ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ

НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Письменность
Искусство
Археология

Ежегодник

1983

Издательство «Наука». Ленинград. 1985

СТАТЬИ ВЯЧ. ИВАНОВА О СКРЯБИНЕ

И. А. Мыльникова

Литературное наследие Вяч. Иванова, весьма обширное и значительное как в художественной, так и научной областях, лишь в последние годы становится предметом специального изучения. Свидетельством тому являются первое советское издание стихов Вяч. Иванова,[1] а также статьи, публикации и сообщения С. Аверинцева, М. Альтмана, Е. Белькинд и др., посвященные различным сферам и периодам деятельности поэта. Правда, интерес к его творчеству, стимулированный, с одной стороны, вниманием ученых к культуре русского символизма в целом, с другой — своеобразием и уникальностью самого художнического облика Иванова, сосредоточивается, как правило, на литературно-критической и научной его деятельности. Однако и в этой области, традиционно обсуждаемой и неизменно подразумеваемой, лишь речь заходит о Вяч. Иванове, существуют еще значительные пробелы, которые мы и стремились отчасти восполнить предлагаемой публикацией.

Проблематика творчества Вяч. Иванова затрагивает многие области искусствознания — поэтику, лингвистику, эстетику, культурологию, историю литературы, театра и т. д. Затрагивает она и сферу музыкознания, преимущественно в плане истории музыкальной критики. Ивановские статьи о Вагнере, Чюрленисе, а также оставшиеся большей частью в рукописях статьи и речи о Скрябине, о которых пойдет речь, составляют существенную, хотя и до сих пор мало изученную часть русской литературы о музыке.

Интерес к проблемам музыкальным — в широком кругу вопросов, привлекавших Иванова как теоретика и историка культуры, — обусловлен не только подлинной универсальностью эрудиции поэта, но и всеобщим в начале XX в. в символистских кругах увлечением проблемой музыкальности, получившей в России известность благодаря Шопенгауэру и Ницше, а в сущности, ведущей свою историю в новое время от иенских романтиков. Символистская морфология искусств, как система иерархическая, признает на основании гносеологического принципа высшей формой творчества Музыку. Искусство, пишет Андрей Белый, какой бы материал оно не использовало и в какой бы форме не воплощалось, «исходя из феноменального, углубляется в „нуменальное“», «имеет исходным пунктом действительность, а конечным — Музыку как чистое движение».[2] «Формы искусства», от низших к высшим, не абсолютно замкнуты в себе, но стремятся к более совершенным, обращаясь в конечном итоге в Музыку, являющую собой не только прообраз и воплощение искусства будущего, но и форму синтезирующую, открывающую новый путь эволюции. Блок, однако, справедливо указывал на смешение — или, во всяком случае, недостаточное различение — в символистской эстетике понятий практической музыки и Музыки как «внутреннезвучащего», где последняя, поднимаясь до всеобъемлющего уровня философской категории, выступает в значении «духовного тела»[3] мира. Подобное «предельное» понимание музыки, в сущности весьма далекое от явлений собственно музыкальных, предполагает ее ощущение как порога, кануна, преддверия и возможно лишь в условиях общей эсхатологической настроенности, свойственной, скажем, младосимволизму в его начальный, «аргонавтический» период. Музыка включается в символистскую эстетическую систему как движущий фактор, как сила, способная осуществить провидимый символистами и воплощенный в Мистерии кардинальный поворот в истории мира. В то же время, вступив в эти сверхобласти, музыка не утрачивает своего значения и как собственно творчество звуковых форм и в этом смысле предстает в роли предмета стремления, идеального предела любого искусства вообще.

Апогей славы музыки в «философском качестве» связан с формированием и утверждением в символистской эстетике

идеи Мистерии — грандиозного масштаба тайнодействия, призванного дать искусству выход за пределы «иконотворчества» (или, по Белому, творчества мертвых форм) в область жизнетворчества (т. е. форм живых). После 1905 г., поставившего перед художниками-символистами множество новых проблем, а также вызвавшего пересмотр ранее решенных, Мистерия утратила свое абсолютное значение как форма немедленного преображения мира. Дальнейшая судьба Мистерии состоит в отказе от жизненно-практического ее понимания, в транспонировании идеи первоначально в область непосредственно художественную (Мистерия как сверхжанр), затем в области, находящиеся за пределами возможного в искусстве, и, наконец, в распаде целостной картины Мистерии.

Судьба идеи современной Мистерии во второй половине 900-х годов во многом определила и отношение к проблеме музыкальности. Протестом против апологии Музыкального, обратившейся к этому времени в некую расхожую монету, проникнута статья Андрея Белого (Б. Бугаева) «На перевале. VI. Против музыки». Стремление утвердить своеобразие словесного творчества и его свободу от музыкального рабства свойственно и И. Анненскому (см., например, статью «Власть тьмы»). Но все это — лишь доказательства от противного всеобщей популярности, повсеместной обсуждаемости проблем Музыкального во всех его аспектах — от фонического строя стиха, его интонационной системы (как позднее это сформулирует Б. Эйхенбаум) вплоть до музыкальной основы мироздания.

Диапазон символистского понятия музыкальности достаточно широк — от верленовского «De la musique encore et toujours!» * до всепроникающей блоковской музыкальной стихии, от «напевности» Бальмонта до структурно-композиционной музыкальности Белого. В ивановской же трактовке музыкального, вобравшей в себя и пифагорейскую гармонию сфер, и ницшеанский «дух музыки», и шопенгауэровскую апологию искусства, а наряду с этим и свойственное немецким романтикам «чутье музыкальной сущности вселенной» (Фр. Шлегель), подразумевается, помимо общесимволистских составляющих: 1) музыка как «знак» и «отблеск запредельного»; 2) музыка как стихия движения; 3) музыка как праоснова трагедии — и непосредственная, «рукотворная» музыка в совершеннейших ее проявлениях — бетховенской симфонии и вагнеровской музыкальной драме.

В эстетической теории Вяч. Иванова Музыка приобретает особое значение в связи с проблемой хорового действия. Иванов призывает не к стилизаторскому воспроизведению «буквы» античной трагедии, но к подлинному воскрешению ее «духа». Развивая идею «рождения трагедии из духа музыки», он мыслит современное хоровое действие непременно окруженным «музыкальною симфониею». Вехами на пути, ведущем через «святилища Греции» к возрожденной трагедии, представляются Бетховен и Вагнер. В творчестве Бетховена Иванов видит предначертание будущего направления искусства — от индивидуализма, нарушившего традиционно сложившуюся иерархию ценностей в условиях теоцентрического миропредставления, к тому единению с мировой жизнью, в котором личность обретает желанное ощущение части, влекомой воссоединиться с целым; к той общности, что порождает сознание причастности всем совершающимся в мире явлениям и процессам и охватывается в символистской эстетике понятием соборности. Вагнер — «второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисического творчества».[4] В его музыкальной драме восстановлен в *своей функции* важнейший действенный элемент трагедии — хор (функции хора принимает на себя, по Иванову, вагнеровский оркестр). Вагнер явился также и «предтечей вселенского мифотворчества» и потому стоит у начала пути к Мистерии, которая «стекшиеся на зрелище толпы претворит в истинных причастников Действа». Из очерченного здесь образа Вагнера — эстетика и теоретика драмы, чрезвычайно значимого для русского искусства конца XIX—начала XX в., исходили, так или иначе, не только Иванов, но и многие другие авторы, в частности Андрей Белый и Блок.

В ряду символистских музыкальных кумиров — столь же пестром, сколь и непостоянном (Григ, Метнер, Чюрленис, Панченко, Сенилов) — Вяч. Иванова более всего привлекает творчество А. Скрябина, расцениваемое им как «одно из

* Так музыки же вновь и вновь! (*франц.*). Перевод Б. Л. Пастернака.

важнейших свидетельств знаменательного поворота, совершающегося в духовном сознании современного человечества».[5]

Имя композитора долгое время пользовалось известностью в узком, преимущественно московском, музыкальном кругу. Выехав в 1904 г. из России и оставаясь за границей в общей сложности до 1910 г., Скрябин, однако, не отошел от русской музыкальной жизни. В 1905 г. М. Неменова-Лунц (одна из учениц Скрябина по консерватории) по приезде к Скрябиным в Больяско сообщает, что в России «есть небольшая группа молодых музыкантов (Сабанеев называет среди них А. Крейна, К. Сараджева, В. Державновского и др.), настоящих поклонников» скрябинского творчества; «вообще же его музыка очень распространяется, ею сильно интересуются; знают многие также и о его замыслах».[6] В 1906 г. Скрябина приглашают принять участие в руководимом Э. Метнером музыкальном отделе журнала «Золотое руно».

Вторая половина 900-х годов ознаменовалась для музыкальной России широким распространением музыки Скрябина, ростом ее авторитета и влияния. Началом подлинной славы послужили первые исполнения в России «Поэмы Экстаза» (1909) и «Прометея» (1910). Две эти симфонические поэмы, из которых первая была задумана первоначально как 4-я симфония, сделали имя Скрябина известным широкому кругу деятелей искусства. О «скрябинской атмосфере» тех лет читаем у В. Брюсова, Евг. Вахтангова, К. Сомова, Б. Пастернака. Расширяется круг общения композитора: еще в 1907 г. в Париже он знакомится с Мережковскими, в 1908 — с Ю. Балтрушайтисом,[7] затем — с К. Бальмонтом, С. Поляковым, Вс. Мейерхольдом, А. Таировым, К. Марджановым и др. (литературные знакомства Скрябина относятся в большинстве своем к 1912 г., т. е. ко времени после разрыва с С. Кусевицким).

Но, пожалуй, наиболее плодотворным и значительным оказалось перешедшее вскоре в тесную дружбу знакомство с Вяч. Ивановым. Исследователи творчества Иванова указывают, что состоялось оно около 1913 г., осенью, по возвращении поэта в Москву из Рима. Дата эта, впрочем, требует уточнения. В библиотеке Скрябина хранится экземпляр книги «Cor Ardens» Вяч. Иванова с дарственной надписью: «Глубокоуважаемому Александру Николаевичу Скрябину на память о мимолетном знакомстве и в надежде на глубокое. Вяч. Иванов». Надпись датирована 1 апреля 1912 г. Это более глубокое знакомство и состоялось в 1913 г. — возможно, в студии Вс. Мейерхольда на Троицкой, где Вяч. Иванов, в составе группы «содействующих» (среди них — Блок, Глазунов, Княжнин и др.), имел возможность слышать музыку Скрябина в авторском исполнении. Общение со Скрябиным, писал впоследствии Иванов, было «глубоко значительным и светлым событием на путях моего духа».[8]

Для Скрябина период 1913—1915 гг. был временем интенсивной и целенаправленной работы над «Предварительным Действием», периодом мучительных поисков воплощения эстетико-философского замысла Мистерии в формах поэтической, музыкальной, пластической, наконец, в формах «действенных». Ивановская концепция нового театра, театра синтетического и соборного, во многом явилась для Скрябина ориентиром в решении как общих, так и конкретных вопросов — от исторических типов декламации (дискуссию на эту тему в связи с системой «музыкального чтения» Гнесина, опробованной им в «Антигоне» Софокла в студии Мейерхольда, описывает сам Гнесин в «Воспоминаниях о Скрябине») вплоть до качества текста «Предварительного Действия».

Дело в том, что процесс ограничения грандиозного «предельного» замысла Мистерии рамками «Предварительного Действия» был не в последнюю очередь стимулирован для Скрябина осознанием неспособности реализовать идею синтеза искусств в некоем синкретическом действе, ощущением своей некомпетентности во всех областях творчества, кроме музыкальной. Правда, согласно скрябинской концепции, для постижения сущности искусства как целого нет необходимости добиваться совершенства в каждом из его видов: достаточно овладеть высшими из них — поэзией и музыкой. Но даже в поэтической области композитор ощущал неуверенность. Это не мешало ему, впрочем, утверждать, что полное овладение техникой стиха — дело ближайшего будущего. С этой целью он изучал русскую поэзию, пользовался руководством по стихосложению Шульговского. Однако ощущение беспомощности в этой области не покидало его. Это обстоятельство побу-

дило Скрябина обратиться за консультацией к поэтам-профессионалам, друзьям композитора, Ю. Балтрушайтису и Вяч. Иванову. В ноябре 1914, по свидетельству Б. Шлёцера, Скрябин представил на их суд законченный текст «Предварительного Действия».

Всякому, кто знаком с поэтическим текстом «Действия», очевидна его уязвимость с литературной точки зрения, скованность автора в обращении со словом, а отсюда и приверженность, быть может неосознанная, к определенного рода поэтическим клише. Тем более удивления достойно высказанное в адрес текста «полное одобрение» — именно так пишет Шлёцер. Конечно, либретто, а таковым, в сущности, и оказался бы текст «Действия», ни в коей мере не является самоценным художественным произведением и не претендует на таковое (ведь недаром «Каменный гость» Даргомыжского—Пушкина и незавершенная «Женитьба» Мусоргского—Гоголя — явления в истории музыки XIX в. уникальные). Едва ли большее впечатление произведет изъятый из музыкально-поэтического целого текст вагнеровских драм. И тем не менее даже в таком, либреттном «допуске» текст «Действия» далек от совершенства, несмотря на отдельные находки (например, «семь ангелов в эфирных облаченьях»). В то же время, отвлекаясь от абсолютной оценки в пользу относительной, нельзя не отметить, что «Предварительное Действие» выгодно отличается от ранних поэтических опусов композитора (финала 1-й симфонии, либретто оперы, даже «Поэмы Экстаза»), находящихся где-то между домашней альбомной поэзией и поэтическими откровениями 80-х годов (типа Надсона, иногда — Фофанова). «Действие» являет собою определенно иное качество, точнее имеет иной ориентир — творчество символистов и их кумиров. И это не случайно: среди ограниченного числа книг, отобранных Скрябиным во время работы над «Предварительным Действием», «Зеленый Вертоград» Бальмонта, стихотворения Тютчева, «Cor Ardens» Иванова, а также драмы Софокла — весьма симптоматический набор. Неудивительно, что как художник, натура творческая, Скрябин предпочитал учебникам стихосложения сами художественные образцы. Это не замедлило сказаться в тексте «Действия», где есть и бальмонтовская «напевность» (Волны || Первые || Волны || Робкие || Первые Рокоты || Робкие || Шопоты || Первые || Трепеты || Робкие || Лепеты), и попытки типично символистского словотворчества, точнее эпитето-творчества (молнийный, любвийный, окрыльный, огнественный, лучественный и т. д.), остро подмеченного еще Вл. Соловьевым как специфическое явление новой поэзии. Строка «очнувшись в этот мир явлений и чудес» определенно смотрит в тютчевское «Есть некий час в ночи...» (далее в близком контексте воспроизводится рифма «чудес — небес»). Строка «Лежит он, Бог, себя забывший и забытый...» — неточная цитата из Вл. Соловьева («Бескрылый дух, землею полоненный, себя забывший и забытый бог...»). Неожиданно является даже «едва касание» ивановской «Прозрачности». Все это не могло ускользнуть ни от Балтрушайтиса, ни от Иванова. Поэты высказывались, в частности, за необходимость большего различения в тексте образа и мифа (см. ниже речь Иванова «Скрябин» на концерте А. Гольденвейзера). Шлёцер, вероятно, несколько упростил ситуацию. И тем не менее Иванова нельзя заподозрить в галантном снисхождении, ибо по существу «Действие» оказалось удивительно созвучным ивановскому образу возрожденного античного театра в его доклассической, до-трагедийной, культовой форме (см. «чтение» о «Предварительном Действии»).

Иванов и Скрябин, впрочем, расходились во многих принципиальных вопросах — о соотношении театра и Мистерии в частности; едва ли принимал Иванов и скрябинскую теорию чистой процессуальности. В свою очередь, ивановский «Давидсбунд культур», где равно значимыми и практически синхронно воспринимаемыми явлениями оказывались и греческая трагедия, и итальянское искусство эпохи Возрождения, немецкий романтизм и классицизм, Достоевский, Вагнер, Соловьев, Ибсен, Гете, Данте, Эсхил, причем каждое из этих явлений выступает одновременно как историческая реалия, символ и предтеча, — был несовместим со скрябинской циклической моделью культуры, где в условиях данного «круга» его творчество оказывалось вершиной, «целью целей и концом концов».

По-разному понимали они и саму Мистерию: Иванов — имея в виду конкретно-исторический образец, Скрябин — склоняясь более к типу, известному в символизме по теории Андрея Белого (периода

кружка «аргонавтов») и названному Вс. Мейерхольдом «оригинальной современной мистерией» (см. ниже статью Вяч. Иванова «Взгляд Скрябина на искусство»). Любопытное суждение Иванова о Скрябине, относящееся к лету 1914 г., приводит в своих воспоминаниях художник Н. П. Ульянов: «Скрябин непрочен! — <. . .> настоящей бодрости в нем уже нет. Да и может ли быть иначе! Ведь он взял на себя задачу, превышающую человеческие силы. Понадобилось бы много лет, чтобы осуществить его огневой оркестр <. . .> А Мистерии, для которых я помогаю ему писать текст <. . .> будут ли они когда-нибудь закончены?! Мы никак не можем договориться, мы думаем поразному, расходимся с самого начала. С ним происходит что-то неладное, тяжелый душевный разлад» (ЦГАЛИ, ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 90, л. 18).

Правда, в период работы над «Предварительным Действием», отодвинув Мистерию в неопределенное будущее, Скрябин все более проникался ивановской идеей мистериального театра, связывая ее с проблемой границ и сфер воздействия искусства.

В решении же вопросов общеэстетических — о соотношении индивидуализма и соборности, о путях развития современного искусства, о назначении художника — Скрябин и Иванов оказывались единодушны. При этом ни в коей мере не приходится говорить о взаимовлиянии художников, но скорее о некоем единомыслии или, точнее, единочувствии двух «со-ревнителей Мистерии!». «С благоговейной благодарностью вспоминаю я об этом сближении, ставшем одною из знаменательных граней моей жизни <. . .> — писал Вяч. Иванов, — теоретические положения его о соборности, о хоровом действе, о назначении искусства оказались органически выросшими из его коренных и близких мне интуиций: мы нашли общий язык».[9]

Подготавливая к печати в 1919 г. собрание своих статей, так и не увидевшее свет, Вяч. Иванов предполагал поместить в музыкальном разделе работы о Вагнере, Чюрленисе и Скрябине. Первые из них достаточно знакомы читателю по книгам «Борозды и межи» и «По звездам», а также по публикациям в журнале «Весы». Статьи же о Скрябине известны значительно меньше — лишь среди специалистов-литературоведов, в музыкальном же кругу они неизвестны вовсе, как, впрочем, не исследована и проблема соотношения скрябинского творчества с русской культурой конца XIX—начала XX в. вообще и русским символизмом в частности. Между тем статьи Иванова о Скрябине представляют значительный интерес для обеих областей искусствознания, ибо являются теми редкими в истории культуры материалами — таковы книга Ф. Листа о Ф. Шопене, статья А. Фета о Ф. Тютчеве и др., в которых заключены не только свидетельства современника о современнике, но и художника о художнике, обогащающие представление как о предмете исследования, так и о самом исследователе, а в конечном итоге являющиеся бесценными отражениями своего времени.

Имя Вяч. Иванова должно быть названо среди первых исследователей творчества Скрябина и его активнейших пропагандистов. После смерти композитора, последовавшей 14 апреля 1915 г., Иванов вошел в состав комитета общества «Венок Скрябину» (в архиве поэта хранится проект устава общества, написанный рукой Иванова) — вместе с Ю. Балтрушайтисом, кн. М. Гагариной (сестрой друга композитора — С. Н. Трубецкого), А. Гольденвейзером, А. Дидерихсом, А. Брянчаниновым, Б. Юргенсоном, А. Зилоти и С. Поляковым. Иванов был также членом комиссии по изданию текста «Предварительного Действия». В «Скорпионе», одном из крупнейших символистских издательств, предполагалось осуществить издание книги о Скрябине. Для этой цели общество, точнее — его московское отделение, обратилось с официальными письмами ко многим деятелям русской культуры. Предложение принять участие в сборнике получили, в частности, Ю. Балтрушайтис, А. Оссовский и А. Ремизов, знал об этом несомненно и Иванов. Сборник не был осуществлен, однако в архиве поэта сохранились наброски двух статей — о «Предварительном Действии» и о «многозначительности Скрябинского творчества», предназначенных, по указанию автора, для скрябинского сборника[10] и озаглавленных «Два чтения о Скрябине» (ИРЛИ, архив Вяч. Иванова, ф. 607, № 178). Первое из них представляет собой черновик начала статьи (запись чернилами на листе большого формата, со множеством исправлений — л. 3), а также серию попыток переписки набело

(лл. 4, 5) — прием, часто используемый Ивановым в работе над незавершенным текстом. На л. 1 в правом нижнем углу рукой Вяч. Иванова написано:

«Покорнейше и убедительно прошу выслать корректуру по адресу *Черноморской губ. Красная Поляна* (Романовск)

дача проф. Кулаковского
Вяч. Ив. Иванову».[11]

Второе «чтение» — не относящийся к предыдущему отрывок текста (лл. 6, 7), по содержанию — вариант окончания некой статьи. Рукопись беловая, выполнена чернилами на двойном тетрадном листе. В обращениях общества по поводу сборника срок представления рукописей устанавливался 1 сентября 1915 г. В письме к А. Ремизову, однако, дата была рукописно исправлена на 15 октября. Это позволяет косвенно судить о времени создания рукописей Иванова, которое может быть определено как лето — осень 1915 г. Учитывая обыкновение Иванова записывать тексты своих выступлений, можно предположить, что вышеупомянутые черновые записи представляют собой фиксацию имевших место в 1915 г. или предполагавшихся «чтений».

«Известия Скрябинского общества» за 1916 г. (вып. I) сообщают, что Вяч. Иванов, подобно Б. Яворскому, Л. Сабанееву, Е. Браудо, Б. Шлёцеру, В. Каратыгину, Ф. Зелинскому и др., выступал с лекциями и докладами о Скрябине по приглашению Петроградского и Московского Скрябинских обществ. 6 февраля 1916 г. в доме кн. Гагариной Вяч. Иванов выступил на первом собрании членов Московского общества. К 13 февраля 1916 г. относится лекция-концерт Вяч. Иванова и А. Гольденвейзера.[12] В «Известиях Скрябинского общества» за 1917 г. (вып. II) напечатано также «Письмо члена совета М. С. О. Вяч. И. Иванова Председателю Петроградского Скрябинского общества» (А. Н. Брянчанинову) по поводу книги Л. Л. Сабанеева «Скрябин», датированное 12 мая 1916 г. Не зафиксированными в «Известиях общества» оказались еще три лекции-концерта, посвященные памяти Скрябина, проведенные поэтом совместно с А. Б. Гольденвейзером — в Петрограде (декабрь 1915 г.), Москве (январь 1916 г.) и Киеве (апрель 1916 г.). Вечера эти включали лекцию Вяч. Иванова «Взгляд Скрябина на искусство». Чистовая рукопись находится в архиве ИМЛИ (ф. 55, оп. 1, ед. хр. 4), выполнена чернилами на листах большого формата. В ЦГАЛИ сохранились также гранки (ф. 225, оп. 1, ед. хр. 32) и верстка статьи с правкой автора (ф. 225, оп. 1, ед. хр. 38). Сопоставление текста статьи с одним из упомянутых Скрябинских чтений, а именно отрывком о «многозначительности Скрябинского творчества», дает основание утверждать, что последний является вариантом завершения статьи «Взгляд Скрябина на искусство», не вошедшим в окончательный текст.

К октябрю 1917 г. относится статья «Скрябин и дух революции» — единственная опубликованная работа Иванова о Скрябине, вошедшая в сборник «Родное и вселенское»[13] (законченная рукопись — в ИРЛИ, архив Вяч. Иванова, ф. 607, № 179). Необходимо назвать также и речь «Скрябин», произнесенную Ивановым на скрябинском концерте А. Б. Гольденвейзера 25 февраля 1919 г. в студии-мастерской «Красный петух», а также речь на вечере в Петроградской консерватории 19 апреля 1920 г., посвященном пятилетию со дня смерти композитора. Рукописи этих речей (ГПБ, архив В. И. Иванова, ф. 304, ед. хр. 27, 29) различны по степени приближения к предполагаемому окончательному тексту. Первая представляет собой ряд черновых набросков, вариантов, переписанных набело отрывков, сделанных бегло и неразборчиво чернилами и карандашом. Вторая, помимо подготовительных записей на бумаге различного формата и качества, включает также и авторизированную машинопись, дающую представление о тексте в целом. Неоднократно обращался Вяч. Иванов к творчеству Скрябина и в своих заметках об искусстве — как печатных (*Вяч. Иванов.* Кручи. — Записки мечтателей, № 1, 1919), так и рукописных (ИРЛИ, архив Вяч. Иванова, ф. 607, № 203). Наконец, Иванову принадлежит сборник статей о Скрябине (ЦГАЛИ, ф. 225, оп. 1, ед. хр. 38), который содержит, помимо упомянутых работ «Скрябин и дух революции» и «Взгляд Скрябина на искусство», и статью «Скрябин как национальный композитор», представляющую собой текст доклада на собрании Московского Скрябинского общества 14 апреля 1916 г. (вариант названия — «Национальное и вселенское в творчестве Скрябина»).

Судьба этого сборника не совсем обычна: в 1919 г. каталог книгоиздательства «Алконост» извещает о подготовке к печати книги Вяч. Иванова «Скрябин». В письме поэта того же года к С. М. Алянскому читаем: «Печатается ли „Прометей"? Хочется видеть его осуществленным и в продаже. „Скрябина" можно печатать и так — без введения».[14] В 1920 г. «Вестник театра» сообщает, что в издательстве «Алконост» наряду с «Лирикой» Конрад-Фердинанд-Мейера, статьями А. Блока, «Кризисом культуры» Андрея Белого, сборником статей под редакцией К. Эрберга печатается и книга Вяч. Иванова «Скрябин». Однако в 1921 г. каталог «Алконоста» по-прежнему гласит: *Вяч. Иванов*. Скрябин (готовится). История завершается письмом Вяч. Иванова С. М. Алянскому от 14 марта 1923 г.: «К „Скрябину" я должен прибавить главу о „Предварительном Действе" Скрябина, ныне изданном,[15] и изменить в статьях кое-что; это вообще подновит книжку. Но Семен Львович уже уезжает, а мне сделать это за его короткое пребывание в Баку не удалось, — прямо времени не было. Жду оказии для пересылки Вам корректуры». В предисловии к сборнику (верстка с правкой автора — публикуется окончательный вариант) Вяч. Иванов пишет: «Три чтения о Скрябине с вотканными в них стихами, посвященными его памяти, составляют содержание запоздалой книги. Последнее из этих чтений уже напечатано в моем собрании статей „Родное и вселенское". Первые два предназначались для Скрябинского сборника. Ему не суждено было осуществиться. „Предварительное Действие" вместе с некоторыми отрывками философского и медитативного содержания из тетрадей Скрябина изданы М. О. Гершензоном в монументальном историко-литературном архиве „Русские пропилеи", т. VI. Рассеялось и первое Скрябинское общество, в среде которого я, один из его учредителей, произносил свои, ныне отдельно издаваемые речи в 1915, 1916 и 1917 годах. Иные нашел бы я теперь слова для многих высказанных тогда мыслей, но не должна быть изглажена печать рождающего мысли исторического дня».[16]

Издание книги так и не состоялось: в 1923 г. «Алконост» прекратил свое существование, и книга осталась в стадии верстки. В ЦГАЛИ хранится полный текст сборника (верстка с правкой автора), а также отдельно тексты входящих в его состав статей: «Взгляд Скрябина на искусство» (гранки с правкой автора) и «Скрябин как национальный композитор» (автограф — ф. 225, оп. 1, ед. хр. 33). Весьма вероятно, что предполагаемая Ивановым новая глава о «Предварительном Действии» явилась бы развитием аналогии «Действия» с древним дифирамбом, намеченной еще в 1915 г. в одном из «Двух чтений о Скрябине».

Перед нами, таким образом, обширная литература о Скрябине. Ценность ее прежде всего в том, что автор непосредственно общался с композитором в последние годы его жизни. Однако это меньше всего мемуарная литература, которой в достаточной мере располагает современная скрябиниана. Это исследование, причем исследование, в котором ясно читается особая, ивановская позиция в отношении как Скрябина в частности, так и истории культуры вообще. В этом смысле статьи представляют собой еще одно воплощение ивановской эстетической теории в исследовательскую практику. И здесь нельзя не отметить определенной тенденциозности, своего рода символистской «программности» в трактовке Ивановым личности и творчества композитора. Впрочем, подобный подход к творческому наследию Скрябина был свойствен в той или иной мере всем (исключая разве только В. Каратыгина) исследователям и биографам — современникам композитора, особенно из числа знавших его лично. И приверженцы, и противники Скрябина равно использовали логический ход от общефилософских вопросов к музыкальным, которые в данном контексте оказывались чуть ли не частными вопросами.

Обращаясь к публикуемым текстам Вяч. Иванова, читатель должен иметь в виду, что, принадлежащие современной Скрябину эпохе, толкующие его жизнь и творчество с позиций русской идеалистической эстетики начала XX в., материалы эти не претендуют и не могут претендовать на значение последнего слова в скрябиниане. Развитие философии и эстетики в течение более чем полувека, прошедших со времени создания публикуемых статей, сделало мировоззренческую дистанцию между автором и читателем непреодолимой, как невозможной и ту «общность глубочайших основ миросозерцания», на которую рассчитывал Иванов. Советскому музыкознанию потребовалось

немало времени, чтобы преодолеть сначала религиозно-мистический, затем вульгарно-социологический подход к творчеству композитора — с целью выявить, наконец, собственно музыкальный аспект проблемы на основе диалектико-материалистического метода исследования. Но несовместимость автора и современного читателя как в исходных позициях, так и в конечных выводах не может заслонить от нас документальной исторической ценности художественно-критических эссе Вяч. Иванова.

Пользуясь методом историко-культурологического анализа, поэт впервые в скрябиниане — и не более как три месяца спустя после смерти композитора — оказывается способным взглянуть на его творчество не с традиционной скрябиноцентристской позиции, но с точки зрения культуры (или, по терминологии Иванова, истории жизни и развития духа) в целом. Впервые подвергается им сомнению версия о космополитизме Скрябина-композитора, его предельной удаленности от всего, что принято называть русской композиторской школой. Указывает Иванов и на недопустимость, а главное, ошибочность представления о Скрябине как о солипсисте — замечание, и по сей день не теряющее своей актуальности.

Чуткость Иванова к собственно художническому в Скрябине особенно существенна, так как скрябинская система взглядов ни в коей мере не является внеположенным творчеству плодом умозрения, но всегда и только — результатом эстетического переживания, особого художественного мирочувствия. Нельзя забывать при этом, что в самой идее исследования поэтом творчества композитора заключены изначальные, не зависящие непосредственно от Иванова трудности — вечная проблема ложности изреченного, искус произвольного около-музыкального толкования. Однако Иванов в высшей степени строго и сознательно соблюдает границы дозволенного для не-музыканта в рассмотрении явлений музыкального искусства (см. речь Иванова на концерте А. Б. Гольденвейзера) — ни тени дилетантского музыкотолкования, уважение к области технологической, допускающей лишь прикосновение профессионала. При этом немногочисленные замечания, касающиеся моментов собственно музыкальных, в высшей степени точны и проницательны.

Публикуемые тексты приобретают также особое значение с точки зрения современных тенденций комплексного изучения явлений музыкального искусства, возникших как реакция на узкую специализацию искусствоведческой науки. Культурологический подход к творчеству Скрябина эффективен сегодня еще и потому, что положительные сведения об имманентных качествах его музыки требуют проверки и уточнения, а порой и пересмотра в процессе расширения круга анализируемых явлений, т. е. исследования историко-культурного контекста творчества композитора. Ибо вне представления о соотношении его художественной системы с русской культурой конца XIX—начала XX в. картина скрябинского творчества не будет достоверной, а сам феномен Скрябина окажется искусственно помещенным в некий художественный вакуум, лишенным многообразных связей с современностью и тем самым превращенным в безжизненную схему, смысл и происхождение которой недоступны пониманию.

Для публикации отобраны законченные тексты — «Взгляд Скрябина на искусство» и «Скрябин как национальный композитор», а также речь на концерте А. Б. Гольденвейзера, представляющая значительный интерес с точки зрения проблематики скрябинского творчества. Статья «Взгляд Скрябина на искусство» была уже опубликована в «Собрании сочинений» Вяч. Иванова (т. 3. Брюссель, 1979). Об истории этой публикации издательница О. Дешарт пишет следующее: «„Взгляд Скрябина на искусство“ печатается по корректуре, исправленной самим Ивановым. На корректурах поставлена печать типографии „Воронова“. На мой вопрос, где статья была напечатана, В. ответил: „Она напечатана не была. Я хотел бы ее опубликовать“. Что это за корректура, он не стал объяснять. Статью можно считать печатающейся впервые» (там же, с. 736).

В настоящей публикации текст статьи печатается по верстке, также с правкой Вяч. Иванова, причем включает дополнительную главу — IX, рукопись которой вклеена автором в уже сверстанный текст (на с. 37 рукой Иванова сделана запись: «IX. Новая глава по рукописи»). Кроме того, в брюссельском издании имеют место и менее значительные разночтения. В публикации приводится полный вариант статьи.

НАЦИОНАЛЬНОЕ И ВСЕЛЕНСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СКРЯБИНА

(Скрябин как национальный композитор) [17]

Год миновал с того дня, когда среди неоглядного леса крестов, покрывших нашу родину, воздвигся скромный крест — не на крови убитого бранника, но над прахом мирного борца за вселенское дело русского духа.[18] Земля приняла земное; а в небе наших совершившихся слав засветилась новая неподвижная звезда. Горестно и трудно переживается нами это рассечение личности в таинстве смерти. Смущенная память, вызывая образ воплощения, теряется перед обнаружившейся тайной слияния двух лиц в одном: некоего бессмертного, ныне сладостно ужасающего нас своим разоблачившимся от персти величием, и мирного смертного, чьи родные черты душа не решается отдать забвению, не смеет признать менее ценным и священным, нежели его прославленный дух. И с новою жаждою призывает она воскресение: ибо только вера в плоть, имеющую оправдаться воскресением, мирит с бытием человеческую любовь, — она же есть глубочайшая воля и достовернейшее свидетельство бытия в человеке. При пении пасхального благовестия мы хоронили Скрябина[19] и на Светлой неделе правим сегодня в первый раз его годовые поминки...

Целый год миновал со дня разлуки; а давно ли, мнится, стольких из нас, здесь собравшихся в его память, тянуло «на огонек» в знакомый бельэтаж тихого, немного чинного особняка[20] с простым, но элегантным порталом, встретившимся с выступающею в узкий переулок коричневою папертью живописной церковки, выдержанной в спокойном барокко, — в одном из тех благородных по линиям уголков Москвы, которые напоминают Рим, особенно когда с детской ясностью загоголубеет над ними московское небо, — давно ли влекло нас в этот нестарый, двухэтажный, сероватый дом на случайное или очередное свидание с обитавшим в нем верным и «убежденным» москвичом, а на вид таким обще- и отвлеченно-европейским человеком, изящно-легким в движениях, изысканно-вежливым, сдержанно-ласковым космополитом умных светских гостинных, — последним из прославивших Россию гениев, — и вот уже нет в заветном доме его любезно оживленного и в то же время непрестанно горящего какою-то своею дальнею думою хозяина, а промеж крайних окон его просторной рабочей комнаты и вместе музыкального салона только что вмурована в наружную стену дома беломраморная памятная скрижаль с высеченною в камне и киноварью окрашенной надписью: «Здесь жил и умер Александр Николаевич Скрябин».[21]

I

Как это не странно, — впервые, повидимому, в наши дни существо национальности делается проблемою философского осознания, после того как долгие века довольствовались наличностью ее внешне выявленного бытия. Но лишь ныне, когда мы поняли, что учение о личности вообще должно быть поставлено на совершенно новые основы, дабы самый предмет его, т. е. личность, мог быть онтологически оправдан (ибо как психологический, так и гносеологический позитивизм сделали все, что только могли, чтобы представить само бытие личности проблематическим), — и вопрос о личности национальной сугубо нуждается в новых приемах и предпосылках исследования и впервые, быть может, допускает постановку по существу.

Остановись, прохожий! В сих стенах
Жил Скрябин и почил. Все камень строгий
Тебе сказал в немногих письменах.
Посеян сев. В родимых глубинах
Звезда зажглась. Иди ж своей дорогой.[22]

Полагая, с своей стороны, что национальному лицу должно быть приписано бытие в смысле глубочайшем и не исчерпывающемся национальной феноменологией, — бытие столь же реальное, сколь реально бытие отдельной человеческой личности, — я разумею под гениальным творчеством, в котором мы признаем национальную славу, непосредственное действенное раскрытие какой-либо существенной стороны или черты в самоопределении соборного существа, именуемого нацией. И поскольку человечество есть лицо, объемлющее всю совокупность национальных лиц, — личное творчество представляется возрастающим до вселенского значения лишь через сферу его по-

родившей и посредством его действующей национальной души. Можно сказать, что народный гений выступает на вселенском поприще лишь от имени своей нации, как ее представитель и посланник, отчего и слово его приобретает особенный вес и довлеющее звучание, будучи поддержано глубоким отзвуком сокрытого за ним сонма родных ему и через него говорящих сил.

Несомненно, что рост высокой духовной личности, возвышая ее над душевною периферией окружающей ее среды, нередко приводит ее к разрыву всех бытовых и психологических связей с семьей, родом, племенем и отечеством. Но едва ли возможно творческое плодоношение такой личности, если росту ее сознания вверх, в сферу общих сущностей, не соответствует углубление подсознательных корней в стихийную глубь народной воли. Гений может всячески оказаться отщепенцем от уклада и обычая, предания и чаяния своей земли, — и все же его действие обнаружит нечто из исконного, коренного ее произволения. Национальное представительство гения остается в силе независимо от того, знает ли о том нечто, как он сам, так и его нация или же ничего не знает; гений связует духовно нацию даже и тогда, когда она отказывает ему в признании его решений, — и сам связан ею в самом желании идти ей наперекор.

Смутное чувствование этих соотношений служит основою нашего повседневного обыкновения выражать словом «национальный» высокую степень оценки выдающихся деятелей: нужно быть гениально одаренным, чтобы действуя творчески, т. е. зачинательно, стать выразителем своей нации, положить за нее некий почин. Оттого с такими определениями, как «национальный гений», нельзя торопиться; слава, подобно почитанию святых, естественно вырастает из соборного сознания; а оно, прежде всего, — органическая, медленно накопляемая сила. И кто, — как я, называющий Скрябина национальным композитором, — решается упреждать времена и сроки, должен помнить, что в качестве гадателя высказывает суждение, заведомо проблематичное.

II

Иной смысл приобретает словосочетание «национальный композитор», если мы исходим из представления о национальной музыке как о такой сфере народного бытия, которая уже определилась в своем исконном своеобразии путем музыкального предания; тогда все, что представляется нам продолжением и развитием этого данного в исторических воплощениях предания, мы признаем национальным. Таково было воззрение так называемой «могучей кучки» на существо и пути русской музыки; его можно назвать музыкальным эмпиризмом.[23]

Самобытность нашей музыки казалась людям того времени достаточно выявленною и как бы предопределенною в своих зачатках былым народным творчеством, из элементов которого они искали вывести морфологический принцип ее будущего роста и закон правильного развития. Они обращались за формою своих творений к наличному материалу народной мелодики и народного лада, за содержанием — к народному быту, старине и фольклору. Они были прежде всего народниками, причем это народничество преломлялось в среде господствующего позитивизма, для которого феномен был только феномен в своей самодовлеющей обособленности и народность — выражение своеобычного, причудливого мировосприятия, форма ценного своею неповторимостью и понятного своею кровною близостью к нам душевного строя.

Поскольку композиторы характеризуемой эпохи углублялись в музыкальную душевность народа и видели венец своих стремлений в творческом приобщении к ней, они являются далее музыкальными психологами, что, несомненно, в искусстве составляет ценность, хотя и не из ряда высших, но во всяком случае положительную, — и вместе «психологистами», то есть (я ограничиваю свои рассмотрения пределами эстетики) — еретиками перед лицом истинного искусства, погружающими его всецело в психологическую данность индивидуума или рода, не верующими в его сверхличное, сверхнародное. сверхфеноменальное значение и символическое соответствие духовным реальностям мира вечных Идей.

Правда, нельзя было истинно приобщиться тайнам нашей народной душевности без некоего усвоения и народной веры, пафос которой, конечно, не вмещается чисто психологическими категориями, коренясь во внутреннем опыте иного бытия. Нельзя было петь тоску народную о Церкви сокровенной, не ве-

руя в нее под покровом мифа о невидимом Граде.[24] Отсюда мистическая окраска некоторых произведений этой школы, религиозная убедительность отдельных частей «Хованщины», визионарная умилительность и тихий экстаз «Града Китежа». Но, строго говоря, и здесь мы найдем только озаренность, а не светоизлучение, — отражение или воспоминание, но не «овладение религиозной идеей», как говорил Вл. Соловьев, — не новое духовное созидание, основанное на самостоятельности внутреннего опыта.

Есть и еще черта в характеризуемом движении, заслуживающая быть отмеченною по интуитивной верности сказавшегося в ней тяготения, которое, как и повсюду у талантов «кучки», сопровождалось беспомощностью философского осознания: я разумею склонность к восточному, к Азии, уже и раньше столь ярко проявившуюся у Глинки. Но и здесь пленял музыкальную фантазию по-преимуществу колорит, использование которого в целях искусства народного было разрешено самою историей, наличностью многочисленных восточных влияний на разные сферы наших национальных культурных форм. Понятно, что музыка должна была стряхнуть с себя несвойственную ее природе, унижающую и пригнетающую ее к земле зависимость от культурной феноменологии, от местной и временной ограниченности — и стосковаться в разлуке с единою своей надмирной и надвременной родиной. То, что зовется «colour locale», неизбежно обращается в музыке в провинционализм,[25] несовместимый с универсальною природою гения; если же провинциализм обостряется до сепаратизма, то это уже нарушение каких-то божественных основоположений искусства, самой мировой Гармонии и строя небесных Муз. Разум жизни отменяет это нарушение — денационализацией, пример которой являет судьба русских влияний на Дебюсси и его школу, возникшую несомненно из Мусоргского и поспешившую снять с него национальную личину его певучей души.[26]

Но реакция против национализма обращает музыкальное искусство к чистому формализму, с которым, впрочем, при строгом соблюдении дисциплинарных требований, безобидно может ужиться некоторая своеобычность как личной, так и национальной психологии, — причина, почему в Германии так ценят Чайковского. Но быть в среде чистого музыкального формализма, значит, со времени Баха, — вращаться в орбите немецкого музыкального гения.

III

Величие немецкой музыки, взятой в целом и рассматриваемой независимо от личного гения отдельных творцов ее, — в том, что она не заботилась о сохранении национальной души своей, но искала осуществить музыку вообще, как всемирный, всечеловеческий язык, как мировой голос Адама—Кадмона.[27]

Для этого осуществления нужны были два начала, которые относятся одно к другому как плоть и дух. Плотью музыки стала совершенная система уставных норм,[28] почерпнутых из прирожденных или казавшихся прирожденными человеку музыкальных категорий сознания. Дух же — то неуловимое, что давало жизнь и смысл этим формам, — был, конечно, различен, сообразно качеству того или иного вдохновения, или содержания, как сказал бы Платон, какое владело художником и отчасти веком, породившим художника. Мы непосредственно знаем тонкое «sursum corda»* возвышенного Баха и нежное нисхождение друга богов Моцарта; вселенский язык, обретенный стихиею музыки, делает нам чувственно понятными и титанически мятущийся, сиротливо тоскующий, молитвенно умиляющийся, героически дерзающий индивидуализм Бетховена, и его бегство от индивидуализма в соборность.[29] Но дух высот было под силу вместить только исполинам творчества — тем, которые сочетали в себе высочайшую одаренность от Муз с горящим и к богу воскрыляющимся сердцем. По мере ослабления этого духовного пламени, каким пламенеет в художнике внутренний человек, по мере затускнения той живой интуиции, которую можно назвать мистическим реализмом,[30] язык музыки должен был неизбежно обратиться в трансцендентальную эмблематику субъективного идеализма. В обезбоженном храме остались только формы и формы форм звуковой феноменологии полоненного в своем божеском и призрачном сознании человеческого *я* да скрижали норм,

* «Sursum corda» — вверх сердца (*лат.*), слова из Анафоры латинской мессы («горе́ имеем сердца») — Canon Missae.

кои это *я*, самодержец своего, собою самим наполняемого царства, упорядочивает возникающие из его бездн звуковые феномены, как упорядочивал Бах найденную им в мире звуков хроматическую наличность.

Если германский дух, развивая движение, началом которого был Кант, философски осознал природу человеческого самоутверждения в бытии как наложение на хаотически неопределенную мировую данность норм, почерпнутых им в себе самом и впервые сообщающих той данности значимость как некое идеальное бытие, то в музыке он, германский дух, нашел широкий простор для упражнения и испытания своих сил, накопляемых и изощряемых с целью уже не метафизического, но культурно-действенного овладения всем, что не могло противопоставить его законодательному определению свое нормативное самоопределение. Поэтому, слушая уставную или так называемую классическую немецкую музыку и отвлекаясь усилием воли от ее духовного или психологического содержания, чтобы впивать в себя единственно символизм ее нагих схем, улавливаешь в логически-принудительном согласии этих замкнутых форм лишь «человеческую, слишком человеческую» волю и решимость к следованию императивам долга и разума, к преодолению всего стихийного и своеначального началами благоустроения и равновесия, к ограничению закона саморазрушения законом самосохранения, к победе культуры над природой и предела над беспредельностью.

Вагнер естественно должен был вначале показаться опасным мятежником этому правильному миру, который умел приручить даже дикие и исступленные порывы, занеся их под рубрику «романтического». Вагнер сделал попытку прорыва в мистический реализм при посредстве мифотворчества, но остался только символистом.[31]

В «Тристане и Изольде» искал он переступить очарованный круг идеалистического царства и прямо заглянуть в глаза «родимому Хаосу»;[32] это был также символизм, но почти тайнодейственный по несравненной, стихийной силе вдохновения, в него вложенной. Мало-помалу в этом неулыбчивом вымогателе благодати, в этом полубезумном, полурасчетливом, богатырски-могучем и все же больном варваре, в этом двуликом гении с душою муже-женскою, но с решительным преобладанием мужской насильственной воли современники распознали дух, глубоко германский по законодательному пафосу, по воинственному возбуждению и натиску нормативной энергии, — и с тем большим энтузиазмом стали его боготворить.

Скрябин, с внутреннею необходимостью, должен был из всего мира германской музыки излюбить именно Вагнера и им единственно плениться, но и то — не всецело: плениться преимущественно Вагнером-мятежником, Вагнером-мистиком и всего более — Вагнером, ищущим в метафизической эротике единения с первоосновами бытия, — Вагнером, творцом «Тристана и Изольды».

IV

Некий круг времени был изжит, и то, что было единым вселенским языком музыки, стало пленением духа. Прежний уставный формализм оказался стеснительным: признак, что из внутреннего закона он превратился в устав внешний. Внутреннее оправдание давал ему гуманизм, понятый как утверждение человеческой, только человеческой сферы сознания. Но где пределы этой сферы?

Означены ли они непреложными пограничными знаками, несдвигаемыми на все времена межевыми камнями, посвященными богу Термину, каким является Кант в суеверном почитании его последователей, этой бесчисленной паствы людей «с философским образованием», пасомой умными и строгими жрецами? Но если Ницше нашел, что человеческое, только человеческое, есть именно недостаточно человеческое, — то нашел он это потому, что человечество вступало в новый возраст и начинало, в новых поколениях людей, по-новому вспоминая свои древние опыты и некогда живые лицезрения, обретать себя за рубежом автономной и в себе замкнутой области, отведенной человеку просветительным рационализмом со всеми и поныне живыми его последствиями.

Чтобы вдохнуть в музыку это новое ощущение мира и человека, чтобы отменить в принципе ветхий завет музыкальной религии, недостаточно было одного личного гения; нужна была историческая стихия иного мировосприятия, иного, глу-

бинного самоопределения человеческой воли — духовные залежи европейского востока. Но опять лишь для того, чтобы взрастить и напитать соками своих недр индивидуальный гений или целое последование индивидуальных гениев.

В самом деле, речь идет о некоем мировом водоразделе живых сил музыки, музыкального сознания, о противопоставлении в музыке — и, следовательно, в душевной глубине культурного человечества — одному всемирно-историческому принципу другого, предназначенного сменить его. Столь коренной сдвиг не может быть ни делом личного мятежа, который оказался бы личным психологизмом, ни следствием распри частного национального феномена с мыслью веков, — такой раскол был бы лишь психологизмом национальным. Этот сдвиг может быть обусловлен лишь творческим пробуждением подспудных стихийных энергий, поднимающихся к действенному бытию из глубин духовно различествующего от прежних культурных сил нового мира.

Называя Скрябина национальным композитором, я именно указываю не на его сознательное задание, которое было бы, по вышеизложенным соображениям, вовсе не ценно и даже опасно, поскольку исходило бы из предвзятого и внешнего представления о существе национальной музыки, но на внутренний смысл скрябинского дела, доныне еще не раскрытый, но лишь смутно прозреваемый и долженствующий со временем определенно выявиться не в поверхностных подражаниях, но в истинно творческом преемстве.[33] Несмотря на некоторую симпатию к Римскому-Корсакову, Скрябин ни на минуту не сознает себя ни народником, ни — если можно так выразиться — славянофилом; и в дорогом ему Шопене любит он самого Шопена, а не отголоски славянских мелодий. Свои пути в искусстве находит он с той наивностью, какая вовсе не свойственна была его философствованию, — и тем более удивительна гениальная верность избираемых путей.

Его вождем был его великий дух, уводивший его от частного и личного в божественные просторы вселенского бытия. Мы видим, — словно придорожные памятные вехи или священные вефили этого путеводительства, — места его знаменательных встреч с горящим серафимом, как бы последовательно ваяющим пророка. В психологический период его «шопенианства» все чаще посещают его мировые мысли; все чаще, «в часы забав», находят на него, погруженного в «изнеженные звуки безумства, лени и страстей»,[34] приступы вещей тоски и священного томления по всецелому и вечному: он углубляется во внутреннее святилище человека и находит в себе, за порогом малого *я*, беспредельный, как новое звездное небо, микрокосм с его нечеловеческим гулом, с его первозданным, безгрешным хаосом и неземными гармониями.

Разверзнет Ночь горящий Микрокосм,
И явственны небес иерархии:
Чу, Дух поет и хоровод стихии
Ведут, сплетясь змеями звездных косм.
И Микрокосм в ночи глухой нам внятен:
Мы слышим гул кружащих в нас стихий,
И лицезрим свой сонм иерархий
От близких солнц до тускло-оких пятен.
Есть Млечный Путь в душе, как в небесах;
Есть множество в обеих сих вселенных;
Один глагол двух книг запечатленных,
И вес один на двойственных весах.
Есть некий Он в огнях чудес явленных;
Есть некий Я в глубинных чудесах.[35]

Когда Скрябина изображают художником-солипсистом, затворившимся в собственный самочинный и своеначальный мир и отрицающим всякий иной мир и всякое иное бытие, то обнаруживают этим лишь свое неведение тайны микрокосма, какою она делается во внутреннем опыте: ибо погружение в микрокосм не только выводит человека из его малого, дробного, мятущегося и в самом произволе подневольного Я в то царство, где свобода и необходимость — одно и то же, но и вводит его, вследствие точных соответствий между микрокосмом и макрокосмом, в просторы вселенского сознания. Внесение Скрябиным отзвуков, или так называемых обертонов, в свои созвучия[36] столь же закономерно, сколь знаменательно: если неслышное обычному уху начинает звучать, если извещается уповаемое и обличается невидимое, если сокровенное является и бытие возможное переходит в действительное, — это значит, что мы переступаем за порог естественного для нас круга явлений и приникаем ухом к более глубоким покровам тайны, из-за которых, мнится, доносятся до нас голоса самих сущностей.

Скрябину, в его борьбе с господствующим музыкальным гуманизмом, нужно

было вывести нас за ограду чувств, окружающую нынешнего человека, вложить в свою музыку звучности нечеловеческие, художественно реализовать нечеловеческие ощущения из рода тех, какие умел улавливать своею вещею ночною душой чуткий к сверхчувственному Тютчев:

О чем ты воешь, ветр ночной,
О чем так сетуешь безумно?
Что значит странный голос твой,
То глухо-жалобный, то шумный?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке,
И ноешь, и взываешь в нем
Порой неистовые звуки.

Тот, кто знает лишь язык нашего дневного сознания или шепот лунных чар, какими воспринимает его наша мечтательность, никогда, я уверен, не примет всецело Скрябинской музыки, особенно позднейшей поры ее самобытного расцвета, ибо не умеет он найтись в сферах, где нет человеческого голоса, — ни нашего света, ни нашей тьмы, но сам свет и сама тьма, — где даже нега и вожделение так непохожи на движения нашей чувственности и ни на одно из алканий земных. А между тем сам творец их-то именно и возлюбил, эти запредельные переживания, эти предвкушения инобытия; почему то парадоксальное, то неуставное, что раньше лишь катастрофически прерывало звуковую ткань его творчества, постепенно стало для него общею основой и как бы уставом.[37] Доколе мы пребываем в ограде естественного данного, под покровом обычных чувств и признанных благ, не может, конечно, быть речи о теургическом воздействии extra muros * на первоосновы явления; теургическая устремленность творческой воли Скрябина побуждала его прежде всего вырваться из граней, которыми очурался человек от хаоса и вместе от касания миров иных, — разомкнуть чаровательный круг, внутри коего чародей-человек обеспечил себе безопасность, — хотя бы на страх быть растерзанным демонами. Напрасны предостережения Тютчева:

О, страшных песен сих не пой
Про древний Хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди
И с беспредельным жаждет слиться...
О, бурь уснувших не буди:
Под ними Хаос шевелится! [38]

Скрябин сознательно искал расшевелить Хаос: ему казалось, что он припоминает какие-то иные, чем дневное сознание нового человека, светлые, освободительные и для Хаоса, и для человека, заклятия...

V

Но именно здесь музыка встречается с вековечною и коренною своею проблемою: проблемою предела и беспредельности, — проблемою, общею для нее и философии, — что, впрочем, и неудивительно, ибо музыка есть поистине философия в тонах и ритмах.

Эллинский народ, самый философский и вместе самый музыкальный из всех народов, хорошо знал эту проблему: в философии он назвал предел péras, беспредельное áperion; в музыке же знаменовал предел — Аполлоном, беспредельное — Дионисом. Разнуздание хаотических стихий музыкальной глубинности создало в эллинстве музыку, которую именовали энтузиастической, экстатической, оргиастической, музыкой исступленных корибантов; это была музыка дифирамба и флейт. Дионисов дифирамб был укрощаем Аполлоновым пэаном, Дионисова флейта — Аполлоновой лирою. Оба начала, после ряда перепетий, отпечатлевшихся в мифе и историческом предании были приведены к религиозному и культурному примирению. Это примирение было по-преимуществу делом дельфийского жречества, духовно-законодательной общины, представлявшей своим авторитетом божественную волю обоих братьев, Аполлона и Диониса, вместе, как двух нераздельных и неслиянных ипостасей единой мироустроительной сущности. Принципом примирения, в согласии с общим строем эллинского многобожия, было признание равной ценности того и другого начала; оставалось размежевать между тем и другим культовые и культурные сферы и точно определить условия плодотворного приложения к жизни обоих в целях гармонического устроения личности и общежития.

В новой классической, германской по-преимуществу, музыке глубинные энер-

* Вне стен, извне (*лат.*).

гии музыкальной стихии одновременно были вызваны наружу, и явлены, и скованы — формальною обработкою, которой подлежало явление вообще со стороны человеческого *я*, понятого как субъект творческого сознания. Начало предела было сведено к понятию общеобязательности трансцендентальных норм; неудивительно, что настало время, когда оно показалось только деспотическим. И тем тягостнее был этот деспотизм, что за субъектом познания не стояла никакая реальность, и не было реальной санкции, которая утвердила полагаемые им нормы. При этих условиях легко было восстать на начало предела, но его низвергающий — и здесь я опять возвращаюсь к Скрябину, — становился лицом к лицу с беспредельным.

Чтобы не быть смытым волнами хаоса, он должен был сызнова искать предела в себе самом, — и Скрябин отчетливо понял эту необходимость, хотя глубокого и коренного решения проблемы предела, не пришед к окончательному решению проблемы религиозной, дать не мог. Как художник он вышел из трудности путем гениального самоограничения. То отношение, в котором у эллинов находились между собою духовная музыка и струнная, первая — в качестве представительницы беспредельного, вторая — предела, — то же самое отношение мы наблюдаем у Скрябина между гармонией, разоблачающей беспредельное, и мелодией, утверждающей предел. Но самое мелодию ищет он почерпнуть из элементов гармонии: таким образом, беспредельное ‹*нрзб.*› как бы ограничивает себя собою самим. «Моцартовское» в формах скрябинского творчества было началом предела и действием закона самосохранения личности в гармонической «несоизмеримости темных волн»: новатор в области гармонии является охранителем традиции музыкальных форм.[39] Таково было искание предела в художнике; ему соответствовали усилия самоопределения в человеке. Беспредельное в духе также стремилось определить себя собою самим и стихийно противилось всякому извне налагаемому определению.

Столь живо было это противление, что некоторым из знавших его могло показаться, что Скрябин, личность религиозная по-преимуществу, до конечного поглощения всех помыслов одною религией, — богоборствует и обоготворяет самого себя. Но казаться это могло только людям, бесконечно далеким от истинного постижения его высоких и дальних исканий. Это были правые искания, потому что положительная религия, истинно понятая, дает впервые ответ, который бы в полной мере удовлетворил Скрябина, если бы он его знал. Но он знал его лишь смутно и отчасти, как не знает его и огромное большинство равно противников и приверженцев положительной веры. И потому его неумолимая жажда разумения вещей сокровенных и вечных исходила в поисках самостоятельного синтеза мистических правд, открывавшихся ему в ярком, но неполном внутреннем опыте. Но не по ложному пути он шел, и свидетельством правоты его духовного направления служит религиозно-нравственная энергия его творческо-мощных и огненных устремлений от всего тесно и себялюбиво личного к соборности вселенской и к богоявлению всеединства божественного.

Я искал представить творчество Скрябина в большой связи всемирно-исторических судеб музыки. Кто меня понял, согласится, конечно, со мной, что задача, выпавшая ему на долю, — если я правильно постигаю эту связь, — есть задача мировая по своему смыслу и очередная в разуме истории, имманентном деяниям человека. Будучи так понята, задача эта, однако, несоизмерима с усилиями и достижениями отдельной личности: стремления Скрябина представляют собой момент вселенского самоопределения национальной русской души. Есть на то, для меня лично, и некое косвенное указание: я разумею неуловимое внутреннее родство, которого не отрицал и сам Скрябин, между его музыкой и напевностью далекой и таинственной Индии,[40] куда так страстно влекло эту вещую душу. Кажется мне, что сокровенно устремлена к некоей грядущей духовной встрече с Индией и наша национальная душа... Прибавлю в заключении, что по своему целостному постижению призвания и ответственности художника в жизни, по истовому горению своего религиозного сердца, по соборному окрылению всего своего творчества, которое граничило для него с жертвенным растворением личного существования в едином и вечном бытии, Скрябин — поистине русский гений.

14 апреля 1916 г.

ВЗГЛЯД СКРЯБИНА НА ИСКУССТВО *

I

Мало-помалу в просвещенных умах не одной России, но и чужих земель крепнет и укореняется уверенность, что в лице рано ушедшего от нас А. Н. Скрябина Музыка оплакивает одного из величайших своих зодчих и весь хоровод Муз — одного из тех художников, чье имя означает эпоху в истории искусства. Немногие угадывают еще большее: в их глазах появление Скрябина — одно из важнейших свидетельств знаменательного поворота, совершающегося в духовном сознании современного человечества. Кажется и мне, что творческие свершения Скрябина и, в не меньшей мере, его невоплощенные замыслы — огромное событие в общей жизни духа.

В каком же смысле и в каких пределах утверждаю я значительность этого события? — спросят осторожные, прежде чем со мной согласиться, — и поступят благоразумно: ибо полное согласие с ответом, который будет намечен — только намечен — в последующем изложении, возможно лишь при общности глубочайших основ миросозерцания между вопрошающим и ответствующим. С другой же стороны, правы и те, кто уже сказали в душе свое сочувственное *да* моему утверждению: ведь признать его справедливость, по крайней мере на половину, — по крайней мере в смысле приписания делу Скрябина важного значения во всеобщей культуре, — вовсе не трудно, если принять первое положение — о чрезвычайности его художественного подвига.

В самом деле, мыслимо ли, чтобы в одном из разделенных искусств, которые и в своем разделении все же остаются гранями единого духа, мог совершиться действительный сдвиг без некоего соответствующего и соподчиненного ему передвижения в других областях творчества? Если же, в круге искусств, новым и могущественным языком заговорила о чем-то новом и неслыханном Музыка, эта непосредственная провещательница глубин сердечных, — это ли не знак, что сама душа века рождает из недр своей сокровенной воли новое слово? Можно ли отрицать и некую круговую поруку всех сфер духовной деятельности, при коей безусловно новое обретение в одной из них необходимо сопровождается явно или тайно с ним связанными переменами в других?

Сам Скрябин не только знал этот закон, но и склонен был своеобразно углублять его, давая ему полумистическое объяснение. По его мнению, всякое внешне проявленное событие есть плод, выросший из невидимых корней духовного действия немногих. Их постижения и решения, их незримое миру зиждительство определяют не только общий ход мысли, но и все судьбы земли. Войны, гражданские перевороты и даже стихийные движения природных сил зависят в конечном счете от узрения и произволения этих безымянных великих, которых одинаково можно назвать избранниками вселенского Духа или — обреченными.

Себя самого Скрябин предчувствовал особенно, провиденциально отмеченным и как бы духовно помазанным на великое, всемирное дело. Такое предчувствие, — я бы сказал: такая магнитность глубинной воли, — по существу не обманывает своего носителя, хотя и порождает большею частию обманчивые представления форм и путей ожидаемого действия. Этот тайный голос, этот внутренний опыт не был, конечно, ни самолюбивым вымыслом, ни — тем менее — умыслом. Притязательность алчной гордости, вожделеющего надмения омрачает душу и не уживается с тою младенческою ясностью, с тою радостною доверчивостью к жизни и к людям, в какой, наблюдая Скрябина, я узнавал отличительную и пленительную примету истинно гениального, божественно насыщенного и утешенного собственной полнотою духа. По словам Шопенгауэра, изображающим самосознание гения, человек большого роста не может не знать, что он выше других: так же непосредственно было и самосознание Скрябина, — только в душе этого прирожденного мистика к нему примешивалось чувство тайны, чаяние не разгаданного до конца призвания. Эта внутренняя озаренность и полнота, неосторожно обнаруженные, эта вера, простодушно рассказанная, — не прощаются: в толпе кричат об эгоизме, мегаломании, сатанинской гордыне избранника:

* Читано на вечерах-концертах Скрябинского общества в Петрограде, в декабре 1915 г., и в Москве, в январе 1916 г., а также в Киеве, в апреле 1916 г. (*Прим. Вяч. Иванова*).

Смотрите, вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами;
Глупец хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами...

Но мы бы жестоко ошиблись, если бы предположили в Скрябине малейшее самомнение и самодовольство. Напротив, именно его жажда верховных свершений, о коих он как бы имел обетование, что предназначен стать их земным орудием, — именно его огненное рвение всею волею и всем разумением послужить, даже до конечного упразднения своей личности, целям Того, кто открывался ему в сознании сверхличном, — именно эта страстность веры и порыва и неспособность к остановке и примирению с относительно малым, что справедливо было зачислить в ряд упроченных достижений и одержанных побед, — питали в нем, не разрушая основной гармонии его существа, постоянное настроение неудовлетворенности и недовольства собою, — откуда возникало антиномическое и вместе столь понятное живому сердцу совмещение в душевной жизни — внутреннего величия и смирения, в жизни духа — того Избытка и той Скудости, что были, по Платону, родителями Эроса, соединившего в себе черты обоих. Чем острее переживалось недовольство собою, тем настороженнее становилось ожидание решающих внутренних событий, которые должны были, испепелив его малое *я*, обратить его в живой пламенник, нужный невидимой руке, чтобы поджечь Фениксов костер человечества, где бы оно сгорело и возродилось как новый род людей, для иного сознания и действия.

Что можно сказать про достижение, наблюдая полет стрелы, пущенной за видимый окоем и исчезнувшей так далеко, что мы не в силах ни охватить, ни измерить глазами похоронившей ее дали. Достигли ль своей цели другие великие зачинатели, зодчие недостроенных храмов? Действительно ли «Предварительное Действо» грядущей Мистерии, которое творил Скрябин, когда Парка перерезала нить его дней, было перерезано Судьбою так, что нам остался только пленяющий прелестью и величием стиха и изумляющий глубиною и тонкостью умозрения поэтический текст священной драмы, да многочисленные и бессвязные, как заглушаемый ревнивым богом лепет умирающей Пифии, наброски музыкальных тем, для драмы найденных,[41] — все же остальное, уже носившееся перед художником как туманное видение, было поглощено в область видений, туда, где, по словам Пушкина, над Летейскими волнами цветут благовонные тени умерших цветов? [42] Или же все это — только обман нашего зрения и рассудка, и вся магическая музыка второй половины Скрябинского творчества есть уже «предварительное действие», приводящее нас на порог некоей Мистерии,[43] — которая ведь, по замыслу самого мистагога, не должна была быть ни его личным созданием, ни даже произведением искусства, но внутренним событием в душе мира, запечатлевающим совершившуюся полноту времен и рождение нового человека?

Чем мерить пространства, нам запредельные, подивимся лучше на силу мышц исполина-стрелка, умевшего так натянуть тетиву своего лука, — и признаем, что и само возникновение такого стрелка среди нас, и обретение его зорким глазом невидимой нам вдалеке и, быть может, непонятной цели достаточно свидетельствует о том, что в нем вспыхнуло уже иное, уже не наше зрение, иное, нам еще чуждое алкание, которые не могут, как всякое открытие новой истины или даже только как правая постановка новой проблемы, не окрасить своеобразно всей совокупности наших исканий, не найти себе во всех областях духовной жизни, быть может, и не легко угадываемых соотношений и соотносительных действий, — независимо от того, будем ли мы именно изучаемое нами явление считать причиною некоего общего сдвига, или же только одним из соподчиненных оказательств какого-то общего и сверхличного двигателя.

II

Вот почему важно понять взгляд этого художника на смысл и значение искусства. Он не хотел быть служителем одной только Музы, хотя и доводил свое служение именно ей до тончайшего подвижничества и непорочной, совершенной святости. Но этим он лишь утверждал центр, из которого как бы огненным циркулем чертил он свои теургические круги, обнимавшие последовательно все пространное царство поделившихся, но для него нераздельных искусств, и далее — всю сферу человеческого духа, и еще далее, как ему

желалось и верилось, — все наше космическое окружение. Музыка для него, как для мифического Орфея,[44] была первоначалом, движущим и строящим мир. Она должна была расцветать словом и вызывать образы всяческой и всей красоты. Она должна была вовлекать в своей чаровательный круг природу и новым созвучием вливаться в гармонию сфер. Ибо как могла бы Мировая Душа, если она есть, — а она есть, — и живая Природа, если она жива, — а она жива, — не отозваться согласному с ее волей, созвучному ее томлениям соборному зову человечества своим многозвучным Аминь?.. Таково было священное безумие Скрябина, — то безумие, из которого единственно рождается все живое. Ибо все живое родится из экстаза и безумия! Такова была излучающая энергия этого солнечного художника, забывавшего, что он — только художник, как солнце, плавясь и истекая своею животворящею силой, — мнится, — забывает, что оно — небесное тело, а не поток текучего огня.

Если бы мы спросили Орфея, каково назначение его искусства и искусства вообще, он не ответил бы: «внутреннее, в себе замкнутое, себе довлеющее совершенство моего гимна, поскольку он прозвучал и замолк, и всякого пластического создания, поскольку оно в себе застыло и, как сказал поэт о прекрасной женщине, — „покоится стыдливо в красе торжественной своей“». Но он ответил бы: «совершенство целого, которое родится из моего гимна, если он совершенство». И если бы гимн Орфея не творил совершенным целого, — он, не по-человечески, но божественно «взыскательный художник», был бы не доволен, не насыщен совершенством своего гимна.

Я не напрасно произнес имя Орфея: Орфей — символ искусства не только свободного, но и освобождающего, — свободного настолько, что оно освобождает пленный мир. Ибо кто жив — живит и истинно свободный — освобождает; так и искусство истинное не свободно только, но и освободительно. Таинственна природа всякого творения, достойного назваться творением художественным: одновременно — тварная, по отношению к своему творцу, и самотворческая, — «natura naturata» и «natura naturans».* Оно — не косное изделие и не мертворожденное чадо свободы, но вложенную в него жизнь ее множит в себе и, приумножив, излучает в мир действенною силой. Искусство освободительно, но не в равной мере и глубине. Художнику же спасительнее младенческое неведение о себе самом, чем прозрение в существо и смысл своего подвига: если бы Орфей не знал, что изводит из темного царства Эвридику, он не оглянулся бы на возлюбленную тень и, оглянувшись, ее не утратил. Но в такой мере и глубине освободительно было искусство Орфеево, что он уже не мог оставаться в неведении о себе и своем деле. На значительной высоте восхождения к вершинам теургии перед глазами художников разоблачалась тайна их пути; тогда пронзала их внезапно воскресшая память о той Единой, которую Орфей звал Эвридикой: с трепетом и влюбленною тоской они обращали взор назад, к бездне небытия, откуда подымалась за ними изводимая из тьмы Красота—Жизнь, — и волшебная власть покидала их, и они оставались по сю сторону теургического порога. Такова была доныне трагедия высокого художника.

III

С религиозным почитанием певца-полубога Орфея связалось древнейшее осознание верховных задач того искусства, которое эллины именовали — от Муз — «мусическим», разумея под ним неразделенную чету Поэзии и Музыки, вместе с юнейшей на вид, но старшей по возрасту и сестрой и пестуньей — Орхестрикой. Со всем мифологическим миросозерцанием древности неразрывно сплеталось это исконное чувствование мироустроительной мощи искусства. В начальных умозрениях ему отвечало верование в музыкальную гармонию как в первооснову вселенной.[45] Такое мы встречаем и у пифагорейцев, и у Гераклита. О преображающем воздействии искусства на мир здесь нет речи — в смысле эсхатологических чаяний, выросших на почве христианского опыта веков: ибо мир еще строится, космогонический и антропологический возраст зрелости еще не достигнут. Но строится мир пением небесных Муз; отчего бог, хоровожатый Муз — вместе и вождь судеб (Мусагет—Мойрагет[46]). То была заря человечества, и пророчественные призывы звучали издалече, как утренние рога охот-

* Природа воспроизведенная (рожденная) и природа воспроизводящая (*лат.*).

ников, исчезающих за розовеющею опушкою леса, — тогда как ныне они подобны перекличкам рогов по вечереющим дубравам, — трубящих сбор и наставшую пору возврата.

Меж тем как искусные Музы непосредственно руководили движением светил и завершали в соотношении вселенских сил победу «новых богов» над «древними», светлозданного космоса над слепым хаосом, искусство ими вдохновляемых смертных разрешало ближайшую теургическую задачу: преодоление хаоса строем в человеке. Оно устанавливало теснейшую, свободную и правую связь между человеком и многообразными живыми могуществами миров иных; собирало людей в благоустроенные города, где извечный устав подземной Правды святился плясками увенчанных розами Харит; врачевало ритмом и мелодией недуги души и тела. Все окрест чаровательно подчиняло оно мере божественных ритмов, звучавших в запредельной золотой храмине, у незримого очага вселенной, — и, покоряясь его сладостному принуждению, люди, по уподоблению Платона, так же величаво и стройно, как светила небесные в просторах ночного эфира, двигались, светозарные, по темной земле.

Если мы спросим себя, как осуществлялся этот архаический идеал искусства в жизни, то должны будем признать, что на своем священном языке мифа и символа он правильно описывал не только психологию ‹*нрзб.*› народного бытия, но и самые формы исторической действительности.

Религия проникала всю жизнь, она была сама жизнью, а не внеположенною жизни областью «регулятивных идей» (варваризм Канта совершенно соответствует прозаизму определяемого им понятия) — искусство же было существенною частью самой религии. Пусть лишь в легенде стены семивратных Фив сами собой слагались из каменных глыб, послушных волшебной лире Амфиона; пусть лишь в легенде междоусобный раздор внезапно утихал в Лакедэмоне при первых звуках седмиструнной кифары Терпандра: не легенде, а действительной жизни принадлежат и музыкально-обрядовое градостроительство и законодательство, и музыкально-пророческое одержание и исступление, и частые до повседневности исцеления музыкою и пляскою, и происхождение стиха из говора, связующего своим складом и размером волю божеств, и, наконец, то «синкретическое действо» незапамятных времен, в котором для религиозно-практических целей были одновременно представлены все разделившиеся потом и потому утратившие полноту своей действенной силы мусические искусства и другие художественные хитрости, как лицедейство и первые обретения в пластических формах и красках. Правда, уже издавна каждое искусство, совершенствуясь и утончаясь по своим внутренним законам в своей обособленной сфере, отходило и освобождалось от служения религиозному целому, — обмирщалось; и вся вообще культурная история эллинства являет собою зрелище постепенного расчленения и обмирщения единого целостного состава теургической религии. Таково было происхождение и отдельных секулярных школ философии. Ионийские певцы национального эпоса, начатого в первом их поколении с национально-религиозными заданиями, кончают исканием чистой изобразительной художественности. Но, в противовес Гомеридам, рано возникает теургическая школа Гесиода, посвященного в певцы геликонскими Музами с тем, чтобы в отличие от «других певцов», т. е. Гомеридов, которые «много лгут» и только тешат людей красивыми обманами, провозглашать им одну истину о тайнах богов вместе с уставами вековечной Правды. Несмотря на частичное отпадение от религии отдельных художественных направлений, можно сказать, что до конца V века до Р. Х. эллинское искусство в целом было погружено в религию: она обращалась в нем, как кровь, и жила, как душа в теле, непрестанно вырабатывая новые, именно ей потребные формы, — каковы, по существу, священная драма и героическая трагедия. Что же до теоретического взгляда на цели художества, — никто до века софистов не думал подвергнуть сомнению вышеизложенные основоположения стародавнего соборного сознания. Платон, производящий тщательный отбор положительного от отрицательного в художественном творчестве, — свое оправдание положительного искусства всецело строит на веровании в чудесное «вдохновение», или «безумие», ниспосылаемое людям богами и делающее их орудиями непрестанного животворного откровения божественных сущностей. Аристотель, первый, делает попытку самостоятельного, внерелигиозного обоснования эстетики; но и он настаивает на целительных и очиститель-

ных энергиях, искусству присущих, и определяет цель трагедии как врачевательное очищение, как некую конкретно понятую «medicinam animae».* Античная культура, практически столь часто, особенно в александрийский период, уклонявшаяся к поверхностному эстетизму, так и не выработала идеологии чистого, самодовлеющего и самоцельного искусства.

IV

Средневековье все стояло под знаком религии, понятой, — в противовес царству схоластики, — в сфере искусства широко и свободно; и если изредка задумывалось об эстетической теории, то говорило о «transparantia formae»,** т. е. о том, как в создании искусства вещество сквозит, опрозрачнивается и являет взору естество божественное, — или, устами Данта, о том, как божественная «Любовь, движущая солнце и другие звезды»,[47] принуждает художника служить ей и являть людям ее тайны: Вергилий, в глазах Данта, — теург, и сам поэт «Рая» — один из вестников мистической Розы.

Эпоха Возрождения знаменовала собою конечный отрыв общего культурного сознания от сознания религиозного, полное обмирщение творчества.[48] Теория, правда, и здесь несколько отставала от практики, и нужно было сначала глубоко забыть ее долго владычествовавший над умами платонизм, чтобы искусство окончательно почувствовало себя в своей сфере свободным от всех связей со вселенским целым и от всех перед ним обязанностей. Но освобождение от обязанностей заключало в себе и отказ от старинных прав и родовых титл. По мудрой иронии судеб расцвет новой психологии индивидуализма совпал с теоретическим развенчанием Человека. Чрезмерные притязания впервые своеначально утверждавшейся личности оказались в то же время впервые онтологически беспочвенными. Древние люди заключали с Божеством вечные договоры как свободные и правомощные существа перед лицом Присносущего; открытие Коперника было понято как полное крушение ветхого антропоцентрического предрассудка. Между тем идеал теургический неизбежно антропоцентричен: как может Человек стать преемником творящей Всематери-Природы, если он не сын и не наследник Творца самой Природы?

Когда эпоха Просвещения с ее рационализмом разрубила все живые нити между преданием и творчеством, возникло, наконец, в XVIII веке и философское обоснование зачарованного в своем иллюзорном мире искусства. Оно стало рассматриваться как любопытнейшее и пленительнейшее из явлений, как своего рода феномен феноменов. Кант открыл в нем «бесцельную целесообразность»; Мефистофель, пародируя его, как Фауста, мог бы и тут привести в пример котенка, играющего с собственным хвостом. Шиллер, по Канту, заговорил о «свободной игре живых слов»[49] как о мировом смысле искусства. Теория игры понравилась и была развиваема в ряде вариаций позитивистами и Спенсером. Но все же игра эта, по замыслу Канта, была игра нешуточная: ему важно было, чтобы предоставленное самому себе уединенное сознание осветило и увенчало свое самозаконное, но самозамкнутое, глухое и темничное царство игрою бесцельной целесообразности, столь похожей, казалось бы, на божественное творчество. Если мир — только представление, если закон погруженной в эту «данность» явлений личности есть ее нравственное самоопределение, — искусство естественно пребывает intra muras,* в стенах человеческого переживания, откуда невозможно не только взаимодействие, но и никакая сигнализация с тем, что прежние люди знавали как миры иные и сверхчувственные сущности. Искусству, изгоняемому из рая его царственных снов через те врата из слоновой кости, откуда вылетают ложные сновидения, выпадала на долю, в смысле воздействия на жизнь, благородная и столь украшающая нищету задача «эстетического воспитания», которую и принялся усердно проповедовать прекраснодушный Шиллер.

По описанному руслу течет и поныне мысль огромного большинства современников; причем время от времени фанатики какого-нибудь доброго порыва, которых фанатизм, как это часто бывает, сделал варварами, готовы на покушение — всегда, впрочем, бесплодное, пригнуть за шею к земле крылатого коня Музы и подчинить искусство личной или общественной мо-

* Медицина души (*лат.*).
** Прозрачность формы (*лат.*).

* Внутри стен (*лат.*).

рали, а не то — и просто житейской пользе. Вскоре возникает тогда справедливое противодействие: искусство горделиво заявляет о своем областном самоуправлении, или невмешательстве, и прочих последствиях законно признанной за ним провинциальной свободы; а благонамеренные посредники толково и просвещенно разъясняют варварам, что они по-варварски поняли возложенную на искусство изящную задачу «эстетического воспитания». Защитники «свободного искусства», твердя свой труизм, вовсе не чувствуют, что принимают понятие свободы в чисто отрицательном смысле и тем самым свой кумир уничтожают, свою ценность обесценивают.

Положительное утверждение свободы искусства есть утверждение его свободной действенности, вера в него как в силу освобождающую. И эта вера была жива и в Кантов век — в душе Гете, в душе Шеллинга и первых романтиков иенского кружка, особливо же — в божественно окрыленной душе мистика Новалиса, блистательно, но лишь интуитивно наметившего учение о теургическом назначении искусства как о возобновленном после долгих веков чаровании пращура Лирников — Орфея.

V

В ограду искусства свободного спасалось от мира маловерие художников; освобождающее и преображающее мир искусство, — путь только в грядущее и чаемое, — утверждала вера. В Скрябине эта древняя вера вспыхнула вместе воспоминанием и слепительным прозрением. Искусство замыслил он сделать плотью таинства. Так создавал плоть для таинства зодчий Соломонова храма Хирам. И Хирам, по легенде, погиб безвременно, не завершив своего дела. Он изукрасил Храмовый двор и поставил на дворе отлитое им Медное Море.

Скрябину, носителю теургического помазания, не было дела до того, не сожжет ли огонь таинства уготованную к его приятию плоть искусства, не сожжет ли он и самого теурга. Смерть значила для него свершение личности: воссоединение мужской ипостаси божественного духа с его женской ипостасью, сестрой и возлюбленной, страстное влечение к которой, как учит «Предварительное Действо», заставляет ищущий ее дух пронизывать разделившие чету многозвездные пространства — ее пестротканные одежды, коими облеклась она для того, чтобы любовный порыв расцвел богоявлением миров. В его личной жизни это таинственное воссоединение свершилось: то была смерть, в которой я вижу его высокое посвящение. Он был из тех, кто взывает: «ей, гряди!» — и не могут умолить небо о сокращении сроков мирового томления.

Я вижу в его смерти ясное знамение духовной реальности его порыва и подвига, как бы ни было смутно его сознательное овладение конечным смыслом того, что он так пламенно призывал. Он поставил Судьбе дерзновенное требование: «или свершится теперь же очистительное обновление мира, или нет мне места в мире», — и Судьба ответила: «умри и обновись сам». С необычным, сверхчеловеческим логизмом он был внезапно и как бы налетною силою необъяснимой роковой случайности восхищен от нас, застигнутый Гарпией как раз на половине того дела, которое одною, внешнею половиной еще должно было, по его умыслу, принадлежать ветхому порядку вещей и умещаться в гранях искусства, нам ведомого, — другою же, внутреннею, выходить за его пределы и зачинать само Таинство. Я благоговею перед этою смертью, помня, что семя не оживет, если не умрет. «Vis eius integra, si versa fuerit in terram»...* Как мне сжать, как собрать в одно краткое слово все, доселе сказанное?

Он был из тех певцов (таков же был Новалис),
Что ведают себя наследниками лир,
Которым на заре веков повиновались
Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир.

Но между тем как все потомки признавались,
Что поздними гостьми вошли на брачный пир, —
Заклятья древние, казалось, узнавались
Им, им одним опять — и колебали мир.

Так! Все мы помнили, — но волил он, и деял.
Как зодчий тайн, Хирам, он Таинство посеял,
И море Медное отлил среди двора.

«Не медли!» — звал он Рок; и зову Рок ответил.
«Явись!» — молил Сестру, — и вот, пришла
Сестра.
Таким свидетельством пророка Дух отметил.[50]

* Сила его [останется] единой, если [оно] будет возвращено в землю (*лат.*) — парафраза из Евангелия от Иоанна (Ин. 12, 24); см. также I Кор. 15, 36.

VI

«Так, все мы помнили, — но волил он, и деял»... Новейший русский символизм, в лице тех его представителей, которые, идя за Достоевским и Вл. Соловьевым, искали обосновать его на почве мистического реализма, снова и со всею остротой постиг и пережил теургическую тоску земного плена небесной Музы. Он постиг, что как бы ни были пророчественны вдохновенные символы, — эти подобия и знамения высших реальностей, образующие живую ткань всякого истинного художества, — они все же только иконы, — о, если бы чудотворные! — а не сами животворящие силы. Паломники знали, что только в конце неопределенно далекого пути, за каким-то всемирным перевалом, впервые сверкнут снеговые вершины теургии. Первым из нас возвестил это обетование Вл. Соловьев, который писал в 1890 году: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле; должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?» [51] И еще в ранних речах своих о Достоевском он определял грядущих пресуществителей жизни через искусство как «теургов», установляя то различие между религиозными художниками прошлого и ими, что первыми религиозная идея владела, вторые же будут сами ею владеть и сознательно управлять ее земными воплощениями.[52] А еще раньше тот, из чьего творчества растет все лучшее наше в духе, — Достоевский, — пророчески восклицал: «Красота спасет мир», — все замыкая в едином вещем слове.

Если позволительно внести в мое рассуждение несколько черт личного опыта и воспоминания, нечто из интимно мною пережитого, я признаюсь, что после тех споров о смысле символизма, когда мы с Александром Блоком защищали на страницах беспристрастного и, казалось, безучастного «Аполлона» теургический завет, я был, — несмотря на возникновение, под руководством Андрея Белого, скромного журнала «Труды и дни», поставившего себе задачею философски развить содержание наших общих чаяний, — все же глубоко удручен сознанием нашего одиночества. Нам, затосковавшим в плену безответственной, но и бездейственной свободы, как в вертограде запечатленном, по освобождающему действию, — ставили в вину, будто мы хотим сделать девственную царицу вертограда, Музу, — служанкою какой-то религии; никто не умел ни расслышать нас, ни разгадать. Благая судьба привела меня в Москву, и двухлетнее жительствование в одном городе со Скрябиным позволило мне углубить дотоле поверхностное с ним знакомство.

До той поры я вовсе не знал его как личность и мыслителя, и случайные разговоры с ним, где он касался занимавших меня тем о соборности в искусстве и хоровом действе, казались мне немногим более важными, чем простая внимательность умного и любезного собеседника; мне казалось, что основания нашего общего интереса к этим темам у обоих, по существу, совершенно различны, что дионисийский экстаз для него только психологический момент,[а] что сам он лишь утонченный эстет и демонический индивидуалист. Каким радостным изумлением сменились эти подозрения, когда при первых же менее принужденных встречах обнаружилось, что самые слова «эстетизм» и «индивидуализм» представлялись ему порицательными, а означаемые ими умонастроения имели в себе силу доводить его до раздражения. Теоретические положения его о соборности, о хоровом действе, о назначении искусства [б] оказались органически выросшими из его коренных и близких мне интуиций: мы нашли общий язык. С благоговейною благодарностью вспоминаю я об этом сближении, ставшем одною из знаменательных граней моей жизни.

Развертывалась дружбы нашей связь
Из семени, давно живого в недрах
Когда рукой Садовника внезапно
Был сорван нежный плод и пересажен
(Так уповаю сокрушенным сердцем)
На лучшую иного мира пажить:

а *Далее зачеркнуто:* лишенный корней онтологических.

б *Далее зачеркнуто:* проникнуты были пафосом мистического реализма и отличались от моих чаяний, по существу, только тем, что были для него еще и непосредственными практическими заданиями. Мы могли и, пожалуй, должны были спорить только о высших формах религиозного сознания или исповедания; мистическая подоснова миросозерцания оказалась у нас общею, общими и многие частности интуитивного постижения, общим в особенности взгляд на смысл искусства.

Двухлетний срок нам был судьбою дан
Я заходил к нему — на «огонек»
Он посещал мой дом. Ждала поэта
За новый гимн высокая награда
И помнит мой семейственный клавир
Его перстов волшебные касанья.
Он за руку вводил по ступеням,
Как неофита жрец, меня в свой мир,
Разоблачая вечные святыни
Творимых им, животворящих слав.
Настойчиво, смиренно, терпеливо
Воспитывал пришельца посвятитель
В уставе тайнодейственных гармоний,
В согласьи стройном новозданных сфер.
А после, в долгой за полночь беседе
В своей рабочей храмине, под пальмой,
У верного стола, с китайцем кротким
Из мрамора восточного,[53] — где новый
Свершался Брак Поэзии с Музыкой, —
О таинствах вещал он с дерзновеньем
Как в яве видящий, что я провидел
Издавна как сквозь тусклое стекло.
И что мы оба видели, казалось
Свидетельством двоих утверждено
И в чем мы прекословили друг другу,
О том при встрече, верно, согласимся.
Но мнилось, — все меж нас — едва начало
Того, что вскоре станет совершенным.
Иначе Бог судил, и не свершилось
Мной чаемое чудо — в час, когда
Последняя его умолкла ласка,
И он забылся; я ж поцеловал
Священную хладеющую руку — и вышел
в ночь...[54]

VII

Трагизм Скрябина в том, что его художническая воля была героична, и его героизм утверждал себя в художнике: он был художник-герой. Можно одному лицу быть и художником, и героем: художником в одних действиях, героем в других, — как древний Эсхил, марафонский боец. Но Скрябин хотел, или — вернее — должен был, быть героем в качестве художника, художником в качестве героя. Ни от одной из этих природ своих он не мог отказаться, разделить их в действии также не мог: его воля была его познанием, его познание было его волей, но и познавать и волить он мог только в творчестве красоты. Отсюда вытекало непрестанное преодоление художником самого себя в художестве и через художество, как содержание героического подвига. И этот героический подвиг наполняет жизнь, которая естественно кончается трагической катастрофой. Неизбежны трагические тризны героев на ближайших подступах к порогам теургического царства...

Славит меч багряной славой Роза;
Расцветает в битве правой Роза.
В тридевятом невидимом царстве
Пленена густой дубравой Роза.
В лютых дебрях, под заклятьем крепким
У змеи тысячеглавой — Роза.
Знаменуйте, мученики, латы:
Льва зовет на пир кровавый Роза...[55]

В силу вышесказанного Скрябин должен был проходить на своем художническом пути те стадии, которые проходит, по учению мистерий, посвящаемый на пути своего духовного возрастания. Стародавнее предание, хранимое наставниками в деле внутреннего опыта, учит, что первою ступенью постижения миров иных служит «имагинация», второю — «инспирация»; за нею следует высочайшая и окончательная ступень касания к мирам иным, которая в сокровенном, не нашем смысле называется «интуицией». На ступени имагинативной человек созерцает сверхчувственные реальности в свойственной ему символике предносящихся его душе образов. На ступени инспирации он переживает эти реальности как безвидно приближающиеся к нему и на него воздействующие живые присутствия. На третьей, почти недосягаемо высокой ступени посвященный сам сливается с живыми и действенными силами миров иных, становится их земным орудием.

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул...
Как труп в пустыне я лежал...[56]

«Как труп» — потому, что исторгнуто из человека его прежнее малое *я*, — ведь он «исполнился» новою, не своею волей; «как труп» — потому, что переход на третью ступень таинственно связан с существенным изменением самой плоти и подвергает тело посвящаемого испытанию, равносильному смерти и порою смертоносному. «В пустыне» лежит пророк, как труп, — не потому только, что раньше ушел в мрачную пустыню, где и встретил серафима, но потому, что разорваны отныне все былые связи с миром. Этого

страшного причащения снедающей человека тайне и алкал Скрябин, ибо, по его замыслу, мистерия не могла осуществиться иначе, так что, осуществленная, она была бы уже не его, как прежнего человека и художника, созданием, но делом вселенского духа: он готовил драгоценный сосуд для нисхождения огня, который должен был, упав в сосуд, расплавить его и разлиться по земле. Не даром и себя самого, как вспоминают его близкие, он сравнивал с «чашей». Но готовил он свой сосуд как художник и хотел, чтобы человек в нем весь без остатка стал художником; ибо быть таковым уже значило для него только: быть жертвоприносителем и вместе жертвою. Так обратил он, герой духа, свой художнический путь в мистический, и можно распознать на пути, пройденном художником, вехи мистического пути.

По рассказам близких людей, Скрябину с отрочеством рисовалось его будущее великого музыканта как некое всех осчастливливающее или освобождающее действие. Личная психология, составляющая главное содержание его творений той поры, когда он по преимуществу продолжал дело Шопена, уже и тогда ежеминутно сквозит просветами в космическое и вселенское. «Божественная поэма» представляется мне плодом мистической имагинации художника. Период начальной имагинации характерно отмечен и попыткою создать музыкальную драму, главным действующим лицом которой являлся бы музыкант-творец, лелеющий замысел, смутно подобный будущему замыслу Мистерии. Скрябин оставляет этот план, окончательно уверовав сам в мечту своего героя, присвоив его себе как жизненную цель. Так, долго, — и, быть может, навсегда — «непостижимое уму» видение предстоит сначала извне являющимся (трансцендентным) его душе, он видит его предносящимся духовному взору какого-то воображаемого своего двойника, но постепенно сам с ним срастается; движущая воля, показавшая видение, ищет воплотиться в нем самом, и его воля тянется к ней как бы в некоем брачном вожделении.

Начинается период инспираций; сверхчувственные силы приближаются к человеку с тайнодейственными своими внушениями, и он ощущает их как близкие присутствия. «Вдохновенными» в этом смысле кажутся мне и «Поэма Экстаза» и «Прометей». Приведу знаменательную подробность: Скрябин, по собственным признаниям, нехотя писал свою умиленную глубоким проникновением к Мировой Душе десятую сонату, как бы повинуясь чьему-то извне приходящему внушению и принуждению; окончив сонату, он не сразу мог ее полюбить, а потом полюбил чрезвычайно.[57] Только на ступени совершенного слияния с высшими сущностями, только по конечном угашении отдельного от них человеческого *я* могло осуществиться, — поскольку это зависело от условий творческой личности, а не от общего состояния современного человечества, — создание Мистерии. Вот почему Скрябин (не знавший, впрочем, схемы внутреннего закона, мною изложенной) с таким томлением ждал окончательного наступления предугадываемых им духовных событий, ждал своего второго рождения, оно же было равносильно смерти ветхого человека. Смерть телесную принесло оно: немощною оказалась плоть гения вместить верховные дары Духа.

VIII

Как вкусивший сладкого уже не хочет горького, так не хотел и Скрябин человеческого, только человеческого искусства, после того как хлебнул из эфирных олимпийских кубков божественного вина. Музыкально воссоздавая волевые движения, первые робкие трепеты[58] и упоенные восторги купания небесных духов в просторах вселенских, он разлюбил иные, более пленные и ласковые кругозоры. Почти можно сказать, что в своем неустанном преодолении самого себя он разлюбил само искусство как понимаем его мы.

Но не красоту! Напротив, все его миросозерцание было утверждением ее одной. Мироздание было в его глазах «эстетическим феноменом», — но не в человеческом смысле. Вещество, думал он, возникло для того, чтобы принять от единого Духа напечатление прекрасной формы, и, приняв таковую, оно отслужит свою службу. На этой ступени постижения вещества (едва ли не как «Майи» индусов) он, по-видимому, надолго остановился в своем медленном шествии постижением более проникновенным и глубоким. Напечатление красоты достигается жертвенным нисхождением Единого. Но

Бесконечный вожделеет этой своей жертвенности: Он «волит опознать Себя в конечном»,[59] и это опознание на всех его ступенях — красота, а то вожделение — страстная любовь, Эрос. Действием любви изначала, в самом лоне Извечного, бытие обретает свою полярность и разделяется на два начала, мужское и женское, взаимоалкание коих будет причиною всякого творческого возникания. Божественно-эстетический феномен есть, в своей реальной основе, божественно-эротический процесс.

Но завершаются сроки разделения; грань наибольшего отдаления вещества от Духа-первоисточника перейдена; пути «инволюции», т. е. погружение в глубины материи, исхожены; началась «эволюция» человека и мира — как восхождение к Богу, — и теургическая задача отныне — всеобщее воссоединение. Отсюда соборность как основа теургического действия. Все творчество Скрябина становится общею интеграцией, собиранием разрозненного состава в единое целое, чистым и исключительным синтетизмом. Синтетичен принцип его гармонии — замыкание мелодического ряда звуков в одно созвучие. Партитуру «Прометея» он возглавляет на каждой странице цветовою строкой для мелодии света. Он стремится овладеть и порою изумительно овладевает изысканными тонкостями стихотворной техники для создания строго законченного полиритмического дифирамба в драматическом роде,[60] как словесной части «Предварительного Действа», заботясь о современном согласовании словесной инструментовки с оркестровою. Орхестрика, краски и линии должны были стать предметом особенной разработки, чтобы равномерно способствовать целостному художественному действию синтетического творения. В грядущей Мистерии самые особенности избранной для ее свершения местности должны были войти органическою частью в состав великого целого, отменяющего раскол между искусством и природою. Все должен был нести хор, многообразно расчленяющийся и сливающийся воедино, то бессловесный и как бы глухонемой, то ясноречивый,[61] хор разноликий, но проникнутый единым соборным сознанием, — не хор исполнителей, но священнодейственный хор свершителей литургического служения.

Уже о «Предварительном Действе» Скрябин твердо решил, что просто слушателей в нем не будет, но все, к нему допущенные, будут участниками, если не звучащего хора, то внутренне слитого с ним сонма торжественных шествий.

Так проблема «синтетического искусства», дорогая Скрябину, разрешалась для него подчинением всех искусств единой цели, поставленной вне и выше всякого искусства, — цели литургической и сакраментальной. Этот гениальный художник не боялся поработить или унизить ни своего, ни других искусств, перед которыми равно благоговел и к которым подходил сам с чисто аскетическою строгостью и взыскательностью, — объявив их служебными силами, ткущими многоцветные покрывала для Дитяти-чуда, которое должно было родиться в хоровой соборности Мистерии и стать душою нового, лучшего века. Хор, собранный на «Предварительное Действо» из неофитов и мистагогически воспитанный его обрядом и в обряде данными откровениями, должен был послужить зерном того священного множества, которое бы могло в будущей Мистерии достойно представить в духе живущее человечество. В соборно слитом сознании этих избранников должна была, как в фокусе собирательного стекла, воскреснуть память всей прожитой нынешним родом людей эпохи мира и найти в завершительной полноте постижения и преодоления выход в иные просторы бытия, при непосредственной чудотворной помощи призванного их любовным возгорением небесного «Луча»...[62]

Так горел своим пророчественным волением этот русский художник-всечеловек, отдавший свое сверхчеловечество — соборности, для себя же моливший единого дара — пламенного языка новой Пятидесятницы,[63] который бы сжег в нем ветхого человека.

Осиротела Музыка. И с ней
Поэзия, сестра, осиротела.
Потух цветок волшебный, у предела
Их смежных царств, — и пала ночь темней
На взморие, где невозданных дней
Всплывал ковчег таинственный. Истлела
От тонких молний духа риза тела,
Отдав огонь — источнику огней.
Исторг ли Рок, орлицей зоркой рея,
У дерзкого святыню Прометея?
И перст опламенил язык небес?
Кто скажет: побежден иль победитель,
По кому, — немея кладбищем чудес, —
Шептаньем лавров плачет Муз обитель?[64]

IX

«Кто скажет: побежден иль победитель?» Побежден ли, поскольку чудо, как он его чаял, не свершилось? Или победитель, — поскольку предуловил свершение, коего не чаял?

Первое и антиномическое условие свершения, во всяком случае, исполнено, какою бы горькой иронией над человеческим порывом ни казалась роковая диалектика высших сил: эмпирическая личность упразднена, в согласии с ее конечным изволением; земного смертного нет больше среди нас; уже не отрицательно самоутверждается личное начало зачинателя, противополагая свою волю чужой и налагая ее на чужую волю, но положительно, — растворяя ее в начале соборном и воле всеобщей.

Сказать: «победил» — может лишь власть имеющий; сказать: «побежден» — приличествует торжествующему над могилою Фауста дьяволу. Между тем от решения этой дилеммы зависит окончательный ответ на поставленный вначале вопрос: в каком смысле и в каких пределах утверждается нами духовная значительность скрябинского подвига?

Солнце этого гения скрылось внезапно за облачною завесой непроницаемой тайны; и таинственными остались последний смысл этого творчества и глубочайший смысл этой судьбы. Ограничусь напоминанием о том, что должно быть явно и внятно всем. Гений идет впереди и далеко вперед видит: что ж он завидел вдали?

Последний художник-гений наших дней был тот, кто возвестил миру, что кончилась игра искусства отражениями изживаемой жизни; что исчерпано искусство отражающее, исходящее из переживания явлений и кончающееся теми же переживаниями; что или вовсе не будет более искусства, или оно будет рождаться из корней самого бытия и рождать бытие — и потому станет важнейшим и реальнейшим из действий; что миновала пора *произведений* искусства и отныне мыслимы только его события.

Последний художник-гений наших дней был тот, кто в эпоху, когда переживается кризис явления, когда искусство разочаровалось в прежней целостности явления и разлагает его на волокна и отребья форм, обращая мир в анатомический прах или в Эмпидоклов Хаос, но в тем горший впадает «психологизм», так как в бытие не верит и истинно сущего не взыскует, — хотел собрать все бытие, мерцающее в явлениях, и весь дух из всех душ разделенного мира воедино.

Последний художник-гений наших дней был тот, кто верил в божественную бытийственность человека, как знал (с Ницше) и то, что человек есть нечто, что должно быть преодолено, — и этим (в противоположность Ницше, который все же был пленником явления и сущего бытия в человеке исповедовать не мог) засвидетельствовал свою веру в Бога. Ибо, кто знал в себе истинно сущее и знал вместе, что и оно преодолевается высшим, тот знал Бога...

Так завидел он впереди само бытие как некую несказанную тишину света и нежную тайну, — и тогда пришла Сестра... Но слов для тайны и тишины нет, есть лишь приобщение к ним.

Я не знаю Нежной Тайны явных ликов
и примет:
Снятся ль знаменья поэту? или знаменье — поэт?
Знаю только: новой свету, кроме вещей,
песни нет.[65]

Поистине Скрябин сам был таким знамением, миру же оставил завет, что другого искусства, кроме вещего, т. е. воссоединяющего нас с самим бытием, отныне не будет.

Осень 1915.

СКРЯБИН

Речь на скрябинском концерте проф. А. Б. Гольденвейзера в студии-мастерской «Красный петух»[66] 25 февраля 1919 г.

Справедливость мнения Ницше о рождении трагедии *из духа музыки*[67] подтверждается на наших глазах знаменательным примером Скрябина. Стихия музыки, им владевшая, непреодолимо влекла его к формам действа. Многоголосая орудийная симфония искала завершительного воплощения в живом слове и дви-

жении соборного множества. Великая «Мистерия»,[68] замысел которой, по внутренним условиям его осуществимости, можно назвать запредельным, осталась за горизонтом этой творческой жизни, хотя на каждое свое новое создание гениальный композитор смотрел как на шаг по пути к этой верховной и единственной цели: далекая «Мистерия» была как бы магнитным полюсом всех его дум. Но «Предварительное Действие» * уже созидалось, и только внезапная смерть зодчего прервала эту титаническую работу. «Предварительное Действие», по твердому решению Скрябина, не должно было исполняться перед безучастной толпой только — слушателей, только — зрителей: присутствующие, все без исключения, в праздничных одеждах, должны были соучаствовать в священной драме — петь в хоре или шествовать в торжественных процессиях. Соборность должна была реализоваться в искусстве, и произведение искусства обратиться в событие жизни.

Скрябин выражал в музыке глубочайшую мысль современности, — какова же эта мысль?

I

Говорить о музыке не чисто аналитически и технологически — ответственная и неблагодарная задача. Синтетическое истолкование, опасное своею произвольностью даже в пределах литературной критики, становится в музыкальной области порою прямо непозволительным. Каждый художник справедливо ненавидит покушения хитрецов словесности, софистов и краснобаев пера внести так называемую «литературу» в его молчаливые заповедные рощи, на его волшебные острова. Живописец хочет самосильно сообщаться красками, скульптор осязательными формами и не терпит подмены своих выразительных средств приемами словесной изобразительности. Пусть поэт мечтательствует о чем и как ему вздумается, но не навязывает своего вымысла чужому творчеству, которое являет самобытный, чужеродный мир, не сводимый к образам и понятиям, какими располагает слово. Если даже «мысль изреченная есть ложь»,[69] по признанию великого лирика, — что же сказать об изреченной живописи, об изглаголенной музыке? Она — всем общий и непосредственно понятный язык, вселенский язык душевности и глубинной воли: он не нуждается в толмаче. Нельзя внепространственное замыкать в пространственность предметного представления, чувство невыявленных глубин вымерять лотом смысловой скалы понятий.

Такая попытка обнаруживает свою несостоятельность при переводе даже простейших волнений мусикийской стихии на нашу обычную речь. Там, где мы однозвучно лепечем скудное слово «печаль», музыка переливается тысячами своеобразных оттенков печали, столь неисчерпаемо новых, что в них невозможно узнать одного и того же, себе равного по существу чувства; и где мы говорим «радость», перед нами, одна за другой, расцветают в музыке невиданные радуги: нет больше ни знакомой грусти, ни изведанной прежде радости, но целые миры унылости и веселья, и, купаясь в них, душа не спрашивает себя, чем она так счастлива, ни о чем печалится, когда текут невольные и сладкие слезы,[70] но именно сладка ей эта крылатая безотчетность, это забвение причин, поводов, целей и связей, это освобождение от повседневной сознательности, при сохранении, — нет, при негаданном умножении своей многострунности, небывалом усилении своей внутренней жизни, при внезапном открытии в себе невыразимых, непередаваемых голосов и трепетов и позывов еще не раскрывшихся бесчисленных возможностей бытия.

Но, вопреки всему сказанному, Скрябин не боялся и не избегал установления соответствий между создаваемыми им звучащими образами и представлениями зрительными, предпочтительно же — понятиями отвлеченного мышления.[71] Как бессознательное, так и чисто формальное восприятие музыки, им создаваемой, его тяготило; он сам писал поэтические тексты к своим произведениям, и — помню, как однажды, в беседе со мной, он не на шутку сетовал на одного известного музыкального критика, ревностного скрябиниста,[72] за то что ‹*нрзб.*› восхвалял его «Прометея» как гениальную композицию, отказываясь в то же время признать в ней какое-либо отношение к идее

* Поэтический текст «Предварительного Действия» — род лирической драмы, состоящей из многочисленных хоров и диалогов и объемлющей всю судьбу человечества, — в настоящее время печатается в очередном томе «Русских Пропилеев», под редакцией и с обширным введением М. О. Гершензона (*Прим. Вяч. Иванова*).

огня и мирового освобождения через вселенский пожар: «но ведь Прометеем и поэмою Огня назвал эту симфонию я сам, и имел же, казалось бы, достаточные к тому основания», — восклицал раздосадованный художник <. . .>

За синтетическое, даже программное истолкование Бетховена берется не кто иной, как Р. Вагнер,[73] и возможным стал этот подход к музыке после того, как философ Шопенгауэр нашел необыкновенные слова, разоблачающие сокровенную сущность музыки.

Его метафизика как бы приподняла покрывало Изиды и направила самое музыкальную стихию в некое новое и <*нрзб.*> русло.

Туда устремилось прежде всего творчество самого Вагнера, которого Скрябин признавал своим непосредственным предшественником. Ему самому музыка представлялась родной сестрой философии. Когда он спрашивал у друзей, которым доверял, о художественных достоинствах своих поэтических текстов[74] к музыке и слышал мнение, что с чисто поэтической точки зрения было бы желательно в них больше различий образа и мифа, он возражал, что образов намеренно избегает и порой предпочитает отвлеченность выражений как более отвечающую сущности выражаемой идеи. Впрочем, в его Предв. Д. и образность, и миф очень богаты. Это дружество устремлений к <*нрзб.*> и даже сотрудничество как с умозрением, так <*нрзб.*> с поэзией и другими искусствами имело своей основой искание синтеза всех сфер и сил творчества: Великая Мистерия, замыслом которой он жил и дышал, которой подчинял все свое творчество так, что все созданные им композиции казались ему только предуготовлением завершительного действа, — эта Мистерия должна была быть действительным осуществлением всех энергий человеческого духа и даже самой природы в одном верховном событии всечеловеческого сознания.

Вот почему и можно и должно говорить о музыке Скрябина и ее внутреннем смысле, но надлежит соблюдать при этом два условия: верность его собственному миросозерцанию и воздержание от чуждых ему поэтических образов.

Содержание скрябинского творчества можно, думается мне, определить как тройную мысль, тройную страсть, тройной пафос:

1) пафос выхода из граней личного, частичного, малого *я* — музыкальный трансцендентализм;

2) пафос вселенского <*нрзб.*> — соборного слияния в единое *я* всего человечества — или макрокосмизм (универсализм) музыкального сознания;

3) пафос бурного прорыва в просторы свободного иного бытия — вселенский трансформизм.

*

[1] *Вячеслав Иванов.* Стихотворения и поэмы. Советский писатель, 1976.

[2] *Б. Бугаев.* Формы искусства. — Мир искусства, 1902, № 12, с. 347.

[3] *А. Блок.* Записные книжки. М., 1965, запись 1909 г.

[4] *Вяч. Иванов.* Вагнер и Дионисово действо. — Весы, 1905, № 2.

[5] *Вяч. Иванов.* Взгляд Скрябина на искусство. — ИМЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 4, л. 1.

[6] *А. Скрябин.* Письма. М., 1965, с 399.

[7] Эта дата указывается исследователями творчества Ю. Балтрушайтиса (см. в кн.: *Ю. Балтрушайтис.* Дерево в огне. Вильнюс, 1969, с. 501). Первое известное письмо Ю. Балтрушайтиса к А. Скрябину относится к 1 мая 1912 г.

[8] *Вяч. Иванов.* Собр. соч., т. II. Брюссель, 1974, с. 22.

[9] *Вяч. Иванов.* Взгляд Скрябина на искусство. — ЦГАЛИ, ф. 225, оп. 1, ед. хр. 98, л. 27.

[10] На л. 2 рукой Иванова написано:

«Извещение составителям Скрябинского Сборника

Мои стихи о Скрябине включены в тексты статей. Остается еще одно, ему посвященное, которое может быть помещено в отделе стихотворений после других, говорящих нечто прямо о Скрябине.

Вяч. Иванов».

Вяч. Иванову принадлежат следующие стихотворения, посвященные А. Н. Скрябину: «Ко дню открытия памятной доски на доме Скрябина» («Остановись, прохожий! . .»), «Посещение могилы Скрябина в Новодевичьем Монастыре» («Мечты ли власть, иль тайный зов сердечный. . .»), «Памяти А. Н. Скрябина» («Он был из тех певцов. . .»), «Осиротела Музыка. И с ней. . .», «Разверзнет Ночь горящий Микрокосм. . .», «Развертывалась дружбы нашей связь. . .», «Славит меч багряной славой Роза. . .», «Я не знаю, где он рухнет, льдами вскормленный поток. . .», «Смотрите, вот пример для вас! . .».

[11] Кулаковский Платон Андреевич (1848—1913), профессор историко-филологического института, специалист по славянской филологии, балкановед. Его младший брат — Юлиан Андреевич — известный филолог. По окончании историко-филологического факультета Московского университета продолжил занятия за границей у Моммзена, Гутшмида

и др. С 1881 г. читал в Киевском университете курсы римской словесности, римской истории, латинского языка. Автор диссертаций «Коллегии в древнем Риме» и «Сказания об основании Рима» (см.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 32. СПб., 1895). Родство интересов (древняя история, классическая филология), а также «соученичество» (правда, в разное время) у Моммзена могло стать основанием для знакомства Вяч. Иванова с семьей Кулаковских. См. также цикл стихотворений Ю. Балтрушайтиса «Вячеславу Иванову в Красной Поляне» (1918).

12 См. рецензию на этот концерт в журнале «Музыка» (1916, № 246), а также в «Хронике журнала „Музыкальный современник“», вып. 12 (1915, рецензия на лекцию-концерт с той же программой и составом исполнителей, состоявшийся в декабре 1915 г.).

13 *Вяч. Иванов.* Родное и вселенское. М., 1918.

14 ЦГАЛИ, ф. 20, оп. 1, ед. хр. 7, Письма Вяч. Иванова к С. М. Алянскому, л. 3.

15 Иванов пишет «ныне изданном» в связи с тем, что среди друзей Скрябина существовал «договор неразглашения» текста «Предварительного Действия» до его издания. См. об этом письмо В. Лермонтовой по поводу книги Л. Л. Сабанеева «Скрябин» в «Известиях Скрябинского общества» за 1917 г. (вып. II).

16 ЦГАЛИ, ф. 225, оп. 1, ед. хр. 33, лл. 3, 4.

17 В советском музыкознании проблема национальной специфики скрябинского творчества была поставлена впервые М. К. Михайловым в статье «О национальных истоках раннего творчества Скрябина» (в кн.: Русская музыка на рубеже XX века. Л., 1966).

18 Слова «среди неоглядного леса крестов... воздвигся скромный крест» ср. с сонетом В. Брюсова «На смерть А. Н. Скрябина» из цикла «Семь цветов радуги» (1912—1915).

19 А. Н. Скрябин умер 14 апреля 1915 г. «16-го утром назначена была заупокойная литургия ‹...› Вся прилегающая к храму (церковь Св. Николы, — *И. М.*) местность была заполнена народом. Особенно много было учащейся молодежи ‹...› Во втором часу гроб вынесен был из храма друзьями покойного. Печальная процессия двинулась по Арбату, Плющихе и Царицынской улице к Новодевичьему монастырю ‹...› Всю дорогу учащиеся пели Пасхальные песнопения и „вечную память“ ‹...› Процессия направилась к новому, еще почти свободному, кладбищу Новодевичьего монастыря. Здесь, на правой стороне приготовлено было место вечного упокоения Скрябина ‹...›» (*Ю. Энгель.* А. Н. Скрябин. Биографический очерк. — Музыкальный современник, 1916, № 4—5, с. 95).

20 Речь идет о последней московской квартире Скрябина в доме проф. Грушки в Большом Николо-Песковском переулке (ныне д. 11 по ул. Вахтангова), где в настоящее время расположен Музей-квартира композитора.

21 Мемориальная доска была установлена по постановлению Московской городской думы 14 апреля 1916 г.

22 Стихотворение напечатано в журнале «Музыка» (1916, № 254), а также в газете «Утро России» (1916, 14 марта, № 104) под названием «Ко дню открытия памятной доски на доме Скрябина».

23 Иванов употребляет термин «музыкальный эмпиризм» по отношению к «могучей кучке» в смысле, близком понятию натурализма, упуская при этом из виду, что творчество кучкистов ни в коей мере не сводимо к бытописательству, хотя бы даже и музыкальному, но сильно прежде всего своим проникновением в сущность национального характера, постижением духа народа.

24 Религиозно-мистическое толкование «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» свойственно было большинству первых критиков оперы Римского-Корсакова. См., например, статьи Н. Грушки (Известия СПб. об-ва музыкальных собраний, 1906, №№ 5, 6), В. Коломийцева (Русь, 1907, 9, 11, 19 февраля) и др. С этой же позиции рассматривает «Сказание» и автор предисловия к изданию клавира оперы Ив. Ремезов (*Н. Римский-Корсаков.* Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. Клавир-аусцуг для пения с фортепиано. М., 1934). С критикой модернистского толкования оперы выступил Дм. Кабалевский в очерках «Римский-Корсаков и модернизм» (Советская музыка, 1953, № 7).

25 Позиция Иванова в этом вопросе ясно сформулирована в одном из черновых набросков о Скрябине: «Неправильно считать музыку национальной в той мере, в коей она этнографична. Национальное дело ‹?› Скрябина было выражено как восточноевропейское музыкальное сознание не в границах музыкального гуманизма и трансцендентализма, но вне тесных пределов человеческих, только человеческих категорий» (ИРЛИ, архив Вяч. Иванова, ф. 607, № 189, лл. 8, 10).

26 Имя Мусоргского в данном контексте возникло далеко не случайно. Парадоксальная параллель между художественными индивидуальностями Мусоргского и Скрябина была предложена В. Каратыгиным (см. его «Скрябин» — издание Н. И. Бутковской, Пгр., 1915).

Ю. Энгель сообщает о Скрябине: «Из русских композиторов больше всего ценил Мусоргского — за талант, за нутро. Ставил ему в плюс, что он сумел отречься от классических немецких форм, в минус — что не понял и не принял Вагнера. Считал его национальным композитором; себя же, к слову сказать, — сугубо национальным» (*Ю. Энгель.* Указ. соч., с. 85). Говоря о влиянии Мусоргского — и шире — всей «новой русской школы» на творчество Дебюсси, Вяч. Иванов обнаруживает осведомленность в новейшей музыкально-критической литературе разных направлений. Ср.: «История музыкального развития России» М. М. Иванова (СПб., 1912), «Новейшие течения в западноевропейской музыке» (Северные записки, 1913, декабрь), «Музыкант-импрессионист» (Речь, 1915, 21 октября) В. Каратыгина и др.

27 Кадмон (древнеевр.) — первозданный, Адам— Кадмон (древнеевр.) — первобытный человек.

28 Речь идет о классической иерархии музыкальных форм в условиях традиционной мажоро-минорной системы.

29 Вяч. Иванов, вслед за Вагнером, неоднократно указывал на Девятую симфонию Бетховена как на «человеческое евангелие искусства будущего» (см. статью Вагнера «Произведе-

ние искусства будущего» в кн.: *Рихард Вагнер*. Избранные труды. М., 1978).

30 Термин «мистический реализм» был обоснован Вяч. Ивановым в применении к Скрябину в одной из лекций-концертов «Скрябинского года». «Глубокое впечатление произвела вдохновенная речь Вяч. Иванова, в основу которой поэт положил мысль об искусстве, приобщающем к мировой жизни. С глубочайшим проникновением в сущность художнического созерцания Скрябина Вяч. Иванов охарактеризовал его творчество как творчество реалистическое, но в ином, мистическом плане, соединяющем круг его личных переживаний с кругом вселенских символов» (*Е. М. Браудо*. Скрябинский год. — Известия Петроградского скрябинского общества, вып. 1, 1916).

Скрябин, критикуя в беседах с Б. Фохтом термин «идеализм» и идеалистическую философскую терминологию, а также саму альтернативу материализм—идеализм, говорил, что если уж необходима определенная формулировка, то наиболее правильным был бы термин «мистический материализм» (*Б. Фохт*. Философия музыки А. Н. Скрябина. — Музей А. Н. Скрябина, машинопись).

31 См. об этом в статье Вяч. Иванова «Вагнер и Дионисово действо» (Весы, 1905, № 2). Позднее, в 1914 г., Скрябин объяснял неизбежность поворота от музыкальной драмы к Мистерии следующим образом: «Вагнер мог создать драму — форму, в которой выливается „индивидуальное *я*“, а не нечто высшее, стоящее вне его индивидуального. В каждом человеке всегда живет, а часто и одновременно, актер и зритель. Отсюда рампа не как простая перегородка между сценой и зрителями, а как нечто данное, живущее в самом человеке. Поэтому надо стремиться уничтожить насколько возможно зрителя и оставить одного актера» (записано со слов композитора А. А. Гольденвейзер — Музей А. Б. Гольденвейзера, рукопись).

32 Неточная цитата из стихотворения Ф. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (1836).

33 Это «творческое преемство» не всегда в достаточной мере осознавалось современниками. Очевидней была для них «скрябинская мода» конца 900-х—начала 1910-х годов, породившая великое множество quasi-скрябинской музыкальной продукции. И тем не менее скрябинское начало в русской культуре продолжало жить и активно воздействовать на формирование нового поколения музыкантов. И Стравинский (в Этюдах оп. 7, в опере «Соловей»), и Прокофьев (в ранней фортепианной сонате, партитуре «Сны», значительно более опосредованно — в кантате «Семеро их» по Бальмонту, «Сарказмах»), и молодой Шостакович (в ранних сочинениях, даже в 1-й симфонии) не были свободны от этого воздействия, не говоря уже о Мясковском, Рославце, Обухове и др.

34 Парафраза строк из стихотворения А. Пушкина «В часы забав иль праздной скуки...» (1830).

35 См.: *Вяч. Иванов*. Cor ardens, ч. I. М., 1911, с. 60.

36 Теория ультрахроматизма или обертонового происхождения гармонии Скрябина принадлежит Л. Сабанееву (см.: Музыкальный современник, 1915, № 3; Музыка, 1914, № 197; книгу «А. Н. Скрябин» (Пгр., 1916) и др.). Отголоски этой теории, не раз опровергнутой еще современниками (см.: *Арс. Авраамов*. Ультрахроматизм или омнитональность. — Музыка, 1915, № 232; *Самойлов*. Натуральные числа в музыке. — Мелос, 1918, т. II), слышны не только у Иванова, но и Асафьева (И. Глебова), Розы Ньюмарч и др.

37 Иванов дает точную и концентрированную характеристику эмоционального тонуса музыки Скрябина позднего периода, указывая, что эволюция композитора означала устремление из нормативной сферы материального, конкретно-бытового, «слишком человеческого» переживания в сферу не только духовную, но вообще не знающую различения духовного и материального, не знающую субстанции как таковой, в ту область, где романтический «солипсизм настроения» (И. Лапшин) преодолевается во вселенском чувстве. В замечании Иванова относительно «нового устава» звуковой ткани у Скрябина существенно стремление автора найти связь категорий общеэстетических с конкретным художественным приемом, а именно — со своеобразной гармонической системой композитора.

38 Вяч. Иванов цитирует стихотворение Тютчева неточно.

39 Акцент на гармонической стороне музыки Скрябина в ущерб остальным ее характеристикам (композиционной, ритмической, ладовой, жанровой, фактурной и т. д.) — есть исходная точка, в которой сходились приверженцы всех и всяческих теорий о Скрябине. Преодоление традиционного «гармониецентризма» см. в работах Л. Гаккеля, Н. Виеру, Г. Демешко, С. Сигитова и др.

Приведенная Ивановым формула: «новатор в области гармонии является охранителем традиции музыкальных форм» — обоснована В. Каратыгиным (см. его очерк «Скрябин») и Л. Сабанеевым (см., например, в статье «Принципы творчества А. Скрябина» — Музыка, 1916, № 210).

40 Интерес Скрябина к индийской культуре был стимулирован занятиями теософией. В 1915 г. он предполагал посетить Индию, где, по его мысли, предстояло осуществиться Мистерии.

41 «Предварительное Действие» — своего рода компромиссный вариант Мистерии, сохранивший ее основные сюжетные и композиционные характеристики. Работа над «Предварительным Действием», начавшаяся в 1913 г., не была завершена. Сохранился полный текст, а также эскизы музыки «Действия» (рукопись, музей А Н. Скрябина).

42 Парафраза строк из стихотворения А. Пушкина «Лишь розы увядают...» (1825).

43 По свидетельствам друзей и первых биографов композитора Б. Шлецера и Л. Сабанеева, Скрябин рассматривал свои поздние сочинения, даже «Поэму Экстаза», как «намек» на то, что составит суть его «главного произведения» (*А. Скрябин*. Письма. М., 1965, с. 492). Тетрадь (или листы) для записи музыкального материала к Мистерии существовала у Скрябина по крайней мере со времен «Прометея», т. е. с 1909—1910 гг. (см. об этом в кн.: *Л. Сабанеев*. Воспоминания о Скрябине. М., 1925). М. Гнесин сообщает также,

что многое из музыки, слышанной им от Скрябина в Берлине в сезон 1910—1911 гг. и предназначавшейся тогда для Мистерии, вошло в поздние сонаты (*М. Гнесин*. Воспоминания о Скрябине. Машинопись. Вступ. статья и прим. М. К. Михайлова. Готовится к печати).

44 Идея Орфического пути композитора развита позднее Л. Сабанеевым в монографии о Скрябине.

45 Скрябин говорил в беседах с Б. Фохтом: «‹...› весь космос, вся вселенная должны стать выражением и воплощением единой музыкальной деятельности, если хотите музыки самого бытия» (*Б. Фохт*. Философия музыки А. Н. Скрябина — ГМС, рукопись).

46 «Аполлон — пророк и оракул, мыслится также водителем судьбы — Мойрагетом» (Paus. X 24, 4—5) — см. об этом в кн.: Мифы народов мира, т. I. М., 1980, с. 93.

47 Часто приводимая Ивановым заключительная строка «Божественной комедии» Данте («Рай», XXXIII).

48 Сохранились подготовительные заметки Иванова к данной статье (ИРЛИ, ф. 607, № 203; ф. 607, № 179, лл. 7, 8, 9, 10). Одна из них (лл. 4, 5, 151) касается влияния Ренессанса на ход развития европейской культуры: «Торжество индивидуализма и гуманизма со времени Возрождения повело за собою провозглашение автономии искусства как самостоятельной сферы духа, свободной от всех вне ее самой лежащих целей, законов, связей, прав и обязанностей, но именно благодаря этому выделению в автономную область — бессильной оказывать на мир преображающее влияние» (ИРЛИ, ф. 607, № 203, л. 4).

49 См. об этом: *Ф. Шиллер*. Собр. соч., т. 6. М., 1957.

50 Сонет «Памяти А. Н. Скрябина» (варианты названия — «Могила Скрябина», «Посещение могилы Скрябина в Новодевичьем Монастыре») был прочитан Вяч. Ивановым на вечере в память композитора в доме кн. М. Н. Гагариной 14 мая 1915 г. Напечатан в «Русском слове» (1915, 14 октября) и «Музыке» (1915, № 229 и 1916, № 254).

51 *Вл. Соловьев*. Собр. соч., т. 6. СПб., 1912, с. 90.

52 Неточная цитата из первой речи Вл. Соловьева в память Достоевского (*Вл. Соловьев*. Собр. соч., т. 3, с. 190).

53 В строках «В своей рабочей храмине...» дается описание кабинета Скрябина в доме по Большому Николо-Песковскому переулку (см. прим. 20).

54 Рассказ об этом вечере (13 апреля 1915 г.) записан со слов Вяч. Иванова С. П. Каблуковым в его дневнике за 1915 г. (ГПБ, ф. 322, ед. хр. 38, л. 453, 13 декабря 1915 г.): «В 11 часов вечера перед ночью смерти Вяч. виделся с ним (Скрябиным, — *И. М.*) и обсуждал с ним проект предположенной Скрябиным концертной поездки. При этом Скрябин говорил жене, что не надо отменять то, что уже к тому времени было в этом направлении сделано, настолько он был уверен в благополучном исходе своей болезни».

55 Стихотворение из книги «Cor ardens» (ч. II, с. 93).

56 Строки из стихотворения А. Пушкина «Пророк» (1826).

57 Единственное в скрябиниане свидетельство об обстоятельствах работы над Десятой сонатой.

58 Парафраза из текста «Предварительного Действия» (см. вступительную статью).

59 Неточная цитата из текста «Предварительного Действия»; см. в кн.: Русские пропилеи, т. VI, 1919, с. 202.

60 Мысль о подобии текста «Предварительного Действия» древнему дифирамбу Иванов развивает в одном из «Двух чтений о Скрябине» (ИРЛИ, ф. 607, № 178): «Поэтическое наследие Скрябина, словесный текст „Предварительного Действия“, представляет собою по форме разновидность лирической драмы литургического стиля; по приемам художественного воплощения заложенной в основу этой драмы религиозной идеи — произведение символическое; по предмету изображения — начертание самобытной космогонической теории в ее простейшей и обобщенной схеме; наконец, по своей цели — введение в будущую Мистерию в познавательном смысле, в смысле же духовно-воспитательном — приготовление ее участников к завершительному соборному тайнодействию, — каковое назначение исследуемого творения ознаменовано и его наименованием — это „действие“, или „действо“, в обрядово-сакраментальном значении слова, но действие лишь „предварительное“.

Драмою является „Предварительное Действие“ постольку, поскольку поэт не повествует сам о событиях совершившихся или грядущих, а представляет их текущими перед нашим духовным взором в мире возникающих и облекающихся в соответственные обличья живых сущностей, из коих каждая изрекает свое слово и свершает свое дело перед нами от себя, так что основную ткань произведения составляет диалог действующих единичных лиц и хоровых сонмов. Каждый элемент диалога разработан лирически; а преобладание хоровой стихии окончательно обращает исследуемое произведение в драму лирическую. Наибольшую аналогию данной в П. Действии форме пишущий эти строки находит в тех первоначальных действах, из коих развилась у эллинов известная нам по своим классическим образцам трагедия. Мы знаем об этих действах, что они состояли из славин хора и единичных лирических голосов, носили характер экстатический, изображали в драматическом воплощении события религиозного мифа и назывались дифирамбами. Те же черты религиозного хорового энтузиазма и мифотворческой символики наблюдаются и в П. Д., и, по знаменительному совпадению, соприродность его древнейшему дифирамбу порождает общее психологическое явление — потребность неожиданных, в восторге и исступлении творимых словообразований (огнественный, лучественный, любвийный), которые, по суждению древних, были ‹*нрзб.*› в дифирамбическом роде религиозной лирики.

Можно предполагать с величайшей вероятностью, что древний дифирамб, о котором мы говорим, послужил основою „священных драм“ или „божеств“ ‹*нрзб.*› — как действа дельфийские, элевсинские ‹*нрзб.*› и другие, — религиозных представлений, даваемых в священных оградах, где справлялись мистерии

с целью духовного воспитания посвящаемых. Поскольку мы имеем о них приблизительное общее представление, мы в праве думать, что их обрядовое последование не обходилось без вмешательства неизменных участников чина посвященных — „священных ‹*нрзб.*›“, торжественно провозглашавших в нужных местах слова учителям ‹*нрзб.*›. То же находим мы и в П. Д., драматическое течение которого прерывается возглашениями, эпически сообщающими о важных перипетиях космического процесса».

61 О замыслах Скрябина в области использования хорового звучания см. в статье Н. Виеру «Скрябин и тенденции современного искусства» (см.: А. Н. Скрябин. К столетию со дня рождения. М., 1973, с. 335).

62 Образ «Луча» — один из центральных в тексте «Предварительного Действия».

63 Пятидесятница (Троица) — праздник сошествия Духа Святого.

64 Напечатано впервые в «Русском слове» (1915, № 95), см. также журнал «Музыка» (1915, № 220).

65 Заключительные строки из стихотворения «Prooemion» (см.: *Вяч. Иванов*. Нежная тайна. — Лепта. СПб., 1912, с. 15).

66 Студия-мастерская «Красный петух», открывшаяся 17 ноября 1918 г. в помещении небольшого кафе на Кузнецком мосту в Москве, функционировала в 1918—1919 гг. как клуб работников искусств. Здесь периодически устраивались музыкальные вечера (из произведений Скрябина, Прокофьева) и лекции (например, цикл лекций Вяч. Иванова) — см. об этом в кн.: Советский театр. Документы и материалы. 1917—1921. «Искусство», 1968.

67 Книга «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) — одно из программных для русского символизма сочинений Ф. Ницше (1844—1900). Русские издания: «Происхождение трагедии» — СПб., 1899, 3-е издание — СПб., 1903 (перевод Н. Полилова); М., 1903 — издание Д. П. Клюкина (перевод Ю. Антоновского), см. также в «Собрании сочинений» Ницше (т. I, 1912).

68 Мистерия — неосуществленное сочинение А. Скрябина, формирование замысла которого относится к 1902—1903 гг. Задуманная как явление, выходящее за границы художественного творчества, Мистерия по существу воплощала для композитора недостижимый предел искусства. Ср. замысел «универсального романа» Новалиса «Гейнрих фон Офтердинген», «Универсальную симфонию» Ч. Айваза и т. п.

69 Излюбленная символистами цитата из стихотворения Ф. Тютчева «Silentium» (1833).

70 Парафраза из «Моцарта и Сальери» А. Пушкина (сцена I).

71 «Скрябин, — пишет Б. Фохт, — сыграл ряд мелких вещей — опытов музыкального выражения разных понятий: изменение, абстракция, конкретное единство, непрерывность, возникновение и т. д.». «„Из этих отдельных выражений я мог бы создать целую систему ‹...› музыкальное выражение даже точнее логического — в нем есть изобразительность, которой нет в отвлеченных понятиях“, — говорил композитор» (*Б. Фохт*. Указ. соч.).

72 Скрябин, вероятно, имел в виду, рецензию В. Каратыгина (Речь, 1911, 12 марта, № 69; Музыка, 1911, № 23) на исполнение «Прометея». Критик писал: «Единственное преимущество старых симфоний Скрябина перед новейшими поэмами его это — отсутствие в первых туманных, quasi-философских „программ“ композиции. Как упоительна, глубокомысленна эта музыка, с какой бесподобной уверенностью, с какой пламенной влюбленностью в самодовлеющую красоту удачно найденной звучности использованы Скрябиным все средства его колоссального оркестра! И как ограничивают, материализуют, уплощают истинное „содержание“ музыки все эти ненужные идеологические придатки, все эти световые эффекты, обозначенные особой „нотной“ строкой в партитуре».

73 См. статьи Вагнера «Произведение искусства будущего» (1849), «Музыка будущего» (1860), а также книгу «Опера и драма» (1850—1851).

74 См. об этом во вступительной статье.