдыхъ, перерывъ дѣятельности, слѣдовательно, — роскошь и, въ концѣ концовъ, развлеченіе.

Великолѣпное искусство Стравинскаго есть именно искусство эпохи человѣка-рабочаго, производителя благъ матеріальныхъ и духовныхъ, эпохи культурнаго фетишизма; въ лицѣ этого гениальнаго русскаго современнаго Западъ обрѣлъ своего художника.

Я указывалъ уже на связь

Стравинскаго съ европейскими музыкальными классиками XVIII вѣка, которыхъ онъ значительно превосходитъ въ законченности, цѣльности, послѣдовательности. Мгновеніями жизнь еще вторгается въ ихъ искусство и творенія ихъ — имѣю въ виду религиозную музыку, въ особенности — обращены одной стороной своей къ жизни, стремятся претворить ее, зовутъ къ дѣятельности. У Стравинскаго же — связь окончательно порвалась, искусство его питается жизнью, но соки свои назадъ не возвращаетъ ей и не изливаетъ ихъ въ общій жизненный потокъ.

Подобное же точно отношеніе мы усматриваемъ между Стравинскимъ и русскими художниками классическаго типа, какъ Глинна, Римскій-Корсаковъ, какъ Пушкинъ и нашъ современникъ — Брюсовъ, какъ большинство художниковъ «Мира искусства» и теоретикъ этой группы А. Бенуа. Во всѣхъ нихъ классическія тенденціи хотя и превалируютъ надъ романтическими, но все же находятся съ ними въ тѣсномъ сочетаніи: Глинна близокъ по духу къ Моцарту, котораго онъ такъ любилъ; его оперы — прекрасныя, замкнутыя въ себѣ созданія, спо-

собныя лишь доставить чисто эстетическое наслажденіе. И все-же, въ «Жизни за Царя» заключено извѣстное моральное намѣреніе и слышится призывъ къ дѣлу. «Градъ Китежъ», опытъ русской музыкальной мистеріи, создававшійся подъ вліяніемъ «Парсифаля», свѣдѣтельствуеетъ опредѣленно о стремленіи Римскаго-Корсакова выйти хотя бы разъ за предѣлы чистаго искусства и эстетическаго любованія.

Но Стравинскій, подобно Скрябину, не знаетъ колебаній, сомнѣній и компромиссовъ на своемъ пути. Онъ послѣдовательнѣе всѣхъ, безъ всякихъ усилій, съ полной искренностью работаетъ надъ звукомъ, какъ архитекторъ — надъ каменными глыбами, какъ ювелиръ надъ золотомъ и драгоценными каменьями. И творчество его получаетъ свое признаніе, разивается естественно, вполне органично, представляется своеобразнымъ, необходимымъ даже въ той западной Европѣ, гдѣ культурное творчество стремится къ окончательной кристаллизаци, гдѣ, какъ будто, всевластно царствуетъ вещь, гдѣ жизнь пытается осмыслить количествомъ произведенныхъ благъ.

Б. Шлецеръ.