

ЮРИЙ АРБАТСКИЙ

ЭТЮДЫ ПО ИСТОРИИ
РУССКОЙ МУЗЫКИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА

ЮРИЙ АРБАТСКИЙ

ЭТЮДЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ЮРИЙ АРБАТСКИЙ

ЭТЮДЫ ПО ИСТОРИИ
РУССКОЙ МУЗЫКИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА

Нью-Йорк

1956

ESSAYS ON THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

by

YURY ARBATSKY

© 1956, by

CHEKHOV PUBLISHING HOUSE
OF THE EAST EUROPEAN FUND, INC.

Printed in the United States of America

**ВЕРЕ И ВЛАДИМИРУ ЗОРИНЫМ
В ЗНАК БЛАГОДАРНОСТИ**

автор.

ВВЕДЕНИЕ

Для того, чтобы осознать наследие музыкальных культур русского народа, недостаточно изучать только новейший период истории музыки, а нужно заглянуть вглубь веков. Больше того, нельзя ограничиваться только рамками истории. Корни этих культур лежат гораздо глубже. Некоторые современные музыкальные инструменты русского народа ведут свое происхождение с незапамятных времен. Так, например, народный кларнет, больше известный под именем жалейки, который делается из камыша, тростника или древесной коры, существовал уже в неолитическом периоде.

Музыка, по самому существу своей «материи», ставит перед исследователем и историком подчас непреодолимые препятствия. Музыка ведь не что иное, как комбинация организованных звуков и шумов. И те и другие возникают из воздуха, вибрирующего определенным образом при известных условиях. В то время как архитектор или скульптор, имевшие дело с камнем и с глиной, могли оставить для будущих поколений памятники своего творчества, музыкант не в состоянии удержать форм вибрирующего воздуха. Творчество поэта выражается в мыслях. Они могут быть в той или иной степени точности фиксированы с помощью письменных знаков. Конечно, и в музыке существовали и существуют свои средства фиксации — нотации. Однако их точность невозможно сравнивать с точностью алфавита. Уже в настоящее время мы спорим о различной интерпрета-

ции одной и той же композиции, исполняемой разными музыкантами. Заглядывая в прошлое, мы уже не можем быть вполне уверены в правильности нашего толкования музыки восемнадцатого столетия. Нам удалось расшифровать знаки ранних нотаций, однако мнения ученых все еще расходятся по поводу деталей в том или ином методе. Да если даже музыковеды согласятся когда-нибудь, достижение их будет, в лучшем случае, относительным. На основании только одних нотных знаков мы не в состоянии выяснить как и каким образом музыка древних времен исполнялась и как она звучала. В этом отношении мы похожи на слепых, пытающихся познать цвета радуги. Чтобы пополнить существующий пробел, нам приходится обращаться к современности, ища мест, где население до сих пор сохранило традиции древности. На основании народных инструментов, все еще находящихся в употреблении и аналогичных найденным при археологических раскопках, а также наблюдая особенности современного их употребления и изучая структуру музыки, исполняемой посредством их, мы стараемся найти ответы на вопросы там, где история не в состоянии нам помочь. Таких мест с еще сохранившимися древними традициями гораздо больше на земном шаре, чем это можно было бы предположить. Судя по музейным этнографическим объектам, а также на основании исследований Е. Линевой, Н. Привалова и целой плеяды ученых, многие из таких мест находились на территории нынешней России. Однако, несмотря на избыток собранных материалов, изыскания такого рода остались в России в зачаточном состоянии. Важнейшие манускрипты Привалова даже не были до сих пор опубликованы.

Если западные историки — большей частью по предвзятости и неосведомленности — отводили музыке России случайное место в процессе жизни че-

ловчества, то и русские авторы касались ее только в общих чертах. Большею частью они ограничивались периодом дилетантского романса и последующей эпохой оперы, а также вопросом зарождения и метаморфоз русской национальной школы. Любопытно, что немногие из русских музыкальных писателей, как, например, С. Булич, В. Одоевский, В. Металлов, А. Преображенский, вышеупомянутый Привалов, Д. Разумовский, В. Стасов и А. Фаминцын — пользовались первоисточниками. Поверхностный обзор этих исследований, предшествовавших дилетантскому романсу, за исключением может быть области духовных песнопений, был основан на компиляции сплошь и рядом непроверенных и весьма недостоверных источников. Только в начале второй четверти этого столетия Н. Финдейзен выступил с пожеланием более добросовестной и тщательной работы над историческими материалами русского музыкального прошлого. Хотя Финдейзен был первым в истории русской музыки, положившим в основу своих изысканий метод обязательной работы над первоисточниками — рукописными, печатными, а также памятниками цивилизации, он все же не избежал неточностей. Он же первый осознал необходимость сравнений бытовых явлений музыкальной жизни России, с изменениями в социальной структуре общества. Метод его, несмотря на всю его убедительность, до сих пор не нашел серьезных последователей. Как ни странно, но материалы по истории музыки в России, заслуживающие безусловного внимания, могут быть скорее найдены в трудах ученых вовсе непричастных к музыковедению — как, например, у Ф. Буслаева, П. Пекарского, В. Перетца, А. Пыпина, П. Савваитова, И. Сахарова, И. Срезневского, В. Ундольского и многих, многих других.

Гораздо больше внимания было посвящено изучению особенностей русского народного многоголо-

сья и возможному использованию их в творчестве музыкантов. Призыв Петра Сокальского в восьмидесятых годах прошлого столетия о необходимости основания кафедр при университетах и консерваториях для изучения народных музыкальных культур, прошел незамеченным широкой общественностью. Нашлись, однако, отдельные музыканты, оценившие его идею, а материалы, собранные как ими, так и некоторыми их предшественниками, позволили Александру Кастальскому написать и опубликовать в начале двадцатых годов нынешнего столетия свой эпохальный труд «Особенности народно-русской музыкальной системы», в котором он намечает закономерности русского народного многоголосья, доказывая и его отличия от функциональной гармонии Запада. Этот труд должен был бы сделать эпоху в музыковедении, ибо только после его опубликования стало ясным одно из наблюдений Евгении Линевой. Она в свое время заметила, что крестьянство, сохранившее традицию русского народного многоголосья, воспринимает обработки русских народных песен, сделанные русскими же композиторами, как нечто совершенно ему чуждое. К этому надо добавить, что образование в консерваториях и музыкальных училищах России было построено исключительно по западным образцам. Официальная реакция на теорию Кастальского появилась в 1939 году, когда Н. Гарбузов, в своей книге «О многоголосьи русской народной песни», выступил с псевдо-акустическими объяснениями его выводов. Важно подчеркнуть, что метод анализа Гарбузова зиждится на тенденциях западного неоромантизма. Следствием такого истолкования Гарбузова было то, что ни один из дальнейших объемистых манускриптов Кастальского — известных мне по рукописным спискам, — увеличивающих значение его открытий и давно готовых к печати, до

сих пор опубликован не был, за исключением книги «Основы народного многоголосья», изданной в сильно искаженном виде в 1948 г., т. е. 22 года спустя после смерти ее автора. Этот феномен объясняется тем, что самое право существования искусства оценивается пользой, которую можно извлечь из него для целей пропаганды, поэтому оно должно говорить языком наиболее понятным для большинства, для которого эта пропаганда предназначается. В музыке современности таким наиболее гибким для этой цели языком является стиль западного романтизма. Все творчество советских композиторов без исключения указывает на то, что определяющим генеральную линию в музыке стал именно этот стиль. Особенности той или иной народной музыки, как средства выражения меньшинства, были бы серьезной помехой в пропаганде мирового масштаба. Советские труды по народной музыке, появившиеся после выступления Гарбузова, выражают именно эту точку зрения, хотя она подчас очень искусно замаскирована. Таким образом, подлинное изучение народных музыкальных культур России, их применения в музыке современных композиторов и даже сами народные культуры обречены на систематическое уничтожение. На этом вопросе я остановлюсь еще в главе первой. Пока же ограничусь замечанием, что из такого рода установки только один шаг до осознания причин, почему вышеупомянутый метод Финдейзена до настоящего времени не мог найти никаких последователей.

Таковы условия, при которых я начал работу над своей книгой. Трудностей было немало и если бы не случайная удача — вследствие которой часть секретных архивов музыкальных первоисточников СССР, как по щучьему веленью, вдруг оказалась в тылу неприятеля в Праге, и неменьшая удача, давшая мне возможность захватить свои, связанные с

изучением этих секретных архивов, заметки в Соединенные Штаты, я никогда не посмел бы взяться за осуществление подобной задачи. По настоянию Издательства, книга эта предназначается для широкого круга читателей, и, да простят мне ученые круги, но я считаю, что в этом совесть моя спокойна. Мною было сделано бесчисленное множество попыток опубликовать собранные мною материалы в подобающей им форме, но большинство из них натолкнулись на косность и полное безразличие. Вот почему мне так трудно передать чувство, охватившее меня, когда я получил ответ от Филиппа Мозли, тогда еще директора Русского института при Колумбийском университете. Профессор Мозли был первым, кто не только ответил на мое обращение, но отнесся с симпатией к плану моей работы и ободрил меня.

В этой связи я не могу не вспомнить Евгению Линеу, автора «Великорусские песни в народной гармонизации». Со своими первыми фонографическими записями Линева посетила Соединенные Штаты в 1893-96 г.г., где познакомилась с одним американцем, Чарльзом Крейном: «Он посещал необыкновенно усердно наши концерты народной песни в Нью-Йорке, и члены хора перед началом концерта всегда заботливо справлялись — сидит ли на своем обычном месте, в первом ряду, мистер Крейн. Его интересная фигура с бледным, вдумчивым лицом и глубокими, выразительными глазами, изображавшими сосредоточенное внимание, казалось, вдохновляла на хорошее исполнение. В 1893 году хор был приглашен на Колумбийскую выставку в Чикаго. Контракт был уже заключен, но управление выставки не хотело взять на себя предварительные расходы по поездке. Переезд же из Нью-Йорка в Чикаго сорока человек и содержание их в продолжение целого месяца требовали затраты крупной суммы. Весьма вероятно, что по-

ездка хора в Чикаго расстроилась бы, если бы мистер Крейн не предложил помочь своим влиянием в одном из местных банков, который открыл нам кредит на основании заключенного с правлением выставки контракта. Вот на этой почве и возникла спорная сумма, которая, на мой взгляд, принадлежала мистеру Крейну; он же утверждал, что нет. Когда я послала ему эту сумму из Петербурга в Чикаго, мистер Крейн не согласился ее взять, а, удвоив, отправил председателю Географического общества, П. П. Семенову, назначив ее специально на дело собирания песен. С.Петербургская песенная комиссия, по инициативе А. С. Танеева, предоставила ее мне». Таким, совершенно неожиданным образом, нашлись средства на поездку Линевой в Новгородскую губернию, где «некоторые песни сохранились в такой чистоте и цельности, что могут служить благодарным материалом для дальнейших теоретических выводов об основах народной песни». Отдавая должное инициативе Линевой, нельзя забыть и о роли, сыгранной Америкой в поощрении ее труда. Любопытно, что случай с Линевой не единственный. Упомянутый выше П. Сокальский тоже предпринял свой труд после посещения Америки. Из предисловия к книге, вышедшей уже после его смерти, мы узнаем, что «первая мысль о труде, который, с его изданием, делается достоинством русского общества, возникла, повидимому, вскоре после возвращения П. П. Сокальского из Америки в конце 1858 года, после трехлетнего его пребывания на территории Великой республики, жизнь которой — в силу ли сходства или контрастов — постоянно пробуждала в нем воспоминания о далекой родине. В Америке намечены и продуманы П. П. Сокальским темы всех его позднейших музыкальных произведений».

Возвращаясь к моей работе, должен сказать, что

кроме проф. Мозли, я встретил поддержку и симпатию и со стороны ныне покойного руководителя Чеховского Издательства Николая Романовича Вредена.

Называя свое исследование Этюдами, я хочу еще раз подчеркнуть, что пишу его не для специалистов, а для рядовых неискушенных читателей. И все же, считаю необходимым оговориться: именно в этом случае невозможно было удовлетвориться так называемыми беспристрастными фактами, а было гораздо важнее на основании первоисточников указать на то, каким образом история музыки — одной из составных частей культуры — может рассматриваться как процесс жизни русского народа. Вот почему я не хотел ограничиться сообщением читателю фактов вроде того, что Глинка родился в селе Новоспасском Смоленской губернии, умер в Берлине, а похоронен в Александро-Невской Лавре; десяти лет он начал учиться музыке, а в восемнадцать окончил пансион при Санкт-Петербургском педагогическом институте и тогда же начал komponировать: написал две оперы, две испанские увертюры, Камаринскую и Вальс-фантазию для оркестра, и музыку к князю Холмскому; пьесы для камерного ансамбля; около восьмидесяти романсов; несколько духовных композиций и прочее. Если я снабдил бы читателя жизнеописанием композитора со всеми точнейшими датами, а также анализом его произведений, то эти сведения не вышли бы за пределы справки. Справки же — хотя может быть и не такие подробные — читатель всегда может найти в любом музыкальном словаре. Такой перечень, так называемых, фактов — забывается очень легко, особенно если читатель не может или не хочет посвятить достаточно времени доскональному изучению предмета. Если же я задамсь целью показать читателю, почему Глинка стал предшественником так называемой русской национальной школы, почему

и каким образом она нашла свою кульминацию в произведениях Могучей кучки; каким образом опера стала любимой формой выражения этого движения; почему именно в эту эпоху русская музыка достигла необычайного расцвета и получила права гражданства и в западном мире, — тогда читатель, хотя приводимые мною детали и улетучатся из его памяти, — все-таки уразумет и удержит сущность импульсов, определяющих ход жизни данного народа как целого, даже в случае, если я подхожу к нему с точки зрения только одного из факторов культуры — музыки. Я стремился представить метаморфозы стилей музыки в России как результат взаимоотношения и закономерности исторических явлений. Факты, даты, внешние случайности и их сопоставления в моем исследовании служат только вспомогательными средствами к выяснению внутреннего движения, обуславливающего историческую последовательность. Таким образом, вскрывая сущность, я останавливался на деталях только в том случае, если они могли послужить яркой характеристикой целого. Я отдаю себе отчет в том, что такой метод является своего рода творческой конструкцией. Однако, позволю себе напомнить, что именно такого рода конструкция является показателем сущности каждой научной теории вне зависимости от того, в какой популярной форме они ни была бы изложена. Сущность этого вопроса лежит не во внешней стройности конструкции, а в качественном и созидательном коэффициенте основной идеи.

По настоянию Издательства, я лишен был возможности приводить музыкальные примеры и иллюстрации. В книге, предназначенной для широкого круга читателей, может быть даже и следует отказаться от примеров. Однако, невозможность иллюстрировать сказанное — в особенности там, где

речь идет о музыкальных инструментах — неизбежно приносит ущерб автору, усложняя его усилия быть наглядным, особенно, принимая во внимание, что ему впервые удалось издать свою работу по-русски.

В связи с этим спешу выразить свою благодарность г-же В. А. Александровой, не только редактировавшей эту книгу с точки зрения литературной, но в ряде случаев облегчившей мне мою работу и по существу.

В интересах удобочитаемости, я отказался от мысли приводить в тексте какие бы то ни было сноски и примечания. Если же эта книга заслужит внимание ученого, то в конце ее он найдет нужную ему как русскую, так и иностранную библиографию.

ГЛАВА I

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДРЕВНОСТИ И
ИНСТРУМЕНТЫ НА ТЕРРИТОРИИ РОССИИ, ВСЕ
ЕЩЕ НАХОДЯЩИЕСЯ В УПОТРЕБЛЕНИИ
С ДОИСТОРИЧЕСКИХ ВРЕМЕН**

Археологические раскопки на побережье Черного моря доказывают, что там, приблизительно с седьмого века до нашей эры, процветали греческие колонии. Их центрами являлись древние города Ольвия, Пантикапея, Херсонес и Фанагория. На основании сопоставлений предметов, найденных в пределах этих городов, с предметами, извлеченными из курганов более северных местностей, можно утверждать, что непосредственное греческое влияние простиралось до Киевской губернии, до бассейна Западной Двины, а позднее по всей вероятности и дальше. Древности Босфора Киммерийского хранятся в музеях Киева, Одессы, Ленинграда и Херсона и среди них имеется не мало художественных памятников, изображающих музыкантов, музыкальные инструменты, а также религиозные и бытовые сцены, в которых музыка обязательно играет свою роль. Эти памятники представляют богатейший, но чрезвычайно мало использованный материал для изучения как общей, так и специфической истории музыки древних Греции и Рима. С точки зрения изучения культуры России, эти памятники чрезвычайно важны как свидетели цветущей музыкальной жизни в этой части страны задолго до прихода славян.

Не будем обсуждать общеизвестных данных о народах, сменявших друг друга в течение многих веков, предшествовавших заселению славянами территории России. Исключительные и исчерпывающие сведения по этому вопросу читатель найдет в книге Георгия Вернадского «Древняя Россия», вышедшей в свет на английском языке в 1946 году. Со своей стороны нам следует отметить только тот факт, что музыка этих предшественников славян нашла отклик у живых свидетелей, древних писателей Греции и Рима. Показания этих авторов, несмотря на случайность, отрывочность и даже некоторую неправдоподобность — может быть только кажущуюся — не следует обходить молчанием. История не смеет игнорировать предшественников изучаемого народа, ибо этот народ в свое время несомненно имел со своими предшественниками не мало точек соприкосновения и безусловно унаследовал многое из их культуры и цивилизации.

Юлий Полидевк, грамматик и софист, живший во втором веке нашей эры, сообщая в своем «Словаре» о музыкальных инструментах и о том, какие народы их изобрели, приписывает скифам конструкцию пентахорда, пять струн которого готовились из сыромятных ремней; по этим струнам играли козьим копытцем. Тот же автор сообщает, что скифы дуют в кости птиц; эти кости похожи на флейты. Плутарх в своих «Нравственных рассуждениях» упоминает, что соседи скифов — жители Кавказа — «в древности посылали святыни с кифарами, свирелями и флейтами на Делос». И у Геродота и у Стратона есть сведения, что полумифическое царство амазонок находилось на берегах Таврического пролива. Латинский писатель первой половины пятого века нашей эры, Мартиан Капелла, в трактате «О браке Филологии и Меркурия» упоминает, что амазонки

совершенствовались в военном искусстве под звуки свирели, а одна из них, посетившая Александра Македонского с целью зачать от него, получила в подарок свирельщика и «возрадовалась паче меры дару сему». Следует упомянуть о свидетельстве византийских историков — почему-то оспариваемом, — что славяне той эпохи знали и употребляли кифары.

О музыке народов, живших в более северных местностях России, встречаются не менее любопытные свидетельства в письменных памятниках арабов. Багдадский ученый-путешественник — известный под именем Аль-Масуди — в одной из своих «Повестей временных лет», относимых к первой половине десятого века нашей эры, сообщает, что славяне «славятся городами и храмами; около храмов они вешают бронзовые била и бьют в них молотом на подобие христиан Аравии, ударяющих колотушкой по доске». Он же оставил свидетельство об архитектуре славянских капищ, «о звуках, в них ниспадавших и ощущения присутствующих поражавших». Арабский географ Омар Ибн-Даста, в «Книге драгоценных сокровищ», относимой также к первой половине десятого столетия, оставил довольно подробное описание народов, населявших в то время территорию России. О славянах он, между прочим, сообщает, что «Все они идолопоклонники... Во время посева берут они просо в ковше, вздымают его к небу и говорят: "Господи, ты, который снабжал нас пищей — до сих пор, — снабди и теперь нас ею в изобилии..."» Есть у них разного рода лютни, цитры и свирели. Их свирели длиной в два локтя, лютня же их восьмиструнная». Заметим, что один из анонимов сельджукского периода отмечает наличие восьмиструнной лютни также и у хазар. По свидетельству же Ибн-Даста мечети и училища в селениях по берегам Волги и Камы — вещь обыкновенная. Волжские бол-

гары, перейдя в мусульманство, заимствовали многое из арабской культуры. Об этом также упоминает Ахмед Ибн-Фадлан, посетивший болгарского царя, в качестве секретаря посольства. Лаконическое, но в то же самое время не пропускающее ни малейшей подробности «Сообщение» Ибн-Фадлана — арабского путешественника-писателя X столетия, — его способность наблюдать и описывать нравы и обычаи совершенно чуждых народов, заслуживают самого пристального внимания и могли бы послужить образцом многим ученым настоящего времени. Описывая погребальный обряд русов, он отмечает, что среди предметов, предназначенных для нужд загробной жизни, находилась и лютя.

Из западно-европейцев Саксон Грамматик в начале тринадцатого столетия в своей «Датской истории» описал славянское капище Святовида в Арконе, на возвышении выступающего в море мыса острова Рюгена, где хранились священные рога, употребляемые во время богослужений.

Следует относиться с чрезвычайной осторожностью к показаниям всех вышеупомянутых авторов в вопросе музыкальной терминологии, а также ни в коем случае нельзя забывать и о том, что подлинники часто допускают разночтение. Однако, в главном — даже на основании немногих приведенных примеров — невозможно оспаривать, что музыка и музыкальные инструменты были известны в России уже с давних пор.

Что касается вещественных доказательств, то территория России дает тоже сравнительно мало материалов для исследований. Это может быть объяснено природой материалов, из которых создавались и до сих пор создаются музыкальные инструменты. Возможно, что в данном случае и неосведомленность археологов в вопросах музыки является одной из при-

чин. Во всяком случае остатки аулоса, сделанного из букового дерева, найденные А. Ашиком при просеивании земли из гробницы в центре Каменного кургана в окрестностях Керчи, во время раскопок в 1830 году, являются открытием первостепенной важности. Многие из сохранившихся частей этого аулоса были покрыты резьбой тонкой работы; в ней можно было распознать фигуры мужчин и женщин в хитонах и хламидах. К подобным же открытиям следует причислить рог с серебряной отделкой, найденный в кургане в семи верстах от Симферополя, а также найденную Д. Самоквасовым в 1873 году, в Чорной могиле в окрестностях Чернигова, пару турьих рогов. Эти рога, так же как и их серебряная оправа, сохранились лишь частично. Узкий конец их расщеплен, что неимоверно затрудняет их классификацию. Один из этих рогов украшен восточным орнаментом, а резьба другого изображает охоту на легендарных животных и птиц. В кургане Княжны Чорны, вблизи Чорной могилы, была найдена только оправа рога — сам рог истлел — из чистого серебра с резьбой и чернью тонкой работы.

Что касается металлических деталей, то их выкапывали повсеместно в виде колокольчиков и бубенчиков, одиночных, парных и групповых. В Александропольском кургане б. Екатеринославского уезда были найдены погремушки и звучащие бляхи. В этой же могиле находились соединенные между собой пять пластинок листового серебра, расположенных в форме веток дерева. На концах веток находились привешенные на колечках привески, издававшие при сотрясении шум, подобный шуму бляшек бубна. Там же были найдены туловища разных животных из металла с дырочками по краям, а рядом с ними опять-таки колокольчики, бубенчики и звучащие бляхи. В двадцати верстах от Никополя в Чертомлыцкой мо-

гиле были найдены язычные, а также и прорезные колокольчики, а распространение подобных ударных музыкальных инструментов — как уже было сказано — ширилось, судя по раскопкам, начиная с Сибири и кончая южным побережьем Черного моря.

Обратимся к художественным памятникам, найденным археологами, которые имеют ту или иную связь с исследуемыми музыкальными культурами. В начале нашего столетия в одном из курганов местечка Сахновки, Киевской губернии, была найдена золотая пластинка, на которой — помимо прочего, был изображен скиф, играющий на лире. Пластинка эта, повидимому, относилась к пятому веку до нашей эры, однако русские археологи — Н. Веселовский, М. Ростовцев и А. Спицын, — а также и историк музыки — Н. Финдейзен — усомнились в ее подлинности. Последний выразил сомнение в возможности существования у скифов «подобной “греческой” лиры с непомерно большим корпусом». Я далек от мысли судить о возрасте самой пластинки. Однако, если это подделка, то сделана она была знатоками, ибо у древних греков не существовало лиры с таким увеличенным корпусом и тип такого музыкального инструмента даже не был известен науке до сего дня. Мне, при моих исследованиях музыкальных культур Балканского полуострова, удалось обнаружить лиры, подобные музыкальному инструменту вышеупомянутой золотой пластинки. Такого типа лиры все еще употребляются в окрестностях Эльбасана в Албании. На них пять струн из сыромятных ремней и играют по ним козым копытцем правой и пальцами левой руки. Не место увлекаться здесь научной полемикой, однако, читатель невольно вспомнит пентахорд, — упомянутый в «Словаре» Юлия Полидевка, речь о котором была в начале этой главы. И хотя число струн и материал, из которого они сделаны, на лире золо-

той пластинки и нельзя установить, а правой руки скифа, в которой должно было бы быть копыто, не видно, однако же тип этого музыкального инструмента аналогичен упомянутой Эльбасанской лире и на этом вопросе я остановлюсь подробно в моей следующей книге.

В «Отчетах Императорской археологической комиссии» и в атласах к ним можно найти целый ряд изображений и весьма ценных описаний инструментов, найденных на Черноморском побережье. На одной из ваз Эрмитажа, найденной в гробнице Таврического полуострова и относимой к четвертому веку до нашей эры, изображена девушка в хитоне и гиматии, играющая на абубе — двойном гобое — являвшемся атрибутом сирийских «веселых женщин» в Риме. На другой представлено воспитание молодого Диониса, в композиции очень нескромного характера, где пожилой мужчина играет на аулосе. Кифары, лиры, трубы, трубы-раковины, тригононы — приближающиеся к типу ручных египетских арф и до известной степени напоминающие русские треугольные гусли, — флейты Пана и цитры, помимо уже упомянутых, часто встречаются изображенными на произведениях искусства древних колонизаторов Черноморского побережья России. И не только в таких местах чисто греческих поселений открывались памятники классической эпохи Эллады — случайность это или нет, но блюдо, употребляемое при вакхических ритуалах древних греков, было найдено при раскопках в Курской губернии...

Художественные изображения музыкальных инструментов, самих музыкантов на фоне их быта, неоднократно помогали выяснить тот или иной, казалось бы, неразрешимый вопрос истории музыки, на который ни отчеты современников, ни вещественные доказательства музыкальных инструментов, найденных

археологами, не могли пролить никакого света. Чтобы рассеять тьму древнего периода и осветить его музыкальную культуру, обратимся к некоторым музыкальным инструментам, все еще не исчезнувшим из обихода народов России. Постараемся на время забыть дуализм понятий: «мир и я» и окунемся в те времена, когда для человека оба понятия были единым и нераздельным. Когда музыка не являлась лишь достоянием эстетики, а была самодовлеющим духовным и общественным актом. Только так перестроив себя, можно ожидать положительных результатов в реконструировании древних музыкальных культур.

Самым древним музыкальным инструментом, не найденным археологами, но уцелевшим в быту современных чукчей, является маленькая тоненькая дощечка, по форме напоминающая рыбку. Привязав к ней длинный кожаный шнурок, ее начинают вращать с его помощью. Повинуясь законам физики, «рыбка» в свою очередь вращается вокруг своей собственной оси, заставляя этим двойным движением вибрировать воздух. Этот инструмент способен на всевозможной силы оттенки шума, от величайшего громоподобия до еле слышимого шелеста. У чукчей он принадлежит к атрибутам шаманов. У него много названий, но все они относительные. Настоящее же его имя хранится в тайне — оно свято — и тот, кто произнесет его, будет проклят на веки вечные... Это — музыкальный инструмент каменного века, а именно эпохи родового тотемизма. Рыба — стародавний символ плодородия и возрождения во всем мире. «Рыбка» чукчей обязательно должна быть выкрашена в красный цвет. Сравнивая ее с точно таким же инструментом, — правда, каменным — современных албанских горцев племени Шала, выясняешь, что у последних есть мужские и — меньшие — женские «рыбки» и имя их, так же как и у чукчей — табу. При обреза-

нии юношей и девушек горцев этого племени, каждого из них наделяют «рыбкой», окропленной кровью его или ее полового органа. Этот обряд является своего рода аттестатом зрелости и передачей благословения легендарных прародителей.

Не забудем, что обряд обрезания, как таковой, коренится в ранней концепции возрождения; что цвет крови, которой «рыбка» окропляется у албанских горцев, такого же цвета, как и краска, употребляемая чукчами; что пара «рыбок» — мужская и женская — могут олицетворять праотца и праматерь в раннем родовом тотемизме. «Рыбка», передаваемая молодежи в момент признания ее зрелости, символизирует силу и способность к оплодотворению или оплодотворяемости легендарных прародителей — основателей рода, — которые предполагаются быть возрождаемыми в момент совершения этого обряда. В этом случае шум «рыбок» воспринимается, как голоса предков. Что касается флирта, то это обычай более позднего времени — метаморфоза чар плодородия и возрождения в чары любви. Знаменательно, что обычаи двух различных эпох удержались у этого племени. Параллели к каждому из них отдельно могут быть найдены у современных аборигенов Австралии и Меланезии. «Рыбка» чукчей находится уже в следующей стадии метаморфозы: она атрибут шамана — как уже было отмечено — и ее шум служит средством заклинания злых духов. Хотя чукчи и верят, что существуют духи злые и добрые, однако, последние безвредны и на них не следует обращать внимания. Все усилия должны быть направлены к тому, чтобы устроить злых, — лишить их возможности приносить вред. Таким образом, от своих прежних функций «рыбка» чукчей сохранила только форму и цвет, да и то их значение забыто. Точно такую же стадию метаморфозы этого инструмента мож-

но наблюдать в некоторых местностях восточного Туркестана. Следующий этап дегенерации «рыбки» может быть прослежен у черемисов правого берега Волги. Тут она превратилась в средство заклинания погоды, а также и явлений природы, связанных с ней. Параллели к таким обрядам существуют у некоторых аборигенов и Африки и Америки, а также и у жителей Шотландии. Будни этого инструмента наступают в тот момент, когда он лишается чар — своих чудесных качеств — и начинает употребляться в повседневной жизни — как, например, у малайцев, служа для устрашения диких животных. Наконец, он совершенно дегенерирует и становится детской игрушкой, как это можно наблюдать в настоящее время повсеместно в Европе. На территории России такая «забавка» известна большей частью под названиями: брунчалка, буркалило, гудалка или жужжалка.

С помощью такого метода можно проследить стадии метаморфоз каждого музыкального инструмента. Конечно, это задача не только музыковеда или музыканта, ибо музыкальный инструмент нераздельно связан с миропониманием данного народа. Он является коэффициентом духовного и общественного бытия — отражая сущность давно минувших древних культур, сведения о которых не могли бы быть почерпнуты иным способом. Правда, исследования, ведущиеся таким образом, выясняют идею — но не время — зарождения тех или иных явлений. Для установления точного времени необходимо тесное сотрудничество антропологов, историков и музыковедов и оно начинает уже осуществляться, ибо в настоящее время слишком хорошо известно, что музыка и ее проявления принадлежат к наиболее постоянным элементам культуры человечества. На протяжении многих и многих веков музыкальные модели оставались неизменными, переживали сопряженные с

ними тексты, которые изменялись неоднократно и даже меняли языки.

Применяя этот метод к музыкальным инструментам, мы убедимся, что флейты, сделанные из полых кости, о которых Юлий Полидевк сообщает в своем «Словаре», являются продуктом опять-таки каменного века. Костяная флейта со всеми ее функциями сохранилась до настоящего времени на Балканском полуострове, а именно в Албании, Болгарии, Греции, Македонии и Сербии. В неприступных местностях Черногории существует поверье, что игра на флейте, сделанной из голени убитого противника, отомщает его смерть. Горцы албанского племени Шала употребляют костяные флейты при погребении, как символ воскресения из мертвых, а также при танцах, сопровождающих культ фаллоса. В связи с последним замечу, что сообщение Ибн-Фадлана о фаллических амулетах башкир вполне совпадает с моими наблюдениями у горцев Шала; стараясь — как и он — выяснить первопричину их употребления, я получил тот же самый ответ: «Ибо я сотворен чем-то подобным и не знаю иного создателя». Амулеты такого рода — символы легендарного прародителя — существуют до сих пор у монгольских и тюркских народов, а в особенности они распространены у алтайских татар. Археологические раскопки доказывают их широкое употребление в древности на севере Европы. К подобным же амулетам горцы племени Шала причисляют костяную флейту. В культурах, рассматривающих оплодотворение как таинство, флейта — уже по своей форме — занимает обособленное место: она олицетворение мужского полового органа — священного фаллоса, — с понятием которого связаны бесчисленные мистерии и легенды. Цивилизации, основанные на патриархате, связывают флейту с чарами: фаллос — оплодотворение — жизнь —

возрождение, и обычаи, порожденные таким миропониманием, существовали по всей Европе во времена палеолитического и неолитического периодов, а их пережитки сохранились во французской части Швейцарии и в Словении и по сей день. Параллельные обычаи существовали и в Вавилоне, и в Египте, и в античном мире, и у скифов, и в Киеве во времена князя Владимира до принятия им христианства. Этот культ очевиден из «Сообщения» Ибн-Фадлана, где он описывает погребальное торжество Руссов — свидетелем которого он был летом 922 года. Из сообщенных им отрывков причета и фраз девушки, обрешей себя на сожжение с мертвецом, из оплодотворения ее перед смертью шестью воинами и даже из способа приближения ближайшего родственника умершего — голышом и задом, устрашая таким образом злых духов — к кораблю смерти для возжжения огня, не трудно понять, что мы имеем дело с ритуалом, возникшим из идеи группового тотемизма. Есть сведения, что подобные человеческие жертвоприношения — вольные и невольные — существовали и у скифов, и у печенегов, и у славян, и у енисейских киргизов, и у многих тюркских и финских народов.

Амин Рази, писавший в конце шестнадцатого века и, по всей вероятности, имевший возможность пользоваться подлинником Ибн-Фадлана без каких бы то ни было сокращений, подчеркивает, что при таких погребальных церемониях во время сожжения «они играют и поют». В концепции группового тотемизма музыкальный инструмент обрисовывается как производитель чар — зримых и слышимых, — которые необходимы для поддержания дальнейшего существования. Подтверждения этой мысли мы найдем в современной практике Тибета и у многих аборигенов Африки, Америки и островов Океании, а так-

же и в некоторых изолированных местностях Европы. Флейта — это самодовлеющий атрибут обряда признания юношей взрослыми, флейту смеют видеть только посвященные, но она ни в коем случае не может быть показана ни чужим, ни женщинам, ни детям. И у Банаро в Новой Гвинее и у горцев племени Шала она — орудие, при помощи которого девушек лишают девственности. Горцы северной Албании, делая флейту, призывают дух их легендарного прародителя — Зот Детар, — заклиная его перенести на «вновь-рождаемое орудие силу его неутомимого фаллоса». Крестьянство России, говоря о своих флейтообразных музыкальных инструментах, употребляет выражения, сохранившиеся с давних времен. Среди таких старинных, уже исчезающих из повседневного обихода названий, следует отметить вологодское «бабик», курское «бабей» и сибирское «бабень», которые, характеризуя флейтообразные инструменты, в то же самое время являются синонимами для понятий бабий угодник, волокита, прихвостень. Костромские, курские, рязанские и тамбовские народные названия флейты — «бачка» или «бачкя» — являются при ближайшем рассмотрении производными от слова батюшка — отец; поговорка этих мест гласит: «Хорошо тебе, мачка, да за бачкой жить: пожила бы ты да за чужим мужиком!» В окрестностях Пензы и Твери флейту именуют «ражок», в то время как прилагательное «ражий» является олицетворением всего мужского, сильного: «ражий парень». Рязанское название флейты «корь» — корень служит в то же время описательным выражением для фаллоса. Наконец, в Олонецкой губернии сохранилось слово «лель» — собирательное, под которым понимается каждый флейтообразный инструмент; Лелю, сыну древнеславянской богини любви Лады, приписывалась роль Эроса. Тацит утверждает, что у вендов и сарма-

тов существовали идола Леля, а факт, что имена Лады и ее сыновей, Дида и Леля, встречаются в народных песнях различных местностей России и по сей день, что Ладу поминают в неделю Троицына дня, когда завивают венки, бросают их в реку и по ним гадают о судьбе и замужестве девушек и, наконец, сказание о том, как нехорошо невинной девушке слушать флейту ночью, распространенное на Карпатах и в восточной Сибири, указывают на былую стихийность этого культа. В настоящее время в России народные флейтообразные инструменты делаются исключительно из растительного материала. Однако, современная наука рассматривает, что не материал является характеристикой давности происхождения вида флейты. И камыш, и бузина, и тростник, и дягиль, и куга — полые, а следовательно они основаны на той же самой предпосылке, как и тип костей, употреблявшийся для изготовления флейт. Характеристикой давности происхождения вида флейты являются: способ извлечения из нее звука и количество голосовых отверстий и их расположение. На территории России встречаются многие варианты народной флейты, но в основном все они сводятся к наиболее распространенному типу — с тремя или четырьмя голосовыми отверстиями. Так же, как и флейты без голосовых отверстий, они являются продуктом идей каменного века, но появляются они значительно позже, приблизительно в ту же самую эпоху, как и флейты Пана, сохранившиеся в обиходе Курской губернии под названием кувиклы, кувички, кугиклы, а у казаков Украины под именем свирелька. К вопросу о происхождении голосовых отверстий, а также и флейт Пана, я еще вернусь, когда буду говорить о цитре.

Трубы-раковины, изображения которых часто встречаются на произведениях искусства древних ко-

лонизаторов Черноморского побережья России, так же как и флейты, зародились в идеях группового тотемизма. Разновидность их, тритониум — до сих пор употребляется в Греции, на Корсике, в Сардинии и Югославии. В культурах, основанных на патриархате, трубам-раковинам приписываются функции уже описанной «рыбки». Там же, где матриархальное право начинает оттеснять тотемизм, раковинам приданы иные свойства. Раковины происходят из воды, которая под влиянием луны подвержена приливам и отливам. Фазы луны связываются с периодами менструаций. Вода в виде дождя оплодотворяет землю. Немудрено, что при таком миропонимании трубы-раковины становятся символом рождения — атрибутом богов луны и дождя, а впоследствии и средством охранения плода. У жителей мысов, омываемых Лаконским и Мессенским заливами, в Греции, сохранились обряды, исчерпывающе характеризующие эту идею. Флейта — олицетворение мужского — и труба-раковина — символ женского начал — играют вместе во время свадьбы, причем свободный конец флейты обязательно должен быть погружен в устье раковины. Звуки трубы-раковины извещают о перерыве цикла менструаций. Женщины, зачавшие в первый раз в своей жизни, танцуют под звуки труб-раковин и, наконец, новорожденный должен быть «обдуваем» их звуками во избежание влияний дурного глаза.

Непосредственно за трубой-раковиной — в каменном же веке — появляется труба из древесной коры, сохранившаяся в многочисленных видах пастушеских рожков — без голосовых отверстий и с ними — в пределах России. Эти рожки различных размеров — их величина в общем колеблется между 30 сантиметрами и 1 метром — и они нередко соединяются для совместной игры. Народ различает «виз-

гунки» — т. е. более высокие, — и «пердунки» — т. е. более низкие рожки. Артель рожечников Владимирской губернии, демонстрировавшаяся в конце XIX и начале XX веков в столицах России и за границей, состояла из двенадцати инструментов. Линева, описывая эти события, добавляет: «Свежестью музыкального воображения, радостью к жизни и любовью к своей песне веяло от этого маленького оркестра народных импровизаторов в длинных пастушеских сермягах, зипунах и высоких шапках-грешневичках с красивыми берестяными рожками в руках». Фонографическая запись «Камаринской» в исполнении этой артели, транскрибированная Линевой, является единственной музыкальной записью русского народного инструментального многоголосья. Однако, такого же рода музыкальные инструменты сохранились у калмыков, у киргизов, и — в особенности — у черемисов, да и у целого ряда других народов на территории России. Они сохранились также в Норвегии, в Швеции, в Шотландии, в Эстонии, Литве, Польше и Словакии, в некоторых частях Германии, в южной Голландии, в Пиринеях, на Карпатах и, наконец, в Альпах, где особенно прославился альпийский рожок — одна из разновидностей этого инструмента. Трубы из древесной коры — так же как и тесно примыкающие к ним деревянные трубы — были нераздельно связаны в свое время с культом оплодотворения и плодородия и остатки связанных с ним обрядов сохранились и по сей день в разных частях света. Черемисские девушки-невесты играют на берестяной трубе особой формы — употребляемой только для этой цели — в начале и середине осени в сенях, вход в которые в это время запрещен каждому мужчине. Гуцулы играют на паре труб из древесной коры во время свадьбы, причем один из музыкантов обязательно должен быть мужчиной, а другой женщиной. Карпатоукраинцы

в момент дефлорирования девушки подражают на инструменте крику оленя во время спаривания. В южной Голландии на трубе из коры дерева играют перед Рождеством, в то время, когда природа мертва, но собирает силы для нового возрождения. В первый день Рождества эту трубу прячут в колодезь, где она остается до следующего года. Черемисы делают новые берестяные трубы специально для прославления дня Петра и Павла, который совпадает с днем, посвященным их древнему верховному богу — таинственному Енэ. В этот день он начинает умирать, чтобы возродиться следующей весной. Звуки труб из древесной коры должны придать ему силы для возрождения. После обряда трубы вешаются на жертвенное дерево — «дерево жизни» — их нельзя трогать... Эти же самые трубы будут сняты с дерева и употреблены при похоронном обряде любого из присутствующих черемисов для придания ему сил к возрождению, если он умрет до следующего торжества Енэ.

Упомянув в Введении о том, что для осознания наследия музыкальных культур русского народа, мы не должны ограничиваться рамками истории, я упомянул жалейку, народный кларнет из камыша, тростника или из древесной коры. Им я закончу обзорные музыкальные инструментов России, порожденных идеями каменного века. Жалейка бывает с двумя или четырьмя голосовыми отверстиями и встречается как в форме ординарного, так и двойного кларнета. Подобные инструменты существуют в Европе: на Балканском полуострове и греческих островах, в Англии и у кельтских народов, у басков, литовцев и жителей Сардинии; они существуют и в Африке, и в Азии, а их ординарные виды распространены и в южной Америке и на островах южных морей. Знаменитый ученый, Курт Закс, — отец современной науки о му-

зыкальных инструментах — нашел подобный двойной кларнет на барельефе Египетского музея в Каире. На этом барельефе, созданном в 2700 году до начала нашей эры, имеются надписи и иероглифы, которые очень определенно говорят о смысле и назначении этого инструмента. Таким образом мы получили доказательство, что этот музыкальный инструмент существует без малейших изменений почти пять тысяч лет. И жалейке — как и всем инструментам каменного века, присущи чары. Чары же в представлениях тех времен нужны были как средство для поддержания порядка жизненного процесса. Под его компонентами понимались: пища, исцеление, омоложение, оплодотворение, беременность, рождение, наследственность, смерть и возрождение. Жизнеспособность и сила предков, оплодотворяющий Фаллос и рождающая Иштар, жизнедарующее солнце и плоды приносящая луна, земля и ростки выгоняющий дождь — это предметы каждого ритуала этого миропонимания, а чары его осуществляются в концентрированном и патетическом оживотворении веществ и материалов, форм, красок, шумов, звуков и движений, которые связаны в подсознании с объектом поклонения. Шумы и звуки — наиболее удобные представления антитезисов материального мира, а следовательно и музыкальный инструмент является наиболее мощным орудием культа. Остальные атрибуты культа необходимо оживотворять перед их применением. Музыкальный инструмент — жив и действует без чьей бы то ни было помощи со стороны. Дутье в полую трубку и извлечение при этом звука не связываются в одно целое — акт этот и его следствие кажутся чем-то чудесным и музыкальный инструмент сам становится духом. Вот почему музыкальные инструменты стоят в центре религиозной жизни того миропонимания. И если ученые, как, например, Срез-

невский, высказывают предположение, что обряды в капищах древних славян «сопровождались звуками инструментов», то мы имеем полное основание ответить утвердительно и даже подтвердить догадку Финдейзена о том, что музыкальные инструменты для таких целей не являлись предметом импорта, а делались самими славянами, ибо процесс изготовления их является необходимой принадлежностью всех культур, порожденных идеями родового тотемизма.

Колокольчики, бубенчики, погремушки и звучащие бляхи, найденные при раскопках, а также и била, о которых упоминает багдадский ученый путешественник, Аль-Масуди, будучи музыкальными инструментами, сделанными из литого или кованого металла, относятся к еще более позднему периоду. Отметим, что литые ударные инструменты предшествуют кованым. На основании сопоставлений выясняется, что у металлических музыкальных орудий были свои предшественники и в каменном веке — колокольчики и бубенчики из скорлупы плодов и орехов, ракушек, деревянная раковина и тому подобные. Один из наиболее ранних видов литого колокольчика делался в форме раковины, так что преемственность в этом случае очевидна. Но ни один из таких остатков каменного века не был найден на территории России, а во всей Европе деревянная раковина сохранилась только в народном обиходе Эстонии. Функции этого инструмента тождественны функциям уже описанной трубы-раковины, а факт, что форма раковины была заимствована ранними ударными инструментами бронзового века, не оставляет ни малейшего сомнения в том, что преемственность сказалась и в миропонимании. В Новой Ирландии колокольчики употребляются до сих пор при праздновании зрелости как юношей, так и девушек. В южной Македонии юноши начинают Великий Пост, вы-

ходя в поля, увешанные колокольчиками и погремушками. Колокольчики для целей колдовства над погодой употребляются и по сей день в Бадене, Силезии и Швейцарии. Каждый из нас знает о колокольчиках или бубенчиках, подвешиваемых к животным, «чтобы они не отбились»... Стародавний же смысл этого акта основан на поверии, что звук этих инструментов отгонит злых духов или обезвредит дурной глаз. С этой целью перед тем как подвесить их к шее скота, их посвящали могучему доброму божеству и отголосок этого обряда до сих пор живет в обряде окропления их святой водой в областях с православным или римско-католическим населением. Примеры антропоморфизма подобных инструментов бесчисленны и останавливаться на них не представляет никакой возможности. Из Ветхого Завета мы знаем, что на внутренней ризе первосвященника был «При пугвице злат звонец... И да будет Аарону, егда служит, слышан глас его, входящу во святое пред Господа, и исходящу, да не умрет!» Мы знаем, что подобные инструменты употреблялись тысячелетиями и все еще употребляются в момент совершения таинства, жертвоприношения, смертной казни, священных танцев и что даже обычай вешанья колокольчика над дверью преследовал цель не извещения о приходе посетителя, а очищения последнего перед тем, как он вступит под кров.

Происхождение труб из звериных рогов относится современной наукой к еще более позднему периоду. Шофар или керен, единственный древний музыкальный инструмент, сохранившийся в иудейском культе до сего дня, употребляется в правоверных синагогах при службах в новом месяце, а в восточной Европе даже при заклинательных церемониях. Во всех синагогах как ортодоксальных, так и либеральных, он необходим — незаменим при службах Нового

Года и Судного Дня. С этим священным инструментом связана идея тайны, зародившаяся в древности, но до сих пор не разъясненная удовлетворительно теологами: шофар всегда должен быть скрыт и не должен быть видим молящимися. Ветхий Завет сообщает об одном из магических применений шофара, а именно, при взятии Иерихона — и тут ясно отражается основная идея рога: звук управляет материей. Эта стародавняя идея сохранилась и в русской народной поэзии, как, например в старине о Василии Окульевиче: «...Как он первой раз-то затрубил во турей рог, Да и высокие-то горы пошаталиси; Другой раз как затрубит во турей рог, Още темные-то леса повалялиси; Още третий раз как затрубит во турей рог, Още по морю пошел-то шум велик...» Рог в русском народном языке — а также и в древнеславянском — синоним силы, крепости, власти, могущества, упорства, да иногда даже надменности и спеси. «Рогом стереть» — значит «взять силой». Рога — в смысле неверности — заимствованы с Запада сравнительно поздно. Идею — звук управляет материей — в ее созидательном смысле можно проследить в древнегреческой мифологии: Амфион, сын Зевса и Антиопы, решив основать город Фиб, заиграл на лире и камни задвигались сами собою и образовали стену. Эта идея сохранилась до сих пор во многих музыкальных культурах Востока. Рога, найденные в Симферополе и Чернигове, а также священные рога капища Святовида в Арконе — по свидетельству Саксона Грамматика, — являются подтверждением и иллюстрацией именно этого мирозерцания. Принимая во внимание их употребление, традиция которого сохранилась до сих пор в окрестностях Эльбасана в Албании, можно считать, что первоначально они применялись в качестве рупора, в который говорил или пел священнослужитель. С помощью такого рупора он изменял свой голос, придавая ему оттенок «не от мира

сего». При известных таинствах рога наполнялись вином, причем узкий конец их затыкался большим пальцем — священным пальцем, — и они служили ритуальными сосудами. После осушения такого рога из него выдували долгую ноту в знак того, что дух восторжествовал над материей. Интересно отметить, что ритуальные сигналы, выдуваемые из таких рогов в окрестностях Эльбасана, безусловно находятся в теснейшей связи с практикой употребления иудейского шофара, предписанной в первом или втором веке до нашей эры, а очень возможно, и много раньше. К музыкальным инструментам этого же периода относится и брелка, сохранившаяся в инструментарии русского народа и по сейчас. Это кларнет — как и жалейка, — но из витой древесной коры и с раструбом. Раструб по древней традиции обязательно должен быть сделан опять-таки из рога животных. Этот инструмент сохранился так же, — кроме как на территории России — на Балканах и на островах Флорес, Суматра, Тимор и Целебес.

Никогда и ни в коем случае нельзя забывать того факта, что территория России географически относится больше к Азии, нежели к Европе и что европейская Россия как таковая имеет много удобно переходимых точек соприкосновения с азиатским континентом. Музыкальные инструменты, как аулос, кифара, лира, лютня, свирель, тригонон, трубы и цитры, найденные или обнаруженные на предметах искусства при раскопках на черноморском побережье, или же упомянутые писателями-современниками, относятся все без исключения к культурам Ближнего Востока и Египта, — культурам от четвертого до конца второго тысячелетия до начала нашей эры. Важно отметить, что гобой, который зародился именно в этих культурах, первоначально употреблялся как двойной музыкальный инструмент. Иными словами каждый музыкант играет не

на одном а на паре гобоев. Происхождение и смысл этих парных инструментов — пары гобоев, пары рогов, двойной флейты — связано с представлениями о неизбежном соединении обоих полов, как это можно наблюдать и по сей час на Балканах. Употребление двойной флейты — пары флейт — известно уже в неолитическом периоде — времени, когда — как уже отмечено — представления такого рода были особенно сильны. Неудивительно, что двойные флейты до сих пор называются народом в окрестностях Твери и Пскова «полюбки». Что между ранними представлениями пары флейт и пары гобоев безусловно существовала связь, становится очевидным из того факта, что двойные гобои Египта, так же как и древне-китайский двойной гобой пан-куан, и современные пары губниковых флейт Боснии — двойницы, — имеют на одном стволе три, а на другом четыре голосовых отверстия. Изучая двойницы, убеждаешься, что четвертое отверстие никогда не употребляется, что на двойнице нельзя играть во время молодого месяца и что в это время упомянутое голосовое отверстие должно быть закрыто специальной затычкой, в противном случае оно, мол, начнет кровоточить. Албанцы окрестностей Призрена — где существует прочная традиция употребления пары вертикальных флейт-кавалов, — одновременно приводимых в действие двумя музыкантами — изготавливают эти музыкальные инструменты по-парно и в процессе их изготовления дают им имена: одному — мужское, а другому — женское. Что первопричины такого спаривания музыкальных инструментов — в руках одного или двух музыкантов — происходят из символики неолитического периода, в этом не может быть ни малейшего сомнения. В раннем миропонимании один из стволов пары духовых инструментов часто рассматривался как «отец» — другой как «мать». Примеры спаривания встречаются и у ударных инструмен-

тов, больше того, их можно наблюдать и в языках как редупликацию и они отражаются также и в ассоциациях и взаимно изменяющихся факторах.

Вышеупомянутые гобои удержались в древней Греции до времени Диодора Фебского и только после этого подверглись метаморфозе. Этому модифицированному инструменту, по-гречески — аулос, по-римски — тибия, суждено было стать одним из важнейших представителей музыкальных культур античного мира. Рассматривая детально свидетельство Ибн-Даста — уже упомянутое — о славянских свирелях длиной в два локтя, невольно замечаешь, что говорит то он о шалмее, а следовательно вывод Н. Привалова, а за ним и Н. Финдейзена, что свирель — это флейта, совершенно неправилен. Оба ученых пали жертвой суеверия их времени, которое из необъяснимых романтических побуждений старалось доказать, что древнегреческий аулос был двойной флейтой. В киевских и новгородских письменных памятниках аулос очень часто переводится словом свирель — о чем подробнее я буду говорить в IV главе, — а аулос — как мы уже видели, — это двойной гобой. Таким образом свирель древних славян, это безусловно двойной гобой, если не сам аулос, занимать его однако же не нужно было ни у древних греков ни у римлян. Двойной гобой существовал уже в Сумерии и в Вавилоне; присутствие его, не подлежащее никаким сомнениям, датируется в Египте XV, в Израиле XI и в Ассирии VII веком до начала нашей эры. На территории России он упоминается в первый раз в 1038 году нашей эры, что безусловно не является доказательством того, что он не существовал и раньше.

Я хочу подчеркнуть, что в номенклатуре народно-го инструментария территории России наблюдается большая неясность. Поэтому следует относиться с чрезвычайной осторожностью к народной терминологии. Метод Н. Финдейзена, определять народные термины

«правильными» или «неправильными», для меня неприемлем, ибо слишком часто в России соседние друг с другом деревушки употребляют совершенно разные названия для одного и того же музыкального инструмента. В настоящее время «свирелью» называются не только двойные гобои, но и флейты, флейты Пана и губниковые флейты и даже пастушеский кларнет украинцев. Подходя к названию «свирель» с точки зрения этимологии, выясняешь, что это слово происходит от санскритского «свар» — «звук» или «сверо» — «звучи», что конечно может быть применено к любому виду музыкального инструмента. В IV главе этой книги мы увидим, что неясность номенклатуры инструментария существует и в письменных памятниках Киевской и Новгородской Руси.

Поэтому то я и отношусь с чрезвычайной осторожностью к народной терминологии, разбирая музыкальные инструменты по родам и стараясь передать читателю только их сущность. Я опускаю многое, второстепенное по моему мнению: эта книга не претендует быть только историей народных музыкальных инструментов на территории России.

Трубы пережили в культурах Ближнего Востока и Египта, начиная с четвертого по конец второго тысячелетия до начала нашей эры, ряд принципиальных изменений. Вместо дерева, древесной коры, раковин и рогов животных их начинают делать из глины и металла. Глиняные трубы сохранились до сих пор на Урале, в Провансе и Бретани и в последней их употребляют и по сей день для колдовства над погодой. Короткие металлические трубы, вне всякого сомнения были в Египте в XV веке до начала нашей эры и употреблялись они в связи с жертвоприношениями, а также для военных целей. Плутарх сравнивает их звук с криком ослов... Ритуал их употребления описан в Ветхом Завете следующим образом:

«И рече Господь к Моисею, глаголя: Сотвори себе две трубы сребряны: кованы сотвориши я, и будут тебе на созвание сонма, и восставляти полки... Аще же изыдете на брань в земли вашей к супостатом супротивящимся вам, и вострубите, и назнаменуйте трубами, и воспомянются пред Господем, и избавятся от враг ваших. И во днях веселия вашего, и в праздницех ваших, и в новомесячиих ваших, вострубите трубами на всесождения, и на жертвы спасений ваших, и будет вам воспоминание пред Богом вашим: аз Господь Бог ваш».

Такого рода трубы уцелели в обиходе Восточного Туркестана; употребляются они и в настоящее время исключительно попарно. Звук их — действительно похожий на крик осла — служит теперь цели устрашения злых духов, причиняющих болезни. Трубы такого типа появились в Ассирии на переломе первого тысячелетия до нашей эры и они господствовали в Греции и Риме во время классической древности. Только позднее металлическая труба удлинилась, что в значительной мере облагородило ее звук, и в таком виде она распространилась в средние века по всей Европе. Точно такая же форма трубы сохранилась и по сей день в Китае, Монголии, Передней Индии, Персии, Тибете, Туркестане, Японии и в некоторых немногих местах Африки. На территории России оба типа труб встречаются только на памятниках искусства, так например, род коротких труб попадает на миниатюре «Книги глаголемой Козмы Индикоплова XVI», а длинных на образе Знамения Пресвятой Богородицы XV века, находившемся в иконостасе Знаменского собора в Новгороде. Однако же на такого рода памятниках я остановлюсь более подробно в IV главе.

Лира, как об этом можно судить по памятникам искусства, существовала уже в Сумерии 3000 лет до начала нашей эры. Однако эта архаичная лира уже в Ме-

сопотоами была заменена новым типом, по всей видимости заимствованным из Сирии.

Египетские лиры были заимствованы греками классической древности; они живут и по сей час в Абиссинии и в Нубии. Лира же — по-древнееврейски киннор — инструмент ошибочно называемый «Давидовой арфой». На основании переводов Библии на греческий язык, предпринятых 72-мя учеными в Александрии с третьего по первое столетие до начала нашей эры, а также на основании этимологических сопоставлений, можно заключить, что «Арфа Давидова» — это лира того типа, который древние Греки называли кифарой, и которая была импортирована ими из Малой Азии. Здесь, в древней Греции, можно проследить функции лиры. — Это священный инструмент, атрибут культа Аполлона и как таковой он отражает его характер: мудрое воздержание, гармонический контроль и духовное равновесие. Если подлинность золотой пластинки с изображением скифа, играющего на лире, о которой уже упоминалось — будет когда-либо доказана, то наличие лиры в Европе, помимо античных культур, будет приурочено к пятому веку до нашей эры. В западной Европе самая древняя лира, найденная при раскопках могилы алеманнского воина, относится к половине первого тысячелетия нашей эры. Лир в Европе были щипковыми инструментами до окончания первого тысячелетия; после этого они превращаются в инструменты смычковые. В таком виде они уцелели в Англии до восемнадцатого столетия, и по сей день — в Эстонии и Финляндии. На территории России щипковые лиры сохранились по сей день у вогулов и остяков, обитателей берегов р. Оби. По наблюдению уже упомянутого ученого, Курта Закса, современные названия этих лир ведут свое происхождение из Вавилонского и Сумерийского языков. Вогульское название сангкултап происходит от вавилонского слова «зак-

кал» — струнный инструмент, а остяцкое нарэсю происходит из сумерийского «нар» — музыкант. Интересно отметить, что манера игры вогулов и остяков на их лирах очень напоминает классическую манеру игры на индийской вине.

Три оставшихся рода музыкальных инструмента: лютя, упомянутая Ибн-Фадланом в его «Заметках», а также тригонон и цитра на памятниках искусства черноморского побережья, следовало бы выделить, так как они находятся в теснейшей связи с наиболее известными музыкальными орудиями современного инструментария территории России. Все три вида относятся, как уже было упомянуто, к культурам Ближнего Востока и Египта от четвертого до второго тысячелетия до нашей эры, однако, зачатки цитры, а также и предшественника тригонона — арфы — могут быть прослежены уже в каменном веке.

Цитра зародилась в культуре матриархата, культуре характерными особенностями которой были идеализм, способность к абстрактному иррационализму, вера в души и молитва. Интровертное мирозерцание способствовало появлению музыкальных инструментов, употребление которых не пробуждало моторических импульсов, а такими инструментами являются только струнные, ибо при извлечении звука из них не нужно физическое напряжение. Эта эпоха замечательна еще и тем, что во время нее зародились флейты Пана, уже упомянутые кувички и свирельки на территории России — а флейты и ординарные и двойные стали снабжаться голосовыми отверстиями. Таким образом в эпоху этой культуры, которая считала, что женщина в своих физических функциях подлечит влиянию луны: — луна светит ночью, когда совершается тайна рожденья и луна того же цвета как молоко матери — впервые в процессе жизни человечества были изобретены музыкальные инструменты, способные издавать

звуки разной высоты. Зачатки арфы появляются в конце каменного века в культуре, представления которой тесно связаны с идеей плодородного чрева матери земли. Оба инструмента подвергаются метаморфозам в течение веков. Мы знаем о различных типах цитр и у иудеев, и у древних греков, и на Ближнем Востоке, и в Европе. Многообразные типы арф нашли также широкое распространение. Они употреблялись в Сумерии, Египте, Израиле, древней Греции, Индии, Китае, на Яве, на Ближнем Востоке и в Европе.

Цитры в пределах России бывают в форме крыла птицы, в форме трапеции, а также и овальные. Все три типа — продукты первого тысячелетия нашей эры. Именно в это время центр творчества музыкальных инструментов устанавливался в западной части внутренней Азии. Крылообразная цитра, кроме пределов России, встречается также у финнов, эстонцев, латышей и литовцев. В науке этот тип носит название кантеле. Трапецеобразная цитра, кроме территории России, распространена в Азии между передней Азией и Константинополем, за исключением Персии, где она исчезла, и на северном побережье Африки; существовала она и в западной Европе в средних веках. Первое упоминание о трапецеобразной цитре встречается у сирийского лексикографа Бар Балул в середине десятого столетия нашей эры. Классическое имя этого инструмента, канун, — впервые встречается на страницах Тысяча и одной ночи, приписываемой десятому столетию, а эпитет, мисри, приложенный к этому названию, указывает, что она должна была быть египетского происхождения. Что же касается овальной цитры, то это только вариант кануна, сохранившийся до сего времени только у чувашей. Арфа пределов России — в известной степени напоминающая тригонон, который в свою очередь приближался к типу ручных египетских арф — удержалась только в Печорах и у правобережных череми-

сов. Эти виды цитр, а также и эта арфа носят в русском народном инструментарии собирательное название гусли, происходящее от древнеславянского корня «гоусти» — звучать; это название употребляется в различных славянских языках современности для различных родов музыкальных инструментов. Только что изложенные факты еще раз подтверждают мою мысль о необходимости большой осторожности в вопросах народной номенклатуры музыкальных инструментов. В связи с этим я вновь укажу на неясность терминологии в письменных памятниках киевской и новгородской Руси, о которых речь будет в IV главе. Закончу свои замечания о гусях сообщением, что крылообразная цитра в западной Европе в течение веков превратилась в фортепиано настоящего времени, а трапецеобразная в Персии модифицировалась в то, что в России известно под названием цимбал. Этот инструмент мигрирует в северную Африку, в 1184 году нашей эры его изображение появляется на портале церкви в Испании. Отсюда он распространяется по всей Европе, заимствуется турками под названием франкской цитры, возвращается на Балканы и Карпаты под названием турецкой и здесь становится атрибутом цыганских музыкантов. Точно также из Европы он переносится около 1800 года нашей эры в Японию и Китай, где он известен под названием чужестранная цитра и откуда не так давно его заимствовали Монголы и Буряты. Привожу этот пример, досконально изученный и доказанный историческими фактами и формами инструментов, чтобы показать насколько неисповедимы пути миграции музыкальных инструментов. О гусях писалось неоднократно и родство древнерусских гуслей с финским кантеле было подробно рассмотрено А. Фаминцыным в его работе «Гусли, русский народный музыкальный инструмент» где автор — правда, с известной натяжкой доказывает, — что финны заимствовали этот инстру-

мент от новгородцев, а не наоборот. Однако с точки зрения истории культуры было бы неизмеримо важнее узнать откуда, из какой культуры эта цитра была заимствована и финнами и русскими. Этот вопрос — непосредственного зарождения или же заимствования музыкальных инструментов на территории России — совсем не разработан за исключением немногих малозначущих деталей. К сожалению, приходится выразить сомнение, что он когда-либо будет изучен, ибо при неустойчивости народной терминологии — уже неоднократно упомянутой — приходится считаться и с вымиранием народных музыкальных культур, обусловленным веяниями новейшего времени, о чем подробнее будет сказано в главе III.

Хотя лютня и зародилась в конце эпохи культур Ближнего Востока и Египта от четвертого по второе тысячелетие до начала нашей эры, однако ранние этапы ее метаморфоз могут здесь со спокойной совестью быть опущены. На памятниках искусства эллинского Египта, приближаясь к началу нашей эры, появляются изображения нового типа лютни. В конце первой половины первого столетия нашей эры вариант этого типа появился в пределах Китая. Когда и каким образом этот музыкальный инструмент проник на территорию России — неизвестно, но это был прародич балалайки и домры. Подобные инструменты нашли широкое распространение у башкир, дунганцев, гиялков, камчадалов, киргиз, сартов, татар, в Белоруссии и на Украине. Этот вид лютни не был чужд и Западной Европе. Так например, в Псалтыри начала IX века, хранящейся в библиотеке Утрехтского университета в Голландии, мы найдем изображение ближайшего родственника киргизской домбры.

Уже упомянутый А. Фаминцын, утверждая, что домра является руссифицированным видоизменением арабского танбура, сделал коренную ошибку, ибо не

руководился типологией музыкальных инструментов, а принимал во внимание только этимологию их названий (танбур — домбур — дунбуре — думбра — домбра — домр — домра). Я уже неоднократно указывал на опасность строить предположения на основании одних только названий, не имея возможности выяснить к какому виду или даже роду музыкальных инструментов таковые относились или относятся. Таким образом, показание Ибн-Фадлана о том, что лютия предназначалась для нужд загробной жизни на территории России в начале десятого столетия нашей эры, могло бы с точки зрения инструментоведения послужить в лучшем случае доказательством только того, что лютия и подобные инструменты существовали в то время в пределах России. Вид же инструмента — арабский танбур или предшественник домро-балалаек — на основании «Заметок» Ибн-Фадлана выяснен быть не может. Оба вида лютии могли бы быть занесены из мусульманских культур в связи с миссионерской деятельностью того времени. Во всяком случае танбур, ибо он несравненно моложе своего сородича, является продуктом мусульманской культуры и на протяжении веков сопровождал ее экспансию. Что же касается типа предка домро-балалаек, то он мог бы появиться на территории России и до Магомета... Однако это относится к области догадок!

Соединяя антропологию, историю и музыковедение и давая возможность одной дисциплине быть проверенной другой, сравнивая музыкальные инструменты древности с подобными им в современности, мы начинаем осознавать далекое прошлое. Это мир, культуры которого безвозвратно канули в вечность. Однако осколки былых традиций мелькают то тут, то там в обычаях и верованиях народов, населяющих пределы России. Употребляя выражение «мать-сыра-земля» или повторяя припевы песен «Ой, Дидо, ой, Ладо», «Сла-

вен есь наш милой Лель на высококости», «Ай, Люленьки, Люли» и многие другие, никто не задумывается об их смысле — а многие считают их и бессмысленными — и мало кто подозревает, наследием каких времен они являются. Однако они существуют, как существуют и типы музыкальных инструментов, бывших в употреблении упомянутых культур глубокой древности. Эти культуры можно не понимать и даже отвергать, но все же следует знать об импульсах, породивших музыкальные инструменты, бытующие в современном нам народе.

ГЛАВА II

ЯЗЫЧЕСКАЯ ВЕРА И ЕЕ НАСЛЕДИЕ

Племена, народы и расы, населяющие мир, уже с древнейших доисторических времен жили отнюдь не замкнутой жизнью, а общались друг с другом. Формы этого общения были войны, торговля, браки. В процессе такого общения усовершенствовались орудия производства, оружие, инструменты. Однако влияние этих перемен на музыку было незначительным, потому что она, являясь выражением внутренней жизни человека, имеет мало общего с переменами во внешней жизни, как самой цивилизации, так и с борьбой за существование. Вот почему, как это уже было сказано выше, музыка является одним из самых постоянных факторов культуры. Музыка настолько устойчива, что многие расы и даже народы до настоящего времени остаются верными музыкальным моделям изумительно архаичного характера. Современные ученые материалистического толка, антропологи, этнографы и музыковеды пытаются доказать, что более поздние явления культуры представляют собой прогресс по сравнению с более отдаленными периодами развития. Не следует, однако, забывать, что материализм и его специфический подход в трактовке древнейших времен — порождение XIX века, частично подвергшийся исключительному влиянию эволюционной теории Дарвина. В том, как эта теория была интерпретирована в применении к истории культуры челове-

чества, лежит роковая ошибка. Каждый человек понимает, что между проявлениями одной и той же стадии бытия существует причинная зависимость. Каждая стадия неизменно является органическим продолжением предыдущей. Однако, когда некоторые исследователи пытаются доказать, что более поздние явления культуры представляют собой нечто более совершенное, чем явления предыдущего периода, то это по меньшей мере домысел, а иногда и заведомая предвзятость. Силы созидания как таковые в процессе творчества обнаруживают тенденцию постоянства, которое доказывает, что в самом процессе творчества ничего не прибывает и ничего не убывает, итог в смысле ценности всегда остается одинаковым. Меняются только явления внешнего мира, но сам человек, как духовная единица, остается человеком, одинаково умным, одинаково одаренным и одинаково изобретательным. История прошлого не дает нам никакого основания смотреть свысока на культуры отдаленного прошлого или же современности и клеймить их клеймом «примитивности». Многие культуры прошлого или же современности не имеют некоторых элементов нашей культуры, однако, присмотревшись к ним ближе, мы замечаем в них черты, первоначально ускользнувшие от нашего внимания только потому, что они отсутствуют в нас самих.

История культуры не знает эволюции в прогрессивном смысле. Это особенно относится к музыке в ее исторической перспективе. Понять музыку можно не с помощью абстракции музыкальных явлений, а через осознание закономерностей, от которых зависит их метаморфоза... Мне хотелось бы, чтобы читатель с самого начала принял во внимание, что понятие прогресса неприменимо к музыке, что ее формы не могут развиваться, они могут только подлежать метаморфозе. Музыка всех времен и всех народов и рас есть нечто

не только творческое, но равноценное в абсолютном смысле этого слова. Она соответствует духовному началу того человека, который ее породил.

Подходя в музыке к пережиткам язычества без предубежденности, мы замечаем, что обрядовые песни, так же как и только что рассмотренные в связи с музыкальными инструментами идеи, всецело соответствуют человеку отдаленного прошлого. Обрядовые песни, сохранившиеся до недавнего времени, в виде веснянок, колядок, купальных, радониц (или радуниц), русальных и хороводных, рассматриваются специалистами по фольклору, как поэтически примитивные, незначительные в смысле текста, и бессюжетные. Известны даже попытки объяснить эти явления тем, что «народ не всегда оказывался на высоте рассудочной стихии слова», что его «сознание было недоразвито», что, наконец, «рациональная рассудочность плелась позади музыкального творчества». Такого рода утверждения обусловлены эгоцентричностью подхода исследователей и именно эта их особенность абсолютно исключает возможность рационального рассматривания явлений прошлого в свете их современности. Только что было указано, что в процессе творчества силы остаются всегда одинаковыми, ничего не прибывает и ничего не убывает, меняются только внешние явления. Исходя из этого положения, невозможно видеть принципиальной разницы в процессах оживотворения и обоготворения сил природы, или же какого бы то ни было мифического или полумифического существа.

Лишнее подтверждение тому, что на языческой Руси верования и обрядности, изложенные в предыдущей главе, играли большую роль, можно найти, изучая современную обрядовую песню русского народа. В них, а также и в протяжных песнях, мы встречаем то, что наука называет психологическим параллелизмом. Это прием сравнений-метафор, заимствованных

из явлений природы. Корни этого приема в главном обуславливались анимистическим миропониманием. Природа и ее стихии не только оживотворялись, но и обоготворялись народом.

Еще в XVIII веке в Пскове помнили поговорку: «Войди в Ипатис, да в нем и топись. Бога забыл, в землю кланялся, а на воду лился». Гипатис — греческое название реки Буга, народное же — «Бог-река» — сохранялось за ней по крайней мере до конца XVII века. Реки были в величайшем почете у язычников. Святилища богам воды были распространены также и в других местах по берегам священных озер, и родников, куда стекался народ для исполнения священных обрядов. Фрагменты только что цитированной поговорки — «в землю кланялся» и «на воду лился» — ясно указывают не на эпоху, а на идею ее зарождения. Вспомним предыдущую главу — чары музыкальных инструментов каменного века — рождающую землю и оплодотворяющую ее воду. «Дунай», так часто упоминаемый в народных песнях, это не географическое определение, но символ воды, а «мать сыра земля» — это концепция той же самой категории верований.

Арабский писатель X века Аль-Масуди назвал славян солнцепоклонниками. В предыдущей главе было отмечено капище Святовиды — одного из главных богов славянской мифологии — носившего много имен: Велес, Волос, Дажьбог, Дажьбог, Радегаст, Сварожич, Святовид, Яровит, Ярило — бога солнца. Это капище находилось в городе Аркона на острове Рюгене, заселенном в те времена прибалтийскими славянами. Арконское капище собирало постоянные подати и получало третью часть каждой дани, оно содержало целый штат жрецов и дружину, и его богатство и великолепие были, по словам Саксона Грамматика, неопишуты. Тризна Святовиду, связанная с молениями о его возрождении, справлялась ежегодно после жатвы,

сопровождаемая песнями и хороводами, и заканчивалась всеобщим пиром. Паломничество к этому капищу было делом обычным и на тризну Святовида стекалось множество народа со всех славянских земель. Заметим, однако, что и у современных западных македонцев и у словаков, населяющих Татры, сохранились сказания о том, что огонь породил и солнце и луну и звезды. Заметим, что хороводы и песни в ночь на Ивана Купалу с прыганьем через разложенный костер, связаны с древним обычаем очищения огнем, сохранившимся в народном обиходе на территории России и до сего дня. Параллельный обычай южных славян, приурочиваемый к весеннему дню Св. Георгия, в некоторых областях отличается чисто дионистическими чертами, а ночь св. Ионы у горцев северной Албании — это торжество оплодотворения. В эту ночь, забыв о суровости патриархального режима, свойственного этой местности, мужчины прыгают через костры, очищаясь таким образом для символического сношения с огнем, который порождает и солнце и луну и звезды. Нетрудно осознать, что обычай дня Ивана Купалы сохранился в целости именно у этих горцев, благодаря их изолированности и что остатки этого обычая, сохранившегося в пределах России, являются отзвуками древних верований. Упомянем своеобразное уподобление этого бога древнегреческому богу солнца, Аполлону-кифареду в «Слове о полку Игореве», памятнике XII века: «Чили вспети было, вещей Бояне, Велясов внуче».

Остатком культа бога ветра, Стрибога, является припев одной из песен Украины: «Подуй, подуй Господи, духом святим по землі». Мне пришлось слышать сказание македонцев северного побережья Дойранского озера, из которого ясно видно, что Стрибог производил ветер носом, и что именно ветер был его святым духом. Кроме этого, если было безветрие, то

значит Стрибог играл на флейте и, конечно, опять-таки носом. Виды носовой флейты распространены в Македонии и по сей день и они сохранились также и на территории России, в окрестностях Белозера, Костромы и Суздаля. Идея дуть в флейту носом — как абсурдна она на первый взгляд ни казалась бы — зарождена в представлениях конца неолитического и в зачатках бронзового веков. Эта идея произошла из ассоциации дыхания через нос с магическими и религиозными обрядностями. В современной Македонии, так же как и Меланезии и Полинезии, народ верит, что дыхание через нос содержит душу и поэтому имеет несравненно большую магическую мощь нежели дыхание через рот. В этом то поверии и лежит объяснение «святого духа», как в припеве украинской песни, так и в только что приведенных сказаниях македонцев. Обычай затыкания носа тяжелобольных знахарями происходит на том же основании — лишить душу возможности покинуть землю. Браминам острова Бали предписывается, обратясь лицом к востоку, вдыхать воздух правой, а выдыхать левой ноздрей. Первый акт ноздри, обращенной к югу, — определяется красным цветом — символом вечного дня, вечной жизни; второй ноздри, обращенной к северу черным — символом вечной ночи, вечной смерти. Таким образом дыхание здесь магически связывается со вселенной. Европейские астрологи средневековья и раннего периода нового времени согласовали понятия — красное, кровь, обрезание, планета Марс, юг и правая ноздря — в одно целое. В конце концов, в прикрытии носа при чихании, и самая попытка беззвучного чихания, сопровождающее его восклицание «будь здоров» и уверенность, что желание исполнится, если кто-нибудь чихнет в момент его появления, — ведет свое происхождение из упомянутой эпохи. «Не балуй носом — погубишь душу!» — эта поговорка, слышанная в Ростове прото-

диаконом А. Боратынским — и, конечно, им не понятая — является лишним доказательством устойчивости элементов, в свое время бывших в связи с концепциями души, «духа святого» и бога ветра Стрибога. А также и особенности, приписываемые носовой флейте современными македонцами, в отличие ее от флейты, приводимой в действие дыханием рта, как например ее «выразительность», «душевность» и «задушевность» явление того же порядка.

Идолы в религиозном культе языческих славян являлись необходимой принадлежностью капища и не раз уже приводимый Аль-Масуди свидетельствует, что против главного идола стоял другой, изображавший женщину или деву. Таким образом и здесь отражается принцип парности, рассмотренный в предыдущей главе в связи с музыкальными инструментами. Любопытно отметить, что у языческих славян идолы считались не изображением бога, а его обиталищем. При истреблении идолов христианами, по словам летописца «...в Перуне бес и начат кричати: ох мне, ох! и пловя вниз вверже палицу на мост...» Так это было в Новгороде, а в Арконе, когда идол упал на землю, «дух его выбежал в виде черной бестии»... «...Начаше княжити Володимир в Киеве един и постави кумиры вне двора теремнаго: Перуна древяны, а главу его сребряну, а ус злат, и Хрса Дажьбога, и Стрибога, и Симерьгла, и Мокошь...» В 990 году по свидетельству Густинской летописи, Владимир разрушил идол Волоса в Ростове, но, и несмотря на повсеместное крещение славян, во многих местах были воздвигнуты новые и население продолжало поклоняться старым богам. Вторичное разрушение нового идола Волоса в Ростове было совершено св. Авраамием в XII веке.

Но не только сделанные руками человеческими идолы считались обиталищами богов. Стихии природы и ее элементы — озера, реки — как уже упоми-

налось, а также леса, рощи, отдельные деревья и кусты, горы, холмы и отдельные камни — все они или обоготворялись, или оживотворялись, или служили богам местом жительства.

Языческая Русь восприняла только внешнюю форму, а не дух и сущность византийского благочестия. Религия, введенная св. Владимиром — Красным Солнышком — какой парадокс в этих двух эпитетах! — встретила не мало сочувствующих этому новшеству. Еще на языческой Руси появились затворники, пустынники, столпники, — самые исступленные типы восточного монашества. По их следам пошли все более и более многочисленные последователи новой религии. Но не надо забывать, что сегодняшний подвижник к моменту крещения Руси был вчерашним язычником. Он не мог отделаться от старых воззрений и слишком часто полностью разделял представления окружавшей его мирской среды. Христианское понятие дьявола он отождествлял с бесами. Бесы же для него были старые боги, рассердившиеся на измену прежней вере и решившиеся мстить. Такого рода сведения можно почерпнуть из очень поучительного древнего документа. Не успели умереть последние свидетели Крещения Руси, как создавалась благочестивая легенда о житии и подвигах пионеров христианства, которая сперва передавалась из уст в уста, а потом была записана в назидание потомству. Эти записи впоследствии были объединены и составили так называемый Печерский Патерик. «...Бесы, — читаем мы в Патерике, — не терпя укоризны, что когда-то язычники поклонялись им и чтили их как богов, а теперь угодники Христовы пренебрегают ими и уничтожают их, — видя, как укоряют их люди, — вопияли: о злые и лютые враги наши; мы не успокоимся, не перестанем бороться с вами до смерти!»... Все усилия подвижников затрачивались на преодоление козней дьявола и немощи

плоти и при таких условиях конечно невозможно было ожидать какой бы то ни было учености или даже начитанности. К единственному человеку во всем Патерике, знавшему еврейский, греческий и латинский языки, иными словами, имевшему некоторые данные для сколько-нибудь серьезных занятий богословием, относились как к бесноватому, и когда братия, собравшись, изгнала из него бесов, он потерял все свои познания. На ученость смотрели косо, считая, что она ведет к гордыне. Византийский устав оказался непосильным ярмом для лучшего из монастырей той поры, а народ за их оградой еще не успел усвоить в домонгольский период ни сущности, ни внутреннего смысла, ни даже обрядовой внешности христианской религии. Масса оставалась попрежнему языческой и ни за каким назиданием в монастыри не обращалась. Патерик повествует, что население обращалось к подвижникам с просьбой выгнать домового из хлева, где он портил скот, что и было исполнено. Игумен затворился в хлеве и, помня, что «род сей не изгонится ничем же, — токмо постом и молитвой», бодрствовал там всю ночь до утра. Языческие боги не прекратили своего существования, они только превратились в бесов, и функции христианского духовенства в понимании мира того времени ровно ничем не отличались от функций жрецов.

«Приведут ко мне мужика — я велю ему Апостол дать читать, а он и ступить не умеет; велю Псалтирь дать, — и по тому еле бредет... Я велю хоть ектениям его научить, а он и к слову не может пристать: ты говоришь ему одно, а он — совсем другое. Велишь начинать с азбуки, а он, поучившись, немного, просится прочь, не хочет учиться... А если отказаться посвящать, мне же жалуются: такова земля, господине: не можем найти, кто бы горазд был грамоте». — Это жалоба новгородского архиепископа XV века, Гена-

дия, и никакой комментарий не может изменить грустного смысла его показаний, какой элемент был посвящаем им в диаконы или в священники. Тоже самое подтверждает через полвека и Стоглавый Собор: «Если не посвящать безграмотных, церкви будут без пения, а христиане будут умирать без покаяния». Такого рода недостаток людей грамотных чувствовался при замещении как низших, так и высших духовных мест, и немудрено, что языческое миропонимание масс не только оставалось языческим, но и проникало в ограды церкви.

Эта зависимость мира от традиций язычества крайне упорна. «Слово Христолюбца», документ по всей вероятности конца XVI столетия, поучает: «...Не подобает крестьянам игорь бесовских играти: иже есть плясьба, гудьба, песни бесовские и жертвы идолския, иже огневи молятся и вилами, и Мокоши и Смиреглу и всем тем, иже суть им подобна»... Культ рода и рожаниц до сих пор сохранился особенно полно в окрестностях Эльбасана, да и во многих других местах Балкан с героическо-патриархальным бытом. На Эльбасан я уже указывал в прошлой главе в связи с рогами и их употреблением в качестве ритуальных сосудов. Таинство осушения пары рогов, наполненных вином, в связи с культом рода и рожаниц, мне пришлось наблюдать неоднократно. Род это пра-отец, рожаница — пра-мать, — легендарные основатели племени. В мистериях осушения рогов принимали участие не только славяне окрестностей Эльбасана, но также и паломники монастыря св. Ионы-Владимира, а среди них бывали и албанцы и аромуны и греки. Один из рогов предназначался для мужчин, другой для женщин, и весь обычай, принимая во внимание его характеристики и атрибуты, коренился в родовом тотемизме. На Руси культ рода и рожаниц держался особенно крепко, о чем свидетельствуют и Домострой, и Тро-

ицкий сборник, и многие другие памятники XVI столетия. Н. Костомаров, говоря об обычаях великорусского народа в XVI и XVII веках, упоминает что бабы, воспринимавшие младенцев, варили кашу «на собрание рожаницам». По Ф. Буслаеву выходит, что в древности существовали тропари роду и рожаницам и, сопоставляя некоторые факты, удержавшиеся в письменной форме, с вышеупомянутым обрядом окрестностей Эльбасана, приходится заключить, что церковь на Руси боролась с этим культом упорно, но искоренить его не могла и пошла на уступки, введя так называемую «чашу Богородицы», как компромисс.

Народ, постепенно расстававшийся с языческими понятиями, все же удержал в своем повседневном обиходе многое из далекого прошлого, сам того не сознавая и не замечая, и следы языческих верований лучше всего сохранились в некоторых бытовых обрядах, поговорках, сказках и песнях. Вначале этой главы мы отметили психологический параллелизм — прием сравнений, заимствованных из явлений природы, широко использованный в народном творчестве. Увядающие цветы, поникшие ветви деревьев, плакучая ива, замутившаяся вода, — являются олицетворением печали, горя. Молодец сравнивается с горностаем, соколом или ястребом, девушки — с белыми лебедушками, замужняя женщина — с серой утушкой, женатый мужчина — с сизым селезнем, вдова или сирота — с кукушкой, тоскующая женщина — с вытопанной травушкой. Символы девушки-невесты суть калина, малина, красная смородина. Все эти и, подобные им, метафоры — а их бесчисленное множество — главным образом происходят из языческого миропонимания и «горы мои, да горы крутые», которые «ничего не породили», кроме как «один част ракивов куст» — это один из остатков ритуального творчества того времени.

Уж вы, горочки, горы,
 Горы, вы Валдай —
 Вы Валдайские.
 Вы Валдайские,
 По прозванию горочки,
 Горы Зимого —
 Зимогорские.
 Зимогорские,
 Спородили горочки
 Один бел-горюч —
 Бел-горюч камень.

Бел-горюч камень упоминается во многих обрядах, сказках и заговорах, уцелевших в жизни народа до последнего дня. На острове Коневце, на Ладожском озере, жертвоприношения коней такому камню были делом обычным еще в XV веке. В Тульской губернии, а именно в Ефремовском уезде, на берегу Красивой Мечи, еще в прошлом веке перед так называемым Конским камнем совершался песенный обряд опахиванья в связи с падежом скота, имевшим свою кульминацию в принесении камню жертвы. Куриный бог, ноздреватый камень, вешаемый на жерди в птичниках или хлевах Поволжья, широко известен, а обычай его оплодотворения духовыми музыкальными инструментами в момент посадки наседки на яйца, сохранился и до сего дня.

Таким образом, не «высота рассудочной стихии слова», не «недоразвитость народного сознания» и не «отсутствие рациональной рассудочности» народа определяют тексты языческого творчества. Тексты обрядовых песен — это отвлеченные идеи язычества, облеченные в формы символов, условных знаков, и их задачей в свое время являлось стремление наглядно изображать наименее доступные понятия и в то же самое время скрывать их истинный смысл от непосвященных.

Ай на горе дуб,
 Что бела береза.
 Между дуба и березы
 Река протекала
 Нельзя воду пити,
 Нельзя почерпнути.

В этом отрывке есть и парное начало и наличие оплодотворяющей воды, которую нельзя черпать во имя ее святости. На примере Бога-реки — нынешнего Буга, как уже было замечено — известно, что «к ее берегам приближались со священным трепетом и чрезвычайно осторожно черпали из нее воду, опасаясь ее осквернить». Разбирая тексты обрядовых песен, замечаешь, что когда «у березыньки вода поднялась-да, ох, на ту пору доченьку мать, мать-от родила», что «кряля облюбилась» как «вода студеная» и «земля, мать сыра», что «взойди солнце не низко, не низко-высоко — возроди траву шелковую», отражение подобных идей, разобранных уже в прошлой главе, особенно чувствуется в свадебном причете невесты, ведомой из бани, записанном Алексеем Хренниковым в Новгородской губернии. Этот причет приводим здесь в фрагментах.

Да слава тебе, слава да тебе, ох, Господи!
 Посмыла я да красна девушка, ох!
 Да я посмыла я да красна дождичком, ох!
 Да сколько в байне не намылася, ох!
 Да двое, втрое обтерялася, ох!
 Да я первый да поклон положу, ох!
 Да Покрову да Богородице, ох!
 Да ты Покров да Богородица, ох!
 Да ты покрой мою головушку, ох!
 Да слава тебе, слава да тебе Лель, Господи!
 Посмыла я да красна девушка, ох!
 Да на весе — веселии на радостях, ох!
 Да я еще да поклон положу, ох!
 Да красном солнцу, ох! Да тра, — ох! Траве, ох!
 Да траве шелковой, да-о-облюбленной ох!...

...Да слава, слава тебе, Господи, ох!
 Да я молилася, помолилася Богу, ох!
 Да мне на что Богу молитися, ох!
 Да меня Господи не милует, ох!
 Да я молюсь, да помолюся, ох!
 Посмыла я да красна девушка, ох!
 Да помолюся, ох! Да я, ох! Дождичку, ох!...
 ...Да, ох! Прими да, мать сыра земля, ох!
 Да мать сыра земля облюблена, ох!
 Да трава шелкова да ох! облюблена, ох!
 Да прими земля мое тулово, ох!...
 ...Да облюби кра-красно солнце, ох!
 Да облюби да мать сыру землю, ох!
 Да породи да траву шелкову, ох!...
 ...Да облюби да частый дождик, ох!
 Да облюби да мать сыру землю, ох!...
 ...Да я свою красную красоту, ох!
 Да я посмыла, Лель, посмыла да я, ох!
 Да я посмыла, обтеряла, ох!
 Да вдвое, втрое обтерялася, ох!
 Да облюби вода студена, ох!
 Да красно солнце да обтери, ох!
 Да породи да мать сыра земля!

Этот свадебный причет — недвусмысленное, очень древнего происхождения, заклинание. Он же является примером народного двоеверия, вызванного распространением христианской легенды, на чем подробнее я остановлюсь в главе V. Конечно, исторические прослойки существуют и в музыкальных народных культурах России, но они проходят как-то стороной, не прикрывая всей их поверхности и оставляя возможность существования бок о бок всевозможных исторических формаций. Таким образом эти музыкальные культуры могут послужить прекрасным источником для изучения не только христианского средневековья, но и языческого миропонимания крестьянских масс. Исторические прослойки, подобно геологическим слоям, лежат одна над другой и, таким образом, языческое наследие оказалось где-то внизу в уже пережи-

том историческом слое, многократно перекрытом последующими, более поздними, наслоениями. Тот же факт, что последние, обусловленные специфичностью исторического процесса не прикрывают друг друга полностью, повел к пересечению и даже переплетению и слоев, и прослоек и это явление, как любопытно оно бы ни было само по себе, является серьезной помехой при их изучении.

«Свадебная игра» — по народному выражению — представляет собой сложный обряд, длившийся несколько дней, если не неделю, и содержащий больше полусотни причетов и песен, задачей которых было вызвать благотворное влияние сил нездешних. В этом обряде принимали участие специально приглашенные профессионалы, как дружки, или сватушка, плакальщицы, функции которых заимствованы полностью из языческого миропонимания. Во время всеобщего веселья, невеста с закрытым лицом причитает, прощаясь со своей девичьей волей, затем обходит дома родственников, исполняя перед каждым особый причет, вечером же отправляется на кладбище, причитая там на могилах умерших родных.

Причеты, свадебные ли, похоронные ли, или какие другие, связаны с глубочайшей древностью и являются отражением идеи возрождения — невесты ли в лице замужней женщины, умершего ли в будущей жизни.

...Сам ты знаешь, сам ты ведаешь,
 Мой кормилец, сударь батюшка,
 Государыня моя матушка,
 Как и мне, да красной девушке,
 Как мне эти да чужи люди:
 Вместо ножа они мне вострого,
 Вострого ножа булатного...
 ...Ах, во этой теплой баеньке,
 Где сидела красна девица,
 Выростай береза белая.

Где лежал да частый гребешок,
 Выростай да част ракивов куст.
 Да где кидала русы волосы,
 Выростай трава шелковая...

или:

Я прошупала великое родительско желаньице,
 За горушки за высокии, за лесушки за темныи,
 За облаки за ходячие, за водушки за стоячие,
 Да не заперла-то я-от сенечек решетчатых,
 Не задвинула околенок стекольчатых,
 И допустила злодейку смертушку...
 ...Свидемся, жаланный наш...

В этих плачах и причетах удержались и до сего момента, правда не всегда полностью, элементы наиболее древних музыкальных систем. Мнение, столь характерное для современной науки о том, что старинная русская песня подлжит взаимоотношениям простейших последовательностей звуков, обусловленных как легчайшим слушанием — физиолого-акустическими свойствами органа слуха, — так и легчайшим звукоизвлечением — физиологическими особенностями частей тела, принимающих участие в пении или игре на музыкальных инструментах — ошибочно в самом корне. Невозможно ожидать от человека, ставившего себе задачей подчинение надприродных сил, чтобы он делал это просто. Для преодоления сверхестественных явлений, естественный способ издавания звука недостаточен и именно поэтому представитель языческого миропонимания принужден ставить себе трудности казавшиеся бы непреодолимыми, ибо именно они являются залогом успеха его чар. Доказательства этому утверждению могут быть найдены и в настоящее время не только в России: они разбросаны по всему миру. Необходимым залогом успеха является усилие, даже в Старом Завете это миропонимание еще в силе — «взывать», «вопить» к Богу, — и его отражение все еще

можно найти в некоторых православных монастырях, сохранивших древнюю традицию христианства, где «великий глас» в обращении к Богу есть непреложный атрибут, ибо в противном случае «Он не снизойдет», как объясняли некоторые монахи русских монастырей Афона. Нечеловеческие усилия — которые мне пришлось разделять в монастыре св. Владимира — стать «угодным» Богу, выражаются не только в способе издавания звука, который для подобных целей должен быть лишен своей повседневности, но и в создании особых музыкальных систем. Эти музыкальные системы нужно скрывать от простых смертных, непосвященных в тайны откровения, которые считаются святыми и успешно влияющими на ход общения с Божеством. Так же, как и в затруднении издавания звука как голоса, так и музыкального инструмента, в этих системах преследуется идея усилия, борьбы и преодоления физиолого-акустического закона, и только тот, кто может совладать с непомерными трудностями и при их посредстве отрешиться от закономерностей материального мира, может рассчитывать быть услышанным. Элементы музыкальных систем такого рода удержались на пространстве России не всегда полностью, как уже было подчеркнуто, именно в причитаниях и плачах, а по свидетельству Линевой, они сохранились и в инструментальной музыке, предназначенной для целей чар; она упоминает явление такого рода в связи с заклинаниями при выгоне скота, имея ввиду пастушеский рожок.

Заметим, что подобного рода музыкальные системы обратили на себя внимание науки только очень недавно. Ученые, под влиянием взглядов романтической школы, если и обращали на них внимание, то рассматривали их как неспособность нецивилизованной массы держаться правильной интонации, — обозначая их фальшью. Только после исследований, произведенных

Беккингем, музыкальной системы черногорского эпоса, обнаруженных им в начале тридцатых годов нынешнего века, при Музыкаведческом институте немецкого университета в Праге началась систематическая деятельность в этом направлении. Результаты этих исследований опубликованы быть не могли, ибо они были увезены в виде трофеев на «советскую родину». Таким образом, исследования этой части народных музыкальных культур России даже и не коснулись русских ученых, однако же доказательства их существования и в настоящее время подтверждается некоторыми фрагментами материалов, заснятых у перемещенных лиц во время второй мировой войны Берлинским университетом. Эти, от внемузыкальных факторов зависящие, музыкальные системы, создавшиеся без наблюдения феноменов акустического порядка, суть наиболее древние, много старше и строгих пентатоники и диатоники — «простейших последований звуков», а следовательно, они старше и так называемого «легчайшего слушания».

Остатки этих музыкальных систем все еще можно найти в обрядовых песнях, и именно там, где они в древности являлись обязательным элементом языческого ритуала; в той или иной степени эти осколки встречаются и в колядных, и купальских и масленичных, и в пахотных, и в поющих в честь ильинской пятницы — пятницы, которая посвящалась богу грома и молнии Перуну, замененным в народном сознании Ильей-пророком — и в семицких, и в русальных, и в выкликаниях весны и в троицких — в свое время бывших посвященными богине любви Лады и ее сыновьям Диду и Лелю, — и в дожиночных, и в зажиночных и в хороводных... К порядку такого же наследия относится и расцветивание в народном многоголосьи — по выражению Кастальского «хроматизм на расстоянии», или еще метче «хроматизм в разбивку», — повлиявшее на

структуру первой темы во второй симфонии Бородина, а также и «интонационная незавершенность», «неустойчивость мелодической фактуры», «интонации завываний», «колебания неопределенной в звуковысотном отношении манеры интонирования», наконец «хроматизм», — все термины, заимствованные из неоромантического миропонимания, появляющиеся от времени до времени в советских источниках по отношению к заплачкам и причетам далекого Севера, косвенно указывающие на причину полнейшей беспомощности в разрешении проблем подобного рода, отмеченную уже в Введении и в последующей главе.

Такого рода архаические музыкальные системы, обуславливаемые формациями наиузкого диапазона, с составными частями меньше чем полутон, называемыми микротонами, существуют самостоятельно чрезвычайно редко, однако же, именно в таком виде они являются основой причетов в окрестностях Чернигова, и обязательной составной частью народных музыкальных культур далекого Севера. Запись их чрезвычайно затруднительна, ибо западноевропейская нотация до сих пор не выработала соответствующих средств, а также и потому, что формации такого рода архаических музыкальных систем вырывают ученого из привычного ему западноевропейского функционального слушания, и он не в состоянии освоиться с интервалами, порожденными вне-акустическими взаимоотношениями, в течение долгого — сплошь и рядом бесконечного времени и именно на этой его неспособности и зиждится тенденция им изображаемых терминов «неопределенной в звуковысотном отношении манеры интонирования» и «неустойчивости ладовых структур».

Гораздо чаще — вспомним уже отмеченное в этой главе переплетение исторических слоев — элементы такого рода архаических музыкальных систем встречаются как расцветивание более поздних формаций бес-

полутоновой пентатоники, а также и пятиступенности с проходящими полутонами, где они служат целям своеобразной «выразительности». Примеры такого рода могут быть найдены в изобилии в народных музыкальных культурах донских казаков, в Поволжье, в частности, в Уфимской области, а также у башкир, казанских татар, черемисов и чувашей. Надо опять принять во внимание только что выделенный факт трудности записи такого рода формаций и подчеркнуть, что существует возможность наличия их и в других местах, до сих пор незамеченная. Существует возможность предполагать, что наряду с «вводным тоном», о котором речь будет в VI главе, подобного рода формации служат расцветивающим элементом и в украинских думах.

Такого рода переплетения элементов народных музыкальных культур различных эпох могут быть найдены в той или иной степени во всех проявлениях творчества народов России, и в бытовых и в протяжных песнях, и в народной инструментальной музыке, — однако — и это должно быть должным образом подчеркнуто — везде и всюду такого рода взаимовлияния неизменно вели к порождению образований, отличающихся единством стиля, что свидетельствует об установившемся, досконально выработанном вкусе как создателей, так и потребителей этого творчества. Одному из подобных явлений, созданному под влиянием выше отмеченных взаимозаимствований, — русскому народному многоголосью, — явлению в высшей степени специфическому и многообразному в своих проявлениях, — и посвящается следующая глава.

ГЛАВА III

НАРОДНОЕ МНОГОГОЛОСЬЕ

«Покажите мне народ, — писал Гоголь, — у которого было бы больше песен. Украина звенит песнями. По Волге же, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок, заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Все дорожное дворянство и не дворянство летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, со смолистыми усами казак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню, а там, на другом конце, верхом на пловучей льдине, русский промышленник бьет острой кита, затягивая песню».

Гоголю вторит Линева: «Многомиллионный народ наш поет во все моменты жизни: крестьянский ребенок засыпает под песню матери, которая убаюкивает его заунывной колыбельной; подростком он поет, играя, так как песня входит почти во все детские игры; юность парня, а еще более девушки, полна песен, и, по мере того, как расширяется участие молодых людей в жизни семейной и общественной, разрастается и песня, все полнее охватывая разные стороны жизни. Она звучит и в будни, за работой, и в праздники, когда по глухим углам России воскресают из давних лет какие-то удивительные песни, намекающие на языческие обряды и

верования, связывающие наши дни с глубокой старинной. Бесчисленны свадебные песни, с удивительной силой изображающие тот перелом в жизни крестьянской девушки, когда она прощается с “девичьей красотой”, со своей “вольной волею”. В замечательно поэтической форме рисуют муку молодой души причеты, необыкновенно длинные и разнообразные, льющиеся неистощимой импровизацией из уст бабы-причитальщицы, которая говорит о своих минутах вдохновения: “И откуда что берется — сама диву даюсь”. На все случаи жизни готовы причеты у талантливой причитальщицы, и “заплачки” погребальные не уступают, по силе, глубине содержания и образности выраженного в них горя, причетам свадебным. Если охватить воображением всю массу песен — бытовых, обрядовых, былевых, исторических, солдатских, рекрутских, юмористических, плясовых, хороводных, — их окажется несметное количество».

Самая ранняя дошедшая до нас запись текстов народных песен, сделанная для ученого оксфордца, Ричарда Джемса, датируется началом XVII столетия. Рутинность собирания и опубликовывания текстов без нот устанавливается во второй половине XVIII века и тип таких сборников — содержащих наряду с народными и литературные тексты, не различая их — сохраняется почти до конца XIX столетия. «Для народного певца текст немислим без напева, а напев без текста», — подчеркивает Линева. «Это правило должно быть священно и для собирателя. Если он отступает от этого правила, запись его не может быть точна, ни в музыкальном смысле, ни в литературном».

Однако и вопрос записи музыки понимался ранними собирателями весьма своеобразно. «Уже издавна любители русских простых песен желали, чтоб оные выданы были с нотами в музыкальных правилах» — писал Василий Трутовский, гуслист и певец при дворе

Екатерины II-ой, в «Предуведомлении» к своему «Собранию». «Я напоследок вознамерился, в удовольствие многих любителей, издать в печать сии собранные мною русские песни, с тем, чтобы их петь в один голос так, как они обыкновенно поются... Я должен еще предупредить охотников, что сие мне стоило не малых трудов; ибо я во всякой почти песне находил в речах великую неисправность и принужден был в некоторых местах прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты... Кто же сыщет погрешность, тот, надеюсь, легко рассудит к моему извинению, что я, беспорядочное дело приводя в порядок, искал по малой мере лучшего, если не достиг совершенства».

В вышедшем после этого следующем сборнике русских песен, составителем которого считается Иван Прач, подчеркивается, что «особое рачение было употреблено на то, чтобы с совершенной точностью записать народную мелодию». «Сохранив все свойства народного российского пения, собрание сие имеет и все достоинство подлинника, простота и целость оною ни украшением музыкальным, ни поправками иногда странной мелодии, нигде не нарушены», — а если даже это так, то материалы этого сборника были сообщены конечно народом, но не — вспомним выражение, зародившееся в условиях того времени — «простонародьем». Иными словами, мелодии обоих сборников были переняты не непосредственно. В процессе передачи они сперва прошли через восприятие народных певцов, затем дворовых и, наконец, голоса последних были записаны Прачем и Трутовским.

Русское народное многоголосье во времена составителей первых сборников песен с нотами, Трутовского и Прача, было уже исключительным достоянием крестьянства. Музыкальное же творчество «господ» второй половины XVIII века обуславливалось итальянскими композиторами, находившимися на казенной служ-

бе. Это время начала господства «оперы», которая, правда, впоследствии сменилась позднейшей оперой знаменитых итальянских же маэстро, однако не следует упускать из виду, что оба рода этой музыки удовлетворяли легкому — поверхностному вкусу. Для того, чтобы восторжествовать над итальянской манерностью того времени, нужен был образованный вкус, а его-то именно «господам» и нехватало. И даже в середине XIX столетия Глинка, утверждавший, что «создаем не мы, создает народ; мы только записываем и аранжируем», будучи «недоволен существующей музыкальной системой» и находивший «что музыке необходимо обновление, освежение посредством других элементов», пал жертвой вкуса публики. Его опера, «Жизнь за Царя», заслужила свой успех именно только слабейшими сторонами ее концепции, которые роднили ее с привычным трафаретом. Публика ценила в ней заимствованную итальянскую манерность и за ее счет примирялась с тем, что было действительно значительно. Когда же эта значительность творчества выступила особенно ярко в опере Глинки «Руслан и Людмила», она была обречена на неизбежный провал. Таким образом в России существовали бок о бок два музыкальных начала. — Обусловленное древней традицией многоголосье крестьянства, «темного и необразованного», но крепко связанного закономерностями народной музыкальной культуры, с творческо-критическим подходом к ней и со вкусом, воспитанным поколениями. Второе течение было представлено в музыке власть имущих, в той или иной степени разделявших в течение многих веков традицию исторической жизни народа и потом лихорадочно двинувшихся по пути к «прогрессу». Этот неожиданный сдвиг, как бы необходимым его не объясняли бы, должен был привести к полному разрыву со стародавней традицией, он же обустраивал презрительное отношение прозелитов к то-

му, чем они были еще вчера, и отразился в уже приведенном выражении «простонародье». Музыка попала в зависимость от вкуса «господ», а у них в то время не могло быть своего вкуса, обуславливаемого традицией, и им не оставалось ничего иного как верить, что самый лучший вкус это тот, который разделяет в данный момент Западная Европа. При этом закономерности процесса насаждения христианства на Руси возобновились в большей или меньшей степени. Не сущность западноевропейской культуры, а отражения ее цивилизации воспринимались как догма, и при таких условиях конечно не могло быть и речи об образовании вкуса и о творческо-критическом подходе к проблемам музыки, а деятельность итальянцев на казенной службе, стремившихся не лишиться заработков, еще более способствовала распространению безвкусицы. При таких предпосылках покажется весьма мало вероятным, что кто-либо из «господ» того времени обратился бы к «простонародью» с целью записать его песни. И в случае Прача эта догадка подтверждается свидетельством директора придворной капеллы, Федора Львова, — отца директора той же самой институции, Алексея, автора «Боже царя храни», — который пишет: «В 1790 году, член нашей Академии Художеств, покойный тайный советник Николай Александрович Львов, при помощи охотников и родственников, в его доме беспрестанно певших, в числе которых имел честь быть и я, сделал новое собрание песен, которые с наших голосов положил на ноты Г. Прач». Не мое дело вступать в полемику — как это уже практиковалось — о том, кому принадлежит пальма первенства в деле собирания такого рода «памятников народной культуры», Львову или Прачу, — мне кажется это второстепенным. Но мне представляется чрезвычайно важным указать на последствия миропонимания того времени, обусловливавшего такой метод. Что и Трутовский заим-

ствовал материал своего Собрания не из народной культуры видно уже из того, что он утверждает, что собранные им «Русские песни» поются обыкновенно в один голос. Противопоставим этому наблюдение Линевой, сделанное приблизительно на сто лет позже, когда практика хождения в народ начала приобретать права гражданства: «Не раз приходилось мне наблюдать, что дети в сельских школах с большим трудом разучивают так называемые народные песни школьных сборников, в роде “Ах, ты воля, моя воля”, “Нива, моя нива”, и т. д. А между тем, те же дети дома, подражая старшим, поют несравненно более сложные песни гораздо лучше... В школе же требуется или унисон, который им труден, так как они привыкли к подголоскам, или пение параллельными терциями..., которые чужды складу народной песни...» Дико было бы предполагать, что народная система подголосков появилась уже после Трутовского и является продуктом времени, разделяющего его с Линевой, так что утверждение его об одноголосье «Русских песен» является безусловно серьезной уликой. Сравнение некоторых песен обоих сборников — и Прача, и Трутовского — с соответствующими, запечатленными фонографическим способом в гораздо более позднее время, дает неоспоримое доказательство тому, что процесс переименования первых завершился уже в подсознании сообщителей, не принадлежавших к народной музыкальной культуре, и вопрос точности самой записи отодвигается на второй план. Остальные песни обоих сборников — это грубая подделка как музыки — подобию трафаретных баркаролы, кадрили, мазурки, менуэта, полонеза — так и текстов, безусловно с народной культурой ничего общего не имеющих: «Помнил ли меня мой свет в дальней стороне. Или ты не думаешь вовсе обо мне. Я по тебе слезы здесь всякой час лила. Или я в глазах тебе только что мила...», «О любовь! как сильно кровь

во мне зажгла, Я нигде покою найти не могла!», или же, наконец, включенный Прачем во второе издание своего «Собрания» — «Гасни, гасни, пламень страстной, исцеляйся нежна грудь, Смейся, варвар, надо мною, когда буду слезы лить». И хотя уже не раз упоминаемый историк музыки, Финдейзен, прекрасно знающий все эти факты, но почему-то не стремящийся сделать нужного вывода, и считает, что интересно сопоставлять первое издание сборника Прача с последующими «знакомившими (впервые!) русское общество с ее родной музыкальной стариной», однако следует усомниться в целесообразности этого метода тем более что и «старость» и «народность» таких песен, как мы уже выяснили, весьма условны. Несмотря на всю его псевдо народность, сборник Прача в течение десятилетий служил настольной книгой и ученых, и музыкантов, и издателей и как общепризнанный справочник принес немало вреда делу изучения народных музыкальных культур областей России. Однако и на этом последствия миропонимания «господ» времени Львова, Прача и Трутовского не останавливаются. И русские образованные круги до сего дня, по побуждениям — казалось бы — невразумительным, замалчивают — вместо того, чтобы ею гордиться — многоголосную музыкальную культуру русского же крестьянства, предпочитая выдавать за русские песни такие псевдонародные, заимствованные из отбросов западноевропейской культуры, продукты как «Светит месяц», «Коробушка», «Красный сарафан», «Стенька Разин» и наконец «Вечерний звон». Эта тенденциозность особенно примечательна у так называемых «пропагандистов русского народного искусства» — будь это изобретатель балалаечного оркестра, Василий Андреев, или Сергей Жаров, регент Хора донских казаков.

Из исследователей и собирателей русских песен середины прошлого столетия необходимо выделить

Павла Якушкина. Он первый понял, что для успешного освоения тайн народного творчества необходимо ни в коем случае и ни в чем не отличаться от представителей исследуемой культуры. Применяя его метод в своем изучении культур Балканского полуострова, я имел возможность не раз убеждаться в правильности его исходной точки зрения. Представители народных музыкальных культур, связанные стародавней традицией, никогда и ни в коем случае не выдадут своего сокровенного непосвященному, приходящему к ним из «чуждого мира». В этом случае сказываются отголоски миропонимания уже рассмотренного в двух предыдущих главах и такого рода предвзятость может зайти так далеко, что представители народных музыкальных культур будут демонстрировать докучливым собирателям музыку, песни и танцы никогда ими не исполняющиеся в их собственном обиходе. Сплошь и рядом таковые принимаются современной наукой за чистую монету и недоразумения, происходящие на этой почве, бесчисленны; особенно грешат в этом отношении дисциплины, именуемые антропологией, фольклором и этно-музыковедением. Несмотря на всю убедительность метода Якушкина, он не привился в современной науке и — насколько я знаю — единственный ученый, применявший его в связи со своим, чреватым по результатам, исследованием цыган, был Мартин Блок. Затрудняюсь подобрать исчерпывающее объяснение сему факту, однако склоняюсь к мысли, что в наше время, время стремления к успеху во имя успеха, а не во имя познания истины, большинство ученых, работающих в этих областях, не находят нужным относиться к делу с энтузиазмом — а метод Якушкина сопряжен с большими неудобствами, очень часто с жизненной опасностью, требуя беззаветной преданности к дисциплинам весьма отдаленным от специфической профессии ученого, невозможной при всё время углубляющейся спе-

циализации образования, — и вот отчего нынешние исследователи предпочитают на все это закрывать глаза. Доказательством данной догадки мог бы послужить случай с Бруно Нэттля, который в 1954 году сделал сообщение о своем исследовании украинского народного многоголосья в Соединенных Штатах, при котором он, сам не зная того, повторил вышеизложенные ошибки эпохи Прача и Трутовского. Якушкин, по своим симпатиям близкий народу, знавший его без идеализации, таким, каким он был в действительности, болевший за него душой, странствовал по России коробейником, с бесконечным терпением перенося преследования полиции и власть имущих, все неприятности и затруднения, обрушивающиеся на собирателя и исследователя, идущего по такому торному, но тороватому по результатам пути. Однако, наиболее ценная часть его коллекции, все музыкальные записи, погибла вследствие пожара и таким образом не могла быть опубликована... Однако «почин дороже денег» и если даже метод Якушкина был усвоен полностью до сего дня только единицами, однако его пример, — по его же собственному выражению — «не искать русских песен у итальянцев», подействовал отрезвляюще на многие передовые умы уже во второй половине XIX столетия и нашел сподвижников. «Записывать непосредственно с голосов народа есть дело сравнительно новое» — замечает Линева в 1905 году!

Подводя итог своей работе по выяснению закономерностей русского народного многоголосья, Александр Кастальский написал следующее: «Мы не знаем, как создалась система народного русского многоголосья; знаем однако, что в сборниках Мельгунова, Пальчикова и других оказались записанными не только напевы, но и сопровождающие их хоровые голоса (варианты, подголоски). К недоумению музыкантов и вопреки установленным догмам эти подголоски (как

и самые напевы) шли часто не туда и останавливались не там и не так, где и как установила композиторская практика в продолжение уже нескольких столетий. В музыкально-культурных кругах по адресу Мельгунова раздались даже негодующие возгласы о сумасбродстве, о варварстве. Однако дальнейшие записи песен Орлова, Пятницкого и хоровые сборники (фонографной записи) Линевой, Листопадова и других не только подтверждали своеобразие народно-русского многоголосья, основанного к тому же и на особых ладах, но и развили его систему».

Действительно о зарождении русского народного многоголосья современной науке неизвестно ровно ничего, но его выработанность, законченность, единство стиля и отношение к нему самого народа заставляют предполагать, что оно является осколком какой-то древней великой музыкальной культуры, безусловно более старой, чем само славянство, утраченной во всем мире и в настоящее время являющееся достоянием крестьянства — белоруссов, русских и украинцев. У этих трех народов культура народного многоголосья появляется в различных вариантах, в зависимости от народа, однако, появление такой модификации следует отнести к позднему периоду разложения народных музыкальных культур элементами им чуждыми. Система народного многоголосья сохранилась в наименее разложенном виде у русского крестьянства и это та причина, почему я предпочитаю посвятить свое рассмотрение именно ей.

В начале этой главы, сравнивая музыкальные культуры «господ» второй половины XVIII века и крестьян, я упомянул о творческо-критическом подходе последних к их системе многоголосья и об их вкусе, воспитанном предыдущими поколениями. Обратясь к народной терминологии, собранной Линевой и другими, мы найдем непреложное подтверждение этим моим

утверждениям. — «Песня — правда», «В песне-то слово слово родит» говорит народ и прекрасно различает продукты народного многоголосья, называя их «давнижними, дотошными, досельными, строгими, долгоголосными, досюдочными, уставными» от заимствованных отбросов западноевропейской культуры, именуемых им «господскими» и «распутными». Во Введении я уже отметил, что народ, сохранивший традицию народного многоголосья, воспринимает обработки его же песен русскими же композиторами, как нечто совершенно чуждое и я нахожу нужным в доказательство своих утверждений процитировать Линеву здесь полностью: «Несколько лет тому назад, на кустарной выставке в Петербурге, пели два хора. Один небольшой, человек в двадцать, исполнял песни народные по фонографическим записям, без изменений, в том виде, как они были записаны. Другой, большой оперный хор пел песни в искусственной обработке, «положенные на голоса» музыкантами. Между кустарями были северяне из Вологодской, Олонецкой и Архангельской губерний, которые оказались большими любителями музыки и внимательно прослушивали всю программу концертов. Исполнение песен народных их особенно интересовало. Они собирались кучкой недалеко от эстрады, на которой пел хор, и напряженно внимательно вслушивались, делая, по временам, замечания. О маленьком хоре, певшем по фонографическим записям, они говорили: «Эти поют наши песни. Хоть и барышни поют, а песни наши». Но большой оперный хор приводил их в смущение. За тяжелой гармонизацией они не могли узнать свои песни. «По-немски поют», — сказал раз мой сосед, крестьянин Олонецкой губернии, слушая исполнение большого хора, который пел, помнится, «Уж как по мосту, мосточку» — «Как по-немски! — воскликнула я, — разве не слышите припева «Ой, калина, ой, малина»? Севе-

рянин стал внимательно вслушиваться. «И то, — сказал он с смущением. — Слышу “Ой, калина, ой малина. Да всё не то; по-своему поют, не по-нашему!”» «Не по-нашему поет», — сказал Линевой Григорий Прохоров из Малаты, Череповецкого уезда, Новгородской губернии, рассказывая ей, что он не может «приладить своего подголоска» к пению одного хорошего певца-любителя, певшего в хоре Славянского — «Как не нашей земли, так и не спеть нам», «вывертывают песню», что «ни за что к ним не приладишься, не спеть с ними, насилу и песню-то узнаешь». Это в отношении к чуждому; однако творческая критика и вкус суть необходимый фактор, сопряженный с пониманием собственного многоголосья: «петь на подголоски» — «петь артелью» — «петь скопом». И там, где люди «на песни люты», мы неизменно наталкиваемся на критику как самой песни, так и ее исполнителей. «Песня хороша, да лад не хорош», — говорится в том случае, когда единство стиля не было выдержано полностью. «Затепливай песню», — обращаются к запева-ле и по тому, как он ее «заводит», составляют себе концепцию ее дальнейшего «тока». На этом пункте следует остановиться. Запевала — по словам Линевой — «отдается пению всем существом своим, поет с увлечением, ни на мгновение не забывая об ансамбле и со страстным вниманием следит за исполнением своих товарищей, над которыми голос его вполне властвует своей красотой и легкостью. И они охотно подчиняются ему, чувствуя в нем дарование более сильное». «Несмотря на водворяющееся господство фабричной песни и постепенное исчезновение старинной, у всех, как у стариков так и у молодежи, есть в глубине души, уважение к строгой «досельной» песне и пренебрежение к «частушкам», «вертушкам», «туртышкам» — название, которыми старухи клеймят фабричную песню». И отношение сельского населения к этим отбро-

сам западноевропейской культуры ясно видно по следующим выражениям: «Все песни перевернуты, перекоманы», «Вертят, вертят, пустомеля какая», «А то заведут на один лад, да блеют, как овечки, лают, как собачки». В вопросе же запевалы народного многоголосья следует отметить, что он никогда не старается выделиться, «если для этого нет основания в требованиях музыкальной фразировки». В этой «музыкальной фразировке» и даже в варьировании употребляемых тонов, не выходя из «лада песни», заключается принцип народной коллективной импровизации. «Если я начинала петь какую-либо песню, — повествует Линева, говоря об уже упомянутом Прохорове, — он подхватывал ее и пел к ней интересный подголосок. Я пела песни, записанные мною в других губерниях, но он сейчас же узнавал песню и прилаживался к ней, хотя говорил, что у них в деревне ее поют не так. Очевидно, по каким-то признакам он узнавал основной напев и легко налаживал к нему соответствующий подголосок». Однако, как уже рассказано выше, Прохоров не мог петь с одним бывшим певцом хора Славянского и Линева дает этому объяснение, что «Славянский перedelывал песни по-своему», то есть толковал их с точки зрения западноевропейской функциональной гармонии. Запевала, намечая «устои» песни, обязан не выходить из рамок «лада» песни. Кажущаяся свобода его импровизации имеет свои границы и если он переходит их, путая этим остальных участников, немедленно начинаются протесты: «Попрямей говори, не виляй голосом-то», «Вертикулы-то свои брось», «Не вывертывай песню» и, наконец, недвусмысленное: «Не тот у вас лад, не так вы эту песню поете»... «Бывало, — вспоминает Линева, — что среди поющих, кроме запевалы, начинал выделяться кто-нибудь другой» — иными словами «кто-то вмешивался в его функции». И, как следствие этому, решение: «Не хочу я с ним петь, он мне

голос перешибает», понятное каждому в той или иной мере причастному к народной импровизации. Однако, именно этот вопрос — проблема коллективной импровизации — несмотря на то, что уже Линевой были замечены некоторые ее факторы — не был выяснен наукой до сего дня, только потому, что для его исследования вышеупомянутый до сих пор непривившийся метод Якушкина неизбежен. На основании своего собственного богатого опыта в изучении народной коллективной импровизации просторов Балканского полуострова, я убедился, что этот вопрос может быть выяснен только при условии совместной игры с представителями народных музыкальных культур, при постоянном их контроле и при анализе не только получаемых от них скудных сведений, но и того, что они не считают нужным или возможным объяснять по тем или иным причинам. Для изучений такого рода приходится жертвовать лучшими годами, десятками лет жизни, обучаясь, наблюдая и собирая доказательства; только после этого, уже сжившись с закономерностями народных музыкальных культур и познав их сущность в понимании их представителей, можно начинать анализировать их с точки зрения науки. Сравнивая закономерности народной коллективной импровизации в пределах Балканского полуострова, открытые и изученные мною, со сведениями о таковой же в русском народном многоголосьи, разбросанными там и сям в массе музыковедческих, этнографических, географических и многих других изданий, я прихожу к заключению, что принцип этих многоголосных импровизаций один и тот же и что он родственен с принципом музыкального исполнения, особенно ярко выраженном в некоторых музыкальных культурах Индонезии, стоящих в непосредственной связи с системой гамелана. Не играет ни малейшей роли, какие средства — ребаб или барабан в гамелане, запевала в русском народном

многоголосьи — вызывают взаимное понимание музыкального коллектива. Запевала, «зачиная песню с краю», «заводя» ее — то есть запевая, оставаясь солистом, — устанавливает ее «лад», а когда ему «вывода не хватает» — то есть когда участвующие должны подхватить песню — и подхватывают — по народной терминологии «Вразты», Песню играть (антитезис к «заводить песню» — запевать ее), «Воздымать песню-то в воздух — тогда он — по уже упомянутому выражению Линевой — «не старается выделиться, если для этого нет оснований в требованиях музыкальной фразировки, как он ее понимает», а по-народному «слово то слово родит», «ведет» и таким образом, на основании выделяемых музыкальных моделей, служащих для взаимопонимания в момент импровизации и известных каждому представителю народных музыкальных культур, указывает поющим на дальнейший «ток» песни и на то, каким образом они должны соответствовать. Этот процесс — запевания, вступления подголосков и, наконец, всего коллектива имеет следующее определение народа: «Один заводит, а другие подбираются, да как вознесут, так просто заслушанье». Если же запевала, «затепливая песню», не обрисует ее «лада», ее «устоев» в достаточно ясной степени, что всегда и везде может случиться в искусстве импровизации и в связи с чем существуют специальные определения — как: «Что ты затух, забыл песню-то», — то в таком случае один из наиболее знающих участников вносит свою лепту, «чтоб песня не пропала». Остановимся здесь только на одном приеме, описанном Линевой; обсуждать все из них не представляется никакой возможности в рамках этой книги, однако и этот пример достаточно нагляден. «Братья Зиновий и Прокопий Коротковы (первый восьмидесяти, а второй семидесяти лет) и были главными песельниками. «Дедка» считался лучшим певцом; но запевать он отказался потому, что го-

лос у него «бежит не плавно», и предложил запевать лучше «молодому», шестидесятилетнему Константину, помнится, их двоюродному брату. У того голос еще был «здоровый!» Пели старики своеобразно; особенно интересно было голосоведение, причем много оригинальности вносил дедушка Зиновий особенными коротенькими вставками, присказками, ахами. «Дедка, да полно тебе охать-то», — крикнул кто-то из молодежи, не понимавший смысла его оханья. «Как можно!» — воскликнула Пелагея, певшая со стариками, «охай, дедушка, охай. Ведь он хорошо охает-то, в лад нам. Он нам помогает!» — «Действительно, если мы обратим внимание на вариант песни «Калинушка с малинушкой», № 10 (стр. 21, вып. II), то увидим, что запевала начинает неясно в смысле лада; терция, определяющая лад, у него не слышна. Дедка Зиновий очевидно ждал этого выяснения лада и, не слыша его, сам «охнул» очень энергично и решительно как раз на минорной терции. Тут и старуха вступила и повела верхний подголосок». Средства, служащие для взаимопонимания в момент коллективной импровизации, насчитываются сотнями, если не тысячами. Принцип их один и тот же, но их варианты в разных местностях тождественны, но неодинаковы и этим объясняется следующее выражение: «Я к вам маленько-то приленусь, а вам ко мне не пристать, я не той земли». Однако после небольшой практики представителю народной музыкальной культуры, знающему принцип коллективной импровизации, такие варианты ее закономерностей не представляют уже никаких трудностей — «Мы не из одного проулка, но спелись» — в то время как заимствования из западноевропейской культуры приводят его в полное недоумение — «Голос не бежит с ними, да и ум не вяжет-то...»

Мысль о записывании народных песен при помощи фонографа пришла Линевой во время ее лекций-

концертов в Бостоне, Нью-Йорке, Чикаго, на чем я подробно остановился в Введении.

Главная цель деятельности Линевой была «дать возможно точную запись многоголосной народной песни, без всяких изменений и прикрас, в том виде, как ее исполняет народ, и таким образом содействовать выработке правильного метода для записывания образцов народного творчества, по отношению к тексту и музыке, неразрывно связанных между собой». И она прекрасно осознала существование коллективной импровизации и поняла ее значение для народного творчества. Она знала и о том, что ни одна песня не будет повторена народными певцами стереотипно — без изменений — и подчеркивала, что «Вся сила и красота исполнения хорошего народного хора заключается в том, что он поет, свободно импровизируя».

Хотя вопрос закономерностей импровизации русского народного многоголосья и не был выяснен до сих пор полностью, однако особенности народно-русской музыкальной системы в смысле звуковых сочетаний голосов и подголосков были тщательно исследованы Кастальским. «Но понадобились десятки лет, — замечает он, — чтобы выбирать и распределять по группам примеры из материала, уже имевшегося налицо, а также и из нового, изредка и нечаянно попадавшего в руки. Много приходилось ждать, пока явилась возможность уже уверенно определять ту или другую особенность народного голосоведения и манеру соединений созвучий. Ибо из двух-трех примеров нельзя вывести правило, но когда на определенные случаи набираются их десятки, тогда уже отпадают возражения о случайном подборе примеров или необоснованности тех или других положений. Впрочем, некоторые особенности народного голосоведения были замечены, усвоены и вошли в употребление уже у Мусорг-

ского, Бородина, Римского-Корсакова, Лядова. Кровное родство со своим народом и наблюдательность естественно прорывались у этих композиторов наружу, даже сквозь толщу усвоенной ими западноевропейской системы... ..Во всей русской художественно-музыкальной литературе существует едва ли не единственный пример, близкий к народному изложению, — хор из “Князя Игоря” Бородина. Действительно, сопоставляя русские народные песни в гармонизации русских же корифеев — творцов русской художественной музыки с теми же самыми песнями в многоголосном исполнении русских же представителей народной музыкальной культуры, Кастальский наглядно демонстрирует коренную разницу между двумя системами — западноевропейской, на которой воспитывались русские композиторы, и системы подголосков и его вывод очень решителен: «Чтобы освоиться с тонально-гармонической самостоятельностью русских песен, надо отречься от старого мира непререкаемой тоники, с ее вводным тоном, мажорной доминантой, казенными рецептами модуляций; необходимо отрешиться и от средневековых гамм». Это вывод решительный, но не совсем правильный, ибо система русского народного многоголосья несравнимо старше западноевропейской функциональной гармонии, а следовательно, если нужно отречься, то отречемся от нового... Однако, не разделяя точки зрения Кастальского в этом последнем пункте, невольно присоединяешься к его дифирамбу, что «Особенная художественная ценность народного русского многоголосья заключается в его яркой самобытности, независимости от школьных гармонических приемов и правил голосоведения; в выборе и употреблении созвучий и их сочетаний проглядывает даже какое-то своеволие». Это «своеволие» обуславливается тем, что каждый подголосок является вариантом ос-

новой мелодии настолько с нею сродным, что если бы он был бы исполнен отдельно от остальных голосов, то он создал бы ясное представление о самом напеве песни. Подголосочно изложенная мелодия распределена между несколькими голосами и среди них нельзя выделить какого-либо основного, звучащего на фоне второстепенного значенья, за исключением голоса запевалы, когда — как мы уже видели выше — он дает указания участвующим о дальнейшем токе песни. Таким образом, система подголосков в основном представляет собой единовременную разработку данной мелодической модели. На протяжении песни наиболее значительные положения и попевки переходят из голоса в голос и напряженность мелодической линии, уменьшающаяся в одном из подголосков, подхватывается в тот же момент одним из других участников. Басовый голос подголосного изложения оживлен одинаково с другими, он принимает деятельное участие в разработке песни, но иногда на момент становится вполне самостоятельным, двигаясь в рамках пяти-ступенного звукоряда. Унисоны и октавные удвоения применяются эпизодически совершенно свободно — они обязательны при конце изложения, — а новые самостоятельные голоса появляются в связи с процессом разработки среди песни, умолкают на время по мере надобности или же сливаются с другими. Таким образом, в народном изложении одноголосье чередуется с двух-, трех-, четырех- и пятиголосьями, причем каждый из подголосков — за исключением кратких самостоятельных оборотов нижайшего голоса — является органически связанным с напевом песни. Исходя из этого положения, мы видим, что этот склад обуславливается мелодическими закономерностями — он горизонтальный, — как и ранняя полифония западной Европы, начавшая исчезать к концу XV и к началу XVI

столетий, чтобы уступить место гармоническому — вертикальному началу. Но если даже ранняя западно-европейская полифония и обуславливается точно так же как и русское народное многоголосье одними и теми же мелодическими закономерностями, однако разница между ними существенна и определяется наличием коллективной импровизации и системы подголосков в последней. «Господская» же песня, а так же и русская художественная музыка зиждятся на западно-европейском начале функциональной гармонии. Горизонтальное и вертикальное тоноощущение это два полюса музыки всего мира. Первое присуще не только всем внеевропейским музыкальным культурам современности, по свидетельству Людвиг Римана, писавшего в конце прошлого столетия, остатки горизонтального тоноощущения все еще были очень сильны в то время среди сельского населения Шотландии, Норвегии, Швеции, Испании, Ирландии, Италии и у галлов, финнов, венгров, а на основании моих исследований оно сохранилось до сего дня в пределах Балканского полуострова за исключением Словении. Крестьянское население России, великороссы, украинцы, и белоруссы, а также и все остальные народы, населяющие пределы России, сохранили его полностью. Вертикальное тоноощущение есть достояние позднейшей западноевропейской художественной музыки, а также и художественной музыки, созданной по образцам последней, народов не принадлежащих к сфере этой культуры. Это вертикальное тоноощущение было заимствовано из художественной музыки как сельским населением стран Европы и народов, не упомянутых выше, так и русской «господской» песней. Для большей наглядности понятий горизонтального и вертикального тоноощущений приведем остроумное определение Беккера, сравнивавшего пер-

вое с республикой, где голоса абсолютно самостоятельны и равнозначущи, второе же с монархией, где за счет одного или нескольких голосов остальные осуждены служить фоном второстепенного значения. Если даже вертикальное тоноощущение и пользуется контрапунктическими средствами, все же самостоятельность голосов остается только кажущейся, ибо они зарожжены в функциях гармонии и они служат всецело ее целям; в этом последнем случае Беккер употребляет определение конституционной монархии в противовес абсолютной, где один единственный мелодический голос является самодовлеющим за счет всех других его сопровождающих. Беккер присовокупляет, что по своей сущности вертикальное тоноощущение является одноголосным, так как «его кажущееся многоголосье зиждится на том, что одноголосая линия появляется в аккордовых преломлениях». Люди, которым такое тоноощущение свойственно, воспринимают аккорд как единицу, как одно целое, в то время как таковые же с горизонтальным — слышат тоны его составляющие каждый отдельно. Известно, что в западноевропейском тоноощущении мажорное трезвучие воспринимается как радостное, а минорное как печальное и психологи произвели ряд опытов, исследуя реакцию внеевропейских народов к обоим аккордам. При этом они упустили из виду только одно положение, а именно, что реакции к аккорду в этом случае не могло быть, ибо аккорд воспринимался не как комплекс, а как совокупность независимых тонов, звучащих одновременно. Стараться воссоединить республику и монархию в смысле прогрессивной последовательности их основных идей абсолютно невозможно. И если Большая советская энциклопедия и подчеркивает, что «Ограниченность взглядов Кастальского сказалась в его одностороннем внимании к старому крестьянскому

фольклору, игнорировании значения профессионального музыкального творчества и в недооценке народных истоков русской музыкальной классики», то это происходит далеко не из-за незнания или ограниченности ее составителей. Уже во Введении я отметил, что официальная реакция на исследования Кастальского появилась в 1939 году и я также заметил, что если право существования искусства оценивается пользой его применения с целью пропаганды, то оно должно говорить языком наиболее понятным для большинства, а таковым я определил язык неоромантизма западноевропейской художественной музыки, обусловленной — как мы только что видели — вертикальным тоноощущением. Под «русской музыкальной классикой» вышеупомянутая энциклопедия подразумевает композиторов в пределах России, творчество которых было обусловлено именно закономерностями неоромантики и которые именно в связи с тенденциями последней усвоили и стали употреблять некоторые особенности русской народной системы, о чем мы уже знаем по приведенной цитате из Кастальского. Не следует однако забывать, что Кастальский прекрасно осознает неспособность, а может быть и нежелание этих композиторов проникнуть в суть народной музыкальной культуры — причину чего мы осветим в главах IX и последней, — он замечает, что они «только поверхностно, мимоходом прикасались к народному творчеству» и даже подчеркивает — что уже было отмечено, — что «едва ли не единственный пример, близкий к народному изложению», — это хор поселян в опере Бородина «Князь Игорь». При сопоставлении произведений вышеупомянутых русских композиторов с фонографическими записями русского народного коллективного творчества не остается ни малейшего сомнения в правильности выводов Кастальского и они

должны были быть очевидны, как для — упомянутого в Введении — Гарбузова, так и для составителей энциклопедии, если бы они не зависели от генеральной линии. Заинтересованность в выяснении вопросов неизвестных еще науке — «старый крестьянский фольклор» в случае Кастальского — казалось бы невозможно называть «ограниченностью», если за этим определением не скрывается какой-то нарочитой тенденциозности. Хотя я и знаю, казалось бы, и все неопубликованные ученые работы Кастальского, дошедшие до меня в рукописных списках, однако ни в них, так же как и в уже напечатанных, будучи «в здравом уме и твердой памяти», невозможно найти буквально ничего, что могло бы дать повод для обвинения в «игнорировании профессионального музыкального творчества», тем более, что и сам Кастальский на протяжении всей своей жизни являлся «профессиональным музыкальным творцом». Казалось бы, что именно исследование Кастальским музыкальной культуры, обусловленной горизонтальным тоноощущением, являющимся — как мы видели выше — достоянием подавляющего большинства населения земного шара, заслуживало бы безусловного внимания творцов генеральной линии. Однако это не так. Пропаганда в районах с горизонтальным тоноощущением предназначается не для массы населения, а для единиц, уже вкусивших от плодов западноевропейской культуры и в связи с этим заимствовавших вертикальное. Пропаганда в новоосваемых областях всегда рассчитывает на восприятие ее интеллигенцией того или иного народа, которая жаждет «прогресса», а во многих случаях и недовольна окружающими ее условиями. Особенно благодарный материал пропаганда находит среди интеллигенции так называемых колониальных народов по причинам настолько ясным, что они не требуют никакого объяснения. Однако, и на

Балканах, где мне пришлось сталкиваться с этой пропагандой ежечасно и наблюдать ее методы, она пользовалась теми же самыми средствами: «простонародье» ею игнорировалось.

В лагере перемещенных лиц в Регенсбурге (после 2-й Мировой войны) скрывались под вымышленными именами несколько бывших «заслуженных народных артистов», особенно крепко хлопнувших дверью, когда они покинули пределы России. Добиться их доверия было не легко и если бы не мой долголетний опыт исследования народных музыкальных культур и не счастливая случайность подслушать их пение и этим опознать их, то безусловно я прошел бы мимо. Надеюсь, читатель должным образом оценит мое нежелание пускаться в подробности. С этими действительными представителями народных музыкальных культур России я прожил в тесном общении почти три года. Один из них, глубокий старик — уже умерший — помнил еще исследователей народной песни, посещавших его «весь» в царское время. Он пел для них, пел позже и для советских собирателей, а потом... отказался. Таким образом из «заслуженного народного артиста» он был переименован во «врага народа». Причиной такой немилости было стародавнее — «Из песни слова не выкинешь». Заметим однако, что термин «слово» в русском народном многоголосьи ни в коем случае нельзя понимать буквально, только как слово текста песни. Этот термин может пониматься и в этом смысле, но чаще представители народных музыкальных культур применяют его в связи с музыкальными закономерностями коллективного народного творчества. Термин — «слово» — многозначущ, но на это до сих пор не было обращено никакого внимания. Я завоевал доверие описываемого представителя русского народного многоголосья, «поведа подголосок» — конечно без слов —

к «затепленной» им песне, которую я и не знал и даже никогда не слышал. Он был уверен в том, что эта песня не может быть мне известна, ибо ее перестали петь задолго до моего рождения, — но в данном случае я воспользовался хорошо мне известными закономерностями коллективной народной импровизации окрестностей Эльбасана. Я решился на это, будучи уверенным в полнейшем провале. Однако положение было такое, что петь оказалось неизбежным и, вспомнив, что «смелость города берет», я решился на такой опыт. Реакция и запевалы и присутствовавших в качестве судей остальных представителей русского народного многоголосья была неожиданной. «Свой, — решили они, — не нашей улицы же слово знает». В этом случае словом была охарактеризована моя «приспешность» не «зевать», не «растекать», не «водить голосом» — термины служащие для определения неспособности и незнания, а «вознести», «воздымать песню», иными словами, — создавать самостоятельный подголосок, хотя и обусловленный «не нашей улицей», но порожденный закономерностями одной из народных музыкальных культур, что сразу же было осознано судьями и даже признано «своим». Не буду распространяться о создавшихся взаимоотношениях, вызванных моей неожиданной «приспешностью» — только о них и о том, чему я научился за это время, я мог бы написать целую книгу, — я привожу этот эпизод из моей жизни только для того, чтобы закончить свою мысль о «далекосяжных и творческих результатах» интереса «к народным песням и к другим видам фольклорной музыки». «Слова из песни не выкинешь» — представитель русского народного многоголосья остается верным заветам отцов, предпочитая кличку «старорежимника» и «врага народа», «позору» заслуженного народного артиста. «Позор» — это его собственное выражение — не в том, что ему

в «золотой век народного творчества» пришлось петь не только старые, но и новые песни, которые стремились найти советские собиратели. В угоду им он импровизировал «старины» и о «Ленине» и о «Сталине», ибо и эти понятия были для него таким же «звуком пустым», как и «Царь-батюшка», только вот последний «не силовал». Представитель народных музыкальных культур пользовался при этом в своем «новом» творчестве испытанными приемами — текстовыми и музыкальными моделями, издавна служащими средствами народной импровизации, заменяя лишь имена богатырей именами, подсказанными «новейшими собирателями фольклора». Таким образом «На основе эпических традиций далекого прошлого создается советский героический эпос — былины, сказания, поэмы о Ленине и Сталине, о Чапаеве и Щорсе, о челюскинцах и папанинцах». И если бы «происки» власть имущих остановились бы только на этом, никакие силы не заставили бы его покинуть свою «весь» и «бегать по иностранствам». Однако «охальники», следуя тенденции генеральной линии, с целью нивелировки народных музыкальных культур пределов России, стали требовать от него «господских», «распутных песен», песен, обусловленных не народным горизонтальным, а западноевропейским вертикальным тоноощущением. «По-барски» же петь он не хотел. По его рассказам о всех злоключениях ясно было видно, что обращению его «в новую веру» придавалось исключительное значение, возились с ним долго, учили его и новым текстам и мелодиям и он их «понял», ибо «памятен» и он все еще помнил их, когда столкнулся со мною и после многих упрасиваний, убедившись, что никто не подслушивает — «от грех то какой» — продемонстрировал мне их. Случай этого старика не единственный; каждый из вышеупомянутых «заслуженных народных

артистов» имел подобную «беседу» о том как он стал «изменником родины». Сомневаться в правдивости их показаний не приходится, ибо возможность вступить в конфликт с властью имущими из-за различий взглядов на музыкальную культуру, покажется дикой каждому неискушенному и современная наука все еще не может осознать закономерности таких явлений. Суммируя изложенное, приходится придти к заключению, что влияние «господствующего класса» на всем протяжении собирания народной песни было роковым для русского народного многоголосья, за исключением работы Якушкина, Линевой, Кастальского и их сподвижников, которые в настоящее время, когда народные музыкальные культуры пределов России — и не только в России — подвергаются намеренному и систематическому уничтожению и никто не может знать, когда появится возможность свободного их исследования, и останется ли что-либо от них к тому времени, особенно ценны. В сущности политика генеральной линии по отношению к народным музыкальным культурам — это общеизвестная политика так называемых колонизаторских народов Западной Европы и не играет ни малейшей роли какому богу она служит: в принципе она остается тем же самым и ведет к той же самой цели — порабощению, а за счет какой идеи, — это дела не меняет ни в малейшей степени.

В прошлой главе нами были рассмотрены песни обрядовые. В этой — мы остановимся исключительно на бытовых, оставив старины для следующей, посвященной музыке киевской и новгородской Руси. Бытовые песни — в противовес обрядовым, исполняемым в связи с определенным поводом — поются всеми и всюду, стариками и молодежью, в одиночку и артелью, на досуге и за работой. «Живой вереницей встают в памяти моей, — повествует Линева, — певцы-импро-

визаторы, которыми имеет право гордиться наша родина. В рваных кафтанах, в домотканых шароварах, на грязной работе потерявших всякий цвет, часто с нечесанной бородой и невымытыми руками, полусмущенные и полугордые, стоят они, когда молва доводит до них собирателя, и, полные какой-то своеобразной, привлекательной грубости, точно оправдываясь, говорят: «Да что — ведь мы только свои деревенские песни и знаем». С каким добродушным недоверием качают они головой, слыша ответ: «Их-то нам и нужно». Зачем? Какая еще новая причуда явилась у людей, жизнь которых полна всяких благ, которым, кажется, и желать больше нечего? «Старые песни требуют, досельные»... И зачем бы это? Все переминаются на месте, бабы вздыхают. Лица выражают заботу. «Спеть то, споем, да не будет ли нам чего за это? В город бы не потребовали, не засадили бы куда». Я смеюсь. «Да куда? За что?» — «А за песни, не ровен час!» Песни «долгие», «проголосные», «протяжные», в них звучит чувство затаенной неудовлетворенности, невысказанное горе, тоска по родимой стороне, по воле. «Он пел, — описывает Тургенев в своем рассказе «Певцы» впечатление, произведенное на него протяжной песнью, — и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед нами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы...»

Волнующая зарисовка из записной книжки Линевой: «Митревна прежде всех вышла вперед. Высокая, очень прямая, со строгим лицом, она выступала без всякой застенчивости, с большим достоинством. Видно было, что ей в привычку братья за дело серьезно. За ней потянулись другие бабы, стали в кружок и притихли. Митревна подперла щеку рукой и каким-то осо-

бенным, сильным и строгим взглядом оглянула певиц. Что-то страстно сдержанное в этом взгляде мгновенно передалось другим бабам. Они пригорюнились, и каждая точно углубилась в себя. Лица стали у всех серьезные, а глаза впились в Митревну. Глубокое внимание выражалось в них. В этот момент я поняла, что значит выражение «бабы люты на песни». Она запела мою любимую «Лучинушку», которую я всюду искала и ни разу не записала удачно. Митревна вела основную мелодию. Она запевала низко и звучно, удивительно свежим для такой старой женщины голосом. В пении ее не было никаких сентиментальных подчеркиваний или взываний. Оно поражало своей изящной простотой, песня лилась ровно и ясно, ни одно слово не пропадало. Несмотря на широкую, протяжную мелодию, выразительность, которую она вкладывала в слова песни, была так велика, что она будто в одно и то же время пела и сказывала песню. Меня удивляла эта чисто классическая строгость стиля, которая так шла к ее серьезному лицу. «Неужели природный талант приводит к тому же, что дает лучшая школа?» — думалось мне. Но если с внешней стороны песня была проста, строго ритмична и ни на мгновение не выходила за пределы художественной правды, то внутреннее содержание ее казалось мне бесконечно сложным, полным глубокого смысла и чувства. Действительно, это была «притча о жизни», как называют в народе песни. Она говорила о нежной, отзывчивой душе женщины, которая мучится в чуждой обстановке, нелюбимая и беззащитная в семье мужа, выбранного не по любви, но в силу каких-то грубых соображений выгоды, не ею самой, которой приходится делить с ним долгую жизнь, а другими людьми, не понимающими запросов ее души. Жертва разлада в семье, неустанной работницей сидит она всю ночь за пряжей, а днем не знает по-

коя от мелких козней злой свекрови. В выразительных голосах баб слышно, как близко им горе этой женщины. «Ой, да лучина моя, лучинушка», заводит Митревна своим звучным голосом. «Ах, что же ты, моя лучинушка, не ярко да ты горишь?» голосами, в которых звучат упрек и жалость, подхватывают другие бабы, все вместе на одной ноте, и сейчас же расходятся в рассыпную, на разные подголоски. Митревна проводит до конца главную мелодию, но дает полную волю другим голосам, сдерживая всех вместе и соединяя их без всяких внешних приемов, не то строгим сосредоточенным взглядом, не то другим невидимым способом. Все смотрят на нее и невольно подчиняются ее властному взгляду, заражаются ее вдохновением, ее сдержанною страстностью. Две из баб поют низкими голосами, то примыкая к Митревне, то отделяясь от нее на мгновение и опять сейчас же сливаясь с ее голосом. А над низкими голосами старух вьются звонкие молодые голоса. Каждый ясно слышен, каждый ведет свое, ни один не пропадает и не теряет своего характера. Оттого гармония целого так полна и жизненна, оттого чувствуется полное примирение общего с частным».

Вспомним Чехова «Степь»: «Где-то не близко пела женщина, а где именно в какой стороне, трудно было понять. Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел... ему стало казаться, что это пела трава: в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренне убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха».

Наконец, обратимся к тексту одной из протяж-

ных: «Снежки белые, пушисты покрывали все поля, одного лишь не покрыли — горя лютого мово. Есть кусточек среди поля, одиношенек стоит. Он не сохнет и не вянет и листочков на нем нет. А я горькая бесчастна всегда плачу по милом, день тоскую, ночь горюю, потихоньку слезы лью. Слезка канет, снег растает, травка вырастет на ем». Примеров протяжных — лирических песен бесчисленное множество, а средства их музыкального выражения отличаются исключительной художественностью. В них нет ни ненужных длинот, лишних или бессодержательных оборотов, их мелодика отличается обобщенным синтетическим характером — она песенна в лучшем смысле этого слова. Ритм этих песен очень своеобразен, метрические ударения отличаются крайней изменчивостью, прихотливостью. Акценты переходят с одного слога на другой в слове и с одного слова на другое в периоде, смотря по требованиям мелодии и текста, тесно между собой связанных и взаимно друг на друга влияющих. А. Григорьев, подчеркивая, как и Линева, что «метр стиха русской народной песни непонятен без пения», приводит пример, где в одной и той же строчке, одно и то же слово употребляется с трояким ударением: «Разнесли мысли (ах, да) по чистым полям, По зеленым, по зéленным, зеленým лугам...» Тот факт, что напев лирических песен шире, глубже по сравнению с периодами текста указывает на то, что сам текст является продуктом более позднего времени, а из обобщенности мелодического склада вытекают орнаментика мелодического рисунка — иными словами выпевание большего количества неодинаковых звуков на один слог — и часто применяемое многократное повторение отдельных слов, а также задерживание тока песни на полуслове. Этот последний прием часто служит запевале, чтобы дать указания остальным участникам, тогда на

половине слова, брошенного запевалой вступает артель. —

Запевало: «Не да́й тоски назóлушки
сёрдцу мо... мо́ему.

Остальные: сёрдцу моему́.

Все: И та́к мое да серdéчушко йзныло
оно во мнэ».

Это так называемое блуждающее ударение русского народного многоголосья, вводило и вводит в заблуждение многих исполнителей русской художественной музыки весьма часто и ярким примером этому является начальная тема «Картинок с Выставки» Мусоргского, где композитор, заимствуя ее из народного творчества, не преминул записать ее с тщательнейшей педантичностью. Ударения слов этой песни — «Эх, ты по́ле (я), по́ле (я) чй́стое» — точнейшим образом совпадают с ударениями записи Мусоргского и однако — за исключением Александра Боровского — мне не пришлось ни разу слышать исполнение ее соответственно указаниям композитора; очевидно, метрические деления этой темы сделанные Мусоргским — подчеркну еще раз, с исключительной педантичностью, рассматриваются исполнителями как блажь композитора. Характеристике лирической песни посвятили немало строк и Гоголь, Максим Горький, Некрасов, Пушкин и Чехов и их одушевление вполне понятно. Оно и выражено Кастаньским: «Если в области промышленности, техники, обработки земли мы не можем обойтись без «добрых соседей», то в области народного искусства и в частности музыки мы имеем полную возможность исходить из народной основы, яркой, самобытной и проложить новую самостоятельную прямую дорогу. И на упорные возражения и сомнения: что недостаточно изучать только народные технические приемы и звуковые сочетания; что выразительная сторона

музыки, ее язык чувств уже выработан общеевропейской музыкой, что неужели его надо отбросить, как чужой элемент, — можно ответить, что если русский народный язык оказался способным выражать всю гамму душевных переживаний, и если Пушкин, Толстой сумели их ярко выявлять простонародным языком полным выразительности, то и музыкально-народный наш язык должен быть способным к не менее ярким выражениям чувства и стать гибким и послушным орудием в руках русского художника звука. В результате усвоения системы «добрых соседей» у нас появилась целая плеяда славных творцов, среди которых выделяются имена гениальные. Я уверен, что, по усвоению народной музыкальной речи, у нас появится самостоятельная и более яркая русская школа, чем было доселе, не говоря уже о воплощении прекрасной идеи объединения в родном искусстве народа и его художников». Однако ни Пушкин, ни Толстой «простонародным языком» не писали.

Русский литературный язык, сложившийся в существенных чертах уже в последней четверти XVIII века и окончательно санкционированный Карамзиным, был одинаково далек и от старой книжной и от народной речи, он безусловно приближался к живому разговорному языку, но не «простонародья», а читающей части населения того времени. Из этого направления литературы со временем создалось то, что Жуковский охарактеризовал меткими словами: «Что нужды стихотворцу, действующему на одно воображение, если рассудок найдет вещи совсем не такими, какими представляются они воображению», иными словами подчеркнул условность чувств и литературных приемов, признал, что мир фантазии — это одно, а мир действительности — совсем другое. Отметим, что это было как раз время, когда в музыке господствуют

щей модой была итальянщина, служившей той же цели как и литература, направление обоих искусств было порождено отчуждением от живых истоков народного творчества, однако существовала и известная разница, выражавшаяся в том, что литература принималась верхами населения России как обязательная мишура западноевропейской цивилизации, никого в сущности не интересовавшая, но необходимая для соблюдения хорошего тона, в то время как музыка в лице итальянщины действительно соответствовала безвкусице совершенно неподготовленного общества. Я уже заметил, что для победы над музыкальной манерностью того времени необходим был образованный вкус, которого большинству нехватало, для того же, чтобы содействовать крушению литературного стиля того времени достаточно было иметь только здравый смысл и это причина, почему сближение с жизнью было для литературы несоизмеримо легче, чем для музыки и почему процесс такого рода и начал осуществляться в первой половине XIX столетия. К тщательному рассмотрению закономерностей такого рода я еще вернусь, здесь же отмечу, что западноевропейское светское влияние нашло себе благодарную почву в миропонимании верхов населения России рассматриваемого времени и искусство этого общества, изолированное от народного творчества и лишенное импульсов веры, не могло стать ни самостоятельным ни народным, ибо все народное сделалось исключительным достоянием низших классов общества — «простонародья». Таким образом искусство «власть имущих» того времени — хочешь или не хочешь — обязано было овладеть средствами западноевропейской техники, ибо его задача была копировать стили и — в меньшей мере — содержание западноевропейской цивилизации, но за счет этого оно на-

долго должно было отречься и от вдохновения и от непосредственного отражения действительности русского быта. Таким образом искусство находилось в рабстве у высшего класса до проведения в жизнь великой социальной реформы, изменившей соотношения в русской общественности. Заимствованные средства западноевропейской техники начали служить в это время выражению духовного содержания нового общества и связанные с этим попытки самостоятельности, обусловленные стремлением к его идеалам, выразились в стиле широкого реализма. Для литературы — как мы уже отметили — было несравненно легче переменить вехи ее направления и поэтому ее сближение с действительностью началось много раньше чем в музыке. Однако коренная разница между реализмом западноевропейским и русским заключается в недостатке искусства у последнего, в ничем не прикрытой его тенденциозности и в необработанности его форм, что основывается на отсутствии традиции и обуславливается как его внезапным разрывом с прошлым, так и его изолированностью от родников народного творчества. Я задерживаюсь здесь на литературе с умыслом, ибо это наиболее убедительный способ осветить закономерности метаморфозы культуры в пределах России, что необходимо для понимания двух ее факторов — искусства художественного и народного. Напомню читателю, что к последнему не следует «снисходить», чем грешили и грешат как представители образованной части населения России, так и иностранные исследователи народных культур западноевропейских областей. И хотя я отдаю себе отчет в том, что я злоупотребляю приведением цитат, однако делаю я это нарочно, ибо я принадлежу к позднему поколению, которому не суждено было быть свидетелем описываемого мною, а следовательно и невозможно было

иметь непосредственные впечатления современников. Цитируя в изобилии и неограниченно, я стараюсь передать читателю то, на что не способен ни один историк, излагающий своими собственными словами минувшее — я стараюсь выяснить читателю не сухой материал фактов, а жизненный процесс истории и поэтому стараюсь привести возможно больше непосредственных примеров суждений и выражений тех, кто в свое время были выразителями такого процесса. Возвращаясь к своей только что прерванной мысли, я упомяну Линеву, подчеркнувшую в свое время, что «Народ любит свою песню, умиляется перед нею, именно умиляется, — мы снисходим к ней». Это снисхождение основывается на предвзятости, свойственной всем представителям западноевропейской цивилизации, в том, что ожидать от нецивилизованных народов можно только незначительного и она выразилась особенно ярко в попытке оценки «прогресса», именуемой «лестницей цивилизаций», на которой упомянутыми представителями высшая ступенька была отведена для себя лично. Однако, разница понятий «цивилизованный» — и «культурный человек» слишком очевидна, чтобы нуждаться в каких бы то ни было объяснениях и, прибавим, что искусство в его многочисленных и многоликих проявлениях в наименьшей степени зависит от материального начала. Цивилизация и культура — явления непараллельные и можно найти бесчисленное количество примеров в современности, где народ, обладающий цивилизацией, являющейся достоянием каждого, в своей толще не усвоил даже зачатков культуры и наоборот. Таким образом «снисхождение» ни в коем случае не уместно при рассмотрении культур нецивилизованных народов, тем паче, что таковые, в большей части случаев, являлись в свое время достоянием великих культур, уже исчезнувших в местах свое-

го зарождения и метаморфоз, но в той или иной степени сохранившихся именно у упомянутых народов за счет их «нецивилизованности». Для того чтобы усвоить народные культуры, понять их сущность и, наконец, обогатившись их закономерностями, приобрести способность творчества в их духе, необходимо первоначально вжиться в них, однако предпосылок такого рода не было и не могло быть в русской литературе и после проведения в жизнь великой социальной реформы, а именно из-за — уже упомянутого — засилья благоприобретенных средств западноевропейской техники. Протест против условных чувств и условных литературных приемов появился уже в эпоху Пушкина и его сверстников. Новое литературное направление — свежее, молодое, задорное, неподдельно-веселое — не умеющее однако отдать себе отчета в самом себе — было с увлечением подхвачено образованным обществом. В это переходное время литература, переставшая удовлетворять воображаемым чувствам, но еще не успевшая оказать влияние на общество, должна была — уже из-за отсутствия этого влияния — выдвинуть ряд «героев безвременья» — «лишних людей» — Чацких, Онегиных, Печориных, поднявшихся над обществом, но не находящих в нем сочувствия и, после неудачных попыток пропаганды своих идей, обреченных бежать от нее охлажденными и разочарованными и даже мстить за свое непризнание. Вскоре появилось и соответствующее философское обоснование, — «Поэт творит подобно природе — художественное создание необходимо воплощает в себе божественную идею». Задача поэта «сделать поэзию жизненной и общественной и, наоборот, придать жизни и обществу поэтический характер» — по выражению теоретика романтизма Шлегеля. При таком положении искусство, а следовательно и творец, ценились прежде всего, ибо в них видели философское откровение таинства жизни. След-

ствие этого было признание одного только — идеального мира; «реальный мир это что-то не существующее, призрачное, вульгарное!» Таким образом на рубеже царствований Александра II и Николая I русская литература окончательно усваивает, по выражению современника, что «действительно существует только идеальное, а вещественное существует только случайно» и, поэтому, конечно, должно оказаться в миропонимании образованного общества того времени, что «живущий в идеальном мире, хотя бы он и не был творцом, является поэтом...» Практические выводы из этих, навеянных немецкой метафизикой, мудрствований были сделаны вскоре Полевым, Станкевичем и Белинским и «действительность», стала лозунгом последнего, а впоследствии, когда ему уже стало трудно оставаться в практическом отношении к явлениям действительности, тогда он прибавил и второй — «социальность». «Неистовый Виссарион» понял, что философско-историческая критика не могла заинтересовать русское образованное общество того времени, усугубляя «практичность» своих выводов, он оставил в неприкосновенности только догмат — «о значении, — великом значении — литературы, как средства одухотворить жизнь великим идеальным началом», однако же во всем остальном он пошел навстречу потребностям обществу. Следствием этого было то, что философско-историческая критика была переоценена в общественно-публицистическую, а, сообразно с этим взглядом, и литературе стало вменяться в обязанность воплощать не философскую идею, а пропагандировать и выяснять общественный идеал. И к 60-м годам прошлого столетия вопрос, обусловленный таким миропониманием, назрел: «что выше — искусство или действительность?» После того, как реализм был признан самодовлеющей целью искусства, этот вопрос, в условиях общества того времени, был вполне логичен,

ибо критика, не устанавливавшая философских оснований эстетической оценки, а стремившаяся только выяснять общественное значение творчества, должна была неминуемо выродиться в публицистику. Необходимость опеки творчества с точки зрения общественности повела также и к тому, что и беллетристика стала по временам приближаться к публицистике, социальный роман сделался господствующей формой и литература, усвоив натуралистические приемы и овладев содержанием действительности, служила цели заменить читателю то, чего он не мог осуществить в действительной жизни. Именно в таких условиях зародилось понятие «народности».

Возвращаясь к утверждению Кастальского, цитированному выше, мы видим, что ни Пушкин, ни Толстой не писали народным языком, ибо они творили не для «простонародья», а для образованной части русского общества их времени, язык которого, а также и потребности, а сообразно с этим и «вся гамма душевных переживаний», обусловленные миропониманиями взаимно противоречащими в своей сущности, были различны. Процессу их сближения и их возможному синтезу в будущем был уготовлен насильственный перерыв, искусство удержало тенденциозность, жертвуя во имя ее художественностью, и стало слепым орудием пропаганды господствующего класса, во имя успешности которой стал обязательным конформизм, следствием чего явилось систематическое уничтожение народных культур и прививка им западноевропейского неоромантического начала. Однако труды Линева, Кастальского и целой плеяды ученых, связанных с этими именами, имеют неоценимое значение не только с точки зрения национализма, но и с точки зрения всего человечества. «Важность изучения памятников народного творчества, — пишет Линева, — давно признана. Роль их громадна. Они вносят в жизнь

своеобразный элемент, называемый национальным, но который не разъединяет людей, подобно узко понятому патриотизму, а напротив соединяет их одним общим чувством любви к прекрасному, внушает уважение и беспристрастие к искусству разных народностей, являющемуся результатом вдохновения и труда многих поколений, начиная с доисторических времен до нашего времени, и охватывающему все стороны жизни народной в личном и общественном смысле. — «Но изучение песен народных имеет особенно важное значение. Они хранят в выразительной музыкальной форме рассказы старины, целые поэмы любви и героизма, картины быта и духовной жизни людей близких к природе, способных на простые, искренние чувства; они охватывают более широкую область и проникают в душу человека глубже, чем произведения других искусств. Свободная импровизация — отличительная черта народного музыкального творчества — как бы еще расширяет его границы». Если труды этой плеяды и пропали даром для последующих метаморфоз культур в областях России, однако же они настойчиво указывают дальнейший путь для осознания той истины, что каждый человек рождается свободным и равноправным, что колониализм — будь он в политике или в культуре — явление без какого бы то ни было морального оправдания, что никакого рода изоляционизм без тирании власть имущих невозможен в силу достижений цивилизации современности, а в связи с этим необходимо взаимопонимание человечества, возможное только при наличии классики, явления проявившегося в западноевропейской художественной музыке второй половины XVIII века, когда композитор жил жизнью не только своей собственной личности, но и жизнью человечества, правда, «человечества» в понимании, обусловленном и временем, и местом, что при тех условиях ограничивалось рамками Западной

Европы. Для достижения нового классицизма, для того, чтобы композитор опять зажил бы не только своей жизнью, но и жизнью всего человечества, конечно, в современном смысле, без ограничений рас и народов, необходимо тщательное изучение народных музыкальных культур и освоение их элементов во имя общечеловеческого начала творчества, одной из составных частей которого является и народное многоголосье территории России.

ГЛАВА IV

КИЕВСКАЯ И НОВГОРОДСКАЯ РУСЬ

При раскопках Десятинной церкви в Киеве, заложенной в период крещения Руси, среди многих древних памятников, были найдены также два колокола из литой коринфской меди. Колокола — злыты клаколы — а также и название било, означающее как и колокол и как клепало — доску в которую били колотушкой, созывая людей, часто встречаются в литературных памятниках до XVI столетия включительно. Из этих памятников мы можем заключить, что церковь рассматривала народные музыкальные культуры в качестве пособников дьявола, однако же о самой музыке мы не можем установить ровно ничего, а о музыкальных инструментах мало и очень неточно. Выражение бубница — бьющая в бубен — мы найдем уже в Псалтири с толкованиями Феодорита XI века: «Девица бубница схраняштя девство»... Там же мы встретим и само название инструмента бубн и, сравнивая текст данного псалма с древне-еврейским, а также и с греческим и латинским переводами, мы выясним, что в подлиннике этот музыкальный инструмент именуется тоф, а в переводах тимпанон и тимпанум. Все три последние названия относятся к одному и тому же типу ударного инструмента, бывшему в употреблении исключительно у женщин и у иудеев, и у древних греков, и у римлян. Однако, из этого еще нельзя заключить,

что и бубн относился к тому же самому типу, ибо на примерах других подобных сопоставлений мы убеждаемся, что переводчики очень часто бывали неточными. Так, например, термин гусли на протяжении упомянутых веков употреблялся для перевода и кифары, и лиры — что не было бы большой ошибкой, — но и органона — означавшего в древнегреческом любой музыкальный инструмент — и даже плектрума. Если мы примем во внимание только что разъясненное значение греческого органона, то нам станут ясными выражения «начнем бити сребренныя органы», а также и все производные, как варган, ерган, орган, употреблявшиеся для обозначения каждого музыкального инструмента, в этом случае ударного. Аулос же — двойной гобой, как мы видели в первой главе — уподоблялся «трубам органьским», и нашлись чудачки, на основании этого выражения утверждавшие, что древней Руси был известен инструмент, подобный органу в современном значении этого слова. Во всех литературных памятниках этого времени понятие труба путается с понятием рог и единственно правильный перевод шофара — судя по работам Срезневского — встречается только в «Книге судей Израилевых», списка XIV века Троицко-Сергиевской Лавры. Немудрено, что греческий термин кимбалон, ударный инструмент — тарелки, — употребляемый в письменных памятниках этого времени как кимбол или кимвал, был непонят переводчиками и наряду с «кимболом бряцающим», где идея этого инструмента удержана, можно встретить часто нелепости вроде «кимвалы песенными вострубим». Факты такого рода станут понятными, если мы обратимся к свидетельствам современников о грамотности духовенства, то есть сословия, для которого в те времена грамотность была ремеслом. Всем известны жалобы новгородского архиепископа XV века Генна-

дия — приведенные в главе II, — а Стоглавый собор через полвека повторяет их слово в слово, ибо «отцы их и мастера сами так же мало умеют и силы в божественном писании не знают, и учиться им негде». А при таких условиях приходится поражаться не невежеству, а результатам, достигнутым единицами при наличии такого невежества. С другой стороны слишком хорошо известно, что переводы священных писаний христианской церкви страдают неточностями не только в вопросах терминологии музыкальных инструментов и употреблять их для научных исследований приходится с чрезвычайной осторожностью. Можно установить, что древнегреческий аулос переводился терминами: пипела, пипола, пищаль, свирель, сопель, соплъ, цевница, можно отметить, что слова пипела, пипола, пищаль употреблялись для перевода термина органон, который часто смешивался с термином тимпанон, что слово лира обозначало как древнегреческую лиру, так и свирель, что цевница, наряду с уже упомянутым обозначением аулоса, в Толковой псалтири до 1100 года недвусмысленно обозначает струну музыкального инструмента, а цевник значит играющий на гусях или на лире, можно выяснить таким образом целый ряд любопытнейших аналогичных фактов, однако, эти факты не проливают ни малейшего света на то, какими были музыкальные инструменты — современники вышеупомянутых письменных памятников.

И только много-много позже, уже в период господства Москвы, на основании музыкальных инструментов все еще хранившихся в сокровищницах, сравнивая их с описаниями их современников, становится возможным установить отношения между родом и названием. Таким образом: «Набат турской, писан красками; набат кадной, писан клинцы; на нем кровля телятинная» оказался по словам Савваитова «ог-

ромной величины медным барабаном». Название набат заимствовано из арабского языка; там наубат употребляется для обозначения всевозможных видов барабана, при условии если они употребляются при свадьбах или для возвеличения власть имущих. Очевидно, такого же рода была и функция набатов на территории России без прямого отношения к типу музыкального инструмента. Гораздо яснее обстоит вопрос с музыкальным инструментом в летописях накра или накры именуемым: наккара в арабском, курдском и персидском инструментарию суть пара небольших литавр, однако же, при известных условиях этот термин может быть применен к ударным инструментам любого типа. Это заставляет думать, что накры действительно были литавры; это факт, что литавры употреблялись в летописях как синоним накры, фактом является также то, что глиняные литавры сохранились в народном инструментарию территории России до сего дня под названием накры. Турецкое слово тулумбаз, означающее барабанчик, превратилось в название ударного инструмента, но какого именно, определить невозможно. Описания варьируют от: «тулумбаз большой турецкой булатен, золочен, травы резаны на проем», до: «небольшой ударный инструмент в виде чашки». И единственно, в чем можно быть вполне уверенным — это в том, что сурна была не чем другим, как персидской зурной, видом гобоя, не трубой, как ее хотели бы видеть некоторые украинские ученые и поэты. И этот инструмент сохранился до сего дня как народный инструмент на южных границах территории России, а в особенности на Кавказе.

Таким образом, как и в народном инструментарию, что было уже замечено в главе II, и в терминологии летописей по отношению к музыкальным инструментам существует и неясность, и сбивчивость, и неточ-

ность и, если бы даже все их названия, приводимые в письменных памятниках, были бы учтены в этой книге, то они не продвинули бы нас вперед. Теперь обратимся к изображениям музыкальных инструментов на художественных памятниках той эпохи.

Безусловный интерес пробуждает одна из фресок XI века, украшающих внутренние стены Киево-Софийского Собора. По мнению Айналлова, изучившего ее изображения в связи с сохранившимися показаниями современных им письменных памятников, они «исполнены, по всей вероятности, по княжескому заказу. Не подлежит, однако, сомнению, что художники, воспроизводившие эти сцены, были не русские, а византийцы, так как многие частности в их композиции указывают не на русскую, а совершенно иную жизнь и обстановку...» Кондаков, давший анализ их художественного завершения, замечает также, что «Сюжет фрескового фриза изображает сцену в собственном смысле слова; во дворце, на подмостках, специально для того устроенных, ряженые музыканты, паяцы и акробаты дают представление. Все одеты как гистрионы, ибо в Византии и музыканты из них же набирались. Согласно с древним византийским обычаем, о котором говорит Константин в главе о готфских играх, музыканты образуют хоровод... внутри хоровода пляшут двое; один из них с платком в левой руке. Один из актеров тянет вверх завесу, которою был закрыт вход, чтобы впустить новую смену, паяца и арлекина. С правой стороны акробат на поясе поддерживает шест, по которому лезет мальчик... Ясно, что мы имеем перед собою обычные в этом дворце представления на праздники, преимущественно на святки, на торжестве венчания и его годовщины, при приемах послов, за пиром. Пока история этих театральных форм не будет разъяснена в деталях, и не будут собраны разнообразные свидетельства о стран-

ствующих трупях в эпоху после падения Рима и уничтожения игрищ в Сирии и Александрии, восточная окраска этого бытового отдела остается темною... Посему отметим только и в этой сцене восточную, поднятую на бедрах тунику и разнообразные тюрбаны». Замечу от себя, что инструментарий фрески — горизонтальная флейта, пара труб или гобоев (изображены неразборчиво), арфа, лютня и тарелки — безусловно был в употреблении восточных гистрионов. Был ли он в употреблении на территории России в те времена, это вопрос другого порядка и ответить на него невозможно ни утвердительно, ни отрицательно, ибо во фреске иностранных художников могли быть изображенными представления им привычные, но не свойственные земле заказчика. Известно, что и киевские князья и их послы посещали Византию и конечно они знакомились с ее бытом и конечно они привозили предметы ее обихода на родину. Известно, что зодчими в те времена исключительно являлись византийцы, что духовенство и церковно-певческая практика были заимствованы и из Греции, и из южно-славянских земель, в культурном отношении находившихся в те времена в непосредственной зависимости от Византии. Есть положительные данные о том, что в Киеве в XII столетии существовала влиятельная иностранная колония с культурами, отличными от местной. Однако, принимая во внимание факт обилия языческих остатков и в настоящее время, а также факт, что семена христианства упали на почву совершенно неподготовленную — о чем было упомянуто уже в II и подробнее будет в V и VI главах — и начали прорастать только через половину тысячелетия после крещения Руси, приходится склониться к мысли, что никакие культуры, не разделявшие миропонимания массы, не могли оказаться ни долговечными ни плодотворными в те времена, а патриархальная структура общества до-монгольского

периода с присущими ей генитальными характеристиками дополняет это предположение с точки зрения социологии.

В этой главе уже были отмечены неясности, сбивчивость и неточность терминологии инструментария, в бытовом же отношении мы узнаем из письменных памятников только два факта, что музыкальные инструменты применялись в военном деле того времени и что — «Дьявол... превабля ны от Бога трубами и схоморохы и русальи» — отношение церкви к светской музыкальной деятельности было отрицательным. Однако в «Повести временных лет» XI века есть указания и о том, что за время княжеской трапезы присутствующие «гусльные гласы испощающе, другыя же оръганьныя гласы поюще и инем замарьныя писки гласящем, и тако вьсем играющем и веселящемся, якоже обычай есть прьд князьм». Такого рода сведения слишком малозначущи для того, чтобы составить себе представление о музыкальной жизни того времени; они однако дают простор для предположений и многие, проводя параллели с другими искусствами, находили ее «цветущей». Отметим однако — по выражению Вернадского, — что музыка «относится к другим искусствам как физико-математические науки к философским дисциплинам» и укажем на опасность делать подобного рода выводы вне зависимости от контекста. Прибавим, что на миниатюрах, иллюстрирующих письменные памятники, не удалось обнаружить ни одного музыкального инструмента, который можно было бы признать «специфически русским», все они являлись достоянием и Востока и Запада той эпохи. Принимая во внимание враждебное отношение церкви к музыкальным проявлениям массы, а также учитывая тот факт, что грамота в то время была ремеслом духовенства, трудно предположить, чтобы музыкальные инструменты повседневного обихода были

бы изображаемы на письменных памятниках. Подчеркнем, что древнерусское изобразительное искусство было исключительно церковным, составляло часть обряда и разделяло его участь. Обряду и его обстановке древнерусский верующий придавал значение догмы и склонен был приписывать таинственную силу. До самого конца XIV века «мастер гречин» был самодовлеющим фактором и он задавал тон в области изобразительных искусств. Принимая же во внимание вышеизложенные факты, приходится предполагать, что изображения музыкальных инструментов попали на страницы письменных памятников не в силу их распространения и неразрывности с обиходом тогдашней жизни, а именно в силу их экзотичности.

Если мы даже обратимся к цитре и арфе — крылообразный, трапецеобразный и овальный виды первой и треугольный тип второй, сохранившиеся в народном инструментарии территории России под названием гусли, — то мы обязаны учесть факт, что эти инструменты являлись обязательным достоянием инструментария и Востока и Запада того времени. Эти инструменты появляются в иллюстрациях письменных памятников как атрибут царя Давида, позже в руках святых и пророков, однако нет никаких доказательств утверждению неоднократно упоминаемого Н. Финдейзена, «только гусли... брались миниатюристами из действительной жизни (Новгорода, Москвы), а остальные инструменты... писались по заграничным трафаретным образцам, так как их подлинников ни новгородские, ни московские мастера видеть не могли». Однако же по констатации того же автора: «Ни гудка, ни домры, ни волынки, ни подлинно народных дудок, сопелей и свирелей мы не встречаем», почему же гусли должны являться исключением? Заметим, что даже в памятниках XVI — XVII веков слова гусли толкуются как «скрипица»; гусль как «гарфа, цытра»; скрипица

— «гусли»; скрипица — «гусли или лира»; гарфа — «гусли, скрипица, стих ангельский»; ни цитра, ни цытра вообще не объясняются. И это-то происходит в так называемых азбуковниках, цель которых была разъяснять «неудобь сказуемые» и «неудобь познаваемые речи». Первое же вещественное неоспоримое доказательство присутствия цитры — трапецеобразных гуслей — в быту народа мы находим на иллюстрации из «Путешествия Адама Олеария», XVII столетия. Пример из Евангелия — апракос 1358 года, приводимый Финдейзенем, в котором последний пытается видеть пляшущего скомороха с гуслиями, а также и заставки некоторых новгородских рукописей XIV столетия, изображающие аналогичных персонажей с трапецеобразными цитрами, не могут служить доказательствами ни в ту, ни в другую сторону, ибо их изображения не связаны с контекстом. Искать же исторических доказательств на основании текстов народного творчества — чем грешили многие — невозможно, ибо тексты изменчивы в несравненно большей степени нежели музыкальные модели, и очень возможно, что упоминаемое в них понятие гуслей было заимствовано в гораздо более поздний период. Таким образом и свидетельство «Слова о полку Игореве» о наличии десятиструнных гуслей в XII веке невозможно принимать во внимание для осознания музыкального инструмента как такового: понятие гусли — как мы уже видели — было многоликим, количество же струн никогда не определяло рода инструмента. Уж если на то пошло, здесь можно было бы видеть отражение идеи древне-еврейского кинора — инструмента с десятью струнами!

Если же мы обратимся к уже упомянутым азбуковникам с целью дополнить наши сведения о терминологии музыкальных инструментов, прослеженной в начале этой главы в письменных памятниках, то мы познакомимся со следующими толкованиями: Бубен —

это «тимпан», но тимпан переводится «глас»; лира — «скрипица», кимвал — «глас, бряцало» — «обрызкальце, то, что брязчит, яко клепало; цитра, фистула у органов, цимбал, арфа». Орган — «инструмент, орудие, гусли; зри лира», или «в писании наричется сосуд гудебный яже суть сия: труба, свирель, рог, тимпаны, кимвалы». Свирель — «пищалка, музыка невеличкая, наподобие лютне, Московская и тыж Грецкая, обще свистелка пастырская, зри сойль». Сойль — сойля — сойли — «сойель, пищалка, флетня, фуяра, дуда, сурма, жоломейка, фистула у органов, або у регалов». Но и греческое понятие Муза переводилось «соплю» или «сопелью». Древнееврейский музыкальный инструмент, атрибут Давида псалмопевца, кинор — упомянутый уже в первой главе — назывался «кинира» или «киниры» и объяснялся как «лыри» или как «цитара, гарфа; в киниры шумяще, на гарфах брянкаючи». Любопытны определения музыки как таковой: «гудения в гусли и домры в лыри и в цинбалы, и прочая струны имущая, вся та мусикия наричются и органы мусикийские»... «Мусикия, в ней пишется песни и кощуны бесовские, их же латины припевают к мусийских орган согласию, сиречь гудебных сосудов свирению». Музыка в позднейшее время, это «от седми вызволенных четвертая наука», однако «мусикий» — музыкант — «певец или играч» все же остается «пидсрачником сатаны» — «бесчинным и скаредом» — «пияницом и блудником»... «Яко да скверно сблудит и с мертвыми женами». При таком положении вещей нетрудно уразуметь, почему гармония толковалась как «песни бесовские» — «песни безумнии», гимны — «песни бесовские» и почему в середине XVII века был «учинен заказ крепкой», чтобы... «и в гусли б и в домры и в сурны и в волынки и во всякие бесовские игры не играли, и песней сатанинских не пели, и мирских людей не соблагняли...»

«Умельцы» — представители народных музыкальных культур, — зародившиеся в толще языческого миропонимания, являлись серьезной помехой быту церкви. Памятник, написанный около 1400 года, подчеркивает, что народная масса и «позевывает, и почесывается, и потягивается, и дремлет и говорит: холодно или дождь идет», когда надо идти в церковь, «а когда плясуны, или музыканты, или иной какой игрец позовет на игрище или сборище идольское, то все туда бегут с удовольствием... Это все мы охотно выносим, губя душу зрелищами; а в церкви есть и крыши, и защита от ветра, а не хотят придти на поучение — лентяя». «Стоглав» 1551 года указывает на соблюдение сохранившегося в течение шестисот лет обычая: «В Троицкую субботу по селом и погостом сходятся мужи и жены на жальниках и плачутся по гробом с великим кричанием, и егда начнут играть скоморохи, гудницы и прегудницы, они же, от плача преставше начнут скакати и плескати и в долони бити и песни сатанинские пети». Умельцы подвергались преследованиям, музыкальные инструменты объявлялись «бесовскими гудебными сосудами», это были организованные гонения народных музыкальных культур, рассматриваемых — и с правом — как наследие язычества.

Видное место среди таких умельцев занимали скоморохи, упоминаемые уже Нестором под 1068 годом, их влияние и в Киевской и в Новгородской Руси было чрезвычайно сильно, в чем можно убедиться по чисто полицейским мерам, применяемым время от времени церковью для борьбы с ними. Что народные торжества совершались повсеместно при необходимом участии скоморохов, видно из соборных постановлений митрополита Кирилла Туровского 1274 года, между прочим гласящих: «Паки же цведохом бесовская еще држаще обычая треклятых Еллин, в божественные празники позоры некакы бесовския творит-

ти с свистанием и с воплем, с зывающе неки скаред-
ные пьяница...» Особое скоморошье платье и их маски
также преследовались церковью и летописец Перея-
славля Суздальского в том же XIII веке сравнивает
«латин» со скоморохами, замечая: «И начаша при-
строати собе кошули, а не срачици и межиножие по-
казывати и кротополие носити, и аки гвор в ногавици
створше образ килы имуще и нестыдящися отынуд,
аки скомраси». Козьма Пращский сообщает, что чеш-
ские поселенцы еще в конце XI века приносили ве-
сенние жертвы богам в лесах, рощах и над источниками,
там где они обыкновенно хоронили своих мерт-
вых, после поминок они надевали специальные уборы
и маски, пели и радениями старались успокоить тени
мертвых. Этот остаток обряда возрождения, а также
и многие детали о радениях скоморохов в ранних рус-
ских письменных памятниках неучтенные еще наукой,
выражение «скомрах — праведник», а также мой лич-
ный опыт, вынуждают меня догадываться, что ско-
морощество было в свое время могучим тайным брат-
ством, хотя и не христианского устремления. Даже
когда в течение веков скоморохи выродились в коми-
ческих лицедеев — по исследованиям Беляева, — «они
осмеливались являться на грустные жальники по ста-
рой памяти о каком-то некогда всем понятном обря-
де поминок с плясками и играми». Однако неумолчная
проповедь духовенства и вызванные ею полицейские
меры светской администрации в конце концов должны
были оказать свое действие. Кроме того, и влияние
калик переходящих начинало усиливаться в народном
творчестве и скоморошестве, подорванное в своем ав-
торитете, начало мельчать и было наконец совершен-
но уничтожено указом тишайшего царя Алексея Ми-
хайловича.

В то время как из Киевского периода известно
только неприятие скоморохов церковью, повторе-

мое на разные лады многими документами, Новгородский период дает о них известные сведения. По исследованиям Финдейзена в XV-XVII веках «Новгород и Москва как бы представляли два центра средоточия скоморошьего дела. Во второй период этого времени, первый начал вымирать, а второй — расширяться». Кроме скоморохов, в Новгороде различали еще гусельников, домерников и песенников. В Москве же скоморохи подразделялись на медведников, гусельников, домрачей, гудочников, смычников, струнников, рожечников, песенников. Следует отметить, что ни в Новгороде, ни в Москве они не занимались исключительно скоморошеством. По Новгородским писцовым книгам 1580 годов — по утверждениям самого Финдейзена — скоморохи обрабатывали землю, а по Московским 1552-1589 годов — они торговали и занимались кустарным промыслом. Финдейзен объясняет это явление измельчением их профессии, совершенно упуская из виду, что никаких данных об их «профессии» времен более давних найдено не было. Осмелюсь выразить опасение, что Финдейзену — подобно некоторым другим русским историкам музыки — хотелось бы найти музыкальную профессию в пределах России гораздо раньше, чем она появилась в действительности. Двойственность занятий скоморохов только подтверждает мою уже высказанную догадку о том, что скоморошество в древности являлось духовным тайным братством и это явление двойственности занятий можно наблюдать и по сей день в областях, сохранивших патриархальный быт. Прибавим, что в таких местах материальная часть занятий рассматривается профессией, духовное же — призванием.

Вопрос о скоморошестве — и несмотря на наличие серьезных работ на эту тему — разработан поверхностно. На основании работ Беляева, Кирпичникова, Фаминцына и Финдейзена — если даже отбросить широко

применяемый ими метод догадок — намечается известная преемственность между древнерусскими культурными центрами, и Новгород, выдвинувшись еще в эпоху Киевской Руси, как бы продолжает традицию скоморошества. Впоследствии Новгород, лишившись своей независимости, передал Москве и скоморохов и об этом их «вывозе» сохранились и свидетельства современников.

В уже упомянутых Путешествиях Адама Олеария, на иллюстрациях, кроме трапецеобразной цитры, изображен и смычковый инструмент в руках скоморохов, исчезнувший из обихода славянских народов территории России в прошлом столетии и бывший известен под названием гудок. Этот вид смычкового инструмента, классифицируемый наукой под названием заступообразной скрипки, был занесен из Туркестана в западную Европу не позже первой половины IX столетия и он сохранился до сего дня у киргизов, татар, на Кавказе, и в Туркестане, в Монголии, а также и в Албании, Болгарии, Греции, Далмации и Македонии. По показаниям Олеария пение скоморохов в Ладогe в XVII веке сопровождалось музыкальными инструментами, которые он именуеt «скрипкой», и «лютней».

Перелистывая труды по истории русской музыки, неизменно наталкиваемся на утверждения, что «Музыкальная культура Киевской и Новгородской Руси имела широкие исторические связи». Утверждается, что «имеются обширные и точные сведения, например, о связях с Византией, как одним из важнейших христианских центров средневековья». Что «Киевская Русь имела, несомненно, связи, хотя бы косвенные, и с далекими восточными странами». Что «восточный (может быть, арабского происхождения) инструментый очень рано был уже известен и древней Руси, а не только Западу Европы». Что «Русь могла по-своему воспринять и наследие античной культуры, благодаря

греческим колониям на юге». Наконец, что «Новгород рано вступил в культурную связь с Западом, и прогрессивные влияния Ренессанса ощущаются во многих памятниках его искусства». На этом основании делается вывод, что «с начала Киевского государства можно говорить и об определенном периоде в развитии музыкальной культуры». Все это может быть и логично, но сконструировано это при помощи подта-совыванья даже не фактов, а предположений и как это делалось покажет следующий пример: «От времен Киевской и Новгородской Руси остались первые памятники музыкального искусства (богослужбные книги с невменной нотацией), что само по себе уже дает полное основание утверждать о начале собственно исторического периода в развитии русской музыкальной культуры. К сожалению эти ранние нотные записи до сих пор еще не расшифрованы и могут дать лишь самое общее представление о культовой музыке XI-XIV веков. Но о музыкальной культуре Киева и Новгорода вообще, о музыке в быту, о музыке ратной, торжественной, о музыке эпоса, о музыке в церкви, о музыкальном инструментарии сохранились все же подлинные исторические свидетельства — в памятниках поэзии и живописи, в летописях». Выделение истории какого бы то ни было государства становится оправданным только в том случае, если существует общий стиль музыкального переживания, находящийся в соответствии и соотношении и с этнографическими особенностями, и с политико-экономическим укладом данного государства. Однако ни ранние нотные записи Киевского и Новгородского периодов, до сих пор не расшифрованные, ни памятники поэзии и живописи, летописи — не дают ровно никаких убедительных сведений о стиле непосредственного музыкального переживания того времени. Встречаются только названия музыкальных инструментов, заведомо неточные, и

изображения самих инструментов, о которых неизвестно существовали ли они в обиходе данного государства. И положение создалось бы совершенно безнадежным, если бы остатки музыкального творчества того времени не сохранились в быту народа до сего дня.

Эти остатки — эпос, наследие патриархально-родового общества. Русские исследователи народной поэзии сильно расходятся по вопросам, где и когда возник впервые тот или иной сюжет старины. Старина или старинка — это народный термин, а его эквивалент былина, вошедший в русский литературный язык, был введен в употребление в тридцатых годах прошлого столетия известным собирателем русского фольклора Сахаровым. Ища место и время происхождения сюжетов старин, ученые указывали и на Киев, и на Новгород, и даже на Москву и у ранних исследователей этой поэзии распространено было убеждение, что русский эпос пережил свою кульминацию уже в древнем периоде и с незначительными изменениями сохранился до настоящего времени. В более позднее время, однако, ученые согласились, что старины жили и подчинялись законам всего живого, не кристаллизуясь и не вырождаясь чуть ли не на продолжении всей истории русской государственности. Таким образом все несомненное становится вывод, что не только сохранение и переработка старых, но и создание новых сюжетов продолжалось в русском эпосе до очень позднего времени. Сравнивая же эпические модели, приходится учесть факт, что источник музыкального зарождения старины лежит в слое общества значительно более глубоком нежели Киевская и Новгородская государственность. Каждый, кому приходилось изучать героический патриархальный режим в его собственном контексте, знает, что там не может быть выделения класса «музыкантов-профессионалов», что класса «Баянов»,

«бардов», «скальдов» и тому подобных «придворных композиторов» существовать не может уже вследствие их полнейшей ненужности. В нормативной идее патриархального общества, каждому члену рода не только представляется возможность, но и вменяется в обязанность стать и быть героем, а будучи таковым именно он — а не кто-нибудь другой — должен быть глашатаем своих подвигов. В патриархальном режиме чрезвычайно заострен принцип соревнования, а он выражается не только в идее героизма, но и в умении повествовать о своих собственных геройских подвигах. Таким образом старины ни в коем случае не могут быть охарактеризованы — основная ошибка материалистических наук — как «типичные произведения заказного придворного искусства», корень их — во временах, когда о государственности или о дворцах еще и помину не было, когда каждый член рода был самодовлеющей и равноправной единицей общества, подчинявшейся только тому, кто рассматривался как воплощение легендарного предка, именно только во имя идеи возрождения этого последнего. Такого рода заключения можно было сделать и на основании изучения неприступных крепостей патриархального режима — южной Черногории и северной Албании и граничащих с ними областей, однако же для их подтверждения необходимо было обратиться и к быту балканских кочевых племен Бэйдбэйта, Бирко и Джой. Как раз сравнивая эпические модели последних с подобными же из «русского» эпоса, выясняешь их зарождение в эпохах такой древности, что прилагательное в смысле национальности может быть употреблено исследователем только за счет его неосведомленности в сущности эпоса как такового. Уже неоднократно отмечалось, что именно музыка является одним из наиболее прочных элементов в культуре человечества, тексты же изменяются и сами по себе и даже меняют языки. В

вопросе старин не может быть и сомнения в том, что их музыкальные модели существовали до появления славян на горизонте истории. Отметим, что музыкальная система, бывшая в употреблении черногорского народного певца Танасия Вучича, найденного Газеманом и исследованная Беккингемом, по мнению многих ученых являлась продуктом до-Гомерской эпохи, с коего времени она стала существовать в некоторых местностях Балкан, сохранивших черты героично-патриархальной жизни и до сего дня. Что эпос, которому она служит основанием и опорой, уже в течение тысячелетий, менял и языки, и в особенности сюжеты, не подлежит никакому сомнению. Дража Булатович исполнил предо мной в Югославии эпос о «Единоборстве русского царя с япончиком» — о русско-японской войне 1905 года, — оснащенный старо-древней традицией эпического формо-созидания и пересыпанный атрибутами, заимствованными из понятий патриархального миропонимания. Что русский царь должен был обязательно победить, в этом не могло быть сомнений ни у самого импровизатора, ни у его слушателей, о самом событии они слышали стороной, но их симпатии были всецело с «братушками», а их презрительное отношение к Японии было даже подчеркнуто уменьшительным суффиксом. Привожу этот, один из бесчисленных примеров, только для того, чтобы еще лишний раз указать на рискованность делать далеко идущие выводы на основании каких бы то ни было текстов вне их специфического контекста. Подкреплю это положение следующими фактами, что в эпосе на территории России половецкий Тугор-хан, живший в конце XI столетия, превратился в сказочное чудовище «Тугарина Змиевича», битва на реке Калке стала «Камским побоищем», что, наконец, хан Бату, разрушивший Киев, именуется «Батыгой» или «Василием-пьяницей».

Что старины зародились в эпоху задолго до Киев-

ской и Новгородской Руси, свидетелями тому их эпические модели, сюжеты же могут послужить некоторым указанием, но ни в коем случае не доказательством — как видно из только что приведенного примера — того, что эпос существовал и там и тут и в то и то время. «Вообще напевы былин еще ждут серьезного исследования, — отмечает Линева, — тем более, что есть данные, указывающие на существование в некоторых местностях нашего севера многоголосных былин, которые, пока, еще никем не записаны». Образцы такого рода многоголосных старин приведены Листопадовым в его сборнике «Песни донских казаков» и даже мне, многогрешному, — конечно, не своей, а заслугой метода Якушкина — выпало на долю удостоиться быть свидетелем исполнения такого эпоса. Читатель догадается, что это случилось в Регенсбурге, а действующими лицами, конечно, были те представители народных музыкальных культур, развенчанные заслуженные артисты, решившие, что я «свой», о которых я сообщал в предыдущей главе.

Этот коллективный эпос, в отличие от эпоса одноголосного на территории России и упомянутых примеров Листопадова, базируется на музыкальных системах, возникших в наиболее древнейшие времена, о которых я уже писал в главе II. Замечу однако, что такого рода элементы были обнаружены и в одноголосных пинежских старинах, а также они являлись необходимой принадлежностью импровизаций последнего гуслиста Трофима. Они аналогичны с системами, употребляемыми гусярами Черногории и эпическими певцами северной Албании. И в своем импровизационном принципе они тождественны коллективному эпосу уже упоминавшегося племени Бирко, а также и многоголосному эпосу горцев северной Албании. Следует подчеркнуть, что и функция запевалы тождественна во всех трех случаях; он является глашатаем эпического

действия, поддерживаемый двухголосной педалью внимающего коллектива, а в тот момент, когда инициатива переходит к последнему, стоящему в форме подковы, он пляшет у ее открытой стороны. Такого рода эпос является строжайшим табу для непосвященных и он тщательно скрывается от каждого из «чуждого мира», хотя его сюжеты ничем не отличаются от одноголосного. Учитывая все перечисленные факты, невольно склоняешься к мысли, что может быть когда-нибудь наступит день и ученые, наконец, согласятся в том, что музыкальные системы эпоса ценны своей древностью, но ни в коем случае не показательны в качестве этнографических иллюстраций.

Заметим, что в нормативной идее эпоса обязательно непреложное творческое участие каждого присутствующего; даже слушатель одноголосной старины является творчески активным. Это тоже остаток принципа соревнования, зарожденного в патриархально-родовом обществе и отсюда происходящее звуко-созерцание подлежит в крайней мере воздействию различных традиционных ассоциаций как текста, особо формулированных фраз, отдельных значительных слов, ритуальных подробностей, настроение которых переносится и на самые звуки, а потом и сживается с ними, так что уже и без слов сами звуки музыки кажутся адекватными этим эмоциям. В этом случае лишь очень незначительная часть эмоций связана органически с самой звуковой материей, а большая часть является обусловленной разными исторически наслоившимися и традиционно зависящими ассоциациями.

В патриархальном же режиме обуславливается и «удаль» героев, — не только богатырей, но и разбойников, — ибо в этом миропонимании признается только неписанный, но освященный канонами давности закон соревнования. Что последний видоизменялся на протяжении истории России, в этом не может быть

сомнения, но его закваска осталась прежней и, вспоминая современный тип представителей народных музыкальных культур территории России, выведенный в последней главе — в Регенбургском эпизоде, нетрудно представить себе, что должно было происходить после постановления Стоглавого собора, запретившего тогда, когда традиция народных музыкальных культур была неизмеримо прочнее настоящей, светские песни и музыку и в городах и в селах. «Бродяжничество» и «казачество» были обусловлены далеко не только «специфическими условиями царской эпохи» и постепенным «закабалением народа помещиками», они в гораздо большей мере были вызваны не борьбой за существование, а борьбой за наследие древней культуры, за «начин жизни», обусловленный и освященный древней традицией и за миропонимание, связанное с ними обоими; доказательством этому может послужить тот факт, что «разбойники, составлявшие из элементов общества, так или иначе не ужившихся с государственным строем», оказались создателями ряда специфических песен — исторических, казачьих, разбойничьих, тюремных, — отличающихся от прежних только в сюжетном отношении, но верных в музыкальном отношении традиции народных культур эпоса или многоголосья.

В настоящий момент основным хранилищем эпоса на территории России является крайний Север: побережье Белого моря, берега рек Мезени, Печоры, Пинеги, Архангельская и Олонецкая области. Народ, населяющий эти места, всегда оставался свободным от крепостного права, указы власть имущих доходили туда уже ослабленные длинной дорогой; ощущая себя свободным человеком, тамошний крестьянин или промышленник не терял сочувствия к идеалам свободной силы им воспеваемой и удержал идеал соревнования, порожденный патриархально-родовым обще-

ством в несравненно большей степени, нежели его собратья. Отдельные старины были записаны в некоторых центральных губерниях: Владимирской, Московской, Новгородской, Орловской, Петербургской, Смоленской, Тульской, а также и в казачьих районах, главным образом по Дону, по Тереку и на Урале. В Киеве и вообще на Украине старины совершенно исчезли, предоставив место эпико-балладам — думам и историческим песням, в их музыкальной структуре относимым к несравненно позднему уже историческому периоду.

Это обуславливается тем, что цивилизация Украины развивалась на совершенно иных экономических и даже этнографических основах, нежели остальные области России. Народная музыкальная ее культура имела непрестанное общение с Западом, была им разложена и, ослабленная таким образом, не только утратила древнюю традицию, но и заимствовала много от культур, с которыми она тем или иным образом входила в соприкосновение. И хотя этот вопрос только начинает намечаться наукой, все же следует отметить в украинской народной песне, а в особенности в думе, наличие элементов арабских, персидских и турецких — о чем я еще упомяну в VI главе, — когда я коснусь факта принятия ею более типичных западноевропейских черт. Эти факторы существуют в украинской народной музыке бок о бок перемешиваясь, но не сливаясь в единство стиля. Наиболее пощаженной в этом отношении является Черниговская область, остальные же народные музыкальные культуры поглощены вышеупомянутыми историческими наносами, не обладая достаточными органическими импульсами, необходимыми для перетапливания сырого материала такого рода в единицу высшего порядка. В силу западноевропейского влияния на Украине к концу средневековья образовался уже самостоятельный класс бандуристов,

гудочников и кобзарей, аналогичный, но не тождественный, соответствующему Западу. Положа руку на сердце, мы не можем сказать теперь, что за музыкальный инструмент была кобза, бесследно исчезнувшая на протяжении XVII века. Описаний ее не сохранилось, а там и сям проскальзывающие упоминания о ней, заставляют предполагать, что это название, как и гусли, являлось именем собирательным, в роде греческого органа — упомянутого в начале этой главы — и что под кобзой понимались как струнные, так и духовые инструменты, а по разъяснениям, данным Екатерине II членами посольства Запорожских казаков, выходит, что у последних это наименование применялось исключительно к волынке. О гудке было уже упомянуто в связи со скomorоxами, бандура же и лира, и до настоящего времени сохранившиеся в народном инструментарии Украины, это слепки с музыкальных инструментов средневековья западной Европы. Органиструм был одним из важнейших инструментов средних веков в западной Европе и о том, как его следует делать, сохранилось исследование ученого аббата Одо де Клуни, умершего в 942 году. Этот инструмент, имеющий три струны, одну для мелодии, которую нажимают левой рукой при помощи клавиатуры, а две для двухголосной педали, приводится в действие правой рукой, вертящей колесико, своим трением заставляющее звучать струны. Под народными названиями и лира, и лыря, и лырь, и рылье, и рыло, и многими подобными, а иногда и кобза, он распространен по всей Украине, чаще всего являясь достоянием слепцов-нищих, но встречается также, хотя и значительно реже, и в Белоруссии и в центральной полосе России. Бандура панская, по некоторым непроверенным польским источникам вытеснившая легандарную кобзу на протяжении XVII столетия, относится к инструментарию западной Европы XVI-XVII веков. Она была перенята украин-

ской знатью, на что указывает и ее эпитет, и только после этого вошла в обиход народа. Правда, за это время она модифицировалась, однако же ее принадлежность к семье западноевропейских цитол не подлжит никакому сомнению.

Что касается сюжетов, то старины древности носят без сомнения языческий характер с ярко выраженными идеями оплодотворения и возрождения, «тяжкой матью, матерью земля-сырой», «ратой-оратаюшкой, Миколою да Селянинушкою», его «сумою переметною», в которой по одним он хранит «да месяц рогатой», по другим «от красно солнышко», по третьим же «тягу земную». По отношению к языку, заметим обильное применение всевозможных форм гиперболизации, являющихся типичной особенностью каждого, в патриархальном режиме зачатого, героического эпоса:

Как есть у нас пагано-от Идолище
 В долину-от две сажени печатных,
 В ширину-от сажень была печатная,
 А в головище-от то люто лохалище,
 Глазища-от что пивныя чашищи,
 А нос-от на роже он са локоть стал...

Сюжеты более юного Киевского эпоса, имеют всем им общей, центральной фигурой Владимира красное солнышко, хотя предпочтение, почти без исключений отдается его богатырям «старому казаку, Илья Муромцу», «светику Добрыне Никитичу» и «языкатуму Алексе Поповичу» и это выделение не «владельца», а его «слуг» как нельзя лучше подчеркивает нормативную идею старины, ее непосредственную зависимость от миропонимания патриархально-родового общества с его устремленностью давать возможность соревнования каждому и воспевать, увековечивать его как раз на основании этого соревнования по его собственным заслугам. Именно в Киевском цикле появляются типы

богатырей отшельников — Святогор или Святозар, — которые достигли такого совершенства, что им не место в свите Владимира и, сравнивая такой тип с типом современных эпических героев, живущих вне рода и извне племени в северной Албании, приходишь к заключению, что совершенство это достигается уже после всеобщего признания богатыря героем, когда он удаляется от мира соревноваться с богами и духами в человечности по отношению к окружающим его простым смертным. Это апофеоз культа патриархального героизма и богатырь такого стиля рассматривается его средой как полубог, а Святославу в старинах далекого Русского Севера — под позднейшим влиянием церкви — неоднократно придается эпитет «святого». В Киевском же цикле Микула Селянинович превращается в богатыря-пахаря, превосходящего своею физической силою остальных. Таким образом, мощь матери сырой земли воссоединяется с обрабатывающим — оплодотворяющим — ее земледельцем. Древний эпос в Киевском цикле переживает целый ряд метаморфоз, постепенно превративших его — но далеко не полностью — в атрибут аристократически-феодалного общества. Пример соревнования Вольги Святославовича, представителя власть имущих, с пахарем-богатырем Миколой, кончающегося победой последнего, все еще слишком ясно указывает на зависимость этого эпоса от миропонимания и язычества и патриархально-родового быта.

Точно такого же рода соревнование наблюдается и в Новгородский период, только изменяются действующие лица. Здесь это больше не богатыри, а торговые гости и скоморохи и тип последнего, умницы и забавника, ловкача и балагура, веселого, полного жизненной силы и удали, всегда побеждающий в том или ином виде, безусловно перевоплощает нормативную идею героической патриархальности, с особым уда-

рением на том, что звук властвует и над сверхестественностью, и над материей — вспомним хотя бы Садко у Морского царя. Кроме Садко, самым любимым героем является Васька Буслаев, а старина «О гостье Терентьище» подробно описывает скоморохов.

Переходя, наконец, к более поздним — историческим, разбойничьим и тюремным — песням, невозможно опять-таки не отметить этот момент соревнования, правда, в этих последних — «быль молодцу не укор» — далеко не всегда оканчивающийся победой героя, но и это не обязательно в эпосе. Последний там, где историческая подоплека еще свежа в памяти, или где происшествие известно в своей цельности, всегда правильно и правдиво изобразит само соревнование, ибо это его основная цель.

Этот момент соревнования появляется, хотя и все время в модифицирующемся образе, на протяжении метаморфоз старины, и укрепив это положение фактами, что и эпические и музыкальные модели остаются тождественными, вопрос преемственности, начиная с древнейшего периода, через Киев и Новгород, до Москвы, становится осознанным.

Что же касается украинской думы, то, несмотря на ее эпический характер, ее ни в коем случае не следует смешивать со стариной. Дума — как это уже было указано выше — эпико-баллада, ей вообще не свойственны эпические модели, а музыкальные ее модели не имеют ни малейшего сходства с таковыми же старины. Это продукт несравненно более позднего времени, созданный благодаря сложным влияниям и их переплетениям, порожденный аристократически-феодальными условиями жизни Киева времен его упадка. Этот упадок был обусловлен разорением Киева кочевниками. Дума по своему происхождению несомненно ближе стоит к примитивному дилетантскому художественному искусству, нежели к народным музыкальным

культурам. Созданные на потребу правительствующего класса, думы только позже были усвоены народной массой и вошли в обиход ее жизни, и таким образом объясняется и появление исполнителей-профессионалов в народной толще Украины. Фон и сюжеты дум, сохранившихся до настоящего времени, представляют период жизни казачества XV-XVII столетий, когда Украина была составной частью литовского, а позже литовско-польского государства, а на юге и востоке ей приходилось отбивать нашествия турок и татар.

Подводя итог предыдущему рассмотрению, мы замечаем, что на протяжении Киевского и Новгородского периодов, до Москвы включительно, красной нитью проходит наследие древности, зарожденное в языческом миропонимании патриархально-родового общества. Это может быть прослежено и в эпосе и — в меньшей степени — в скоморошестве. В Новгородский период, в связи с известным аристократически-феодалным оформлением, полученным уже в Киеве, и эпос и скоморошество воссоединяются, сохранение и переработка старых, но и создание новых сюжетов продолжается в старине до очень позднего времени и становится почетной задачей цеха «веселых скоморохов», которые несмотря ни на какие запреты и гонения продолжают свое дело вплоть до Петра Великого.

На далеком же севере территории России сохранились старины всех эпох, хотя и модифицированные, но могущие служить живым источником изучения их метаморфозы. Бесспорно, что историческая прослойка существует и здесь, однако, она не полная, не прикрывает всей поверхности и позволяет различать находящиеся под нею исторические формации. Извлекая последние, исследуя их и сравнивая их с современным бытом народов, живущих под патриархальным режимом, а также сравнивая эпические формулы — модели и музыкальные модели старин и эпоса упомя-

нутых народов, мы осознаем их сущность, и это вполне возможно в исследовании народных музыкальных культур при наличии других, тождественных формаций, но находящихся в иных стадиях метаморфозы. Таким образом, возможность осознания идей, вызвавших к жизни народные музыкальные культуры на территории России, вполне реальна, в противовес Западу, где и эпос и древняя народная песня были вытеснены христианством; в результате этого вытеснения народная песня и эпос очутились где-то внизу, многократно перекрытые последующими, сплошными наслоениями. Для восстановления этих периодов народного творчества западному исследователю приходится рыться в давно забытых памятниках XI-XV столетий, причем народная традиция, за очень редкими и незначительными исключениями ничем не может помочь ему в этом.

Что же касается «подлинных исторических свидетельств — в памятниках поэзии и живописи, в летописях и «богослужебных книг с невменной нотацией», «к сожалению, еще не расшифрованных», или «Слова о полку Игореве» — «этих замечательных образцов поэтического творчества, наитеснейшим образом связанных с музыкой», следует отметить, что никаких сведений они о самой музыке ни Киевского, ни Новгородского периодов не дают и дать не могут, ибо для этого необходимо было бы по меньшей мере найти ключ к этим нотациям, а также обнаружить музыкальную структуру вышеупомянутого эпоса. Что он пелся, а может быть еще и плясался, в этом никакого сомнения нет. Но, чтобы рассматривать музыку как таковую с исторической точки зрения, ее самоё необходимо знать, хотя бы в отрывках, а не строить на предположениях, привнесенных из иных областей знания. Таким образом единственно, что мы можем осознать и в Киевском и в Новгородском периодах, принадлежит

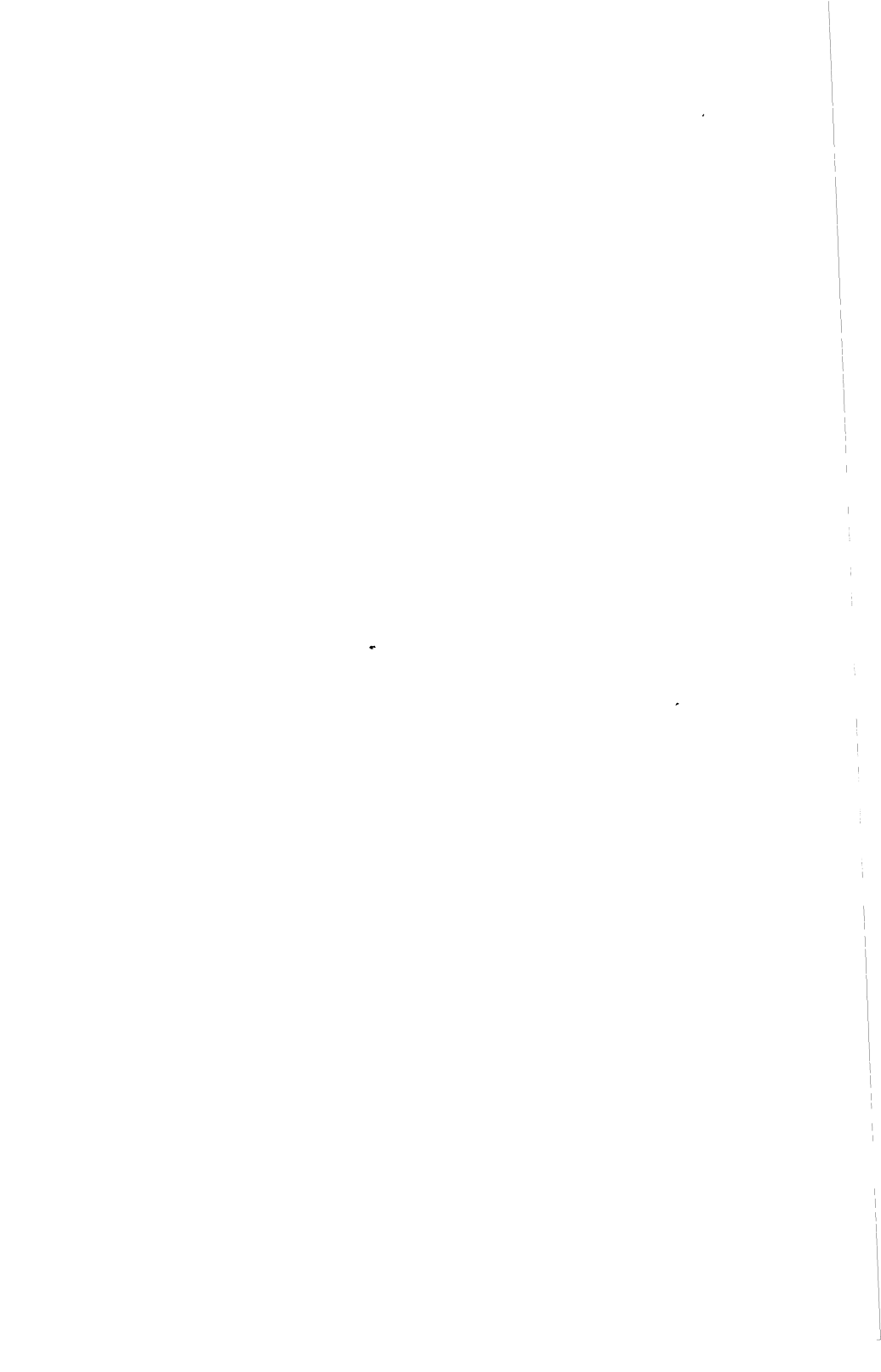
народной музыкальной культуре, зародившейся в глубинах веков до-христианской эры и по всей вероятности задолго до появления славян на горизонте истории. Недоразумения и предрассудки далеко еще не изжиты и продолжают господствовать над обывательскими представлениями о сущности русской музыкальной культуры, хотя их теоретические обоснования были наукой сданы в архив уже давным-давно. Привычка объяснять особенности музыкальной жизни России особенным складом народного духа, русским национальным характером, покажется абсурдной, если вспомнишь, что национальный характер сам есть последнее историческое явление жизни. Таким образом, и в Киевском и в Новгородском периоде мы объясняли бы одно неизвестное посредством другого, еще более неизвестного...

Касаясь в последний раз народных музыкальных культур на территории России, невозможно не прийти в восхищение от их биологической живучести и не поразиться жизнестойкости их организмов, вышедших победителями в схватке с невзгодами и временем. Это объясняется и стихийностью первичных идей их породивших, и специфичностью исторического процесса на территории России, и, наконец, вызванной этими обоими факторами великой культурной традицией.



ГЛАВА V

ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА



Духовная музыка на территории России характеризуется замкнутостью и даже известной изолированностью. Она была занесена на Русь вместе с христианством, заимствованным из Византии, в формах обусловленных тысячелетней традицией, однако же ей никогда не было суждено играть ту роль, которая была присуща церковной музыке Запада. Заметим, что роль этой последней в созидании культуры западной Европы исключительна и подавляюща, ибо именно церковность являлась там центром, из которого исходили творческие импульсы для различных областей человеческой деятельности.

Во II главе уже было отмечено, что языческая Русь восприняла только внешнюю форму, а не сущность византийского благочестия. Основание последнему было положено в первые века нашей эры. Материал для религиозного творчества новообращенные находили в изобилии в самом содержании христианства. Христианская легенда, зародившаяся на Востоке, не гнушалась и более древними источниками, и, в итоге творческой деятельности подобного рода, библейская летопись вскоре превратилась не только в нечто, в чем трудно становилось отличать вымысел от правды, но и, удовлетворяя вкусы верующих современников, быстро завоевала весь новообращенный мир.

На Западе церковь с самого начала усвоила себе мудрое правило использования ресурсов искусства.

Христианская легенда, возникшая наряду с каноническими книгами и восполнившая их пробелы, была использована церковью как оружие в борьбе с язычеством. Однако, борясь с языческими сюжетами, западная церковь не стремилась уничтожить самого творчества. Наоборот, именно в области искусства она сделала самые широкие уступки, только для того, чтобы удержать в поле своего наблюдения творческий элемент, а при его посредстве укрепить за собой и власть над душами паствы. Уступая требованиям живого духа, западная церковь надолго сохранила за собой возможность пробуждать творческое вдохновение и насыщать его продуктами своего мирозерцания. Конечно, в результате активности такого рода, мирозерцание западной церкви должно было измениться. Это уже было не чистое христианство первых веков, а какая-то амальгама. Однако же, духовно-нравственная реформа языческого общества была проведена так успешно, что уже к концу средних веков, за исключением глухой провинции, на Западе не осталось и следов дохристианской традиции. Не считая возможным хранить истины веры неприкосновенными под крепким запором, западная церковь сознательно пошла на компромисс их искажения, вызвав этим и интерес и активное отношение массы к нравственным и теоретическим идеям христианства. Продуктом такого совместного творчества явилось нечто не похожее ни на один из составных элементов — западная художественная духовная музыка, обусловленная могущественным влиянием христианской культуры на прирожденные задатки массы.

К моменту крещения Руси, творческий период в византийской музыке уже закончился. Разработав образцы и установив свои основы, искусстве застыло; для него наступил период консервации. Это законченное искусство было перенесено на совершенно не-

подготовленную почву, где оно стало достоянием ничтожной по численности кучки людей, наиболее увлеченных новой верой и ее проявлениями, которая искренне, но далеко не всегда удачно, старалась воспроизвести на Руси подвиги восточного благочестия. И несмотря на то, что и музыкально-церковная теория Византии также была перенесена на Русь, уже в XI веке появляются разночтения с греческими прототипами церковного пения. Подавляющая масса народа остается языческой, несмотря на официальное название христиан.

Творчество этой массы осуждалось церковью с самых древних времен, но ей не хватало нравственных средств, чтобы воспитать большинство в духе нового мировоззрения и направить деятельность его фантазии к христианским сюжетам. Больше того, церковь настолько была скована буквоедством канонов, что всякий вымысел, вышедший из их рамок — а следовательно и христианская легенда — встречала с ее стороны самое решительное неприятие.

И хотя по летописным свидетельствам и известно, что великий князь Владимир привез из Корсуни в Киев, наряду с духовенством, и церковных певцов; что вместе с княжной Анной, его христианской супругой, прибыл греческий клир; что «двор Демьстиков» — придворных певчих — в Киеве находился по соседству с Десятинной церковью; что, крестя народ и воздвигая церкви, Киевский митрополит устанавливал и «клырос»; наконец, что некоторые имена местных знатоков певческого дела сохранены для потомства, — однако же, вспоминая показания Печерского Патерика и жалобы новгородского архиепископа Геннадия — приведенные во второй и прошлой главах, — а также наблюдая процесс отчуждения от Византии и связанную с этим потерю постоянного притока греческих образованных сил, невозможно не

осознать того факта, что церковная музыка на территории России, не успев «расцвести», начала приходить в полнейший «упадок».

Основой этой музыки служили восемь гласов, аналогичных — но не тождественных — системе традиционного круга Грегорианского пения, выработанного на Западе в середине первого христианского тысячелетия. Древнейшие из сохранившихся певческих памятников Руси, по утверждениям палеографов — Каринского и Соболевского — были списаны с древнеболгарского или древнего церковнославянского оригиналов. Их нотные знаки были аналогичны современной им византийской церковно-певческой нотации. При зыбкости способов записи, при подавляющей безграмотности клира того времени устойчивость содержания этих гласов поневоле кажется более чем проблематичной. Эти знаки нотации получили на территории России названия знамен и крюков. Останавливаться на этой теме я не буду, ибо, несмотря на кропотливые труды многих ученых, эта область все еще является весьма проблематичной. Считаю однако своим долгом отметить имена тех, кто в новейшее время, часто с героическими усилиями, старались внести свою лепту для выяснения этой проблемы: А. Сван, изучавший знаменную распев, и Ф. Стешко, положивший всю свою жизнь для выяснения кондакарной нотации. Этот последний в течение десятилетий довольствовался крохами стипендии, недостаточной для жизни, уделяемой ему Славянским институтом в Праге. Он умер от последствий истощения, а его материалы и результаты его исследований, которые он не успел опубликовать, были похищены советской сыскной полицией в 1945 году.

Несправедливо было бы видеть на протяжении XI до XVI веков только непрерывный упадок в процессе истории церкви в пределах России. Надо по-

нять, что за время этого периода медленно, но верно прогрессировали два взаимно-встретившихся начала: понижение знаний церковных кругов и подъем религиозно-христианского уровня массы. Таким образом обе группы, в конце концов, остановились на аналогичном понимании религии, а именно обряды ее послужили связующим звеном. Все более и более удаляясь от византийского благочестия и жестокого аскетизма, пастыри всецело стали отождествлять сущность веры с ее внешними формами, а паства начала приписывать последним то значение, какое имели в ее глазах обряды языческого миропонимания. Именно этот процесс обусловил появление понятия «Святая Русь» с его неизбежными атрибутами: «бесчисленными церквами», «неумолкаемым колокольным звоном», «бесконечными церковными стояниями», «суровыми постами», «усердными земными поклонами и коленопреклонениями», о чем неизменно повествуют иностранные посетители XVI и XVII веков. Русское благочестие приобрело своеобразную чеканку, отличавшую его и от Востока и от Запада и, обусловленные этим, вера и церковь России приобрели национальное оформление.

Появившийся в XII веке знаменной распев уже отличается весьма и весьма от его византийского прототипа. Его нотация — крюки и знамена — окончательно были выработаны к концу XVII века. И хотя буквоедство канона, обусловленное сохранением обряда «паче сил и меры», и преследовало самым неукоснительным образом каждое отступление от освященных форм пения, однако же, в силу подавляющей безграмотности, оно не было в состоянии учесть всю совокупность отступлений, которые, накапливаясь незаметно, в течение веков, изменили песнопения до такой степени, что узнать их происхождение можно только по их моделям. Таким образом русская ду-

ховная музыка как бы отходит от общего корня всех христианских культур. Знаменное одноголосие состояло и из речитативно-псалмодийных, и из собственно мелодических элементов, не отличавшихся особенной мелизматической сложностью. Некоторые же памятники, писанные так называемой кондокарной нотацией — до сих пор полностью не расшифрованной — свидетельствуют и о том, что на Руси XI-XIV веков существовало распевное, мелизматическо-орнаментальное пение, с исполнением некоторых слогов текста на многозвенную цепь звуков.

Раздельноречие начало появляться в XIII веке и — по свидетельству Потебни — удержалось в некоторых немногих сельских церквах захолустья России до середины прошлого столетия. Это «гагагаканье» — по народному выражению — заключалось в полном произнесении полугласных текста, которые преобразовались в гласные, а также, в угоду удобства исполнения, в заполнении бессмысленными слогами, прерывающими текст, протяжных частей мелоса.

Праворечие:

Съгрешихом, беззаконовахом, не оправдихом пред тобою, ни соблюдохом, ни створихом, якоже заповеда нам, но не предаж нас до конца отчъскии Боже.

Гъспдь.

От злх.

Раздельноречие:

Согрешихомо и беззаконовахомо, не оправдихомо передо тобою, ни соблюдохомо, ни сотворихомо, якоже заповеда намо, но не преда иже насо до конца отеческаи Боже.

Гооооспоодъььь.

Отга згалгахо.

Воспроизведения, аналогичные последнему примеру, наводят меня на предположение, что подобные заполнения текста ничего не значущими слогами де-

лались не только в угоду удобству исполнения. Точно такого же рода образования употребляются в современных заклинаниях, — остатках языческой обрядности, — на Балканах:

Навигай (гай) ми сэ, душо,
 Да(га) ма(га)ло седнэм,
 Да ма(га)ло лэ(га)жэм,
 Да ма(га)ло за(га)спим.

Такого рода вставки имеют целью скрыть истинный смысл заклинания от непосвященных, изображая в то же самое время наименее доступный воображению их сокровенный смысл. Это только догадка и этот вопрос требует дальнейшего изучения. Эпоха раздельноречия на территории России длилась официально до 1667 года, когда оно было осуждено Соборным постановлением. В следующем году была создана так называемая Мезенецкая комиссия, подтвердившая Соборное постановление. Монах Александр Мезенец, стоявший во главе ее, был личностью незаурядной. Ему принадлежит инициатива исправления певческих книг «на речь», а также и систематизация певческого наследия русской церкви. Однако, нотные книги, предложенные комиссией, опубликованы не были, ибо в исправлениях и систематизации ревнители старины заподозрили новшества. Труд Мезенца, «Извещение о согласнейших пометах», написанный им как руководство к чтению крюковой нотации свидетельствует об его исключительной эрудиции.

Не следует пренебрегать этим движением, наметившимся в лоне самой русской церкви XVI и XVII веков — периода победы национального начала в ее жизни — подобно западноевропейскому XIII столетию, когда во всех отраслях искусства начали появляться самостоятельные ростки. Однако эти ростки

разделили судьбу особенностей русской церковной практики. И те и другие начинали расцветать в XVI веке, но уже в XVII были осуждены, как измена византийской традиции. Религиозный формализм предшествовавшей эпохи обуславливал в период национализации жизни церкви преклонение перед местными особенностями, принимаемыми за исконную христианскую старину. Эта ошибка вскоре была выяснена наиболее рьяными ревнителями подлинной византийской традиции и под их влиянием церковь осудила плоды самостоятельного творчества и изъяла их из употребления.

Народная масса оставалась совершенно глухой и к христианской легенде и к церковной проповеди, предпочитая им «потворения темного беса», «свирельные звяки и гусли» язычества. В конце XV и в начале XVI столетий народная масса вдруг обнаружила сокровища раннего христианского вымысла, занесенные в Россию в болгарских и сербских переводах, которые до этой поры мирно покоились на полках монастырских хранилищ в виде книг, строжайше запрещенных к употреблению. Проснувшийся интерес к христианской легенде был настолько стихивен, что он вызвал серьезнейшие опасения со стороны «власть имущих». С этой легендой познакомили народ, в удовлетворяющем его вкус виде, благочестивые странники из его собственной среды. «Калики перехожие» — странники по святым местам — были людьми, нуждавшимися в общественной благотворительности и они находились под особым покровительством и на иждивении церкви. Их паломничество не ограничивались одними только пределами России, они имели возможность за ее рубежом знакомиться и с запрещенными плодами, правда, уже сыгравшими свою роль и на Востоке и на Западе и, за необходимостью там, уже вымирающими. Интерес к хри-

станской легенде, пробужденный каликами переходящими, заставил не одного «невежду-попа» снять с полки «отреченные книги» и стрясти с них прах веков, выдавая их по простоте душевной за подлинное Священное писание. Таким образом, и апокрифы и богумильские переработки христианской легенды начали становиться достоянием массы и никакие церковные запрещения не могли помешать их влиянию на народную мысль. Так зародился духовный стих, сюжет коего, правда, был заимствован из христианской мифологии, музыкальная же структура являлась прямым наследием языческой древности. Во многих областях России он начал вытеснять языческую старину, но даже и в пору своего расцвета духовный стих не был настолько силен, чтобы затемнить народу традицию эпического и язычески-обрядного предания.

Усвоение духовного стиха идет рука об руку с национализацией веры и церкви. Его первый расцвет намечается ко времени возвеличения национального благочестия, но и он оказывается проклятым церковью и его дальнейшая метаморфоза совершается уже в подполье старообрядчества. Из раскола духовный стих перешел к родственным сектам, скопцам и хлыстам. Если христианская легенда повлияла на фантазию народа, было бы однако весьма ошибочно думать, что музыка русской церкви повлияла каким бы то ни было образом на структуру духовного стиха. Музыкальный склад последнего был продуктом, заимствованным из языческой старины, и немудрено, что, когда правительственные меры окончательно уничтожили скomoroxов, калики, к тому времени уже лишенные иждивения церкви, оказались их наследниками. Библейский Соломон превращается в богатыря, Васька Буслаев — любимец скomoroxов — отправляется замаливать грехи свои во Святую Зем-

лю, а богатырь Илья Муромец провозглашается святым... Это мирное сожительство языческих и христианских элементов как нельзя лучше доказывает немощь русского церковного влияния на народное бытие.

В эпоху национализированной церкви входит в употребление демественное пение, не строго подчиненное уставным требованиям богослужения, в котором певцам ставятся требования исключительной виртуозности. Это приподнято-выразительное, восхищенно-патетическое, «праздничное» пение, менее строго придерживавшееся стародавних, освященных традицией правил, было вначале внебогослужебным. Началось оно во время монастырских и придворных трапез в связи с осушением заздравной чаши в честь Богородицы, святых и властителей, а затем, со временем, перекочевало и в церковь.

Для нотации этого стиля русскими знатоками певческого дела были изобретены специальные знаки, превосходящие по своей сложности знаменитые крюки. Следует отметить, что именно до этого времени пение русской церкви — во имя ложно воспринимаемой традиции — было оберегаемо абсолютно унисонным в отличие от музыки церкви запада, где уже в XIII столетии художественное многоголосье было тщательно разработано, и вопреки более старинной системе подголосков русской народной песни. Как раз в период национализации, церковь идет на крупную уступку, допуская многоголосное пение, называвшееся строчным, так как партии голосов выписывались построчно над текстом. Причиной изобретения новой нотации — приписываемой новгородцу, Ивану Шайдурову — была неспособность прежних знаков точно фиксировать продолжительность тона, а такого рода определение стало прямой не-

обходимостью при самостоятельном ритмическом движении отдельных голосов для избежания их расхождений. Принцип согласования голосов в этой нотации был аналогичным приему, применявшемуся на Западе уже в XI веке и очень скоро она была оставлена из-за сложности и неудобства. На смену этой нотации пришло киевское знамя, система, заимствованная из западноевропейской практики XVII века.

Необходимость безусловного введения многоголосья появилась на западной окраине России уже в конце XVI века в связи с крайней активностью римско-католической церкви, агитировавшей в свою пользу атрибутами своего ритуала: прекрасно поставленной хоровой организацией и органом как раз в это время начинавшим получать широчайшее употребление. Когда под все усиливающимся напором Рима Украина политически объединяется с Россией, облик музыки последней начинает меняться с поразительной интенсивностью. Уже со второй трети XVII века западное влияние захватывает Киев, уничтожая и остатки материалов периода торжества национального начала в церкви, а также и труды ревнителей византийской старины. Старые напевы сохраняются только в общих чертах; но и они будут совершенно италянизированы во второй половине XIX столетия Бахметевым, директором придворной капеллы и редактором «Обихода церковного пения, при Высочайшем дворе употребляемого». Конец приходит ухищрениям и тонкостям певческого дела московской царской школы, расцветшей под влиянием национализированной церкви; эта школа — правда в грубых чертах — сохранилась до сего дня только благодаря раскольникам. Взамен этому входят в моду западные напевы — пресловутое партесное пение — пение по партиям западного образца, многоголосное, но сплошь и рядом сомнительного качества. Влияние Польши было

главенствующим, почти исчерпывающим в первый период, когда Запад «прорвался» в Россию.

Причин, объясняющих попустительство церкви в этот период, много: одна из них, обусловленная конкуренцией с западной, уже была упомянута; гораздо важнее было постепенное падение влияния духовенства, становившегося подчиненным государственной власти и не бывшего в состоянии противодействовать ее начинаниям. Государственная же власть стремилась к оживлению экономических сношений с Западом, для чего необходимо было приблизить к нему русскую цивилизацию. Растущее политическое значение «Святой Руси» требовало соответствующего представительства и в церковном обиходе, пышность которого могла бы быть замечена, усвоена и оценена Западом, а для этой цели партесное пение подходило как нельзя лучше. Влияние Запада еще более усиливается во время Петра Великого как вследствие проведенных им реформ, так и в результате приезда иностранных специалистов.

Русское духовное музыкальное творчество конца XVII и первой половины XVIII века, окрыленное сравнительной свободой нового стиля, начинает использовать для своих целей новые технические средства, заимствованные у Запада. Таким образом появляются канты, мистерии, псалмы вплоть до действий, представлявших своеобразный конгломерат ритуала богослужения и театрального зрелища. Судьба же бесчисленных попыток множества русских композиторов новых духовных форм была без исключений одинакова. Изучая период конца XVII столетия, невозможно не отдать должного всеобщему религиозному оживлению, и подъем этого настроения чрезвычайно схож и аналогичен XIV веку на Западе. Как раз в это время западноевропейское искусство закончило с формализмом XI-XII веков. Однако рус-

ским композиторам последней четверти XVII века не суждено было сделать подготовительной работы для расцвета церковной музыки, аналогичного западноевропейским XV и XVI векам, подготовленного там подъемом религиозной мысли XIV века. Элементы музыки Запада, заимствованные упомянутыми русскими композиторами, были уже в известной степени секуляризированы и мало годились для выражения религиозного восторга. Прибавим еще, что религиозные люди тогдашней Руси в массе своей стояли за церковную старину, а религиозные новаторы вообще не интересовались вопросами музыки. Эти три положения объясняют, почему имена диакона Иоанна, — писавшего в стиле Нидерландской школы конца XV века и, между прочим, написавшего «Начало индикту, сии речь новому лету» для тридцати двух голосов — так же как и менее замечательных Бовыкина, Редрикова и иже с ними, оказались совершенно забытыми. Их усилия оказались совершенно беспочвенными, вследствие чего их не лишённые интереса начинания погибли, не оказав никакого влияния на последующие поколения.

За несколько десятков лет Россия перешагнула через целые столетия, отделявшие степень ее развития от западноевропейской цивилизации, в стремлении стать современным государством. Поэтому вдохновение, руководившее русскими композиторами конца XVII и — уже в меньшей мере — начала XVIII века, оказалось совершенно непонятным, так как культура Запада в то время пережила уже и период наивного юношеского восторга и период мудрой зрелости и, пресыщенная последним, впала в манерность. Западное светское влияние нашло себе благодарную почву в миропонимании высшего русского общества, слишком поверхностно затронутого живой религиозной мыслью; все его мировоззрение очень ско-

ро было секуляризировано. Таким образом церковная музыка отодвигается на второй план. Во второй половине XVIII века итальянские композиторы призываются в Россию на казенную службу. Галуппи ввел западную форму мотетта — многоголосного песнопения без инструментального сопровождения — в православное богослужение, где эта форма получила наименование духовного концерта, а Сарти написал ораторию «Тебя Бога хвалим». Первый был учителем Бортнянского, а второй — Веделя, Давыдова и Дехтярева. Итальянские композиторы подняли партесное пение на высоту современной им западноевропейской техники итальянского типа с виртуозными эффектами звучности, что было продиктовано стремлением придать возможно больше пышности проявлениям русской церковной культуры и страхом русского правительства не отстать от придворных центров Запада. Нет никакой нужды приводить всех имен итальянских композиторов, писавших для русской церкви. Влияние их было огромно — о чем читатель уже знает из III главы, — и оно окончательно лишило духовную музыку России какого бы то ни было национального колорита и оно же до сего момента является ведущим элементом в русских церквах при посредничестве композиций Березовского, Бортнянского, Веделя и Турчанинова. И даже когда искусство перестало быть только украшением жизни высших кругов и сделалось истинной потребностью русского общества, когда западноевропейские технические средства начали служить для выражения собственного своего духовного содержания в светской музыке, музыка русской церкви оказалась неспособной сбросить с себя итальянской манерности. Причина этого явления лежит, во-первых, в том факте, что и архитектура, и живопись, и литература, и светская музыка, обнаруживая попытки самостоятельности и сбрасывая

сывая оковы рабства, ставили себе целью служение общественности, а средством такого служения был реализм. Реализм же такого рода не может иметь никакого применения в доктрине русской церкви. Во-вторых, надо принять во внимание безразличное отношение к религии русской интеллигенции. Объяснение этому явлению надо искать в самом процессе истории и винить за это образованный класс — как это уже не раз делалось — невозможно. Русская церковь никогда не была инициатором пробуждения творческой мысли, а если таковая и пробуждалась, то церковь в лучшем случае сторонилась, замалчивала ее и в этом лежит причина индифферентности русской интеллигенции. Подтверждение этому факту можно найти и в недавнем прошлом и оно опять-таки связывается с именем Кастальского, многократно упомянутым на страницах III главы.

Предварительно заметим, что уже Глинка осознал манерность и фальшь русской духовной музыки XIX столетия и задался целью воссоединить западное богатство ресурсов и техники со старинной традицией. В его время традиция была отчасти затеряна, отчасти же перекрыта представлениями современной ему западной музыкальной теории — метром, мажоро-минором и прочими атрибутами. Смерть помешала ему закончить это начинание, для которого он отправился в Берлин «к величайшему — по его собственному выражению — музыкальному знахарю», Дену, изучать средневековые западные аналогии специфических русских ладов. В этой борьбе против секуляризации русской духовной музыки принимали участие Ломакин и Рахманинов, Римский-Корсаков и Чайковский, однако же их попытки были слишком робкими, а в главном им не хватало знаний традиции. Изучение же этой традиции было обусловлено не церковным, а научным интересом. Что

свободное творчество возникло в этой области, скованной косностью и не дающей никакого простора вдохновению, доказывает блестящий пример Кастальского. Правда, его стремления — обусловленные духом романтики — служили цели создания национальной музыки в церкви. Однако с современной точки зрения, не принимая во внимание тенденции духа его времени, следует отдать должное именно тому факту, что его попытки безусловно имели своей целью положить начало художественно-канонической музыке. Последователей и в этой области у него быть не могло, как не могло быть и в области изучения народно-музыкальных культур в пределах России — оба явления органически связаны — и о закономерностях последних читатель знает уже из III главы. В обоих случаях изысканий Кастальского в первую очередь необходимо принимать во внимание их принципиальное противоречие требованиям генеральной линии в вопросах стиля, борьбу же его за канон — осуществляемую им чисто интуитивно — следует рассматривать как явление второстепенного значения. Тем не менее следует прибавить, что именно эта подсознательная борьба за идею канонической, но художественной церковной музыки — в связи с веяниями того времени, рассматривавшаяся самим Кастальским как «церковный национализм» — приводила его к неоднократным столкновениям с отцами церкви, а позиция его, преподавателя и директора московского Синодального училища церковного пения, находилась под постоянной угрозой. Этот факт объясняется тем, что в конце прошлого и начале этого века круг потребителей духовной музыки состоял в основном из людей косных и в общем мало интеллигентных, уже воспитанных на итальянском манеризме Бортнянского-Турчанинова, который как нельзя лучше соответствовал их весьма невзыскательному вкусу.

Хорошо ли, худо ли сложилось прошлое, — судить об этом не дело историка. Его обязанность только указать, как именно те или иные явления сложились. Религия и образование — в каком бы многообразии они не проявлялись — суть два необходимых фактора каждой культуры. Оба эти явления в сущности отождествляют ход и состояние и воли, и мысли, и чувства общества со всеми их отсюда проистекающими изменениями. Русская церковь до XVI века не оказала ни малейшего влияния на языческую массу и даже не оказалась способной создать школу для поддержания знаний в своей собственной среде. Если знания и проникали на территорию России, то происходило это помимо воли церкви, считавшей их вредными. Когда же христианство начало влиять на более подготовленную часть общества, то действие его в среде, которая должна была еще научиться хотя бы соблюдению внешних форм религиозности, неизбежно вылилось в обрядовый формализм. Однако же ростки творчества, зарождаемые последним, несомненно были жизненны, но церковь усомнилась в их благонадежности, так как они были не византийского происхождения, и нашла, что они находятся в противоречии с вселенским преданием. Таким образом национальные вера и творчество были убиты в самом зародыше, церковь лишила общественную мысль самого его кровного достоинства и ничего не дала взамен. Церковь не действовала поощряюще на религиозное творчество, боясь, что таковое исказит чистоту его собственного учения. Но остановить творческую мысль было уже нельзя и, преследуемая, она производилась тайно, для чего ей пришлось уйти за церковную ограду, где она и проявилась в XVII веке в небывалом оживлении народного религиозного чувства. Однако же этот подъем прошел непонятым как церковью, так и интеллигенцией того времени, пер-

вой потому, что она уже начинала терять свою независимость, второй же потому, что взор ее уже обращен был на Запад. В дальнейшем церковь, превращаясь в один из департаментов управления государством, не только не могла не разделять вкуса правительства, но и, даже после зарождения общественности, принуждена была поощрять именно этот вкус, ставший к тому времени исключительным достоянием ее паствы. Исходя из этих фактов, нетрудно вывести, что представляет из себя духовная музыка русской церкви и, наоборот, рассматривая литературу этой музыки, неизбежно приходится призадуматься над ее историей. Поучительно отметить тот факт, что все значительные русские композиторы светской музыки, начиная со второй половины XIX столетия, в той или иной мере писавшие для русской церкви, в сфере духовной музыки проявляли себя в качестве эпигонов, в то время как второстепенные дарования получали пальму первенства. Это явление остается непреложным и по сей день: пропасть между вкусом русского духовенства и прихожан, с одной стороны, и русского современного композитора, с другой, настолько велика, что даже за рубежом, — Игорь Стравинский, обуреваемый религиозными восторгами, но задавшийся целью создать каноническо-художественное произведение, без измены творческому началу, принужден искать права приюта на чужбине — он пишет римско-католическую мессу!.. А такие примеры — не исключение.

ГЛАВА VI

РАЗНОРОДНЫЕ ВЛИЯНИЯ

В начале II главы было отмечено почему и каким образом музыке присуща необычайная спокойность, превращающая ее в один из наиболее постоянных элементов культуры человечества, вне зависимости от цивилизации общества.

Заметим однако, что только модели музыки остаются малоизменненными, стиль же ее всегда подвержен влияниям извне и это обуславливается не только сношениями с другими культурами, но и этнографическим составом общества, его социальной структурой и даже интеллигентностью творца-исполнителя.

Вспомним, что антропологическое различие между «простонародьем» и «власть имущими» существовало в той или иной форме на всем протяжении истории России; этот факт может быть прослежен, начиная со времен пра-славян в южной России и даже во время Скифской эры. Присовокупим, что принадлежность к разным расам еще не доказывает разницы ни в религии, ни в языке, ни в цивилизации, однако же принадлежность к различным культурам, при условии беспрестанного соприкосновения, неизбежно ведет к обоюдному заимствованию, плодотворность которого может быть положительной и отрицательной в зависимости от степени сходства данных культур.

Таким образом, по меньшей мере, нельзя не допустить некоторого влияния скандинавских музыкаль-

ных культур древности — а весьма возможно, и обратнo, — считаясь и с фактами, что некоторое сходство может быть обнаружено в народной музыке современных украинцев — в гораздо большей степени у поляков — и что великий торговый путь пересекал территорию России с севера на юг.

Однако же влияние Византии кажется более чем проблематичным. В прошлой главе мы отметили, что ее наследие осталось исключительным достоянием церкви в России и что оно даже не было в состоянии оказать влияние на духовный стих. Изучая приведенное в V главе демественное пение, а именно его многоголосные разновидности, все больше склоняешься к мысли, что если влияние в этой области и существовало, то оно сказывалось в гораздо большей степени в заимствовании мертвым уже византийским наследием элементов живых народных музыкальных культур. Правда, можно предположить, что во время крещения Руси и до татарского нашествия, придворный обиход византизированных князей нуждался в непрерывном исполнении заимствованных песнопений, которые таким образом впоследствии могли перекочевать в народ, но для этого нет подтверждений. Сравнивая же продукты современных музыкальных народных культур с элементами византийской традиции, ставших известными современной науке путем сложной реконструкции, нет никаких серьезных оснований на этом настаивать.

Не следует упускать из виду, что и до крещения Руси, и после, славяне находились в непрерывном сношении с урало-алтайцами — монгольскими, тюркскими и финскими народами, — однако же говорить о музыкальном взаимовлиянии пока что не приходится из-за малоисследованности этого вопроса, а еще больше из-за ненадежности материалов, собранных до сих пор.

Точно также совершенно не разработан вопрос о музыкальных влияниях во время татарского ига. Судя же по тому, что и политическая и военная организация монголов были переняты Москвой, учитывая слова татарского происхождения, сохранившиеся в обиходе русского языка до сих пор, и принимая во внимание заимствования из психики завоевателей, следовало бы предполагать, что и музыкальное влияние было значительно. Не следует забывать, что Золотая орда была государством очень мощным, поддерживавшим непосредственные дипломатические сношения и с Византией и с Египтом. В то же время Орда была в тесной связи с Китаем и находилась в оживленных торговых сношениях с западной Европой. Будучи крупнейшим торговым центром того времени, она не могла не привлекать представителей разнообразнейших культур и должна была служить центром взаимообмена идей. Персидские элементы, до сих пор обнаруживаемые в народных музыкальных культурах Украины, при сопоставлении их с трудами музыкальных теоретиков ближнего Востока, относящихся к периоду как предшествовавшему завоеванию Руси татарами, так и позднему, могли бы быть объяснены именно влияниями этого времени. Особенно интересно присутствие «вводного тона» в украинском народном многоголосьи, о чем писалось достаточно, и в наличии которого украинские ученые видели непреложное доказательство влияния Запада. Они тем самым старались доказать разницу происхождения народных музыкальных культур великороссов и малороссов. Сравнивая функции вводного тона Запада с «вводным тоном» украинских народных музыкальных культур, невозможно не отметить сразу же бросающегося в глаза факта, что они не тождественны и даже не схожи. Первый — непрменный фактор функциональной гармонии Запада, второй есть

атрибут расцветивания, свойственного персидской музыке, фактор эпического возбуждения, экстаза. Уже Сокальский отмечает наличие украинского «вводного тона» в народных культурах XIV-XV веков, и таким образом утверждение украинских ученых об его западном происхождении, лишается исторического основания. Вводный тон получил права гражданства в западной Европе значительно позже. Происхождение элементов Востока в народных музыкальных культурах Украины, а также и у казаков до сих пор не выяснено, а манера ученых, касавшихся этой проблемы, создает впечатление, что они были бы склонны вообще умолчать об этом в силу предрассудков «господства низшей расы и культуры» и «эпохи упадка и всеобщего угнетения». Историческая перспектива и ложно понятый патриотизм лишают многих ученых возможности осознать события в освещении их современности. Таким образом они упускают из виду, что самодовлеющая религия татар, принесенная ими из Азии, шаманизм, а также переход Золотой орды в мусульманство, происшедший во время первой половины XIV века, являются косвенным указанием на присутствие более древних и более высоких музыкальных культур. Религиозная свобода населения не только допускалась татарами, но они даже благосклонно поддерживали каждую религиозную организацию. Православная же церковь находилась под специальным покровительством хана. Сарай, столица Золотой орды, стала центром новой русской епархии, а епископ Сарайский пользовался правом миссионерства. И несмотря на это преимущество русской церкви, татар не удалось обратить в христианство. В этом можно видеть косвенное указание на то, что их государственность, наука и искусство стояли в то время выше, нежели у русских. Их орды в Китае и в Персии — странах с высшей культурой —

перешли, в первом случае в буддизм, а во втором в магометанство, ставшим религией широких слоев населения того времени — и были ими ассимилированы. Вопрос татарского влияния можно было бы еще установить. Для этого было бы необходимо кропотливым псевдо-филологическим способом сравнить музыкальные культуры всех народов территории России, а полученные результаты сравнить с музыкально-теоретическими трудами культурных центров и Востока и Запада, созданных незадолго и во время татарского ига. Задача эта чудовищна по своей громоздкости и не одному поколению ученых пришлось бы над ней потрудиться. Немудрено, что никто и не занялся этим делом до сих пор и вряд ли займется.

Часто приходится слышать мнение, что борьба за существование, а также и род занятий оказывают влияние на характер музыки. Во II главе было уже выяснено, что борьба за существование имеет очень мало общего с музыкой, а следовательно и говорить о влиянии такого рода даже и не приходится. Что многие ученые пошли на такую приманку, станет понятным, если мы примем во внимание все увеличивающуюся моду на материализм и вызванную им тенденцию рассматривать и культуру и цивилизацию как явления однородные. Повторяю еще раз мысль, высказанную уже в III главе: и в современном мире мы можем наблюдать достаточно примеров, где малоцивилизованные народы обладают культурой, созданной на протяжении столетий и обусловленной глубокой традицией, в то время как существуют примеры и того, что цивилизация стновится явлением самодовлеющим, при котором культура предается забвению. И культура и цивилизация суть явления непараллельные и судить об одной по проявлениям другой немислимо. Что же касается влияния рода занятий на характер музыки, то приводятся неоднократ-

ные примеры, только на первый взгляд кажущиеся весьма правдоподобными. Возьмем пример земледельца: его созерцательный, казалось бы, спокойный род занятия, простор обрабатываемой им земли и его равномерные движения должны были бы породить песню спокойную, протяжную. Именно этот момент приводится многими как объяснение характера одного из видов русских песен. Однако земледельцы существовали и существуют не только на территории России и свойства песни «унылой созерцательности» русского пахаря не присущи ни одному из них в других народах. Наблюдая гребущего самоеда или поднимающих тяжести албанцев, которые «облегчают» себе работу пением, невольно заметишь, что они делают это не в такт работе, они затрудняют ее. Таким образом рушится материалистический миф не только зависимости музыки от рода занятий, но и ее происхождения из ритма работы. Не тяжелые условия жизни русского пахаря обуславливают широкую его песню и не отдых накладывает печать буйной, несколько истерической, угарной радости его плясовым. Влияния такого рода относятся к области психологии, но наука их еще не исследовала.

Существует еще немало разнородных влияний, однако они могут быть опущены, как не относящиеся непосредственно к цели этой книги. Подводя итог, отметим, что из всех влияний поддаются уразумению только два: влияние языческого прошлого и влияние западноевропейской художественной музыки. Все это в большей или меньшей степени уже разбиралось в предыдущих главах.

ГЛАВА VII

МОСКОВСКАЯ РУСЬ

Под 1476 годом один из летописцев счел нужным отметить, что «В лето 6984 некие философы начали петь: о, Господи помилуй; а другие поют просто: Господи помилуй». Этот новгородский летописец, повествуя о столь важном событии, не знает ни причины такого новшества, ни на чью сторону ему следовало бы склониться. «О, Господи помилуй» в своем нововведении обусловлено только тем, что кто-то из «философов» вспомнил что-то о звательном падеже в греческом языке и решил с его помощью поправить русскую форму. Однако именно в этом столкновении двух падежей ясно обрисовывается вся сущность позднейшего раскола русской церкви, по вопросу которого константинопольский патриарх Паисий, запрошенный в 1645 году патриархом Никоном и тишайшим Алексеем царем, дал следующее разъяснение: «Твое преблаженство сильно жалуется на несогласие некоторых чинов, замечаемое в некоторых церквах, и полагаешь, что эти различные чины растлевают нашу веру. Хвалим мысль: ибо кто боится преступлений малых, тот предохраняет себя и от великих. Но исправляем намерение: ибо иное дело еретики, которых апостол заповедует на первом и втором наказании отрицаться — и иное дело раскольники... Церковь не от начала приобрела все теперешнее чинопоследование, а постепенно и в разных церк-

вах разновременно. Раньше св. Дамаскина и Козьмы не имели мы ни тропарей, ни кондаков, ни канонов; однако же, все это не произвело разделений между церквами, когда соблюдалась неизменно та же вера, — и церкви эти не считались еретическими, ни раскольническими. Так и ныне — не должно думать, будто разворачивается вера наша православная, если кто-либо творит последование свое немного иначе, чем другие в вещах несущественных, т. е. не касающихся членов или догматов веры».

Русской же церкви обряд представлялся неразрывно связанным с догмой и понадобилось около двух столетий — за время которых церковь отлучила старообрядцев, — чтобы до некоторой степени рассеять недоразумение, весьма чреватое по своим последствиям. Тогда московский митрополит Филарет в своих «Беседах к глаголемому старообрядцу» подчеркнул, «что вы, старообрядцы, от православного учения о пресвятой Троице и о воплощении Сына Божия не отпали, и что в крестном знамении продолжаете образовать таинство пресвятыя Троицы и воплощение Сына Божия, как и православная церковь, — только не таким расположением перстов, какое она издревле употребляет. Изменение знамения перестало быть важным и подлежащим строгому суду, когда оказалось, что существо таинства сохранено». А в старообрядческом «Окружном послании» 1862 года читаешь, что «господствующая в России церковь, а равно и греческая, верует не в иного Бога, но в единого с нами; посему, хотя мы произносим и пишем имя Спасителя «Исус», но и пишемое и произносимое «Иисус» хулити не дерзаем... Подобне и четвероконечный крест Христов — образ его креста Христова от дней апостольских и донныне, приемлемый православно-кафолической церковью... Посему да не бесчестим и не хулим сего креста». Однако от такого рода при-

мирительных признаний далеки, ох как далеки, были предводители партий, боровшихся в середине XVII века. Формализм старинного русского благочестия был коренным знаменателем, характеризовавшим и национальную церковь XVI века и раскол. Про огромное большинство русских начетчиков XV-XVI столетий можно было употребить характеристику, примененную старцем Арсением, одним из исправителей церковных книг начала XVII века, по отношению к своим противникам: Также и они «едва азбуку умели, а того наверное и не знали, какие в азбуке буквы гласные и согласные; а о частях речи, залогах, родах, числах, временах и лицах — то даже им и на разум не всхаживало... Не пройдя искуса, подобные люди упрутся обыкновенно не только на одну строчку, но и на одно слово, и толкуют: здесь так написано. А оказывается-то вовсе не так. Не на букву только, а на смысл надо обращать внимание и на намерение автора... в сущности, не знают они ни православия, ни кривославия — только божественное писание по чернилам проходят, не добираясь до смысла». Проникнуть в сущность веры мешало русскому человеку, прежде всего, полное отсутствие необходимых предварительных познаний — что уже не раз подчеркивалось на предыдущих страницах — и при таких условиях немудрено, что религия превращалась в цепь молитвенных формул, а последняя приобретала магический смысл. «Единый аз», даже «единая точка» могли оказаться «камнем преткновения» для всего «богословия» русского начетчика. Выкинуть или изменить наименьшую деталь — значило для русского человека лишиться всю формулу той таинственной мощи, в которую он верил, не ища ее источника. И в этом сказывалось наследие язычества, с той только разницей, что в последнем такой подход — как мы видели в главах I и II — вполне обоснован миро-

пониманием, в то время как в христианстве для него не существует ни малейших предпосылок. Таким образом, по выражению преосвященного Макария, Стоглавый собор возвел на степень догм: «Кто двумя перстами не крестится, да будет проклят» и «Троение аллилуйи и бритье бород несть православных преданий, — но латинская ересь». Ученый грек Максим, закончивший свое образование в Италии, приехав в 1518 году в Москву, были приглашен великим князем взяться за исправление русских богослужебных книг. Не только его враги, но даже его сторонники не были приготовлены к тому, чтобы уразуметь, что дело тут идет только о форме, и ближайших сотрудников Максима пробирала «великая дрожь», когда он приказывал им зачеркнуть слово и даже выкинуть целую строчку. Тщетно Максим доказывал, что можно «поклоняться» русским чудотворцам без того, чтобы считать их учеными языковедами, что для того, чтобы судить об его — Максимовых — исправлениях, надо иметь «книжный разум греческого учения», что «эллинский язык — зело есть хитрейший», что усвоить его можно, только «просидев много лет у нарочитых учителей», что даже сам «прирожденный грек», не пройдя школ таких, не может знать «сего языка в совершенстве». — «Ты хвалишься еллинскими и жидовскими мудрованиями, — отвечали ему, — волшебными хитростями и чернокнижными волхованиями, а все это противно христианскому житию и закону, и не подобает христианину вдаваться в подобное мудрование», а отсюда был один шаг для того, чтобы обвинить его — знания и учености были весьма подозрительны — в том, что «волшебными хитростями еллинскими писал водками на дланех своих и, распростирая длани свои против великого князя, околдовал его». Перед лицом судившего его собора Максим обличал, что «Приняли вы святое крещение и

веру держите православную, — честную и святую, — а плода доброго не имеее», чувствуя себя чуждым Максим просился домой на святую гору Афон, но выпущен не был, хотя русским властям подведомствен и не был, а только греческим, ибо «человек ты разумный и ты здесь увидел наше и хорошее и дурное, а туда придешь — все расскажешь», и сослали его в заточение... Передвинем процесс книжных исправлений Максима Грека на век позже и мы увидим, что полнейшему торжеству его противников на Стоглавом соборе не пришлось быть окончательным в глазах истории. Первопричиной раскола был факт открытия духовной школы в Киеве, где можно было научиться и древним языкам и грамматике. Питомцы этой школы, допущенные к изданию богослужебных книг в единственной тогда казенной типографии — Московском печатном дворе, — сличая по своим служебным обязанностям рукописные и печатные тексты книг издаваемых, установили, что рукописи полны разночтений и даже вариантов и, помимо ошибок перевода и описок, содержат многочисленные вставки, обусловленные восторжествовавшим в XVI веке русским национально-обрядовым особенностям, которые во время торжества национализированной церкви были признаны исконной принадлежностью древнего православия. Единственным средством установить правильный единообразный текст было обратиться к греческим оригиналам — вывод естественный и логичный — однако — что значит голос нескольких ученых против мнения целой церкви — он резко противоречил общепринятой национальной теории. Заметим, что специалисты были «малороссы», а Киевская духовная академия по убеждениям русских националистов того времени обвинялась в «латинстве», и считалось, что украинская церковь уклонилась в унию, подобно греческой, кото-

рая после падения Константинополя печатала свои книги в римско-католических странах. Киевской духовной академии ставилось в укор, что там преподавалась латынь, ее питомцы принимались в общение с «православными» только после предварительной «исправы», книги киевские запрещено было иметь в Москве под угрозой церковного проклятия и гражданского наказания, а греческие оригиналы считались такими же испорченными латинской ересью, как и книги и даже вера. Таким образом «древнее православие», с точки зрения господствующего русского национализма, было именно на стороне русских церковных текстов, однако же ученые киевляне сидели на печатном дворе, они переводили для русских труды киевского богословия, они доказывали, что греческая церковь так же правильно учит, как и русская, и ни в коем случае не разделяет ереси, что русскому патриарху уже во имя истины православия нужно быть в теснейшем общении с четырьмя восточными... Систематически проводимая агитация такого рода взглядов со стороны знатоков, искусственных в искусстве реторики, не могла остаться бесплодной и выразилась в образовании окружения тишайшего Алексея царя, насчитывавшего немало талантливых и энергичных деятелей, а царский духовник Степан Вонифатьев, по некоторым известиям, рекомендовавший Никона на патриаршество, вышел из их же среды. Однако устремления этого кружка были самыми скромными, они старались только сблизить пастырей и паству путем оживления обрядности и о ревизии богослужебных книг они даже и не помышляли. Тем не менее, их благие намерения вызвали сильнейшее раздражение среди рядового московского духовенства. Никон, до своего вступления на патриарший престол, был одним из наиболее умеренных в этом окружении и в те времена, как это ему приписывают, го-

варивал: «греки-де и малороссы потеряли веру и крепость, и добрых нравов нет у них». Была ли это политическая хитрость? Дело в том, что Никон, едва став патриархом, начал сличать, насколько умел, византийские оригиналы с книгами московской печати и следствием этого было его решительное заявление на соборе 1656 года: «Я хоть и русский и сын русского, но вера моя и убеждения — греческие». Однако же, и несмотря на это провозглашение, основной принцип книжного исправления — сличение с древнегреческими оригиналами — на практике никогда применен не был. Из 500 рукописей, привезенных с Востока для этой цели, только семь из них годились для исправления по ним богослужебных книг, а русский служебник был исправлен по греческому «Эвхологию», напечатанному в 1602 году в Венеции. Что получилось из этой трагикомедии, видно из обращения протопопа Аввакума к тишайшему царю Алексею Михайловичу: «Вздыхни-ка по-старому, как при Стефане (Вонифатьеве) бывало, и рцы по русскому языку: Господи, помилуй мя грешного! А кириелейсон — от оставь; так еллины говорят, плюнь на них! Ты, ведь, Михайлович, русак, а не грек. Говори своим природным языком; не унижай его ни в церкви, ни в дому, ни в простой речи... Любит нас Бог не меньше греков...» Патриарх Никон, вооруженный «веревкой», которой он по своему собственному признанию неоднократно «смирнял помалу в церкви» и опирающийся на авторитет восточных патриархов, решив исправить русские церковные книги и привести русские церковные обряды и чины в полное соответствие с греческими, не останавливается ни на чем, он переносит на территорию России греческие амвоны, греческий архипастырский посох, орлецы, греческие клобуки и мантии, греческие церковные напевы, греческих живописцев, мастеров золотого и серебряного дела, стро-

ит монастыри по греческим образцам, приближает к себе греков, слушает их, действует по их указаниям и советам, выдвигая всюду на первый план греческий авторитет, отдавая ему значительное преимущество перед вековой русской стариной, перед русскими, доселе признаваемыми, авторитетами.

На другой же стороне стоит вся масса ревнителей русского благочестия, приученная авторитетом русской церкви верить в непогрешимость этого благочестия, в русское вселенское, всемирно-историческое призвание, сохранить его неприкосновенным — и до второго пришествия. По примеру ревнителя учености Максима Грека, сосланного приверженцами национализированной церкви, теперь протопоп Аввакум, ревнитель русского благочестия, отправляется далеко не добровольно в изгнание, туда, «куда и Макара телят не гонял». Грека в свое время преследовали неучи; Аввакума же невежды, не понявшие, что для исправления книг, их необходимо сличать именно с их древними оригиналами, а не с их современными образцами, которые, несмотря на то, что ими пользовались греки, могли, так же как и русские, содержать и неточности, и ошибки, и, наконец, вставки, накопившиеся в течение веков, но не замеченные. Последнее завещание протопопа Аввакума дышит и верой и бодростью: «Нут-ко, правоверне, — нареки имя Христово, стань среди Москвы, перекрестись знаменем Спасителя нашего Христа, двумя перстами, как мы от святых отец прияли; вот тебе — царство небесное дома родилось. Бог благословит: мучься за сложение перст; не рассуждай много. А я с тобой за это о Христе умереть готов. Хотя я и не смыслен горздо, — не ученый человек, — зато знаю, что вся в церкви, от святых отцов преданная, свята и непорочна суть. Держу до смерти, яко же приях... До нас положено: лежи она так во веки веков». Таким об-

разом, вопросы совести были первой и главной причиной разрыва между народом и интеллигенцией, происходившего именно в этот момент, а для только что пробужденной совести проклинать то, во что народ учили свято веровать, было и болезненно и чревато последствиями. Масса отказалась следовать и, представленная и на этот раз самой себе, унесла свои идеалы в подполье. Русское народное благочестие, если и не ушло в раскол, но отделилось от господствующей церкви безвозвратно. Вспомним факт — уже указанный в главе V, — что именно в XVII веке христианская мысль сообщилась народу и вызвала в нем такое оживление религиозного чувства, подобно которому не было на Руси и с языческой эпохи. Подчеркнем, что знания — «ученость», — в XVI веке, одобренные церковью, были почерпнуты из благонадежных византийских источников IV-X веков нашей эры, однако удовлетворить общества они уже не могли и вот контрабандой начинают проникать на Русь обрывки средневековых наук XI-XIII столетия, которым, после тщетного и бессильного сопротивления, сами представители церкви начинают понемногу подчиняться, и эти признаки западного влияния малопомалу усиливаются, так что к концу XVII века оно становится господствующим. Однако же и это влияние, пришедшее на смену византийской мудрости, оказывается латинской ветошью средневековья и таким образом научный материал, воспринятый через Киев Москвой, был продуктом XII-XIII столетий западной Европы, сданным там в архив за ненадобностью уже в XV веке. Заметим еще, что и критика, и национальное самосознание того времени были двумя компонентами одного и того же социально-психического процесса, совершавшегося в одной и той же общественной среде, а таковой был единственно доступный влияниям тесный придворный круг, как уже

упомянутое окружение царя Алексея Михайловича. Этими, совмещавшими западничество и национализм, были, в сущности, все западники XVII столетия, а такое специфически националистическое движение как раскол имело одним из своих источников — как уже было замечено — просветительно-реформаторские, правда, очень скромные — тенденции в окружении молодого царя. Маржерет имел полное основание утверждать в начале XVII века, что «невежество русского народа есть мать его благочестия: он не знает ни школ, ни университетов; одни священники наставляют молодежь чтению и письму, но, впрочем, и этим занимаются немногие», а еще через полвека раскол блестяще доказал эту теорему, показав, что воистину невежество было матерью русского благочестия в его старинной форме. Только что изложенные положения обязательно должны быть учтены при изучении музыкальной культуры Московского периода, ибо и религия и образование — как уже было указано, — в каких бы многообразных обликах они ни проявлялись, суть два неизбежных фактора каждой культуры. А факты вышеизложенные, силы и импульсы, властвовавшие над умами тех времен, определяли уже со второй половины XV века и выяснение, и тенденцию музыки Московской Руси. В прошлой главе уже была отмечена преемственность этой культуры от народных музыкальных культур и киевского и новгородского периодов. Московская эпоха имела огромное значение, не только в факте свержения татаро-монгольского ига, в укреплении и расширении государства и в расширении влияния Запада, но и в появлении идеи Третьего Рима, на которой следует остановиться подробно.

В течение XV века западная Европа, интеллигенцию которой занимала одна общая мысль — крестового похода на турок, — вдруг, внезапно, открыла

Россию. Естественным вождем оппозиции против торжества ислама, конечно, являлся папа римский, искавший каждого союзника, который согласился бы принять бескорыстное участие в этом предприятии. Таким образом было решено склонить к этому делу великого князя Ивана III, выдав за него замуж племянницу византийского императора Зою Палеолог. Однако это дело было щекотливое, ибо Зоя, бывшая на попечении папы, считалась рьяной католичкой, а московский князь требовал «христианку православную». Это, казалось бы, непреодолимое затруднение было устранено монетчиком Ивана III, который обманул папу, обещав ему, что Россия подчинится святому престолу, и дворецким отца невесты, поклявшимся и засвидетельствовавшим, якобы от имени византийского кардинала Виссариона, «православное христианство» невесты. Таким образом католическая Зоя, не перестававшая величать себя «византийской царевной», стала супругой Ивана III, в 1472 году превратившись в православную Софию. Венецианский сенат уже в следующем году напоминает великому князю, что в случае прекращения мужского потомства византийских императоров, наследственные права переходят к нему, Ивану, по супруге, а сам наследник византийского престола Андрей Палеолог дважды посещает его, стремясь продать свои права, однако же весьма разочарованный находит более выгодного покупателя в лице короля Франции, Карла VIII. Глухой ко всем заманчивым предложениям Запада, Иван III на переломе XV-XVI веков открывает с помощью своего приятеля Меглы-гирея, крымского хана, ставшего незадолго до этого вассалом турецкого султана, блистательную торговлю с Востоком, в которой русские купцы пользовались исключительными преимуществами. Казалось бы все последние упоминания, как бы любопытны они ни были, не могли бы интересовать исто-

рика музыки, однако он придает им исключительное значение, ибо именно на фоне этих событий совершилось оформление идеи о Москве — третьем Риме, выраженное в словах игумена Филофея, обращенных к Ивану III:

«Церковь старого Рима пала неверием аполлинариевой ереси, второго же Рима — константинопольскую церковь иссекли секирами агаряне. Сия же ныне третьего нового Рима — державного твоего царствия — святая соборная апостольская церковь — во всей поднебесной паче солнца светится. И да ведает твоя держава, благочестивый царь, что все царства православной христианской веры сошлись в твое единое царство: один ты во всей поднебесной христианам царь... Блуди же и внемли, благочестивый царь, что все христианские царства сошлись в твое единое, что два Рима пали, а третий стоит, а четвертому не быть; твое христианское царство уже иным не достанется».

Из этого положения вышло со временем, что московский «царь и самодержец» является прямым продолжателем дел византийского императора Константина Великого, больше того, что «Август кесарь» ставит «Пруса, сродника своего», на берегах Вислы, Рюрик — потомок этого Пруса в четвертом колене, — по приглашению «мужей Новгородских», переселяется из «Прусской земли» на Русь, Владимир Святой — четвертый потомок Рюрика, а четвертый потомок Владимира Святого — Владимир Мономах. Таким образом женитьба на Софье была обойдена, а с нею и непосредственная зависимость позднего времени и от Византии и от западной Европы, бывшей посредником этого брака. Как русский великий князь начал вести свою власть непосредственно от Пруса, «брата императора Августа», так и русская церковь оказалась бывшей основоположенной апостолом Андреем, «братом апостола Петра». Русские князья считались еще в XIV веке вас-

салами византийского императора, их звание при его дворе было «стольник», и уже в конце того же столетия, начиная осознавать свою силу, Василий I стал протестовать против этого подчинения императору и получил серьезную отповедь от патриарха константинопольского, указавшего ему, что «Невозможно христианам иметь церковь, но не иметь царя; ибо царство и церковь находятся в тесном союзе и общении между собой, и невозможно отделить их друг от друга», а так же «Святой царь занимает высокое место в церкви» — «послушай апостола Петра, сказавшего: “Бога бойтесь, царя чтите”». Этот урок не пропал даром; после падения и Константинополя, и Балканских держав Иван III, женившись на Палеолог, стал формальным претендентом на византийский престол, а выдумывать фантастические генеалогии для оправдания политических притязаний не было новостью для славянского духовенства — ведь еще в XI-XII веках болгарские Асени (древнеболгарская династия, основоположником которой был Иван Асень), были произведены от древнего «знатного римского рода», а в XIV сербские Неманьи были породнены и с Константином Великим, и даже с кесарем Августом — так вот были изобретены вышеприведенные легенды о пышных исторических связях как русской церкви, так и правителей. Всё это было бы забыто как дешевый фарс, если бы не его последствия. «Греки для нас не Евангелие, — ответил Иван Грозный папскому послу на его аргументы последовать примеру Византии и принять флорентинскую унию, — мы верим не в греков, а в Христа; мы получили христианскую веру при начале христианской церкви, когда Андрей, брат апостола Петра, пришел в эти страны, чтобы пройти в Рим. Таким образом, мы в Москве приняли христианскую веру, в то же самое время, как и вы в Италии, и с тех пор и доселе мы соблюдаем ее ненарушимой». В торжественный мо-

мент национального возвеличения, каким была для церкви и государства середина XVI столетия, взаимное согласие обеих сторон и их союз были ненарушимы. Важнейшим плодом теснейшего союза церкви и государства было национальное возвеличение обоих, — создание религиозно-политической теории, санкционировавшей самобытную русскую власть и ставившей ее под охрану самобытной национальной святости. Проводя в жизнь свою соединенную программу, митрополит Макарий и царь Иван Васильевич не могли, конечно, предвидеть, что скоро наступит время, когда и церковь и государство почувствуют неудобства. В XVII веке самобытность русской церкви, из которой вытекала гордая вера во вселенско-историческую миссию русского православия, была признана отклонением с правильного пути, а правильным путем было признано то самое, что на столетие раньше считалось чуть не ересью.

Русская церковь должна была отречься от всего, что она привыкла считать важнейшим содержанием веры и за ней пошли немногие уже переросшие старую веру, а также и равнодушные к религии, но прочие остались верны старой вере, даже если они и не ушли в раскол. Победа над старой верой сопровождалась тяжелым уроном, ряды победителей поредели, а уход ревнителей старины ослабил религиозное рвение среди оставшихся в ограде церкви. Церковь пожертвовала творческим элементом в угоду призраку, ибо, вызвавшее раскол, исправление книг так и не было довершено надлежащим образом. Во что это вылилось можно судить по сохранившимся отзывам современников: «ту же речь напечатал, но новым наречием: где церковь была, тут храм, а где храм, тут церковь; где отроцы, там дети, а где дети, тут отроцы; вместо креста — древо; вместо певцы — песнословцы»... Это ослабление церкви, ее внутренней жизни происходило как раз в

тот самый момент, когда ее союзник, государственная власть, достигала высшего развития своих сил. Лишенная традиционного содержания, изнутри разъединенная, восстановившая против себя самую пылкую и рьяную часть своей паствы и принужденная опираться на государственную власть, русская церковь всецело предавала себя на милость и немилость последней. Правительством тишайшего царя урезало привилегии церкви и в области суда, и хозяйства, переход земель в собственность церкви был запрещен, а тяглые земли, принадлежавшие духовенству, были возвращены в тягло и в тоже самое время суд над духовенством по гражданским делам был передан в государственные руки. «Божие достояние и Божий суд переписаны на царское имя», — выразился по этому поводу патриарх Никон. Таким образом, с временными уступками церкви, государство продолжало свою политику до Петра Великого, быстро приведшего борьбу к решительной развязке.

Для музыки характерно, что она является непосредственным отголоском чувств, как автора, так исполнителя, и слушателя. Если творческая личность отображает тип чувствования своей среды, то можно говорить о стиле определенной группы или класса. Стиль такого рода был свойственен в языческой Руси каждому, однако уже со времени насаждения христианства появляется разделение. Масса остается при прежнем стиле и остается верной ему, конечно, с известными модификациями, до сего дня. Что же касается духовенства и, возможно, византизированных князей, то они приобщаются к занесенной и со временем конечно тоже модифицированной церковной музыке. Московский период отличается именно тем, что в связи с закономерностями — так обширно обсуждавшимися в начале этой главы — в музыкальной сфере усиливается спрос на новые звуковые впечатления. Пер-

вое время спрос диктуется только идеей Москвы — третьего Рима и легендарно пышными историческими связями русских «самодержцев». Стремление не «ударить в грязь лицом», стремление «вдать пущей важности», выражалось не только в неприличном поведении русских послов в столицах западной Европы и в Константинополе, где они старались занимать места совершенно несоизмеримые с установленными ступенями европейской иерархии держав, споря о первенстве с дипломатами сильнейших в то время на Западе Испании и Франции и шокируя потомка Пророка полнейшим игнорированьем установившихся обычаев этикета, — оно выражалось также и в музыкальном импорте с целью «пустить пыль в глаза», придать русскому двору пышность на иностранный манер, коя подобала потомку «Константина» и даже «Августа Кесаря».

Отметим, что при Иване III была учреждена Великокняжеская капелла, давшая в последствии институцию Государевых певчих дьяков, что для его двора в «числе иных иноземных умельцев», был выписан «капеллан белых чернецов, органный игрец», Иоганн Сальватор, римско-католический монах ордена святого Августина, получивший в Москве кличку «Ванька Спаситель». В великокняжеских палатах появились некоторые ассоциации с мнимыми прапредками «самодержца», как например, трон из слоновой кости с подделкой под греческую резьбу, а на деталях его сцены из древнегреческой мифологии с Аполлоном и кифарами.

На основании свидетельств современников мы знаем, что при Василии III Ивановиче, вышеупомянутая Великокняжеская капелла уже разделялась на «станции», а его посол (Дмитрий Герасимов) в Риме восторгался итальянской музыкой. Летопись отмечает, что грозный первый царь «всёя Руси», покончив с вольностью Новгорода кровавыми потоками, стал «вывозить» в Москву и знатоков духовной музыки и ско-

морехов-медвежатников, не делая между ними большого различия. Скоморошество, центром деятельности коего стала теперь столица государства, играло при Грозном роль не малую, но тип древнего скомороха, «праведника», уже вырождался. В окружении царя Ивана IV скоморохи превратились в «шутовских лицедеев», а глумления творца опричины над высшей иерархией церкви приняли точно такой же характер. Современник Стоглавого собора, митрополит Иоасаф, приведенный в отчаяние наступающим усилением шутов при дворе, молил царя: «Бога ради, государь, вели их извести, кое бы их не было в твоём царстве». Грозный же податливо соглашался, а затем собирал — по словам Курбского — «скоморохов с дудами и богоненавистными песнями», рядился в «богомерзкие хари» и творил «злая и скверная дела».

Но, будучи знатоком «обряда лицедейского», царь Грозный был безусловно и «старателем» духовной музыки. «Благочестивый государь... всенощное бдение слушал, и первую статью сам царь чел, и божественную литургию слушал, и красным пением с своею станицею сам же государь пел на заутрени и литургии» гласит надпись на памятной доске Никольского собора города Переяславля, бывшим освященным в присутствии синклита и всего царского семейства. А слова, отмеченные кавычками в вышеприведенной цитате, указывают на несомненную образованность и даже совершенство Грозного в крюковом искусстве. Сохранились также две стихиры — Богородичная и на день преставления Петра митрополита Московского — писанные крюками конца XVI века с надписаниями на первой: «Творение царево» и «Творение царя Иоанна деспота российского» на второй. Отметим еще, что царю Ивану Грозному были посвящены особый стиль духовного двухголосного пения и знамя казанское, для нотации этого пения специально придуманное. Посвяще-

ние это было будто бы вызвано завоеванием Казанского царства. Для уразумения этой нотации знатоками певческого дела того времени была написана «Книга, глаголемая Кокизы, сиречь ключ к Казанскому знамени» и эта рукопись все еще пылится на полках библиотеки Академии наук, без того, чтобы кто-нибудь заинтересовался ее расшифровкой.

Джером Горсей, посланный в Москву с подарками английской королевой Елизаветой в XVI веке, рассказывает в своих «Записках о Московии», что супругу Федора Ивановича, «Царицу также пригласили смотреть на вещи; она особенно удивлялась органам и клавибордам, позолоченным и украшенным финифтью, чего она никогда прежде не видывала; она дивилась их громкому и музыкальному звуку».

Один из моментов, где западное влияние наилучшим путем могло проникнуть в традиционное препровождение времени — был отдых, когда, несмотря на строгий чин русской жизни, детально регламентированный, превращенный в так же строго соблюдаемый обряд, как и обряды религии, каждый был предоставлен самому себе, когда ни вера, ни общество, ни даже домашний порядок от него ничего не требовали. А во всяком богатом доме того времени в часы послеобеденного отдыха русский человек возвращался к языческой старине, упорно игнорируя предписания церкви, и тут находили себе убежище и гонимые церковью музыкальные народные культуры и смех, на которые строгие церковные моралисты того времени смотрели как на «начало душевной гибели». Это была единственная отдушина, где можно было скинуть личину смирения и постничества и немудрено, что у многих момент такого «распоясывания», обусловленный жутким гнетом повседневного ханжества, как например, у Грозного, принимал патологические формы.

Если во время такого разгула сам хозяин и старал-

ся быть только зрителем и слушателем, то это делалось только во имя его «чести» — достоинства, но не редки примеры, когда он не только заставлял других и петь и плясать, и выкидывать всякие «действия», чем забористее тем лучше, но и сам приобщался этому «сонму дураков и дур», «домрачеев» — сказителей под звуки домр и «бахарей» — сказочников. На основании свидетельств о быте Потешной палаты периода Михаила Федоровича мы видим, что именно эти часы отдохновения были наименее защищенным пунктом в ритуале русской жизни, где легче всего и незаметнее приживались заносные «немецкие» и «польские» обычаи.

В быту Потешной палаты уже в то время незаменимыми участниками упоминаются западноевропейские акробаты, клоуны и фокусники, а один из них «немчин» — Иван Семенов Лодыгин — не только десять лет подряд «утешал» семью Михаила Федоровича, но даже и учительствовал: «выучил по канатам ходить и танцевать и всяким потехам, чему сам умеет, пять человек, да по барабанам выучил бить 24 человека».

Уже неоднократно упоминалось, что в середине XVII века, отчасти под греческим, отчасти под польским влияниями религиозные идеологии национализированной церкви XVI столетия подверглись критике, однако же, отряхая эти идеологии, московское правительство остановилось на полпути.

И старая вера, и рационализм, и мистицизм, и даже европейская светская наука, сперва в виде обрывков устарелых средневековых знаний, переданных из Польши через посредство Украины, а затем и в подлинном своем виде, нашли весьма благоприятную почву для распространения в Московском государстве и борьба с ними оказалась непосильной для очищенной от националистических тенденций официальной церкви, несмотря ни на защиту, ни на готовую поддержку правительства.

Немцы-музыканты тоже не переводились при московском дворе с самого начала XVII столетия. Показание Горсея о дарованных московскому двору органах и клавикордах мы уже знаем и он присовокупляет, что его подчиненные, «которые умели играть на инструментах, допускались часто в такое общество, куда я сам не был вхож», а вирджинэли, клавикорды, клавицимбалы и органы непрерывно фигурируют в инвентарных списках московского двора уже с конца XVI века. Сведения же о деятельности Потешной палаты скудны, о самой музыке, как и о музыке при дворе, исполнявшейся не известно ровно ничего, из описания празднования свадьбы Михаила Федоровича выходит только, что музыкальные инструменты употреблялись, а именно «сурны» и «трубы», и «накры», а «в Грановитой палате за время стола» играли на клавицимбалах и «били в накры в государеву радость». Есть также сведения, почерпнутые из книг государевой денежной казны, что музыканты того времени, как «государева потеха», были причислены к Потешной палате; были среди них и «цимбальники», а позже и «умельники органной потехи». Последняя принимала непосредственное участие во время справления второй свадьбы царя Михаила Федоровича и интерес к этому музыкальному инструменту, олицетворению помпы и пышности, был так велик, что еще во время его царствования из Голландии были выписаны братья Ганс и Мельгарт Лун, мастера органного дела, привезшие с собою двух подмастерьев и «стремент на органное дело». Построенный ими для дворца музыкальный инструмент был «зело громогласный». «Гласопищали» на нем «пронизающа», а «пердельи — потрясающа», «врутка и рура бесчисльное число», а и весь орган «велии и высок есть». Когда же на нем заиграли, то «неизреченно силно тресну гром» и было слышно «вищание бускин — труб ратных» и «контроверсия песнь высоких, добродетелью

к Богу восходящих, же рыкне, кто не утрашится». Однако же больше всего поразили присутствовавших кукушка и соловей, фигурины которых были помещены над этим музыкальным инструментом и «как заиграют те органы и обе птицы поют собою без человеческих рук».

Хотя со вступлением на престол тишайшего царя Алексея Михайловича и обрываются подобные дворцовые «потехи», хотя музыкальные инструменты и были вывезены за Москву, на Болото, свалены там в кучу и сожжены, хотя «нищие угодники и богомольцы» и затянули свои боголепные стихи в государевых покоях, однако же воздержание от «паганных» и «латинских» обычаев продолжалось только за время жизни первой супруги его. На счастье царя Алексея, ему не пришлось напрягать своих сил для какой бы то ни было крупной исторической борьбы, ему не пришлось идти к цели через трупы и топить в крови и вине укору мятущейся совести, как это приходилось и Ивану Грозному и Петру Великому, такого рода деятельность для него была бы непосильна. Царствовавший между двумя историческими катастрофами в момент сравнительного затишья, он спокойно возлежал на обломках и старого и нового, не старался разобраться в течениях, а просто подминал под себя что помягче. Плывая по течению, окруженный им же созданной искусственной атмосферой покоя и нежности, он иногда наталкивался на подводные рифы действительности и волновался ужасно, однако другие брали все заботы на себя, решали и приводили все в видимый порядок. А одной из таковых была его вторая супруга Наталия Кирилловна, девушка, выросшая в доме боярина Матвеева, решившая и настоявшая на исполнении при дворе театрального спектакля — самой сложной формы иноземной «потехи». Любопытно отметить в связи с вышесказанным внешние обстоятельства, сопровождавшие

справление этих свадеб и сравнить их. — Во время свадебного пира государева, когда царь брал Марию Ильиничну Милославскую, только певчие дьяки, распевавшие стихиры из праздников и триоди, были допущены, при свадьбе же с Нарышкиной «его великого государя тешили и в органы играли, а играл в органы немчин, и в сурны и в трубы трубили, и в суренки играли, и по накрам и по литаврам били во всю». Заметим, что у боярина Матвеева, на попечении которого до замужества находилась Наталия Нарышкина, существовал домашний театр, в котором играли немцы и дворовые люди и с женьитьбой на эмансипированной супруге тишайшему царю ничего другого не оставалось, как перенести обычай спектаклей и во двор. Представления эти по своей форме были делом конечно новаторским, но их сущность и составные элементы — стары, так что такое новаторство не вызывало особенных протестов, но на всякий случай одобрение было испрошено у тогдашнего духовника царя Андрея Савинова, который указал на пример императоров православной Византии и даже, приняв во внимание преэмественность и наследственность русского самодержца, подчеркнул желательность такого «действия». Такого рода спектакли были воспроизведением в лицах библейских сюжетов и только одно «Темир-Аксаково действо» было первой и очень робкой попыткой затронуть область тем исторических. Однако герой этой последней — Тамерлан, был выведен христианским подвижником... Пригодились и придворные художники-иностранцы, ими были рисованы декорации «преоспективным письмом», немецкий пастор Яган Готфрид Грегори составлял репертуар, переводившийся повидимому подьячими посольского приказа, Грегори же обучал актеров и был режиссером. Симон Гутковский, органист Немецкой слободы, составил оркестр из немцев и дворовых людей Матвеева, игравших «на орга-

нах, на виолах — рыле и в страменты», а, по предположению Д. Разумовского, государевы певчие дьяки исполняли вброшенные в ход действия хоры. Хотя эти спектакли и проходили под знаменем Священного Писания, однако перед зрителями на подмостках являлись дураки и дуры с плоскими шутками и очень откровенным цинизмом, а бесцеремонный реализм любовных излияний и Олоферна с Юдифью, и Иосифа с женою Пентефрия никак не укладываются в христианские рамки. Репертуар этих «действ» стилистически зависел от чувственной английской комедии, остроумия голландского Пикельгеринга и ветоши бродячих артистов Германии, приспособленной ими для ярмарочного вкуса, военных сцен, драк и убийств, треска и грома было в изобилии достаточно, чтобы удовлетворить самого взыскательного любителя балагана, а это было именно то, что было как раз по плечу московской придворной публике. Поэтому не следует удивляться, что наибольшее впечатление на зрителя производили сцены в роде того «как Артаксеркс велел повесить Амана по царицыну челобитью и Мардохеину наученью и как Олоферну царица голову отсекла». В сценических ремарках к пьесам того времени встречаются указания на музыку, как: «зде вострубят», «зде сполох чинится со трубы и тимпаны». «Селум бьет на барабане и клич чинит», что между актами вставлялись музыкальные «междусения» — интермеццо, такого рода музыка однако же не была обнаружена до сего времени, так же как и хоры, о которых есть замечания, что они являлись вставками в «комидийное действо» и многое другое. То немногое, что стало известным, и даже не в оригиналах, а в копиях позднейшего времени, это несколько мелодий, безусловно модифицированных вкусом последующих поколений, и даже известно о том, что и Л. Саккетти и Н. Финдейзен изменяли некоторые из них, стараясь придать им «тот вид, в котором они ис-

полнялись в XVII столетии...» Такого образа сомнительная операция имела последствием вывод Финдейзена, что оба мотива им исследованные — «чисто русские» и для подтверждения этого положения, он не нашел ничего более абсурдного как привести пример из творчества Римского-Корсакова. Мелодии же «комидийного действия» в рукописных списках XVIII столетия, с которыми мне удалось познакомиться, являются слепками с типов XI-XIII столетий западной Европы, которые по всей вероятности были заимствованы Киевом вместе с латынской ветошью средневековья в XVI веке — явление, о котором уже упоминалось выше, — а затем, модифицированные в сторону простейших последований звуков, продиктованных в равной мере и физиолого-акустическими свойствами слуха, и физиологическими особенностями органа пения — голоса — задача достойная иезуитов, неоднократно и очень научно посвящавших свой досуг подобным для миссионерской деятельности полезным новообразованиям — были переданы Москве. Курляндец Якоб Рейтенфельс в своих «Записках о Московии» свидетельствует об исполнении при дворе тишайшего царя западноевропейского балета «Орфей и Эвридика», не называя композитора последнего: «Узнав, что при дворах остальных европейских владетелей суть в употреблении различные зрелища, танцы и иные удовольствия для приятного препровождения времени, царь вдруг приказал, чтобы всё это было представлено в каком-нибудь французском танце. По краткости приказанного недельного срока, приготовили спектакль как могли. В другом месте приличествовало бы извиниться перед представлением, что не все соблюдено в должном порядке; однако здесь это было бы излишним: костюмы, новость сцены, величественный иностранный сюжет и стройность музыки, совершенно естественно, произвели для актеров самое счастливое впечатление

на русских, доставив им и полное удовольствие, и заслужив удивление. В начале царь и слышать не хотел, чтобы исполнялась музыка, как нечто новое и, некоторым образом, языческое. Однако, когда ему пояснили, что без музыки точно так же невозможно танцевать, как без ног, он предоставил все на усмотрение самих артистов». В этот период было даже основано что-то вроде театральной школы, где обучались 26 мещанских детей «комедийному делу», но царь Алексей Михайлович умер, при дворе восторжествовала партия ревнителей древнего благочестия, театральная школа закрылась, боярин Матвеев подвергся опале, а потом и ссылке, а в 1676 году последовал царский указ: «Над аптекарским приказом палаты, кои заняты были на комедию, очистить и что в тех палатах было — органы и перспективы и всякие комедийные припасы — все свести на двор, что был Никиты Ивановича Романова...»

Уже в V главе был отмечен религиозный подъем конца XVII и начала XVIII веков среди духовных композиторов русской церкви, когда еще свой домашний спор о вере не был закончен, когда интерес к религиозным вопросам чрезвычайно возрос в русском обществе, когда, в связи с западным влиянием, проникавшим все более широкой струей через Киев, русское музыкальное творчество принялось усердно эксплуатировать новые технические средства. Силы и импульсы, руководившие творчеством этого времени, наглядно могут быть осознаны в области искусств изобразительных: «Пречистая дева... не требоваше бабенного служения...: сама роди, сама и воспелена, благоговейно осязает, объемлет, лобызает, подает сосец: все дело радости исполнено, нет никакия болезни, ни немощи в рождении», а так же и: «Как не страшишься ты, недостойный взирать на блаженные лики — и соблазн помышлять в сердце своем? Истинному и благочестиво-

му христианину, и на самих блудниц взирая, прельщаться не подобает, а не то что на благообразное живописание разжигаться. Это мысль последнего бесстрашия и крайнего нечестия, чтобы кому от икон соблазняться. Телесно, а не духовно эти люди пришли к такой мысли в своем неразумии: злоба их ослепила». Настроенный таким образом на высший строй христианской мысли, диакон московский Иоанн обращает свой взор к моделям Нидерландской школы и то, что он достигает при использовании ее технических средств заставляет догадываться, что если бы музыкальное духовное творчество России того времени было бы предоставлено само себе, то оно могло бы пережить свою классическую эпоху четырьмя, пятью веками позже. Важно подчеркнуть, что музыка диакона Иоанна ни в коем случае не подражательна: усвоив технику композиции более раннего периода метаморфоз художественной музыки западной Европы, он ни в коем случае не стал нерассуждающим рабом этого стиля, но сумел наполнить его сущностью умиленного восторга, характеризующего верующего русского последней четверти XVII столетия. Уже тот факт, что диакон Иоанн заимствовал технические приемы из Нидерландской школы знаменателен, ибо это стиль, в котором каждый голос остается безусловно самостоятельным, не нарушая целостности взаимно образуемого. И этот стиль родился из закономерностей горизонтального звукоощущения — уже упомянутого в III главе, — которое обуславливает слышанье целого без ущерба индивидуальности его составных единиц. Нидерландская школа проводила через всю композицию красной нитью мелодию большей частью заимствованную или из традиционного круга Грегорианского пения, или же из народной песни, а диакон Иоанн, строго придерживаясь этого принципа, вводил в свои композиции, в роли неизменной мелодии, модели Знаменного распева. Этот

стиль, возникший в западной Европе из побуждений сначала духовного характера — идеи единственной христианской церкви — пользовался для созидания своих музыкальных форм элементами меры и движения, его же исключительным звуковым материалом, его проводником в жизнь, служил человеческий голос. Математическая абстрактность формы, укрощающая плотское вожделение голоса, человеческий голос оживотворяющий абстрактную природу формы и наконец полнейшее исключение элементов динамического порядка, обуславливающих проявление страсти, — это нормативный идеал этого стиля, а его аналогичность с умиленным восторгом верующего русского конца XVII века несомненна. Случай же диакона Иоанна единственный, известный в истории и узнали мы о нем и увидели его композиции только благодаря неразберихе времени Второй мировой войны, о чем уже указывалось во Введении.

Совсем к иной категории относится творчество его современников, целой плеяды духовных композиторов — из числа которых в V главе были выделены Бавыкин и Редриков — обуреваемой теми же идеалами как и диакон Иоанн. Стиль этого движения в главном был обусловлен появлением в 1679 году теоретического руководства Николая Дилецкого. «Идея грамматики музыкальной». Дилецкий получил образование в Польше, на периферии распространения западноевропейской художественной музыки того времени, мысль ведущих теоретиков его времени его даже и не коснулась и, судя по его труду, он опоздал только на один век, но, верный своим учителям, он снабдил свой труд образцами «преискранных польских художников», ставя их в пример для созидания нового концертного стиля в русской духовной музыке. Эти образцы, и не первой свежести, и далеко не изощренного вкуса, служили для вышеупомянутой плеяды незаменимым пособием, результа-

том чего явилась весьма квантитативная, но далеко не всегда квалитативная деятельность многих и многих московских регентов и певцов и не следовало бы подробно останавливаться на этой деятельности, даже во имя ее обуславливавшего умиленного восторга, если бы не одна особенность, свойственная всем без исключения причастным к ней. Дело в том, что в противовес диакону Иоанну, писавшему, как уже было упомянуто, в стиле, обусловленном закономерностями горизонтального звукоощущения, эта плеяда без единого исключения усвоила звукоощущение вертикальное. Безусловно это случилось не сразу, процесс был уже в ходу сравнительно долгое время, о чем свидетельствуют некоторые детали партесного пения. В последней четверти же XVII столетия это явление принимает такой стихийный характер, что становится необходимым обратиться свой взор к истории художественной музыки Запада, а именно к XVI столетию.

Именно в XVI столетии художественная музыка Запада, до той поры так называемая полифония Нидерландской школы, не локализованная только на территории Голландии, но распространившаяся в большей или меньшей мере по всей западной Европе, чей стиль был олицетворением культа, переживает критический момент. В это время начинается гигантский культурно-исторический процесс брожения, обычно называемый Реформацией. Однако те, которые думают, что реформация это достояние только богословов, духовенства и церкви, делают коренную ошибку, ибо именно этот процесс брожения был охарактеризован появлением, наличием и наступлением новых сил и импульсов в плоскостях и культурных, и национальных, и социальных, и экономических. В преломлениях же понятий того времени религиозные споры и борьба стояли на первом плане и взгляд этот так и удержался в популярном понимании и до настоящего времени.

Однако же реформация проводилась не только Кальвином, Лютером, Цвингли и другими, ее делали и гуманисты и люди эпохи Ренессанса, которые вновь осознали и признали древнегреческий идеал. Реформацию делал и тот, кто выяснил, что земля шарообразна и вертится вокруг солнца, и тот, кто в поисках западной Индии пересек океан и, сам того не ожидая, открыл Америку. Реформация делалась и тем, кто ввел печатание и тем, кто основал экспериментальную физику и положил начало новой науке — природоведению. И опять таки, всё это имело место не сразу, а постепенно, одно за другим, одно обуславливая и вызывая другое, но сумма всех явлений стала менять и социальные, и политические, и экономические отношения и коренным образом стала изменять мирозерцание человека. В этот период был создан новый мир с еще вчера неизвестными, новыми силами, возможностями и отношениями. Они были осознаны за счет новых познаний и открытий, и на основании последних, вчера еще непреложные, истины, были пересмотрены, науки подверглись ревизии и многое, уже больше не выдерживающее критики, было сдано в архив. Это был период, когда Запад осознал, что и враждебные силы природы могут быть изучены и покорены, мир начал представляться как сумма взаимоотношений элементарных сил, подлежащих действию физических законов, а сам человек — как физическое бытие. Человек, осознавший себя таким образом, уже не был больше в состоянии принимать истины Священного писания за основание всех наук и во имя этой идеи новоосознанного мира он повел борьбу и с церковью там, где последняя косно придерживалась обветшавших взглядов, уже воспринимаемых как суеверие, и мешала всему процессу познания. Возрождаемый таким образом человек осознал законы и падения, и равновесия, и пространства, в связи с последним он сознательно начал приме-

нять законы перспективы и сознательное восприятие пространства выразилось в новом феномене, наслаивании звуков одного над другим, ощущаемых как одно целое — аккорд — обусловившее вертикальное звукоощущение. Это вертикальное звукоощущение, о котором уже упоминалось в главе III, становится вседвоящим, однако же следует указать читателю на то, что «исторические периоды» существуют только как вспомогательное средство историкам, они человеческая конструкция, жизнь же сама их никогда не придерживается и таким образом ни в коем случае не следует думать, что художественная музыка Западной Европы XVI столетия была безусловно единоличной. У нее было два лица, одно обращенное к феномену вертикального звукоощущения, другое же к феномену горизонтального и только постепенно, но неизменно, последнее исчезало. Что утверждение первого, продукта освобождения духа от научных учений Священного писания, должно было повести к секуляризации музыки, — это несомненно.

Обращая свой взор опять к тому пункту рассматривания музыки Московской Руси, где мы его покинули, приходится отметить сугубое наличие ее двуличности и появление двух теоретических трудов, разграниченных только десятком лет, «Азбуки знаменного пения» Александра Мезинца и уже упомянутого — Николая Дилецкого, первого, обусловленного горизонтальным, второго же вертикальным звукоощущениями, может послужить осознанию характера того времени.

Такого рода явление было обусловлено факторами и закономерностями исторического процесса, изложенными в начале этой главы и почти одновременное появление музыки и диакона Иоанна и упомянутой плеяды духовных композиторов, стилей, лица которых обращены в разные стороны, относится к после-

довательностям тождественного порядка. В связи с начинавшейся секуляризацией русского общества, стиль диакона Иоанна осужден был на гибель, стиль же неоднократно упоминаемой плеяды, сам по себе продукт секуляризации западноевропейского общества, не был способен принести значительных результатов в ограде церкви. Именно в эту эпоху русская духовная музыка покидала официальную церковь и уходила в подполье. Тенденция же признавать «вполне народными», «выдержанными в народном духе» и даже «не порывающими связи со славным историческим прошлым» и «преемственными» устремления Бавыкина, Редрикова и иже с ними, является тенденциозной, лишенной какого бы то ни было научного основания, но — вспомним упоминание этой проблемы в Введении и ее освещение в III главе — чрезвычайно удобной для целей генеральной линии.

ГЛАВА VIII

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

Задолго до появления в Москве партесного пения, завезенного киевскими «вспеваками», и вместе с греческим, нашедшим поклонника в лице патриарха Никона, в певческом мире началось брожение, вызванное процессом исторических взаимоотношений и закономерностей, вскрытых в последней главе. Это брожение обусловило появление целого ряда полемических трудов по вопросам пения и основой для такого рода споров являлось требование признать два рода «мусикии», которые характеризовались как: «едина гласом, вторая же бряцаньем». Первая из них, «согласное художество и преизящное гласовым разделение», начинала определяться словами: «Мусикия есть вторая философия и грамматика», а вместе с этим заимствованием из западного средневековья и современная теория музыки с периферии западной Европы была перенесена на московскую почву. В связи с этим событием появилась плеяда духовных композиторов, разделявших чувства умиления и религиозного подъема того времени, но усвоивших западные приемы музыкальной техники, уже подвергшейся секуляризации. Некоторые из их числа, например, дьяк Василий Титов, обрабатывали и Знаменный распев самым примитивным западноевропейским способом, они гармонизировали также и старые местные напевы, перенимали и иноземное творчество, не спрашивая об имени композитора, и писали даже

собственные сочинения, одушевленные идеей многозначительности, помпы и пышности, доходящие «аж до 24 гласности». Секуляризирование духовной музыки за счет усвоения технических средств идет рука об руку с секуляризацией мировоззрения высшего русского общества, ибо и в решительный момент возникновения наивного религиозного одушевления, русский религиозный формализм оказался слишком силен, чтобы дать свободу новым тенденциям, но и слишком слаб, чтобы возбудить к ним сочувствие в широких кругах, а кроме того, русская православная душа была для этого отчасти слишком обеспокоена, отчасти слишком поверхностно затронута христианским влиянием. Исходя из этих положений, следует осознать, что устремления вышеупомянутой плеяды духовных композиторов, овладевших суррогатом современной им западноевропейской техники, следует рассматривать в свете появления зачатков русской светской художественной музыки, а их произведения, все эти «Херувимские веселого распева с выходками», «Аллилуйя, во-лынка зовома», наконец, «Воспоем песнь нову, со скоком с чердака» — зачатками безусловной моды на все импортированное из западной Европы, причем критерием являлся далеко не вкус поставщика, а слепая вера потребителя в то, что самый лучший вкус есть тот, который разделяет в данный момент западная Европа. При таких условиях и таланты и бездарности должны были отливаться в одну и ту же тождественную форму, наемника не спрашивали, какого Бога он носит в своей душе, и творчество его, понятным образом, начало выражаться в механическом подражании современным образцам Запада, доходившим в Россию.

В начале XVIII столетия государство Российское было реорганизовано по тогдашним европейским образцам, торговля и промышленность страны начали успешно развиваться, больше внимания посвящалось

образованию и, сообразно с общей политикой Петра Великого, импорт иностранной, преимущественно итальянской и немецкой, музыки достиг небывалых размеров. Это искусственно насаждаемое западное искусство, обычно не очень высокого художественного достоинства, усиливалось еще благодаря пленным иностранцам во время частых войн, остававшимся в России, участвовавшими путешествиями русских в западную Европу, а в особенности систематическим выписыванием заграничных преподавателей с целью насаждения цивилизации Запада.

В связи с такого рода побуждениями первая труппа, одной из задач коей была и опера, прибыла в Москву в 1702 году, однако же вскоре ее «начальный комедиант», Иоганн-Христиан Кунст, уже получивший титул «Его Царского Величества комедиантского правителя» указал на создавшееся недоразумение, его так торопили с выездом в Россию, что он забыл «промыслить добрых комедиантов, которые искусны в поучих действиях...» Его оплошности «доскочили круто», по документам того времени выходит, что сразу же были выписаны по специальным контрактам семь музыкантов из Гамбурга, князь Григорий Огинский прислал четырех из своего оркестра и дан был «строжайший наказ купить робят маленьких с гобой и сипоши» в Берлине. Для того, чтобы исполнение ролей возможно было бы и по-русски, сразу же, как и при тишайшем царе, была открыта театральная школа; там же «музыкальный прынципал», Генрих Зинкнехт, обучал игре на музыкальных инструментах русских «спеваков». Что и сам Петр Великий придавал нововведению значение не малое, видно по тому, что «комедийная хранина» по его личному настоянию была отстроена на Красной площади, что произвело и сенсацию и громкие протесты в виду выбора такого «знатного места» для «действия», в котором «мало пристойства». Тем не ме-

нее «комедийный амбар» был уже отстроен через полгода после прибытия труппы и в нем «театрум и хоры, и лавки, и двери, и окна; и внутри ее потолок подбит, и кровля покрыта, а снаружи обита тесом», а приказ царя Петра гласил: «Комедии на русском и немецком языках действовать и при тех комедиях музыкантам на разных инструментах играть в указные дни в неделе: в понедельник и четверг. И смотрящим всяких чинов людям российского народа и иноземцам ходить по-вольно и свободно без всякого опасения. А в те дни ворот городских по Кремлю, по Китаю-городу и по Белому городу в ночное время до 9-го часу ночи не запираеть и с проезжих указанной по воротам пошлины не имать, для того, чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно». Что Петр Великий стремился придать этому новшеству характер общественный видно и из того, что «ярлыки» на вход, продававшиеся в «чуланах хоромины» были доступны каждому без каких бы то ни было ограничений. На основании сохранившегося современного «описания комедиям» видно, что в репертуаре 1702-1709 годов были исполняемы и «апёры», следует однако оговориться, что с современной точки зрения это были драмы и комедии с некоторым участием в них музыки. Подчеркнем, что с 1707 года московский театр в силу упадка интереса перестал быть публичным, но его дело не угасло бесследно, тлея в домашнем обиходе сестры царя Петра, Наталии Алексеевны, а позже у вдовствующей царицы Прасковии Феодоровны. И этот период театра, как и театра времени царя Алексея Михайловича, отличается подражательностью и необходимо отметить еще одну особенность, свойственную обоим — полную незаинтересованность в именах композиторов, писавших как для театра Петровской, так и для предыдущей эпох и такого рода анонимность додержалась до 1735

года, когда была выписана в Петербург итальянская опера.

Отсутствие интереса к имени автора в художественном творчестве является одной из наиболее характерных особенностей дилетантской среды, доживших до нашей современности; и сегодня еще можно встретить немало людей, помнящих название произведения, но не знающих или даже не желающих знать имени его автора. Другим, не менее важным свойством дилетантизма является стремление к подражательности. Подводя итог в отношении к художественной музыке той эпохи, мы обнаружим ее характерную черту — дилетантизм, и эта, импортированная с Запада музыка воспринималась примитивнейшим образом — как удовольствие, развлечение, наконец, как увеселение. В связи с этой чисто гедонистической эстетикой неизменно должно было появиться убеждение, что музыкальная профессия является для аристократии и, следовательно, для дворянства несоответствующей, неподходящей, даже унижительной и постыдной. Высший круг общества стал считать себя исключительно потребителем, а производителями для него являлись иностранцы, к которым впоследствии примкнули образованные крепостные или же разночинцы хотя бы и свободного класса.

И несмотря на упомянутые в начале этой главы успехи торговли и промышленности и усилившееся внимание к образованию, мундир западной цивилизации, надетый Петром Великим, сказался на всей жизни начала XVIII века. Реформы Петра сопровождались уничтожением старого «чина» жизни, который стал налаживаться в Москве XVII века; этот распорядок диктовал определенные правила поведения, новые порядки, заведенные Петром, неизменно вели к системе, при которой видное место заняли приказания часто взаим-

но друг друга отменявшие. Социальный и культурный простор, невероятное ослабление церкви в связи с расколом, потеря ею уважения народа и стихийным ходом жизни, обусловленная победа критических элементов, сделавшая возможной торжество крайнего направления реформы, наложила на последнюю резкую печать индивидуальности Петра Великого, помешав ему установить взаимное доверие между собой и сотрудниками и подобрать для реформы подходящих людей. И это на фоне отсутствия междуклеточной ткани социальных отношений, которая вырабатывается культурным процессом и только одна может обеспечить непрерывность социального действия в пространстве и времени. При отсутствии этого непреложного условия сознательной реформы, царю Петру поневоле приходилось верить в одного только себя и полагаться только на свои собственные силы. Правда, существовала некоторая точка опоры и след ее заметен сквозь все перипетии реформы: эта точка опоры заключалась в вызывающем характере перемен, опрокидывавших установившиеся вкусы, привычки, стремления и интересы как ближайшей окружающей среды, так и широкой народной массы. Проводя в жизнь свои реформы, царь Петр применял обдуманную и сознательную систему устранения аристократии и привлечения мелкого дворянства, организованного в гвардейские полки, для поддержки и усиления своей власти. Табелью о рангах царь Петр санкционировал совершившийся факт, а над тем, насколько демократизируются его «ранги» и само «лучшее старшее дворянство» дальнейшим автоматическим действием табели, едва ли он вообще задумывался. В первые полвека реформы русское рядовое дворянство очень медленно входило во вкус цивилизации Запада. Некоторым из его среды приходилось поневоле побывать и за границей, и они возвращались слегка приобщенные к за-

падной цивилизации, но, попав опять в привычную обстановку, погружались в «прежнее свинство».

В связи с реформой Петра Великого, наибольший спрос падает на музыку парадную, выражающуюся как в бесчисленных военных оркестрах, так и в создании кантов, прославляющих победы, музыки, сопутствующей церемонии и танцы на ассамблеях. До нас дошло значительное количество рукописных кантов и это следует отметить только потому, что стиль Бавыкина Редрикова, Титова и иже с ними копируется здесь полностью. Дилетантский вкус той эпохи, уже по своему существу, не был в состоянии воспринимать музыку без вспомогательных средств, иными словами, для того, чтобы быть воспринятой, музыка должна была соединяться с наглядными зрелищами, либо с танцами. Это явление, дополненное компонентами, о которых речь впереди, обусловило на долгое время в России преимущественный интерес к проявлениям искусства, в котором «смысл» музыки так или иначе иллюстрировался и расшифровывался внемузыкальными средствами. XVIII век в западной Европе определяется именами Баха, Гайдна, Генделя, Моцарта, Куперена, Рамо, их же композиции исполняются в современной им России в виде редчайшего исключения. И здесь замечается оторванность, которая проникала все области русской жизни и для характеристики которой только что была обсуждена сущность и последствия реформы Петра Великого. Русский высший класс, хотя и переряженный в «немское» платье, только внешне копировал Запад, внутренне же — оставался чужд его музыкальной культуре и не был в состоянии познать ни добра, ни зла художественной музыки, не делая никакой разницы между балаганом, клоуном, фокусником, музыкантом или творцом серьезной музыки.

Причиной, побудившей Анну Иоанновну выписать итальянскую оперу, была ее крайняя дороговизна, а

именно этот пункт означал высший шик придворной жизни. Бесцельно было бы искать какое бы то ни было эстетическое побуждение в этом подходе; заметим только, что итальянская опера XVIII века, не в пример XVII столетию, была сравнительно доступна для дилетантского восприятия, она была искусством зрелищным, связанным со словом, которое часто переводилось и на русский, она была виртуозно-блистательной, а главное на нее существовала мода в «лучших», по понятиям того времени, западноевропейских дворцах. Началось господство «оперы» в том смысле, как ее понимало тогдашнее русское общество: в смысле подобию водевиля с «ариями» в виде куплетов, с плясками и хорами часто весьма мало имевшими отношения к ходу действия. Франческо Арайя, придворный композитор Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны, написал для русской итальянской сцены ряд опер, зарекомендовав себя лукавым царедворцем и потакая безвкусию по мере своих сил. Оперы эти не имеют никакого серьезного значения, однако стиль их — живой свидетель вкуса благородного общества той эпохи, бывшего — как уже отмечено — безапелляционным заказчиком, и они важны для истории как показатель того, что положило начало длительному и упорному влиянию итальянской музыки в России, продолжавшемуся больше столетия. Заметим, что имя Арайя, первое имя светского композитора на территории России и он же первый автор оперы на русский текст; известен истории и сюжет этой оперы, «Титово милосердие», очень распространенный в XVIII столетии, он же показателен, ибо в этом веке «просвещенного абсолютизма» каждый монарх претендовал по меньшей мере на звание «милосердного Тита». Во второй половине XVIII века многие мастера Запада, преимущественно итальянцы, Галуппи, Сарти, Паизиэлло, Чимароза, Сальери, Мартин-и-Солер, принимают участие в му-

зыкальной деятельности при дворе Ст. Петербурга, однако же подчеркнем еще раз — что уже делалось в главах III и VI, — что итальянщина сделалась в России музыкальной условностью, льстившей элементарным вкусам совершенно неподготовленной публики, и если бы даже вкус последней мог бы восторжествовать над итальянской манерностью того времени, такая победа не разрешила бы сама по себе дальнейшего вопроса — кто воспользуется ее плодами: уступит ли итальянщина свое место серьезной космополитической музыке, расцвет которой наблюдался как раз во второй половине XVIII века в Европе, или же здесь возродится какая-то русская национальная школа.

Аристократия и дворянство сами все еще не снисходили к изучению музыкального искусства, однако намечалось нечто новое, они начинали отправлять за границу для выучки, или же дома, руками иностранцев, обучали музыке разночинцев и своих крепостных, которые теперь, пройдя искус западноевропейского мастерства, в общем стояли технически на уровне их эпохи. Эта инициатива знати определялась желанием не отстать от двора с его блеском, зрелища и оркестры начали распространяться и по провинции, а последствием было заражение дворовых, до той поры строго державшихся народных музыкальных культур, отбросами западной художественной музыки. Невзыскательный вкус господ диктовался иноземным или русским «маэстро», ими продуцированная музыка прививалась дворовым, древняя музыкальная культура которых под таким влиянием разлагалась, выражаясь в более симметричном ритмическом складе и в уклонении от старых ладов в западный мажор-минор; такого рода синтез в псевдо-народном духе перенимался аристократией и дворянством, будучи им несравненно ближе и понятнее, нежели специфическая значительность исконно-народных музыкальных культур.

Музыкальное творчество западноевропейски образованных разночинцев и крепостных было либо подражанием далеко не перворазрядным западным образцам, из категории которых упомянем оперу Березовского «Демофонт», оперы, симфонии и камерные сочинения Бортнянского и произведения для скрипки Хандошкина, или же — компромиссом между псевдонародной песнью и западноевропейским стилем, опять-таки сомнительного качества. Из последней категории выделим Фомина, композитора из дворовых, написавшего девять опер; одна из них, «Новгородский богатырь Боеславович», была создана по заказу Екатерины II и либретто к ней было написано самой императрицей. Этот последний факт указывается для того, чтобы вскрыть отношения того времени, существовавшие между музыкальными заказчиками и исполнителями заказов не-иностранцами. Несмотря на то, что Фомин получил свое образование в Болонской музыкальной академии и в виду обнаружившихся незаурядных способностей даже состоял одно время ее пансионером, а значение города Болоньи в те времена было таково, что Моцарт посетил его с целью установить свою репутацию серьезного и способного композитора; Императрица Екатерина не доверяла «мужику» и передавала им написанное на просмотр и даже правку иностранцам — барону Ванжуре и Мартини-Солеру. Кульминацию такого «родительского» отношения лучше всего можно осознать в случае Березовского, ученика непоколебимого авторитета того времени, падре Мартини, учителя и уже упомянутого итальянского композитора Сарти. Вышеупомянутая опера Березовского, написанная во время его пребывания за границей, несмотря на ее сугубую подражательность и не всегда хороший вкус, исполнялась со значительным успехом и в Болоньи, и в Ливорно. Судя по ней, можно, положа руку на сердце, утверждать, что

он, по меньшей мере, не уступал в своем даровании блестящему, величественному и умному Сарти. Однако же, по возвращении на родину, Березовский не только пал жертвой недоверия своих соотечественников по примеру Фомина, больше того: он отказался в своем творчестве подлаживаться под вкус правящего класса. Последствия не замедлили сказаться: он был затерт, унижен, дошел до психического расстройства и покончил самоубийством.

Не отсутствие крупных дарований, что уже утверждалось неоднократно, а общие условия, которым было подчинено их творчество, обуславливают XVIII век. Композитор второй половины того же столетия на Западе тоже находился на службе аристократии, светской или духовной, однако же там этот период ознаменовался многими выдающимися проявлениями. Петр Великий неоднократно говаривал иностранцам, характеризуя свою реформу, что его миссия в этом отношении превратить «скотов в людей». А для этой цели, по свидетельству Остермана, Петру была «нужна Европа на несколько десятков лет, а потом мы к ней можем повернуться задом». Уже была указана изолированность устремлений царя Петра, не искавшего контакта со своими современниками, но часто не считавшегося и со своими ближайшими сотрудниками. Но чего даже и он не подозревал вовсе, это, что культура как таковая, со свойственным ей уважением чужой личности, обуславливала его собственные новшества совершенно неприменимыми, невозможными и, даже, неслыханными приемами. А по отзывам западных европейцев, культуру которых царь Петр задался целью пересадить в Россию, реформа его сказала только в том, что русские «хотя по внешности они и отесаны немного и одеты во французское платье, тем не менее внутри их сидит прежний мужик». Если бы это был только мужик; но он израсходовал свое содержание, а взамен

приобрел только наружность... Во время Екатерины II русский театр стал сбрасывать ложно-классическую тогу только для того, чтобы служить источником и выражением настроений и взглядов малоинтеллигентных и даже вовсе неинтеллигентных представителей русского общества. Народ, появляющийся на сцене в последней трети или четверти XVIII века, оставляет свой подлинный облик за кулисами; эта условность и искусственность, помимо тогдашних литературных вкусов, вызывается обязательным, продиктованным правительством, оптимистическим умонастроением. Немудрено, что славословия помещику становятся обычным явлением, распространенным в театре того времени; умильной декорацией в соответствии с господствующим вкусом они прикрывают коренной социальный вопрос русской жизни, который уже начала настойчиво обсуждать только что народившаяся публицистика.

Сами руководители этого театра признают, что сцена — это одно, а действительность — это совсем другое. Изречение Жан-Жака Руссо — «Только то и прекрасно, чего нет в действительности» — как нельзя лучше определяет это устремление и оно необходимо для правительства, чтобы оправдывать действия «порядочных людей» и консервировать существующий порядок. А при таком гнете класса заказчиков и потребителей музыки, обусловленном чувством самосохранения, при необразованном их вкусе, композиторы из «людей подлых», хотя и не уступавших весьма часто в образовании иностранным музыкантам, должны были выродиться в мелких служащих штата «благородных», пристрастных и не разбиравшихся в искусстве. Дарования, замеченные в «рабском или же презренном сословии», получившие западноевропейское современное им образование «милостию высоких персон», в отличие от музыкантов иностранцев, продол-

жали находиться в вечной зависимости от своих покровителей и должны были угождать именно их вкусу и в этой неразрешимой коллизии западноевропейского образования с дилетантством гибли серьезные и честные намерения и дарования. Для националистических же настроений чем дальше, тем больше, задает тон сама Екатерина II. С ревностью иностранки, во что бы то ни стало старавшейся стать русской, она отказалась от своего первоначального преклонения перед «модными философами» и все больше увлекалась псевдонародностью. Это же понятие было установлено в полном соответствии с интересами людей «порядочных», — ибо именно на этот класс императрица Екатерина и опиралась в своей политике. Такого рода условность и искусственность, через которые только что начинали проростать зачатки критики, неизменно должны были вести к созданию «простыми» музыки прилично-бездарной, по возможности не подымающейся над уровнем тогдашней моды, ибо уже только за одно это можно было прослыть бунтовщиком.

Национальное становилось модным, однако же и в дворовой уже искалеченной песне, перед тем как употребить ее в художественном произведении, считалось необходимым «сгладить шероховатости» и придать ей «цивилизованный» облик. Композиторы, либо иностранцы, либо русские иностранной выучки, слыхом не слышали о каком бы то ни было ладовом искусстве, понимание стиля народных музыкальных культур они не могли приобрести на основании западноевропейского образования, и они скраивали нечто, чем непрехотливый вкус высшего общества вполне удовлетворялся, ибо это отсутствие стиля было в достаточной мере и «русским» и «благородным», а главное, чрезвычайно простым для восприятия.

Во время южных войн XVIII века много цыган, и гораздо больше цыганок было привезено в Россию.

Ими была усвоена песня дворовых, которая в цыганском исполнении приобрела элементы сенсуализма и откровенной чувственности. Перенесенная в столичные центры, эта цыганская песня стала необходимым атрибутом кутящих и прожигающих жизнь и она же содействовала переходу дворовой песни в городскую.

Цыганская музыка оказала влияние и на романс, зарождавшийся тоже в XVIII столетии, придав этому направлению остро эмоциональный и сентиментально-эротический характер. Чтобы раз навсегда покончить с «цыганщиной», прибавим, что спрос на нее был чрезвычайно велик, что вызвало фабрикацию оптом, причем только внешние характеристики цыганского пения — сдавленный носовой звук, специфическое детонирование, скольжения голоса и завывания — были усвоены, сама же песня, а также и романс начали заимствовать свой материал из итальянской оперы того времени, а позже у Шуберта и даже Шумана.

Следует оговориться, что «оперы» периода Арайя-Паэзиелло были не более как водевили с куплетно-декламационной музыкой и они подготовили появление французской комической оперы, водевильный характер которой опять-таки как нельзя лучше соответствовал вкусам тогдашних театралов. Последствием обоих начал стал водевиль-комическая опера с диалогом, псевдорусская закуска которой проявлялась в непонятых и искаженных народных сюжетах, сказках, плясках, песнях, прибаутках, сплошь и рядом стоявших вне непосредственной связи с контекстом. Заметим, что в те времена — по словам Серова — «Музыка опер была поручаема, разумеется, работе итальянских композиторов, которых тогда на службу ко двору выписывали вместе с французскими поварами, метр-д'отелями, парикмахерами, итальянскими декораторами, костюмерами и кондитерами». И все же это была эпоха, когда писалась музыка по рецептам

Запада и музыка эта была на высоте своего ремесла, хотя и далеко не первосортная по своему качеству.

У людей, выросших и вступивших на общественную арену в девяностых годах, уже не было тех светлых впечатлений, на которых выросли свидетели екатерининского «золотого века». Интеллигентное общественное мнение, хотя и задушенное на поверхности, выражалось в подпочвенном течении, среди единиц, для которых уроки Пугачева и Французской революции, казалось, не прошли даром и которые не могли идеализировать отношения между крепостными и их господами. И хотя правительство неусыпно следило за тем, чтобы в Россию не проникали «мятежные» настроения, первый сдвиг сказался в сознании высшего сословия в довольно неожиданной форме. Музыка начинала переставать быть занятием недостойным дворянства и первый показатель такого рода мнения можно проследить уже в конце XVIII века в лице братьев Титовых, Сергея и Алексея, последний из которых приходился отцом «дедушки русского романса», Николая Титова. Так начинается массовое занятие дворянства музыкальным творчеством, хотя последнее, его публичные проявления, долго еще остаются не только неподобающим званию дворянина или чиновника, но даже запрещенным указом правительства. Постепенно музыкальное творчество России начинает переходить из рук композиторов, ставивших себе задачей усвоение ремесла, в руки полудилетантов и даже дилетантов, ибо ни дворянство, ни чиновничество того времени, ощутившие в себе импульс вдохновения, не находили нужным очень утруждать себя изучением техники мастерства и это остается характерной чертой до середины XIX века. Самые выдающиеся дилетанты-дворяне — Алябьев, Варламов, Верстовский — ограничивались в своем творчестве только двумя компонентами: сочинением мелодии и славой

композитора, черная же работа, — гармонизация и оркестровка, — поручались крепостным или иностранцам, овладевшим ремеслом западноевропейской музыки. Александр Алябьев, имя которого в настоящее время конкретно связывается только с одним из его, — свыше сотни написанных — романсом «Соловей», — являлся автором оперы «Лунная ночь или домовые» и музыки к сценам из поэмы Пушкина «Кавказский пленник». Имя Александра Варламова сохранилось для потомства только в ассоциации с его романсом «Красный сарафан», мелодию которого он заимствовал из немецкой народной песни XVI века, но который в дилетантской среде, не знающей или не желающей знать авторов, уже рассматривается — хотя народ и не поет его — «русской народной песнью». Напомним, что сентиментальный дуэт-романс начала «Евгения Онегина» есть точная копия одной из мелодий Варламова, и, сознательно внося такого рода элемент в свою оперу, Чайковский, одним расчерком пера великолепно охарактеризовал дух того времени. Алексей Верстовский все еще известен главным образом благодаря его опере «Аскольдова могила». Потрясающему успеху этого произведения очень способствовало либретто Загоскина с его замоскворецки-патриотическим складом, нашедшим отклик в широких кругах общества. Псевдорусскость музыки этого произведения несомненна, однако «чернорабочий», обрабатывавший мелодические излияния Верстовского, на этот раз был мастером своего дела и его заслугой было то, что даже самые эти мелодии были им переиначены. Благодаря возможности проникнуть в тайны музыкальных первоисточников — о чем я упомянул уже во Введении, — удалось узнать, что «персонай», способствовавшей успеху «Аскольдовой могилы» был никто иной как Джоакино Россини, вовлеченный в эту историю необходимостью заплатить карточный долг и получивший

за обработку «идей» Верстовского круглую сумму в 5809 рублей. Обработка эта не делает никакой чести Россини как композитору, ибо она сделана самым кустарным способом; и все-таки эта обработка отдает должное его гению, предвидевшему то, что обусловит успех оперы в России той эпохи. Я познакомился с обширной корреспонденцией между Россини и Верстовским, из которой можно было заключить, что последний мечтал только о славе, что ему было одинаково безразлично, как обрабатывались его «идеи» и чем последние заменялись, во имя цели прослыть «великим мастером». В конце сношений Верстовский был настолько предусмотрительным, что, перед тем как заплатить всю сумму сполна, потребовал свои письма назад...

«Нельзя не согласиться с почитателями вдохновения Верстовского, что собственно-мелодическим изобретением оно богаче Глинки, что мелодия струится в нем свободнее, и что мелодия эта затрагивает такие струны русской души, до которых Глинка не прикасался».

Это слова Серова, написанные им именно по поводу «Аскольдовой могилы», а имея возможность ознакомиться и с набросками Верстовского для этой оперы, и с тем, что Россини сделал из этих набросков, я предлагаю читателю, если он когда-нибудь и повторит изречение Серова, заменить имя первого именем второго. Таким же образом констатируется, что в «Аскольдовой могиле» Верстовский «в собственно оперном деле, в приспособлении музыки к целям сценическим, гораздо талантливее Глинки». — «В Верстовском есть легкость, веселость, живость, разнообразие, опыт в распоряжении сценой, не вовсе утрачивая музыкальный интерес» — как раз свойства столь характерные для творчества Россини. Немудрено также, что именно только в «Аскольдовой могиле» Верстовский «отличается изобре-

тательностью и легкостью творчества...» А в особенности забавно что, по суждению Цезаря Кюи, симптомы творчества «Аскольдовой могилы» «имеют симпатическую свежесть и, сверх того, носят национальный отпечаток...» Таким образом эта опера, в которой Россини буквально воссоздал безграмотный продукт в свойственной его личности форме, оказалась, по словам фон Арнольда, «эпохой в области отечественной музыки и вскоре сделалась любимой народной оперой...» И не мудрено, что по выражению современной критики — как например «Репертуар 1839 года», в остальном творчестве Верстовского «совсем не узнать автора “Аскольдовой могилы”...»

Заканчивая главу о насаждении западноевропейской музыки в России, только во имя вкуса высшего общества, хочется привести отзыв Гавриила Державина, цитата из которого, ярко выражает нормативную идею этого периода: «Опера, мне кажется — перечень или сокращение всего зримого мира. Скажу более: она есть живое царство поэзии, образчик, или тень того удовольствия, которое ни оку не видится, ни уху не слышится, ни на сердце не восходит — по крайней мере, простолюдину. В ней представляются сражения; победы; торжества; великолепные здания; хижины; пещеры; бури; молнии; громы; волнующиеся моря; кораблекрушения; бездны, пламень изрыгающие. Или в противоположность тому: приятные рощи; долины; журчащие источники; цветущие луга; зори; радуги; дожди; луна, в ночи блистающая; сияющее полуденное солнце. В ней снисходят на землю облака, сидят на них боги; летают черти; являются привидения, чудовища, звери; рыкают львы; ходят деревья; возвышаются и исчезают холмы; поют птицы; раздается эхо. Словом, видишь перед собою волшебный, очаровательный мир, в котором взор объемлет-ся блеском, слух — гармонией, ум — непонятностью,

и всю сию чудесность видишь искусством сотворенну, а притом в уменьшительном виде, и человек познает тут все свое величество и владычество над вселенной. Подлинно, после великолепной оперы находишься в некоем сладком упоении, как бы после приятного сна, забываешь всякую неприятность в жизни...» В этой цитате отражается и выражается вся искусственность этой эпохи.

Было, однако, что-то положительное в новом явлении композитора-дворянина, — его сравнительная экономическая независимость, его обеспеченность гарантировали ему идейную независимость его творчества, от вкуса как высших сфер, так и публики. Музыкант в России начинал зависеть только от своего таланта, интеллигентности и вкуса. И, по выражению Глинки, он мог «повернуться спиною к толпе». Именно в это время дворянство и чиновничество становились, по условиям своей экономической обеспеченности и под влиянием прогрессивной мысли, наиболее передовым и культурным классом русского общества. Зарождение художественного вкуса именно в этой среде становилось вполне естественным, но музыка как искусство несравнимо более сложное и требующее подчинения, несравненно более обширных областей, нежели литература и изобразительные искусства, а также и наиболее абстрактная среди вышеупомянутых, — несколько отстала. Кроме того, всем трем видам искусства — это уже отмечено в III главе — было свойственно, что они одинаково были далеки от живых родников народного творчества. Подчеркнем, что ложноклассицизм и в литературе и в изобразительных искусствах воспринимался тогдашним русским обществом, как необходимая декорация европейского просвещения, никого не интересовавшая, но необходимая для соблюдения приличий, а музыка просто льстила элементарным вкусам совершенно неподготовленной публики.

Для крушения ложноклассицизма нужен был только здравый смысл и свежее чувство, но что бы восторжествовать над искусственностью и условностью музыки того века, необходимо было образовать вкус. Это могло случиться только в тот момент, когда музыка перестала бы служить простой декорацией барской жизни, а сделалась бы необходимой потребностью общества. Западное музыкальное ремесло начинало слушать в России для выражения собственного своего содержания около середины прошлого столетия, и, чтобы осознать эту перемену, следует обратиться к личности и творчеству Глинки.

ГЛАВА IX

**ЗАПАДНАЯ КУЛЬТУРА КАК ФЕРМЕНТ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ РОССИИ**

Сама жизнь не знает деления на периоды; они вносятся в историю наукой с целью облегчить процесс познания. Эти периоды представляются как волны, одни во время прилива, другие в часы отлива. Первые, поднимающиеся до предельной высоты, уже этим самым предопределены к спаду, вторые носят в себе тенденцию к подъему, и оба явления связаны в одно целое закономерностью волнообразного движения. Периоды, характеризуемые как расцвет, неизменно содержат в себе силы умирания, а внутри периодов упадка зреют ростки нового подъема. Следует еще оговориться, что историк, именно во имя наглядности, очень часто принужден конструировать такие периоды слишком схематично, что в культуре одного и того же отрезка времени всегда налицо явления, существующие бок о бок, но в своем устремлении обращенные или в прошлое, или в будущее и что в истории музыки часто невозможно руководиться понятием времени, как такового, а приходится исходить из общей устремленности элементов культур. Таким образом, хотя первая четверть XIX столетия на Западе и классифицируется наукой как эра романтизма, однако же в это время в лице Бетховена и Гете завершается миссия классицизма, как явления, относимого ко второй полови-

не XVIII века. А Глинка, на 17 лет моложе Алябьева, родившийся на три года позже Варламова и на пять лет позже Верстовского, а умерший на пять лет раньше последнего, уже творит для серьезной музыкальной аудитории, которая только начинала зарождаться в России. Долгое время это новое в музыкальном творчестве сбивалось с тона и начало окончательно оформляться только к концу XIX столетия. В то же самое время как и Глинка три вышеупомянутых композитора, обусловленные закономерностями исторического процесса, вошедшими в силу еще до их появления на арене общественности, бесхитростно работают на свое собственное дилетантское окружение. В связи с распространением цивилизации эта среда все ширится и, охватив городские слои населения, начинает захватывать и пригородное крестьянство. Во имя общности идей звукопонимания творчество дилетантов находит широчайшее распространение и их активная деятельность, как например Титова-сына, продолжается до последней четверти XIX века, а результаты ее еще неизжиты и поныне.

Явление же Глинки — это уже было отмечено выше — не может быть осознано полностью при освещении его только местными русскими факторами, ибо в его лице, в первый раз в истории музыки России, начинается отражение великих музыкальных событий Запада; русское музыкальное творчество становится ветвью западноевропейского серьезного искусства на почве не подражания, а сознательной преемственности. Таким образом, для понимания этой новейшей метаморфозы настоятельно требуется знание стилей хужожественной музыки западной Европы.

Известен только один единственный факт об усвоении московским композитором нидерландской полифонии в конце XVII столетия; однако же все его, из-

вестные истории, современники пользовались уже закономерностями музыки, обусловленной вертикальным звуковосприятием. В XVI веке, в связи с Ренессансом, на Западе началась метаморфоза в сторону восприятия единицы звучания в виде суммы количества звуков, расположенных в пространстве один над другим, — слоями и, сообразно с начинавшим тогда распространяться мировоззрением, появилось новое понятие, — аккорд, как нечто неделимое, несмотря на множественность его составных частей. Звуки, составляющие аккорд, повиновались законам акустики, его же основной тон, воспринимаемый как наиболее тяжелый, в соответствии с законом гравитации, перемещается в бас. На основании акустически модифицированного понятия гравитации, в музыке возникает закон тональности, — круг гармоний и гармонических тяготений, объединенных общей зависимостью от одного и того же гармонического центра, — основного аккорда, именуемого тоникой. Этот потрясающий сдвиг, обусловивший позднейшее появление понятия функциональной гармонии, как и следует ожидать, произошел не сразу и многие поколения и различные народы принимали в нем живейшее участие, однако же, к периоду творческой деятельности Баха-отца, Генделя и Рамо, иными словами, к началу XVIII столетия, новое звукоощущение было уже незыблемым и исключительным основанием творчества художественной музыки Запада.

Именно с этого времени художественная музыка Запада сознательно направляется в то русло ощущений и чувств, которые характеризуют ее восприятия вплоть до настоящего времени. Гармония, образуемая наслоениями плоскостей звуков, представляется телом, как таковое она подлежит трем измерениям, а гармонические формы, сообразно с этим, определя-

ются законами пространства. Сила, действием которой гармония, понимаемая явлением пространства, приводится в движение, называется динамикой и последняя, выражаясь в движении созвуков, становится мелодикой, выражаясь в движении акцентно-образных последовательностях тонов, превращается в ритмику, выражаясь в степени громкости, она — градация, а в движении оттенков тембра, она — колорит. Под воздействием динамики на акустически модифицированный закон гравитации, возникает гармонически обусловленное понятие двух противоположностей — консонанса и диссонанса. Они необходимы для соблюдения равновесия. Таким образом, в связи с усилением мирозерцания, обусловленного законами физики, эти самые переносятся и в основу нового звукоощущения.

Идеалами же культа художественной музыки Запада XVIII века, подверженными постепенному нарастанию, являются этически нормированное осознание человека как личности, и, теснейшим образом связанная с этим процессом, субъективизация чувства внутренней жизни. Элемент же чувства является необходимым фактором при созидании гармонических форм, — он служит аффектом, для излучения динамических импульсов творчества. Виды динамики постоянно менялись со времени Баха и по сей день, однако же принцип движения в пространстве, как фактор гармонического оформления, остался тот же.

Имеются документальные сведения о том, что произведения эпохи Баха-отца, Мангеймской школы и классиков исполнялись в России, начиная с последней четверти XVIII столетия, а судя по объявлениям в «Московских Ведомостях», некоторые композиции имелись в продаже и в рукописной и в печатной форме. Однако же, на основании композиций, написанных в доглинковский период в России, нельзя даже предположить,

что кто-либо из композиторов этой эпохи был знаком с творчеством Запада за исключением современной им Италии. Единственным исключением является Бортнянский, в чьих сонатах и симфониях иногда можно уловить некоторое ослабленное подобие стиля Иоганна Христиана Баха. Свою инструментацию Глинка заимствовал некоторым образом из оркестрового письма опер Моцарта, но это единственный и одинокий след, оставленный в России западным классицизмом. Таким образом, даже не говоря уже о предыдущих стилях Западной Европы, классицизм, обусловленный принципом равновесия между содержанием и формой и представленный именами Гайдна, Моцарта и Бетховена, прошел для России незамеченным. Эта же эпоха была одной из наиболее замечательных на Западе, и Брамс, сравнивая однажды ее представителей со своими современниками и с самим собой, высказал знаменательную мысль: «Они — боги, мы же — люди». И таким «богом» является Глинка в русской действительности.

Глинка начал отражать великие музыкальные события Запада в эпоху романтизма, последовавшей непосредственно за классицизмом. Завершитель классицизма, Бетховен, умер на один год позже Вебера и на один год раньше Шуберта, основоположников нового стиля, а самому Глинке в год смерти Бетховена было уже 23 года. Существует тенденция считать, что Глинка «не шел в исканиях далее среднего Бетховена» и даже больше того, «что восприятие даже среднего Бетховена было у него далеко неполным», однако же на замечания такого рода не следует обращать внимания, ибо ошибочно приступать к явлениям различных стилей посредством сравнительной оценки, а факт, что Бетховен в случае именно Глинки, не произвел на последнего ощутимого влияния, может только указы-

вать на то, как различны были предпосылки творчества обоих композиторов. Но и взгляд об особой миссии России и ее искусства и об особых путях, свойственных именно русским гениям, так часто применявшийся националистами по отношению к Глинке, тоже не выдерживает никакой критики. С русскими националистами можно согласиться только в их утверждении, что жизненные процессы разных национальностей не похожи друг на друга, и что в каждом таком процессе существуют моменты своеобразия, не свойственные другим нациям. На основании такого взгляда Глинка неоднократно провозглашался «самобытным гением», но эта характеристика давалась вне анализа исторических зависимостей. Для познания же истины обязателен анализ исторических явлений, выяснение причин их породивших, и сравнение не с творческими результатами, а с обстоятельствами их обусловившими. В интересах такой цели надлежит охватывать не одиночные явления, а их совокупность. В случае же с Глинкой я ни мало не отхожу от этого принципа и придерживаюсь на Глинке во имя понимания целостности его явления.

Романтизм же, во время которого Глинка начинает свою творческую деятельность, в отличие от классицизма, старавшегося подчеркивать общие моменты, свойственные всему человечеству, посвящает все свое внимание поискам того, что разделяет нации, и что характеризует их своеобразие. Субъективизм классического идеализма модифицируется ею в культ поклонения идеалу, обусловленному случайными особенностями, редчайшими проявлениями индивидуальности, и элементы такого порядка становятся средством для создания иллюзии и перенесения ее в действительность. Из-за невозможности осуществить иллюзию, воплотить ее в реальность, возникают конфликты, ведущие к новому нарастанию динамических импульсов, кото-

рые и сами по себе становятся новой необходимой принадлежностью вдохновения, — импульсом его динамики.

С другой стороны, непрестанные искания исключительных черт утонченной индивидуальности, а также и конфликты, обуславливаемые невозможностью воплощения иллюзии в действительность, придают романтизму патологическую окраску, а сопряженная с этим процессом индивидуалистическая этика начинает выражаться и в изменении структуры художественной музыки Запада.

Было уже отмечено, что с начала XVIII века и до сего времени гармоническая музыка Запада в принципе своем не изменилась. К этому следует все же добавить, что уже XVIII век был свидетелем двух различных импульсов движения, определяющих созидание гармонических форм. Подходя к этой проблеме чрезвычайно обобщенно, замечаешь, что первая половина этого столетия характеризуется гравитацией, благодаря чему гармония становится в наибольшей степени излучением баса, а последний воспринимается как фундамент гармонического здания; во второй же половине этого века примат переходит к мелодическому движению, гармония служит опорой мелодике, а последняя воспринимается как динамическое начало. Это последнее положение было как раз наследием, завещанным эпохой классицизма.

Классическое наследие, в связи с усилением индивидуалистической этики романтизма, начинает раскатываться, тенденция распада и периферийного рассеяния, все больше и больше выступает на первый план и становится сознательным приемом. Внутри музыкальных организмов, эта тенденция выражается, наконец, в распаде гармонического комплекса на модуляционные фрагменты, в проникновении хроматики в

мелос и в преломлении звукового колорита. Таким образом и сама мелодия становится частичным явлением гармонического движения, обуславливаемого взаимодействиями тона и звуковой окраски. Модуляции аккордов и тембров становятся теперь объектами музыкальной моделировки, а сообразно с этим, на первый план творчества выступает гармоника в смысле постоянного флуктуирования созвучий и оркестр как сумма всех существующих звуковых оттенков.

Больше того, в связи с постоянно прогрессирующей субъективизацией творчества, появляется потребность рассматривать личное переживание как причину вдохновения. Воля к творчеству всегда была и есть явлением первичным, но новая тенденция, предпосылающая всему важность индивидуального переживания, заставляет жизнь поступить на службу искусству. Композитору приходится искусственно создавать для себя особые душевные состояния — страдания, радости, приключения, — для осуществления процесса творчества. Человеческая личность втягивается в творческий процесс, и эта личность перестает существовать как субъект, она сама становится объектом искусства. Таким образом, романтизм, расширяя и углубляя идею личности, достигает отрицания человечества, как такового, и становится искусством, обуславливаемым немзыкальными концепциями. Человек превращается в средство, необходимое для воплощения музыки, предоставляя полный простор демоническому началу. Искусство становится самоцелью, законодателем, источником познания и, наконец, религией.

Заметим, что и высвобождение национальных особенностей музыки в эпоху романтизма, обусловлено именно процессом субъективизации, ибо именно в этих своеобразиях многие находили средства для обогащения и дифференциации их индивидуализирован-

ного способа выражения. Сообразно с этим последним, можно наблюдать как музыка западной Европы на всем протяжении XIX столетия разделяется на национальные школы, захватывающие сперва Германию, Италию, Польшу и Францию, а затем распространяющиеся у американцев, англичан, у испанцев, у русских, у скандинавов и у чехов. Понятие нации тускнеет, усиливается этнографическое начало; этот процесс дезинтеграции не завершен и по сей день.

При посредстве своих преподавателей юности — Фильда и Мейера, а позже и в Петербургский период, в обществе любителей музыки, Глинка имел возможность познакомиться с произведениями Бетховена, Гайдна, Глюка, Керубини и Моцарта, но только последний своим оркестровым письмом для оперы, как бы предвосхищавшим тенденции романтизма, оказал на Глинку непосредственное влияние. Прием же Глинки — индивидуализировать тембры оркестровых инструментов, коренится именно в романтическом принципе использования динамики колорита как одного из важнейших импульсов созидания форм.

Анализируя произведения Глинки, созданные в Италии, неизбежно приходится отметить, что он отдал должное национальному своеобразию этой страны, а упомянутая национальная красочность, вне зависимости от специфической принадлежности композитора к какой-либо национальности, проявленная им в использовании этнографических особенностей арабов, евреев, испанцев, персов, поляков, русских, еще рельефнее обрисовывает зависимость композитора не столько от специфически русского национализма, как от национализирующего начала всеевропейского романтизма. Что тенденции русского национализма Глинке не были чужды, это можно почувствовать из последующего изложения. — На основании упомянутых

романтических тенденций и в непосредственной зависимости от обусловленности искусства внемузыкальными концепциями, возникла идея выражения наглядности концертной музыки литературной программой. Появление идеи программности в творчестве как Берлиоза, так и Листа, было вызвано условиями исторического процесса художественной музыки Запада. Следствий, обусловленных прошлым, у Глинки не могло быть уже благодаря отсутствию традиции художественной музыки в России. Поэтому его симфонические формы должны были пойти по пути наименьшего сопротивления и стать своеобразным мостом между дилетантским восприятием и музыкой, хотя и лишенной непосредственного объяснения текстом, но тем не менее снабженной указанием на ее «смысл» и «содержание».

В то время как у Берлиоза и Листа «программная музыка» претворилась в вид музыкальной речи, отбравшей идею в звуковом плане, у Глинки «иллюстративность» вылилась в формы, которые только этнографическим своим содержанием напоминают объективные явления «изобразительности». Таков псевдосимфонизм Глинки и в его Камаринской, и в его Испанских увертюрах, и в его оперных увертюрах и антрактах.

С легкой руки Глинки псевдо-симфонический рапсодизм, оправдание которому на Западе находили в необходимости отдохновения после симфонических взлетов гения, такого рода этнографическая иллюстративность, граничащая с попури из народных мелодий, получила в России видимость «самобытного симфонизма» и как «завет учителя» на долгое время затормозила процесс кристаллизации настоящего симфонизма. В этом явлении безусловно сказывается та неизжитая бездна дилетантизма, из которой не суждено было выбраться и самому Глинке, и которую

предстояло еще исчерпать последующим поколениям композиторов.

Обращаясь же к оперному творчеству Глинки и рассматривая его в целостности явления, приходится отвергнуть мысль, столь часто высказывавшуюся западниками, что на этой почве дарование композитора «естественно направилось по наиболее популярному руслу в соответствии с общим уровнем и вкусом его современников». Этот взгляд уже по существу своему страдает недостатком синтеза исторических условий, ибо, производя анализ, западники принимали во внимание только внутреннюю тенденцию и закономерности видоизменений, свойственных всякому обществу и для каждого общества одинаковых. Именно на этом положении и строился вывод об элементарности русского исторического процесса. Если бы, действительно, вся историческая жизнь народов сводилась к внутреннему, органическому развитию общества, что общало бы разным историческим процессам характер сходства в основном ходе развития, тогда конечно пришлось бы согласиться с западниками в том, что все человеческие общества проходят одни и те же стадии прогрессии в одном и том же порядке и, сообразно с этим, вопрос непосредственной зависимости оперного творчества Глинки от уровня и вкусов современного ему общества был бы вне всякого сомнения. Однако, помимо принимаемого во внимание западниками условия, существуют еще и другие факторы, определяющие исторический эффект, и один из них, а именно влияние отдельной человеческой личности на процесс жизни общества, невозможно игнорировать в связи с явлением Глинки.

Если оперное творчество Глинки даже и связано с его российской современностью, а в силу ее обуслов-

ленности и с прошлым, то оно связано не так, как воплощение мысли связывается с первоначальной идеей, а только как с балластом, мешающим идее осуществиться. Уровень и вкус, например, придворно-аристократического общества того времени был таковым, что брат царя, Михаил Павлович, посылал провинившихся офицеров своего полка вместо гауптвахты на представления «Руслана и Людмилы»... Первые же впечатления от западноевропейского романтизма в кругах Московского университета, в среднем дворянстве и у разночинцев, могут быть замечены уже в конце первой четверти XIX века. Искусство здесь ценилось выше и прежде всего, ибо именно в искусстве искали философское откровение мысли. Из неофициального органа этого движения, московского журнала «Мнемосина», можно извлечь немало поучительного материала об идеалах этого движения — об увлечении музыкой Шуберта и философией Шеллинга. «Гарольдов плащ» сидел одинаково хорошо и на плечах Байроновского героя и на плечах Онегина, и немудрено, что, читая современников, уделявших внимание наружности Глинки, наталкиваешься на следующее описание: «Этот Онегинский тип помещался у Глинки в довольно изящной фигурке»... Конечно, не следует придавать наружности самодовлеющего значения, однако же, принимая во внимание Глинковский национализм, приходится признать за ним свойства типа «лишнего человека», особенно знакомясь с его письмами: «Для меня не может быть счастья в России... Увезите меня отсюда — я достаточно терпел эту гнусную страну — довольно с меня. У меня сумели отнять все, даже энтузиазм к моему искусству — мое последнее прибежище», и, наконец, из Парижа — матери: «Меня устрашает одна мысль — вернуться в Россию...» Эти цитаты имеют в виду конфликт Глинки с его женой, а не

ненависть к царскому режиму, как толкуют их советские историки.

Критический интеллектуализм и психологизм, новые необходимые атрибуты романтизма, служащие импульсом для динамики его вдохновения, были обнаружены в оперном творчестве Глинки уже Серовым, особенно подчеркивавшим прием применения рельефных, повторяющихся фраз и мотивов в опере «Жизнь за царя». В западной художественной музыке это средство было известно уже с давних пор, однако, у Глинки прием повторения, связанного с внемusыкальной идеей с целью вызвать у слушателя желательную ассоциацию мыслей, появляется в чисто романтическом преломлении. Это определяется представлением романтизма, что музыка есть язык звуков, а как язык она не может служить самоцели, но цели выражения мыслей и чувств. Точно такого же порядка применение этого приема может быть обнаружено и у Берлиоза, а у Вагнера этот способ получил название лейтмотива и лейтмотивного контрапункта. Этот прием употребляется для характеристики не только идей, но и действующих лиц, и даже предметов. Серов находит — по его собственному выражению — «бредовую идею» Сусанина в теме апофеоза оперы «Славься, славься наш русский царь», и она, более или менее замаскированная, встречается во многих речитативах и во многих фрагментах арий главной партии, выступая наиболее выпукло в квартете второго акта, и еще более подчеркнуто, когда поляки требуют: «Сейчас проведи нас к жилищу царя».

В интерпретации самого Глинки «патриотизм Сусанина тесно связан с мыслью о царе, имеющем дать мир России, раздираемой междоусобиями и войнами междуцарствия».

Неоднократно сказывалось стремление объяснить

тот факт, что оперы Глинки так и не вошли в репертуар театров западной Европы, несмотря на пророчество Серова, — «Когда-нибудь узнают же нашего Глинку в Европе и отведут ему, в общем сознании понимающих дело, то место, которое он занял силой своего гения», — некультурностью их либретто. Действительно, последние создавались людьми, не имевшими никаких предпосылок для такого рода творческой деятельности. Однако не следует упускать из виду тот факт, что Глинка всегда сам создавал сценарий и писал музыкальные номера оперы, предоставляя либреттистам подыскивать слова под уже готовую музыку, и не излишне будет воспроизвести его собственные слова по этому поводу, относящиеся к созданию «Жизни за царя»: «Мое воображение предупредило, однако, прилежного немца, и как бы по волшебному действию, вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке польскую...» Таким образом, не только отсутствие действия, акции в «Руслане и Людмиле», но и ее эпизодичность, ее разорванность — распадение на составные части — обусловлены не либреттистами, а именно самим Глинкой. И, сравнивая ее литературное построение с ее музыкальной структурой, невольно поражаешься полнейшему соответствию нормативной идеи обоих факторов. И как бы ни судили о «музыкальном прогрессе» этой оперы и какие бы термины ни изобретались в связи с ее стилем, как «самые неожиданные и трудно-определимые лады и тональности», «стиль гротеск», «причудливость и чудачество», «нагромождение самых неожиданных аккордов», наконец, «музыкальный анархизм», все средства, употребленные Глинкой для осуществления «Руслана и Людмилы», избранные сознательно с целью воплощения фантастики этой оперы, суть без исключения средства западноевропейского романтиз-

ма, а нормативная идея их причинности — та же самая, как и на Западе.

Оперу «Жизнь за царя» можно сравнить с «Волшебным Стрелком» Вебера, — произведением раннего романтизма. Это произведение Вебера не столько опера на немецком языке, сколько первая немецкая, народная опера. Здесь следует оговориться: в представлениях того времени — эта опера была тараном, которым разбивались крепости итальянского генерального музыкального директора Спонтини в Берлине и Итальянской оперы в Дрездене. Не следует, однако, думать, что этот процесс был характерен только для Германии и России, раньше или позже он проявился повсюду и среди явлений такого же порядка, как «Волшебный стрелок» или же «Жизнь за царя», были и «Кармен» — Бизе, и даже «Севильский цирюльник» — России. Каждая из этих опер давала интеллигенции соответственной ей нации волшебной идеализированный рефлекс ее собственной внутренней жизни.

Сравнивая партитуры «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», мы осознаем, как в связи с усилением индивидуалистической этики Глинки, гармонический комплекс его творчества раскалывается, тенденция распада и периферического рассеяния сказывается в эпизодичности действия; модуляционное движение и аккордов и тембров приобретают значение самодовлеющее и, наконец, элемент переживания получает преимущество над формой. Хотя процесс этот подтверждает стиль и тенденцию западноевропейской романтики, тот факт, что оперы Глинки так и не вошли в репертуар театров Запада, обуславливается тем, что национальная стихия в фактуре опер Глинки была так же непонятна другим нациям, как их романтический национализм прошел мимо русских.

Подводя некоторые предварительные итоги, осознаешь, что исторический эффект явления Глинки был

результатом влияния отдельной личности на среду как своего, так и будущего времени.

Хотя этот факт и носит характер случайности в аспекте исторического процесса, качественно он должен быть признан и согласован с известными идеалами Глинковской эпохи.

Эти-то идеалы и стали вырабатываться и распространяться последующими поколениями в смысле единства общественного воспитания, первично намеченного именно Глинкой. Вот почему и следует рассматривать Глинку не как деталь исторического процесса, но как один из импульсов, определивших ход музыкальной жизни России.

До появления Глинки русская музыка носила жалкий и провинциальный характер, инициатива музыкального творчества была сосредоточена в руках дилетантов, которые для оформления своих произведений пользовались услугами музыкантов, усвоивших ремесло западноевропейской художественной музыки. Художественное течение в музыке и иностранные образцы к тому времени уже потеряли свое значение в русском обществе, и последним представителем итальянской музыки, работавшим на русской почве, был оперный капельмейстер в Санкт-Петербурге Кавос, автор многих опер, в которых, несмотря на присущее ему мастерство, он старательно приспособлялся к общему псевдонародному и нарочито примитивному вкусу.

Глинка стал первым русским композитором, писавшим музыку во имя ее самой и питавшимся творческими импульсами, которым оставались глубоко чужды внемузыкальные побуждения прежних поколений — будь то религиозный экстаз, забота о хлебе насущном, соображения наживы или тщеславие. Его

творчество руководилось одним велением — совестью художника.

Начало появления художественно заинтересованной публики и оживление художественной музыки связаны в России с именем Глинки, а еще точнее — с исполнением его оперы «Жизнь за царя» в 1836 году. В том же году была выставлена картина Брюллова «Последний день Помпеи». Успех этой картины принял размеры общественного события, знаменовавшего радикальный провал господствовавшего до тех пор направления условности в изобразительном искусстве. Нужно вспомнить, что это было время официальных исканий национального. За картину Брюллова, как и за оперу Глинки ухватились и оба произведения были зачислены в разряд истинно-национальных произведений. По той же причине в эту категорию попала и Тоновская архитектура; немного недоставало, чтобы ту же карьеру сделали патриотические драмы Нестора Кукольника. Из всех этих произведений больше всего прав на честь пионера в области национального искусства принадлежит опере Глинки «Жизнь за царя».

Однако, рассматривая ее структуру с точки зрения современной музыки, невольно не можешь отказать от навязчивой мысли — что уже было вскользь упомянуто в главе III, — что в творчестве Глинки оставалось немало всяких условностей и искусственности. То, что сравнительно с предыдущим представлялось жизненной правдой, само по себе в скором времени должно было стать риторикой и шаблоном. Свой успех эта опера первоначально заслужила именно тем, что роднило ее с ее предшественниками.

Был однако еще один момент, яркий по своей новизне в России и сыгравший немалую роль в создании этой оперы — специальное музыкальное образование,

полученное Глинкой, которое и помогло ему направить свое дарование в соответствующее русло.

«Глинка! — пишет Чайковский. — Небывалое, изумительное явление в сфере искусства! Дилетант, поигрывавший то на скрипке, то на фортепиано, сочинявший совершенно бесцветные кадрили, фантазии на модные итальянские мелодии, испытывавший себя и в серьезных формах и в романах, но, кроме банальностей во вкусе 30-х годов ничего не написавший — вдруг, на 34-м году жизни, ставит оперу, по гениальности, размаху, новизне и безупречности техники стоящую наряду с самым великим и глубоким, что только есть в искусстве!..»

Чайковский безусловно прав и он тысячу раз прав, утверждая, что «Нужно, необходимо побеждать себя, чтобы не впасть в дилетантизм, которым страдал такой колоссальный талант, как Глинка», в доказательство приводя мемуары последнего, из которых видно, что он работал, как дилетант, то есть урывками, когда «находило подходящее расположение духа», и каждый согласится с Чайковским и в том, что «как бы мы ни гордились Глинкой, но надобно признаться, что он не исполнил той задачи, которая лежала на нем, если принять во внимание его изумительное дарование», и, наконец, в том, что «я готов плакать от досады, когда думаю о том, что бы нам дал Глинка, родись он не в барской среде доэмансипационного времени!..» Однако Чайковский опускает одну подробность, на первый взгляд, может быть, и маловажную, но все же замеченную Чешининым, воскликнувшим: «Воистину, великое счастье для русской музыки то обстоятельство, что учителем Глинки был знаток средневекового церковного строгого стиля, Ден, а не какой-либо случайный, поверхностный музыкант, усвоивший одну баховскую систему, да генерал-бас по теориям Рамо!» Зна-

ние Глинкою западноевропейских средневековых ладов, аналогичных системам русского народного многоголосья, и было именно тем, что помогло ему осознать характер своего дарования. Есть возможность предполагать на основании второй поездки Глинки в Вену и в Берлин, — о которой упоминалось уже в главе V-й, что влечение его к строгому письму было, может быть, не только интуитивным. Со своей обеспеченностью и связанной с нею независимостью вкуса, Глинка был похож уже на своих предшественников композиторов-дворян и, как уже было замечено, явление такого рода было новым по своей сущности; однако ни Алябьев, ни Варламов, ни Верстовский, ни иже с ними, не могли воспитать своего вкуса в силу несоответствующей или же отсутствующей музыкальной подготовки, и именно этот момент не только сам по себе, но и специально отвечающий складу дарования, и был тем, что существенно выделяло Глинку из вышеупомянутой плеяды.

Изгнание Наполеона и Священный союз выразились в русском обществе в представлениях об общей культуре и о специфической миссии России по отношению к ней, а порожденный этими идеями, спрос на патриотическую музыку очень возрос и выразился в общем стремлении к созданию национальных и обязательно монументальных памятников искусств. Специфическое положение России в Европе после наполеоновской эпопеи; постоянное соприкосновение с культурными центрами Запада и внимание к проявлениям современной западной художественной музыки, вызванное только что упомянутой идеей общей культуры, начинает изменять периферийный характер столичного уклада. Медленно, но все же начинает возникать общественная концертная жизнь, а шествие передовой западной мысли, воспринимаемой и дворянст-

вом, начинает вызывать к жизни и новые моменты: критическое отношение к ввозимой из заграницы музыке и пересмотр своего отношения к произведениям русских композиторов. Это в свою очередь привлекает интерес иностранцев. Россию, страну богатую и политически влиятельную, начинают посещать европейские музыкальные авторитеты. Таким образом, для полного и всестороннего осознания явления Глинки нельзя ограничиваться только местными русскими факторами, необходимо принимать во внимание состояние и устремления «общей культуры», — факты, что в ту эпоху произведения Беллини, Буальдьё, Доницетти, Россини, Спонтини уже обошли весь западный мир, что уже были созданы величайшие произведения Бетховена, что Вебер уже создал стиль романтической фантастической оперы, что на арене музыкальной жизни уже появился Мендельсон и стали проявляться тенденции Берлиоза, Листа, Шопена, Шумана. Только осознав импульсы и силы, породившие вышеупомянутые и многие другие сопряженные с последними явления — о чем речь еще впереди — можно говорить о роли Глинки. Однако, именно здесь необходимо подчеркнуть, что творчество Глинки направилось по наиболее популярному руслу народной национальной оперы во все не во имя вкуса современных ему соотечественников, а как отражение великих музыкальных событий Запада начала XIX столетия, русское же общество стало способным отражать их только во второй половине того же века.

Заметим, что «Жизнь за царя» стала на целое почти столетие официально-патриотической оперой, а теперь, переименованная в «Ивана Сусанина», она служит так же, как и раньше, тем же знаменем и символом автократического национализма. Сохранились карикатуры современников, рисующие национализм Глинки,

и одна из них — Степанова — настолько забавна, что я не могу побороть соблазны и не привести ее полностью. Омер-паша принимает Глинку за русского шпиона и решает: «Тебя следовало бы повесить, но я прощаю и принимаю тебя на службу». На что Глинка отвечает: «Генерал! И в службе врагов я остаюсь врагом врагам моему отечеству».

Национализм Глинки был безусловно воодушевлен стремлением, очистив известную ему народную напевность от наносных чуждых элементов и, оформив ее техническими приемами современной ему западноевропейской музыки, настоять на наименьшем искажении закономерностей народных музыкальных культур.

Этим объясняются его искания и применение ладов западного средневековья и этим же фактом опять-таки характеризуется его коренное отличие от псевдонародного устремления предыдущей эпохи.

Неоднократно утверждалось, что Глинка является создателем «народно-русского стиля в опере», однако уже самая постановка вопроса такого порядка выявится во всей своей сугубой абсурдности, как и проблема создания «настоящей национальной музыки», если мы примем во внимание, что реставрация любого стиля при условии его видоизменения немыслима. В Глинке народные музыкальные культуры могли жить художественной жизнью лишь в отражениях и преломлениях, определяемых его причастностью к западноевропейской культуре. А под таким углом зрения не может существовать непосредственного отношения к народным музыкальным культурам, а только чувство либо благоговейно любовно-антикварное, либо музейно-научное, либо, наконец, творчески-жадное, как к стимулу национализма у Глинки и, впоследствии, с известными изменениями у некоторых членов Могучей кучки и ее последователей.

Анализируя оперу «Жизнь за царя», которая была встречена с шумным восторгом славянофилами и националистами и старательно замалчивалась западниками, нельзя не отметить, что музыкальных влияний в ней несравненно больше, нежели самобытности. Типичные для Глинки обороты заключаются в удачно заимствованной напевности народного мелоса и обработке этого элемента при помощи западноевропейских средневековых ладов. В таких взаимосочетаниях можно иногда даже проследить подобие системы подголосков. Глинка интуитивно чувствовал эту систему, но вследствие незнания им ее специфических закономерностей, деформированных функциями современного ему западноевропейского гармонического изложения, он не обогатил ею свое творчество так, как мог бы. Следует подчеркнуть, что вообще Глинка исключительно счастлив в заимствованиях элементов мелоса, не только русского, но и носящего признаки других национальностей; не без непосредственного влияния приемов Запада его времени, он воспроизводит национальный колорит Испании в «Арагонской хоте» и в «Ночи в Мадриде», Польши — в «Жизни за царя», употребляет подобие арабских и персидских музыкальных моделей в «Руслане и Людмиле» и отдает дань еврейскому фольклору (ария Рахили: «С горных стран пал туман на долины»...) в «Князе Холмском». Таким образом национальная красочность, вне зависимости от специфической принадлежности композитора к самой национальности, является характерной для творчества Глинки, там же, где явления такого рода отсутствуют, творческий пульс его сразу же падает, и его горизонт ограничивается общими и малозначущими оборотами западноевропейской художественной музыки того времени.

Аналогичная красочность обуславливает и его ор-

кестровое письмо. Инструментовка Глинки безусловно зиждется не на итальянских, а на образцах классического направления и навеяна преимущественно примером оркестрового письма Моцарта в сфере оперы. К этому прибавляется еще тенденция Глинки индивидуализировать тембры оркестровых инструментов и, следуя мысли Максимилиана Штейнберга, невозможно отвергнуть положение, что «яркая красочная оркестровка русских и в значительной степени французских композиторов последнего времени большей частью представляет лишь дальнейшее развитие Н. А. (Римского-Корсакова), в свою очередь считавшего своим духовным отцом гениального русского оркестратора — Глинку».

«Вольно же ему быть Глинкой, — пишет Кукольник в своем дневнике, — а не Беллини или Россини! Те пишут оперы для современной публики, а он для потомства. В “Руслане” действительно — два ужасные недостатка: в целом это слишком гениальное произведение для нашей публики: не поймут; отдельные части до того восхитительны в малейших деталях, что жаль тронуть что-либо из них. Миша не верит этому и хочет выкидывать целые сцены. Я умоляю его обождать новой репетиции: тогда виднее будет». Действительно, прием, оказанный публикой этой опере — о чем уже упоминалось в главе III — был совсем иной, нежели — «Жизни за царя». Редактор «Библиотеки для чтения», Сенковский, в своей статье о премьере, постарался казаться беспристрастным, он указал на художественно-музыкальный контраст «блестящей фантазии востока с веселой игривостью запада», похлопал Глинку дружески по плечу, поставил его рядом с Вебером и восхитился «чудесным воспроизведением эпического духа русской старины в интродукции оперы...» Читая его рецензию, больше чем через сто лет после

ее появления, видишь только, что Сенковский был очень озадачен, не знал что и о чем писать, но вышел из положения настолько ловко, что не один раз русские музыкальные писатели позднейшего времени старались охарактеризовать его как «знающего, неподкупного критика». Настроение же подавляющего большинства публики было выражено в «Северной пчеле» Булгариним, присовокуплявшим, что: «Все пришли в театр с предубеждением в пользу композитора, с пламенным желанием споспешествовать его торжеству, — и все вышли из театра, как с похорон! Первое слово, которое у каждого срывалось с языка: скучно». А через полстолетия после премьеры, одна из московских газет отметила: «Вчера, 27 ноября, по случаю 50-летия “Руслана и Людмилы” Глинки, на сцене Большого театра шли “Гугеноты” Мейербера...» Незадолго до столетия существования этой оперы производились неоднократные попытки осознать причину ее неуспеха по сравнению с «Жизнью за царя», но «ларчик просто открывался» и объяснение этому есть уже в вышецитированной рецензии Булгарина: «Следовательно, — продолжает он, — «вся публика не поняла музыки “Руслана и Людмилы”»? Положим так. Но для кого пишутся оперы? Для ученых контрапунктистов, глубоких знатоков, композиторов или для публики, для массы? Композиции, написанные для бессмертия, для потомства, пусть бы оставались в портфеле, а публике пусть бы дали то, что она в состоянии понимать и чувствовать». Глинка был первым в истории художественной музыки России, кто был проникнут желанием творить для зарождавшейся серьезной музыкальной аудитории, ожидавшей от искусства не только гедонистической эстетики. Нельзя однако пройти мимо того, с какой медлительностью такая аудитория возникала, как

много инерции дилетантизма оставалось непреодолимой и как предрассудки тормозили этот процесс.

Итак, результаты появления Глинки на горизонте художественной музыки России сказались далеко не сразу, но дилетанты, из которых некоторые уже писали и до него, воспользовались многим из его творчества, в особенности же тем влиянием, которое через него приходило с Запада и таким образом был модифицирован романс, получивший прилагательное — дилетантский. В дальнейшем этот романс, став популярным в среде купечества и городского населения, стал именоваться — жестоким.

Ряд новых композиторов-дворян появляется непосредственно после Глинки и у них, так же как и у него, процесс занятий музыкой еще не отливается в профессиональные формы, а их творчеству, особенно на первых порах, все еще свойственен был любительский характер.

ГЛАВА X

РЕАЛИЗМ

За год до смерти Глинки следующие знаменательные слова произносятся другим композитором-дилетантом, Александром Даргомыжским: «Артистическое мое положение в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет для слуха “мелодий”, за которыми я не гонюсь. Я не намерен низводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звуки прямо выражали слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют». Способность тонов изображать слова, как это уже известно из предыдущего, определяются представлением романтизма, выражающимся в утверждении, что музыка является языком звуков, язык же служит исключительно для передачи и распространения мыслей и чувств. В случае Даргомыжского функции языка звуков ограничиваются именно провозглашением правды. В этой «правде» и заключается программа новейшей русской музыкальной школы.

В русской литературе того времени французские социальные идеи отодвинули на второй план немецкую философию. Из старого мировоззрения был вынесен только один догмат, а именно о великом значении литературы, как средства одухотворения жизни идеальным началом. Философско-историческая критика заменилась критикой общественно-публицистической, начавшей пропагандировать общественный иде-

ал, — именно то, в чем русское общество того времени испытывало насущную потребность. Таким образом реализм был признан высшей задачей литературы.

Было уже отмечено, каким свежим воздухом пахнуло в плотно закупоренной среде косности, обусловленной поощрением заказчиков и школьной рутинной, какое поражение было нанесено «тихой скуке и ледяной неподвижности» выставкой картины Брюллова «Последний день Помпеи». Однако результаты этого события сказались полностью только 27 лет спустя, в 1863 году, когда ученики академии, принимавшие участие в конкурсе на золотую медаль, наотрез отказались писать «бога Одина на Валгалле»... Правда, попытки приблизиться к реализму наблюдались на протяжении всего упомянутого отрезка времени, Венецианов старался облечь подлинный быт в «соответствующие хорошему вкусу», подслащенные формы, которые никого бы не могли шокировать, и «сей приятный род живописи» даже был принят под покровительство академией. Однако уже выступления художника Федотова в 1848-49 годах, осмелившегося изображать Россию в стиле неприкрашенной гоголевской действительности, не говоря уже о молодом Островском, были восприняты как «неблаговидное поведение» и едва-едва обошлись без непосредственного вмешательства полиции. И однако же Стасов, в это время еще незыблемо веривший в Брюллова, в его значение и величие, за два года перед вышеупомянутой демонстрацией учеников академии, низводит его с пьедестала, подвергает суровой критике, осуждает его и отмечает, что то, что прежде казалось в Брюллове по богатству художественной фантазии значительным, теперь вызывает только осуждение, как оскорбительное для человеческого достоинства. И это мнение, выраженное Стасовым по отношению к Брюлловскому «все-

сокрушающему времени», своего рода реакцией на «Страшный суд» Микель-Анджело, всемерно разделяется молодежью того времени, стремившейся порвать все связи и с прошлым, и с академией, и с высокими видами живописи. Молодежь решает, что академия ей больше не нужна, не нужны ей командировки за границу, долой подражание великим образцам, все это излишне, поскольку существует натура, и при том, своя собственная русская натура. Эта последняя становится хлебом насущным для вдохновений молодежи, которая окончательно поворачивается спиной к академии. Молодежь образует «артели», последние организуются впоследствии в Товарищество передвижных выставок; молодежи претит лицемерие и ученость, она объявляет войну всякой условности и ищет правду.

Глинка в своем оперном творчестве заимствовал формы французской Большой оперы, во имя известной реакции против крайностей оперного итальянского стиля с его вокальной виртуозностью и забвением драматичности. Однако и несмотря на эту ярко выраженную тенденцию, Глинка не мог отдать достаточной дани драматизму из-за лирической устремленности своего таланта. Даргомыжский же начал свою деятельность с прямого подражания тогдашним знаменитостям, преимущественно французам, Буальдые, Галеву, Мегюлю, Мейерберу, Оберу, и в таком духе были написаны его и «Эсмеральда» и «Торжество Вакха». Однако же, в свете «спроса на гения», в свете реакции, порожденной в то время и выразившейся — как уже было выяснено — в понятии реализм, эти черты эпигонства в его творчестве были лишь с трудом поняты его современниками. Этот реализм, искание «правды», рождался из соответствующей исторической обстановки, вызванной западноевропейским романтизмом. На этой почве все сильнее и сильнее начинает выступать народническая тенденция, жажда к слиянию с народ-

ной массой, от участия в историческом процессе оторванной предшествующими событиями. Народничество конца 50-х и начала 60-х годов XIX в. и явилось естественным следствием, как бы специфическим вариантом романтического идеализма образованного класса России. Именно идея «народа», воспринятая частью в романтическом, частью в патриотическом и революционном аспекте, перенесла постепенно центр тяжести с фантастических высот «Руслана и Людмилы» к фактам реальной жизни.

Под покровительством Даргомыжского, со второй половины 50 годов прошлого столетия, составляется кружок начинающих музыкантов, не прошедших никакой систематической школы и поэтому закрепивших за собою репутацию дилетантов. Среди последних Балакирев был самый знающий, только что окончивший университет, и вскоре он становится главою этого кружка, членов которого он поочередно вводит в тайнства музыкальной науки. Тут было два новоиспеченных офицера — Кюи и Мусоргский, а несколько позже, в начале шестидесятых годов, к кружку присоединились молодой профессор химии Бородин и морской офицер Римский-Корсаков. Жизнь народа, его быт, судьба были вопросы, волновавшие тогдашнее молодое поколение; народ становился предметом любопытства и интереса для его изучения, в нем стали видеть источник прочных устоев жизни и даже искусства.

В прошлой главе я уже упоминал о том, что наследие западноевропейского романтизма у Глинки выразилось в звукописи, в представлении, что музыка это своего рода язык, и как таковой, она должна выражать мысли и чувства. В соответствии с процессом приспособления музыки к лозунгам реализма и народничества, эти лозунги стали воплощаться в исканиях «правды выражения», смысла и сюжета и в сопря-

женных с этим процессом требований от мелодии ее подчинения естественным интонациям речи. В то же самое время голос как таковой становится рефлектором гармонических модуляций и колористических экспансий, обуславливающих музыкальные формы романтизма. Это явление было осуществлено в западной Европе в творчестве Верди, в России же в творениях его ровесника Даргомыжского. Пение становилось на службу натуралистическому аффекту, непосредственному выражению страстей, — реалистической мелодикой, в самой своей сущности отличной от стиля мелодики бельканто Беллини или Россини, перенятого последними от XVIII века и игравшего известную роль и в оперном творчестве Глинки.

Об идейном влиянии Глинки на формирование творческой личности Даргомыжского можно узнать из автобиографии последнего: «Пример Глинки, который тогда с помощью моей и капельмейстера Иоганниса, делал с оркестром князя Юсупова первые репетиции своей оперы «Жизнь за царя», и дельные советы Н. В. Кукольника заставили меня серьезно заняться изучением теории музыки. Глинка передал мне привезенные им из Берлина теоретические рукописи профессора Дена. Я списал их собственной рукою, скоро усвоил себе мнимые премудрости генерал-баса и контрапункта, потому что с детства был к тому практически подготовлен, и занялся изучением оркестровки». Небезынтересно узнать и о том, что получил Даргомыжский, в качестве предпосылки для своей будущей жизни. — «Александр Сергеевич, — пишет современник Даргомыжского фон Арнольд, — получил домашнее воспитание, главный педагогический принцип которого был направлен всецело к тому, чтобы создать из него благонравного космополита — конечно, в соответствии с понятиями великосветского общества. Из

этого вытекает, что основу домашнего образования составляли французский язык и французская литература. Это, весьма естественно, повлияло и на музыкальное его развитие; и неоспоримым доказательством тому служит не только то, что первые романсы Даргомыжского носят характер модных тогда французских романсов Лоиза Пюже и Теодора Лябарра, но также и то в особенности, что Даргомыжский, для первой своей оперы, искал сюжета во французской литературе и, наконец, остановился на либретто (даже на французском языке), написанном Виктором Гюго собственно (если не ошибаюсь) для Лоиза Пюже, — на «Эсмеральде». Полезно также познакомиться с мнением вышеупомянутого современника о характере творчества Даргомыжского: «Подобное же французское направление сказывается также и в характере самой музыки. Неопровержимо видно, что Даргомыжский всецело находился тогда под влиянием дававшихся в начале 30-х годов опер Обера и Мейербера. Основной стиль творений Александра Сергеевича напоминает преимущественно Оберовский лиризм, то есть плавную, музыкально-обольщающую мелодичность, но с более драматическим выражением и с более серьезной гармонической разработкою, по стопам уже Мейербера, который, равным образом, служил ему также и образцом относительно инструментации. Результатом этого анализа получается, что первая опера Даргомыжского, хотя и изобличала далеко недюжинный композиторский талант (в особенности в драматическом роде), не могла, однако же, еще считаться самостоятельным произведением вполне сформировавшегося субъективного стиля». В подобном же свете представляется и следующая опера-балет Даргомыжского «Торжество Вахха» и его «великая реформа музыки», по его собственному выражению, создание деклама-

ционного речитатива «по образу и подобию» естественных интонаций русской разговорной речи, начинается с его третьей оперы — «Русалки». «Лестное внимание, оказанное мне в настоящем (1853) году публикой, как будто обязывает меня произвести на старости лет создание национальное, — пишет Даргомыжский одному из своих друзей, — однако же, хотя у меня в голове новая опера, но плохо осуществляется» и «Что меня мучит — это либретто: вообрази, что я сам пишу стихи. Поэты у нас все гении: ни одного нет просто с талантом, как ты да я; и с ними ладу никакого нет; смотрят на тебя с высоты-высот и презирают», — это последнее из письма Скандербеку, из которого видно, что дополнять и изменять пушкинский текст с целью его музыкального использования пришлось единственно и исключительно самому Даргомыжскому. «Тружусь над своею “Русалкою”», — это из письма князю Одоевскому. — Чем больше изучаю наши народные элементы, тем больше открываю в них разнообразных сторон. Глинка, который до сих пор один дал русской музыке широкий размер, по-моему, затронул еще только одну ее сторону — сторону лирическую. Драма у него слишком заунывна, комическая сторона теряет национальное. Говорю о характере его музыки, потому что фактура у него везде превосходная. По силе и возможности, я в “Русалке” своей работаю над развитием наших драматических элементов». Однако же выражение Даргомыжского, цитированное в самом начале настоящей главы, о незавидности его «Артистического положения», вызвано именно «успехом» «Русалки», тем фактом, что один только Серов сумел сразу оценить по достоинству новую оперу и приветствовать в ней «новое слово» русского оперного творчества, большинство же, а также и остальные критики абсолютно не ощутили никакой «новизны» и даже при-

писывали «новизне» роль «старины» и высказывались о ней очень резко. Отдавая должное своим рецензентам, Даргомыжский продолжает: «Отношения мои к здешним знатокам и бездарным композиторам еще более грустны, чем двусмысленны. Уловка этих господ известна: безусловно превозносить произведения умерших, чтобы не отдавать справедливости современным». И таким образом приобщаясь к национальному романтизму, и Даргомыжский незамедлительно приобретает характеристики, обязательные в условиях русской общественности того времени, он принужден надеть на себя «герольдов плащ», и превратиться в «лишнего человека». Критика того времени упорно ставила на обсуждение странный вопрос, — что выше: искусство или действительность? Таким образом, занятая действительностью, критика была лишена досуга, да и желания отдавать должное установлению философических оснований эстетической оценки, а под таким освещением конфликт, вызванный постановкой «Русалки», несмотря на реалистические устремления композитора, несколько смягченные естественной зависимостью от методов Глинки, становится понятным и неизбежным для того времени.

«И хоть бы умерших выбирали, для сравнения, поумнее, эти зоилы, о которых так метко выражается один из русских поэтов:

И сложится тебе, певцу,
Канон услужливым зоилом,
Уже кадящим мертвецу,
Дабы живых задеть кадиллом, —

но самый выбор мертвецов, с которыми сравнивался в свое время Даргомыжский, делался с невежеством, поразительным даже для того времени!» — восклицает Чехихин...

Однако же, по свидетельству самого Даргомыжского, «“Русалка” стала даваться с той же обстанов-

кой, но с невероятным, загадочным успехом: дело времени!» Это случилось в 60-х годах, когда социальный роман сделался господствующей формой изящной литературы, усвоив себе натуралистические приемы и овладев всем содержанием русской действительности, этот роман стал заменять читателю все, в чем отказывала ему тогдашняя общественная жизнь. Вслед за критикой и беллетристика по временам принимала характер публицистики. Когда новые категории читателей, до тех пор обходившиеся без литературы, начали стучаться в ее двери, на знамени литературы к лозунгу «реализма» был прибавлен и другой «народность». Тогда же вслед за Перовым — Некрасовым русской живописи — выступает целая плеяда, перенесшая на полотно содержание русской действительности, от легкой шутки до ужасающей трагедии. Столица и провинциальная глушь, город и деревня, все классы общества, всевозможные проявления жизни — служба и ссылка, подвиг и преступление, мещанское счастье, — трудно исчерпать бесконечно-разнообразное содержание этого рода искусства, которое так недавно клеймилось термином «жанр» и занимало в жизни общества второстепенное положение. Искусство становилось верным выразителем настроения современного ему общества. И соответственно с этим настроением выбор бытового сюжета из простонародной крестьянской жизни ставился обществом в заслугу композитору; это общество пережило тогда отмену крепостного права и в этом была разгадка невероятного, загадочного успеха «Русалки», о котором писал Даргомыжский.

Обратимся еще раз к суждениям тех современников, которым открылась сущность творчества Даргомыжского, несмотря на тенденции текущего момента. «С идеальной точки зрения на требования логики и эстетики от истинно-национального русского

стиля, — пишет уже упоминавшийся фон Арнольд, — самые высокие образцы которого нам представляются в музыкальных драмах Глинки, я позволяю себе выразить мой взгляд на “Русалку”, как на творение, которое автор видимо желал создавать по тому же принципу. Не отрицая ни малейше высоко ценимого мною таланта покойного моего друга и товарища по музыке, относительно-глубокого умения выражать верно и метко общечеловеческие аффекты, нельзя однако же отрицать и то, что «Русалка» собственно не может вполне считаться представительницей национально-русского стиля. Даргомыжский, бесспорно, драматический лирик, но лирик французско-немецкого (Мейерберовского) стиля». Эту цитату сопоставим с отзывом Серова: «Если мы представим себе а priori школу оперной музыки, возникшую теперь, недавно, на нашем веку, — то, по законам прогресса, от такой школы вправе ожидать, конечно, что в ней эклектически соединятся многие лучшие стороны ее предшественниц, что в ней будет и драматическая правда, настолько же, как в школах французской и немецкой, что в ней будет мелодическая ясность и певучесть итальянцев, серьезная мысль, ум и глубина контрапунктической разработки, как в школе немецкой, и все это под условием чего-то особенного, своего, индивидуального, в зависимости от новой, свежей почвы музыкальной». Тут необходимо припомнить мысль — выраженную в начале II главы, — что в музыке не существует развития в прогрессивном смысле, в смысле характеристик «выше» и «лучше», что во всех проявлениях искусства можно видеть только проявления неизменных творческих сил. И таким образом мероданным в осознании исторического процесса музыки суть силы и законы, обуславливающие метаморфозу искусства. В них сущность живого творчества, а явления, как таковые, —

это только внешние проявления этих сил и законов. Меняются только внешние явления, новые среди них возникают за счет исчезновения старых. Обогащения, а следовательно и «законов прогресса», о которых упоминает Серов, не существует, а следовательно и возникновение новой школы в духе высказываний Серова является утопией. С другой стороны, и Арнольду и Серову свойственен недостаток исторического анализа и синтеза исторических условий — об обоих этих явлениях говорилось уже в главе IX-й — следствием чего, в их рассмотрении преувеличено своеобразие русского исторического процесса и преувеличение его элементарности, а в непосредственной связи с этим, ими опускается возможность влияния отдельной человеческой личности на ход исторического процесса. Тем не менее «Хочу правды» Даргомыжского и связанная с этим его «великая реформа музыки», — как мы уже знаем — имевшая свою параллель в творчестве Верди, не только выявилась в «Каменном госте», но и обусловила оперное творчество Цезаря Кюи. Тот же реализм в сочетании с народностью вызвал к жизни мелодекламационную оперу и Бородина, и Мусоргского, и Римского-Корсакова.

«Я не совсем еще расстался с музою... — писал Даргомыжский в 1866 году. — Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены «Каменного гостя» так, как они есть, не изменяя ни одного слова. Конечно, никто не станет этого слушать. Но чем же я-то хуже других? Для меня не дурно». — «Вы поймете, что это за труд, когда узнаете, что я пишу музыку на текст Пушкина, не изменяя и не прибавляя ни одного слова», — подчеркивает Даргомыжский еще раз и опять прибавляет: — Конечно, это произведение будет не для многих». В проведении идеи усвоения естественных интонаций речи, именно в этой опере, Даргомыжский достигает такой последовательности,

которая никогда даже не снилась Верди, и именно «Каменный гость» побудил Мусоргского переложить на музыку «Женитьбу» Гоголя без каких бы то ни было изменений в тексте — «реализм так реализм, чорт побери!» — и в этом изречении Мусоргского невозможно не ощутить основного устремления духа художников того времени, а также и духа его собственной эстетики, обусловленной современными ему «передовыми взглядами». Суть этих устремлений вела к мелодике подобной речевым контурам и непримиримой вражде ко всему «академическому».

В то время как в «Русалке» стремление к реализму Даргомыжского вылилось в певучую идеализацию реальных интонаций человеческой речи, речитативы «Каменного гостя» освобождаются и от этой последней условности, каждая запятая в тексте выражена паузой в партии голоса, и даже подчеркнуты характеристики произношения. До какой степени Даргомыжский сгущает эту последнюю последовательность, исходящую из утверждения романтизма, что музыка это язык звуков, можно убедиться на примере сцены на кладбище: Лепорелло, побуждаемый Дон-Жуаном, подходит к статуе Командора и приглашает ее на ужин; в согласии с текстом Пушкина, он говорит «позвольте»; Даргомыжский же, определяя произношение московским выговором, производит от этого «па-а-звольте», обязывая певца петь первый слог на долгой, а остальные на коротких нотах. Заметим, что в западноевропейской художественной музыке, явления Верди — уже неоднократно упоминавшегося в связи с творчеством Даргомыжского — и Рихарда Вагнера одинаковы по своей сущности, с той только разницей, что средства, служащие их творчеству, различны и почти исключительно зависят от их национальной причастности. Вагнер и Верди могут рассматриваться как два ростка, возникшие от одного и того

же корня, оба они выходят из национального искусства, обусловленного романтизмом, и именно это искусство они стараются сохранить сверх меры и сил. Вагнер, как Верди и как Даргомыжский, подвергается влиянию французской оперы; музыкальное влияние Мейербера для всех троих неизбежно, но все они находят достаточно сил, чтобы преодолеть это наследие и этот процесс ведет к выявлению их творческих личностей. Всем трем присущи особенности типа композитора, обслуживающегося в своем творчестве исключительно гармоническими формами, и созидание этих форм у всех трех обуславливается гармонически модуляционными и колористическими экспансиями. Там же, где Вагнер подчеркивает музыкальный процесс движением в оркестре, употребляя при этом технику рационализации и психологизирования, выражающуюся в применении мотивов и фраз в связи с характеристикой внемузыкальных идей — так же как в оперном творчестве Глинки, — там и Верди и Даргомыжский придают голосу функции рефлектора, проецирующего те же самые динамические явления. Таким образом сущность способа употребления голоса у Верди и Даргомыжского тождественна сущности способа употребления оркестра и Вагнера, и Глинки, — за обоими способами стоит один и тот же принцип гармонически модуляционных, колористически динамических законов. И так как голос в творчестве и Верди и Даргомыжского подлечит закону пробега звукового движения, то оба и становятся творцами реалистической мелодики, и зрелые плоды их устремленности объединяются в «Отелло» и «Фальстафе», первого и в «Каменном госте», второго. Однако ни одной из этих трех опер, несмотря на то, что они являются мудрыми и творчески законченными и принадлежат к числу величайших оперных произведений всего мира, им не сужде-

но было стать достоянием широкой публики; это особенно относится к «Фальстафу» и к «Каменному гостю». И несмотря на весь их сгущенный, а в «Каменном госте» даже до абсурда доведенный реализм, эти произведения, стоящие вне страстей, даже, может быть, вне самой жизни, написаны теми, кто все познали, все прочувствовали, что возможно в этой жизни, и осознали, что и сама жизнь только зрелище. И в момент этого осознания, вызванного логикой реализма, Даргомыжский, не связанный подобно Верди вековой традицией западной художественной музыки и в соответствии с этим принципиально отрицавший всякую художественную систему и теорию, впадает в тенденциозность, в преувеличение и в карикатуру. Но и это слишком понятно в свете протеста против искусственности, — «из одной крайности, в другую!»

«Даргомыжский? — замечает Чайковский. — Да, конечно, это был талант. Но никогда тип дилетанта в музыке не высказывался так резко, как в нем. И Глинка был дилетант, но колоссальная гениальность его служит щитом его дилетантизму. Да не будь его фатальных мемуаров, нам и дела бы не было до его дилетантизма! Другое дело — Даргомыжский: у него дилетантизм — в самом творчестве и в формах его. Быв талантом средней руки, притом не вооруженным техникой, вообразить себя новатором, это чистейший дилетантизм! Даргомыжский под конец жизни писал “Каменного гостя”, вполне веруя, что он ломает старые устои и на развалинах оных строит нечто новое, колоссальное. Печальное заблуждение!.. Более антипатичного и ложного, как эта неудачная попытка внести правду в такую сферу искусства, где все основано на лжи и где правды в будничном смысле слова вовсе и не требуется, — я ничего не знаю... Мастерства (хотя бы и десятой доли того, что было у Глинки) у Даргомыжского вовсе нет. Но некото-

рая пикантность и оригинальность у него были. Особенно удавались ему курьезы. Но не в курьезах — суть художественной красоты, как многие у нас думают!..» Однако же именно курьезы, подчеркивание специфического своеобразия, поклонение случайным особенностям, редчайшим проявлениям индивидуальности и, этими факторами вызываемая, иллюзия суть неизбежные атрибуты романтики, да и сам «реализм» с его исканиями «правды» во «лжи», «жизни в театре» и «театра в жизни», обусловлен в музыке одними иллюзиями, а следовательно и сам безусловно является романтикой чистейшей воды. И он одинаково свойственен и Западу, и России с той только разницей, что на Западе он был связан преданиями школы и сложившимися привычками публики, реализм западного искусства являлся системой, художественной теорией, обусловленной вековой традицией, а реализм на русской почве, в особенности вначале, отрицал принципиально теории и системы, отсутствие традиции заключалось в общем ходе исторического процесса и быть «новатором», производить «великую реформу музыки», наконец, «рвать с прошлым» было особенно легко при отсутствии этого прошлого в художественной музыке. Всякое заимствование, если бы русский исторический процесс был действительно своеобразным и несравнимым с другими, следовало бы считать его искажением, однако же именно во имя самого своеобразия заимствование не имело бы возможности привиться... Если же основной ход эволюции свойственен всем обществам, следовательно существует и некоторая общность в его формах, и тогда следует задуматься не над тем, — законно или возможно заимствование, ибо искажение национального процесса уже отпадает, — а над тем, какие формы наиболее пригодны, чтобы облечь в них назревающую потребность. Сходство с Европой не является

при этом целью при введении заимствованной формы, а только естественным последствием сходства самих потребностей. И само собою разумеется, что сходство никогда не дойдет при этом до полного тождества, как это и случилось в эпоху заимствования романтикой форм западноевропейской художественной музыки. Результат в вопросе обсуждаемого нами реализма был только тот, что представители русского реализма находили в западном чересчур много искусственности и условности, а западные упрекали русский в недостатке искусства и несовершенстве формы. И только что цитированный отзыв Чайковского о сущности Даргомыжского следует принимать именно в таком преломлении, не забывая, что Чайковский в своем творчестве был западником, и ни в коем случае не следует упускать из виду, что сверстники Чайковского — Римский-Корсаков и Кюи, — немало потрудились после смерти автора, работая и этим спасая для восприятия потомства, неоконченного «Каменного гостя» — воплощение идеи подчинения музыки слову.

«Жажда правды» воодушевила и членов упомянутого в начале этой главы кружка Балакирева, известного как «новаторы», «Могучая кучка», наконец, «новая русская школа», литературными глашатаями которого были и Кюи и Стасов. Этот кружок оказался в оппозиции к музыкальному космополитизму, который, приобретя себе прочную опору в консерваториях, открытых братьями Антоном и Николаем Рубинштейнами — Ст. Петербургской (1862) и Московской (1866), вскоре занял господствующее положение в мнении критики и публики. Материализм, ставший предметом западного экспорта уже с 50-х годов, входил все больше и больше в моду, а его отражение находило свое выражение в формах, требующих художественного претворения действительности. Это был

опять-таки реализм, только иной чеканки, и, сопряженное с его распространением брожение умов, затрагивало первоначально исключительно немногих представителей из верхов общества; затем это брожение начало стремительно расширяться и среди разночинной интеллигенции, сводя на нет идеалистические пережитки прошлого поколения. Так создавалась атмосфера, требовавшая от искусства реальности, соответствия с действительностью, наконец, агитационности — способности проводить гражданскую тенденцию в жизнь. В год основания Петербургской консерватории и за год до этого, уже упомянутого, бунта молодых художников против академии, «Балакиревский кружок» открывает бесплатную музыкальную школу, концерты которой стали «выставкой» в буквальном смысле этого слова, только не «передвижной», произведений русской музыки, «непременным» девизом которой «был, есть и будет», конечно, «реализм». Свобода от западноевропейской традиции, при наличии крупных дарований и вдохновений, движимых однако импульсами романтизма, иными словами, художественная музыка, делающая первые шаги, не связанная никакой традицией, никакими правилами школьной рутины, в которой темперамент побеждал условность, а сила которой заключалась именно в преобладании первозданной натуры над культурой, за что доморощенный педантизм подвергал ее строжайшему осуждению, должна была привлечь внимание Запада.

Не придерживаясь иерархии «Балакиревского кружка», первоначально отметим профессора фортификации, преподававшего чуть ли не во всех военных учебных заведениях Ст. Петербурга, Цезаря Кюи, творчество которого представляет в настоящее время только исторический интерес, однако же созна-

тельного последователя и идейного преемника реалистической мелодики Даргомыжского.

Непосредственным продолжателем натуралистических, декламационных идей «Каменного гостя» является Модест Мусоргский, который «бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни», поражая невероятной своей способностью претворять свои внешние впечатления в метафорически связанные с ними звучания, повел реализм «к новым берегам», куда громко звала и современная литература и живопись. «Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении, — говорит он, — есть грубое ребячество, детский возраст искусства». Недаром Мусоргского сравнивали с Перовым по стремительности всесокрушавшего обличительного натиска: «Не музыки нам надо, не слов, не палитры и резца — нет, чорт бы вас побрал лгунов, притворщиков... — мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите». Чайковский же находит у Мусоргского «претензию на реализм, своеобразно понимаемый и примененный, жалкую технику, бедность изобретения, от времени до времени талантливые эпизоды, но в море гармонической нескладицы и манерности, свойственной кружку музыкантов, к которым Мусоргский принадлежал». А сравнивая его с Бородиным, Римским-Корсаковым и Кюи, Чайковский даже еще более конкретен: «По таланту он, может быть, выше всех предыдущих, но это натура узкая, лишенная потребности самосовершенствования, слишком уверовавшая в нелепые теории кружка своего и в свою “гениальность”». Кроме того, это какая-то низменная натура, любящая грубость, неотесанность, шероховатость. Он — прямая противоположность приличного, даже изящного Кюи. Этот кокетничает, наоборот, своей безграмотностью, гордится своим невежеством, валяет как попало, непогрешимо веруя в непогрешимость своего

гения. А бывают у него вспышки, в самом деле талантливые и, притом, не лишённые самобытности». Тот же Чайковский называет оперное письмо Мусоргского «музыкальной грязью», а Чехихин в начале нашего столетия, именно тогда, когда «Борис Годунов» провозглашался Западом новым эстетическим евангелием, сравнивая Глинку и Мусоргского, первого называет «природным контрапунктистом», второго же — «природным музыкантом-народником», ставя последнему в укор «избыток простонародности»...

Но и сами приверженцы кружка Балакирева находили и «крайнюю небрежность», и «грубость» в музыкальном письме Мусоргского и, ради ознакомления и с этой реакцией, познакомимся с предисловием Римского-Корсакова к фортепианному переложению им переработанного «Бориса Годунова»: «Опера или народная музыкальная драма “Борис Годунов”, написанная 25 лет тому назад, при первом своем появлении на сцене и в печати, вызвала два противоположных мнения в публике. Высокая талантливость сочинителя, проникновение народным духом и духом исторической эпохи, живость сцен и очертания характеров, жизненная правда в драматизме и комизме и ярко схваченная бытовая сторона, при своеобразности музыкальных замыслов и приемов, вызвала восхищение и удивление одной части; непрактичные трудности, обрывочность мелодических фраз, неудобства голосовых партий, жесткость гармонии и модуляций, погрешности голосоведений, слабая инструментовка и слабая, вообще, техническая сторона произведения, напротив, вызвала бурю насмешек и порицаний — у другой части. Упомянутые технические недостатки заслоняли, для одних, не только высокие достоинства произведения, но и самую талантливость автора; и, наоборот, эти самые недостатки некоторыми возводились чуть ли не в достоинство

и заслугу... Много времени прошло с тех пор; опера не давалась на сцене, или давалась чрезвычайно редко; публика была не в состоянии проверить установившихся противоположных мнений... “Борис Годунов” сочинялся на моих глазах. Никому, как мне, бывшему в тесных, дружеских отношениях с Мусоргским, не могли быть столь хорошо известны намерения автора “Бориса” и самый процесс их выполнения. — Высоко ценя талант Мусоргского и его произведение, и почитая его память, я решил приняться за обработку “Бориса Годунова” в техническом отношении и его переинструментовку. Я убежден, что моя обработка и инструментовка отнюдь не изменили своеобразного духа произведения и смелых замыслов его сочинителя, и что обработанная мною опера, тем не менее, всецело принадлежит творчеству Мусоргского, а очищение и упорядочение технической стороны сделает лишь более ясным и доступным для всех ее высокое значение и прекратит всякие нарекания на это произведение... При обработке мною сделаны некоторые сокращения, ввиду слишком большой длины оперы, заставлявшей, еще при жизни автора, сокращать ее, при исполнении на сцене, в моментах слишком существенных. — Настоящее издание не уничтожает собой первого, оригинального издания, и потому произведение Мусоргского продолжает сохраняться в целости и в своем первоначальном виде». Заметим, что именно оригинальное издание «Бориса Годунова» сыграло бесподобную роль в новой метаморфозе западноевропейской музыки на переломе XIX-XX столетий, стремившейся освободиться от европейской музыкальной традиции и непосредственно воздействовать исключительно самым материалом звука, — гармонией вне ритма, мелодии и даже тональности, гармонией освобождавшейся от законов акустики и воспринимаемой как

начало, окрашивающее, как цвет, а обработка этой оперы Римским-Корсаковым завоевала сцены Запада.

Вопль о «правде», отрицание условности, — «Красивенькими звуками не обойдете», — «Не этого нужно современному человеку от искусства, не в этом оправдание задачи художника», — утверждение «реальности» как «единственно возможного проявления музыки», — «Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солоня; смелость, искренняя речь к людям..., вот моя закваска, вот чего хочу» — это устремленность творчества Мусоргского, он крайний реалист, даже натуралист, со страстностью коллекционера ищущий повсюду сюжетов для звукового перевоплощения и запечатления, он неустанно анализирует «тончайшие черты природы человека и человеческих масс» — «никем не тронутые», — «незамеченные», — непоколебимой задачей своего творчества он ставит — «назойливое ковыряние в этих малоизвестных сторонах и завоевание их», и подчеркивает — «вот настоящее призвание художника!» Эти «дерзания» Мусоргского впоследствии были осуждены даже Кюи, ибо никто даже из «Могучей кучки» не решался настолько «заголять правду», приближаться к ней до такой «рискованной близости», — «нарушавшей пределы и законы искусства». «Правда» такого рода начинала уже пугать и немудрено, что Римский-Корсаков постарался набросить на нее покрывало как в «Борисе Годунове», так и в «Хованщине», а либретто последней пришлось изменить в связи с постановлением цензуры. В этом последнем случае, возможно, единственным во всем мире, наблюдаешь непосредственное влияние правительственной цензуры, выливающееся в искажении нормативной идеи национальной романтической оперы. Народная музыкальная драма «Хованщина» была начата Мусоргским по плану Стасова; главными двигате-

лями этой оперы должны были быть юный царь Петр, царевна София и раскол, бывший по своему происхождению — как намечено в главе VII — явлением чисто церковным, лишенным социального протеста, национальным протестом религии, осужденной иностранной критикой. Это был не порыв спасти душу путем личного усилия, а страх как бы не погубить ее по иноземной вине, это была борьба за формы национальной религии, потревоженные греческой и киевской грамматикой, всё враждебное национальным формам, уничтожающее эти испытанные нацией внешние формулы спасения, оказывалось при этом безусловно враждебным и национальности и именно эта «правда» тождества религиозного принципа раскола с принципом националистической реакции и должна была по замыслу стать главным двигателем «Хованщины». «Какая неистощимая руда для хватки всего настоящего жизнь русского народа!» — писал однажды Мусоргский Репину, изображавшему без сентиментальности, а главное без раздражения, чей «жанр» был не менее «исторической» живописью, нежели его «Запорожцы», не уместившиеся в рамках создавшейся государственности. Реализму все было доступно, не исключая самых широких исторических концепций.

«Модест относился ко всему народному и крестьянскому с особенной любовью и считал русского мужика настоящим человеком», — по замечанию брата Мусоргского — Стасову он писал однажды — «Прошлое в настоящем — вот моя задача» — и идею служения, как бы «реалистично» она ни была бы выражена, можно обнаружить на всем протяжении его жизни: «Человек — животное общественное и не может быть иным; в человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые:

подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. — Вот задача-то! Восторг и присно восторг!» А на смертном ложе, под видом «вольнонаемного денщика» одного из врачей Николаевского солдатского госпиталя, куда группа его друзей, за неимением никаких средств, наконец, добилась его бесплатного помещения, с его уже костенеющих губ будто бы срываются невнятные, непонятные, но, по своей сущности, знаменательные слова: «служить... народу служить»...

Заметим, что тоска по религиозному свойственна всем композиторам-романтикам. Религиозная потребность появляется уже у ранних романтиков западноевропейской литературы, выражаясь в их устремлении к католицизму, у романтиков в музыке Брамса, Брукнера, Вагнера, выражаясь или в склонности к мистике, или, как у Шумана, в склонности к оккультизму и спиритизму, в особенности же у Листа, у которого она выявляется в священнослужительском понимании музыкального призвания. Лист весь проникнут идеей служения, как Брамс проникнут идеей недолговечности земного, Брукнер — идеей преклонения, а Вагнер — борьбой во имя вечности. Мусоргский же, разделяя листовскую идею служения и именно с этой целью ищущий и ярких «бытовых черт», и ярких «редких экземпляров», любовно-объективно вглядывающийся в реальный мир, чтобы в последующем музыкальном оформлении зафиксировать свою реакцию, цель которой — послужить, даже в момент беспощаднейшего обличения, сама неумолимость которого воспринималась им как прямая необходимость — «клин клином вышибать», — послужить и «прогрессу», и «улучшению человечества». Именно с целью служения, но ни в коем случае не поучения; поучение было чуждо Му-

соргскому уже по одному тому, что для последнего необходима оценка явлений, отсутствующая в творчестве Мусоргского так же, как его субъективные мнения и настроения; он однако не останавливается ни перед изображением реальной деревни, и мужиков, и баб, ни перед ухаживанием юродивого, ни перед скорбной мольбой нищей сироты. Музыка его средство и способ выражения, нигде не самоцель и именно в звуковом отражении внешнего мира, реальной жизни, в утверждениях, что всякое творчество является результатом переработки конкретных впечатлений действительности, и надо искать объяснения его ненависти к традициям и канонам, переходящая временами в форменную идиосинкразию и беспощадную борьбу против музыкальной техники, рассматриваемой им как оковы, стесняющие возможность воплощения: «Где люди, жизнь, — там нет места предвзятым параграфам и статьям». И в этом же порядке следует рассматривать — в начале этой главы упомянутое — замечание Даргомыжского о «мнимых премудростях» контрапункта (в действительности же далеко не мнимых, ибо контрапункт доступен далеко не всякому интеллекту).

Мусоргский, верный идее служения, с небывалой смелостью заставляет музыку и говорить, и рисовать, он наглядно изображает и содержание картин посмертной выставки своего приятеля В. Гартмана, и живописует ребячью психологию в детской, и сравнивает чувства семинариста, зубрящего исключения на ис и вздыхающего по поповне, и меткость его обличений такова, что устрашает, в результате чего Семинарист запрещается цензурой...

Вагнер и Глинка, — как уже было замечено в этой главе — Верди и Даргомыжский, как бы они не отличались друг от друга как индивидуальности, порождены и обусловлены одним и тем же явлением романтизма, но свойственные ему динамические импульсы,

гармонически модуляционные и колористические экспансии, хотя и безусловные для осуществления творчества всех четырех, выражаются различно; у первых двух — проводником их является оркестр, у двух остальных рефлексом их служит голос. Этим определением намечаются два основных типа национальной романтической оперы, к которым прибавляется и третий, осуществленный Бизе в «Кармен». Бизе точно так же действовал на публику, как и Вагнер и Глинка, об этом свидетельствует канва мотивов его партитуры, и он точно так же был мелодическим реалистом как Верди и Даргомыжский, об этом свидетельствует его подчинение мелодической линии элементу выразительности слова. И Бизе, подобно упомянутым всем четверем, пользовался средствами экспансии гармонически модуляционной и колористической динамики. Но ни психологические, ни реалистические, ни романтические принципы никогда не становятся у него самоцелью, они контуры, на фоне которых происходит движение и речи, и ритмики. Эта рече-музыкальная ритмика свойственна и оперному творчеству Мусоргского и в его случае исходной предпосылкой являлся — девиз Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово». Исходя из этой предпосылки, Мусоргский «много и долго корпел» и, уже после завершения «Бориса Годунова», писал Стасову: «Работаю над говором человеческим я добрал до мелодии, творимой этим говором, добрал до воплощения речитатива в мелодии (кроме драматических движений, разумеется, когда и до междометий дойти может). Я хотел бы назвать это осмысленной, оправданной мелодией». Таким образом, «оправданная, осмысленная мелодия» характеризует в одинаковой мере творчество и Бизе и Мусоргского, принцип этого явления одинаков, проявления же похожи друг на друга как французский и русский языки, из закономерностей которых эта рече-

музыкальная ритмика и вылилась. Осознанием же еще одной особенности оперного творчества Мусоргского, в самом своем принципе отличительной от всего до сих пор разобранного, — отрешенностью его музыки от ее матерьяльной оболочки, — завершается кривая метаморфозы национального романтизма.

Таким образом, на территории России явление национальной романтической оперы почти с самого начала обуславливается понятием «правды», которая неизбежно ведет к появлению реализма как стиля, — и процесс этот в своей сущности происходит точно так же, как откалывалось русское народное благочестие от благочестия господствующей церкви в половине XVII века. Тогда вопросы совести были первой и главной причиной разрыва, теперь же совесть в интеллигентной части русского общества требовала единения, и совестью же было обусловлено одновременное появление лозунгов «реализма» и «народности» на знамени искусства. Совестью же была определена и идея служения Мусоргского, однако даже Римский-Корсаков считал необходимым смягчать ее резкие проявления и буквально обезвредил их, лишая их самого обличительного, пугающего в них, яркого смелого и дерзновенного. Тем не менее оперное творчество и Глинки, и Даргомыжского, и даже Римского-Корсакова, упоминавшихся в этой главе, а также и остальных русских композиторов, — несмотря на то, что оно принадлежит к уже перечисленным типам национальной романтической оперы Запада, и казалось бы, имело бы больше шансов на распространение там, — не только не оказало никакого влияния на художественную музыку Западной Европы, но даже и не нашло никого заслуживающего внимания отклика. Явление это может быть объяснено только тем, что, несмотря на стили и сюжеты, использованные русскими композиторами в их оперном творчестве, областной характер их национального роман-

тического ощущения был слишком узок для того, чтобы вызвать рефлекс во внутренней жизни иностранца.

Чтобы исчерпать все виды национально-романтической оперы, этой эпохи, возникшие на территории России и в высшей степени обусловленные внутренним движением, определявшим историческую последовательность жизни русского народа, надо, хотя бы вкратце, охарактеризовать и четвертый ее вид. В силу полной неподготовленности общества, этот последний вид не только не был замечен, но на своей родине остался даже явлением одиноким; это не помешало ему однако приобрести мировое значение и, в частности, оказать непосредственное влияние на зарождение, а также и на дальнейшую метаморфозу импрессионизма.

ГЛАВА XI

КОНЦЕРТНОЕ ТВОРЧЕСТВО

В конце предыдущей главы было отмечено, что национальная романтическая опера нашла свое воплощение в России в облике реализма, что оперное творчество Мусоргского, в высшей степени обусловленное внутренним процессом движения, определяющим историческую последовательность жизни русского народа, вылилось в новый вид и что этот новый вид оперы содер­жал в себе достаточный запас творческой потенции для того, чтобы оказать влияние на новую метамор­фозу художественной музыки Запада, представленную в частности оперой «Пелеас и Мелисанда» Дебюсси. Та­ким образом, этому явлению русской действительности, бывшему достоянием национального романтизма, удалось разорвать узы, мешавшие распространению его за границы России. Вот почему его должно рас­сматривать не только в свете первого излучения рус­ской творческой мысли на Запад, но и во всей гранди­озности его интернационального значения, породив­шего и Дебюсси и Равеля и других, и при их посред­ничестве распространившееся во все закоулки западно­европейской художественной музыки.

Но и признавая и выделяя это в пределах России беспредельное явление, не следует забывать и остальных русских композиторов, внесших свою лепту в со­кровищницу национальной романтической оперы, яв­ление которой на русской почве было обусловлено со-

знательной преемственностью западноевропейской художественной музыки, а также, в некоторой степени, и предрасположением к этому виду музыкального творчества самого общества. Отметим еще раз, хотя это уже было сделано и в прошлой главе, — что оперное творчество этих русских композиторов, безусловно различное в проявлениях их творческих индивидуальностей, всецело обуславливается видами национальной романтической оперы Запада, и что, несмотря на разность стиля и сюжетов их творчества, оно обусловлено национально сужающим принципом, областной характер которого слишком специфичен для того, чтобы вызвать рефлекс во внутренней жизни иностранцев.

В середине прошлого столетия Александр Серов написал знаменательные слова: «Теперь самая заветная моя мечта — кончивши оперу отправиться хоть пешком в Лейпциг учиться музыке у какого-нибудь сурового органиста». Творчество этого композитора в настоящее время может заинтересовать только историка и единственное длительное значение Серова, — его музыкально-писательская деятельность, к которой я возвращусь в следующей главе. Несмотря на то что, обсуждая русское оперное творчество, я сознательно вменяю себе в задачу не упоминать того, что в настоящий момент уже не представляет никакого художественного значения, я во имя осознания трагического конфликта, возникшего из жажды писать оперу и одновременно учиться, — конфликта столь характерного для русской действительности того времени, — не премину привести отзыв, уже неоднократно цитированного, фон Арнольда: «Из хода музыкального развития Серова мы видим, что он изучал свое искусство под влиянием общеевропейских образцов и преимущественно немецкой музыки классического направления. Трудился он серьезно и много, перекладывая оркестровые сочинения для фортепиано и наоборот. Но мы не

находим следов того, чтобы Серов с юношеских лет почувствовал в себе непобедимый душевный порыв к излиянию в звуки собственных своих чувствований. Первые лучи музыкального романтизма осветили его из опер Мейербера и он сначала долго и горячо увлекался созданиями этого композитора; потом, пораженный силою и правдой, да в особенности народностью Глинкинской музыки, Серов сделался исключительным поклонником Михаила Ивановича. Затем он снова увлекся классицизмом венской школы и специально привязался к последним творениям Бетховена, причем счел необходимым взять на себя, словно миссию свыше, растолкование нам тайн, сокровенных в этих созданиях, будто они, кроме него, никому из русского музыкального мира не были знакомы! Наконец, съездив в начале 50-х годов в Германию и познакомившись с Вагнером и с Листом, он превратился в яркого приверженца новогерманского романтического направления, а под конец своей, безусловно очень деятельной жизни, он, оказавшись уже недовольным и Бетховеном, и Глинкой, и Листом, и Вагнером, находил лишь в самом себе альфу и омегу музыкального искусства. Этими перегибаниями воззрений и принципов Серова относительно целей и оформления музыкального творчества можно вернее всего объяснить себе немалое число противоречий, которые встречались в музыкально-литературных его трудах...» Чайковский же, лично знавший Серова, вспоминает, «как этот талантливый, очень умный и универсально образованный человек имел слабость никого не признавать, кроме себя», но... «ему надо простить это — ради всего, что он перестрадал до тех пор, пока успех не выручил его из нищеты, неизвестности, приниженного положения». Далее Чайковский продолжает: «И все это он переносил с мужеством и твердостью, ради любви к искусству. Он мог бы, по рождению, воспитанию и связям, сделать бле-

стящую карьеру на службе, но музыка взяла верх... Как больно мне было читать в его письмах жалобы на то, что в среде семейства он не только не встречал поддержку, одобрение, но — насмешки, недоверие, враждебность к его попыткам выйти из торной чиновнической тропинки на тернистый путь русского артиста...» Отец Серова говаривал по поводу пренебрежения сыном чиновничьей карьерой ради музыкального призвания: «Умрешь в кабаке на соломе!» При постановке его оперы «Рогнеды» Святейший синод требовал изменения либретто: «Не подобает над князем Владимиром замахиваться мечом!» Такие эпизоды в биографии Серова встречаются в изобилии. На преодоление препятствий именно такого рода уходила вся энергия и, несмотря на идею служения искусству, проникавшую все существо Серова, даже «универсально образованный человек», приверженный дилетантскому идеалу — о котором мне уже неоднократно приходилось говорить — вместо того, чтобы сперва приобрести необходимые знания и технический опыт в области своего будущего служения, затем выработать определенный план и только тогда приступать к его осуществлению, он поступает, как это слишком часто случалось в России, наоборот: начинает с исполнения. Любопытно, что идея служения, в какие формы она не выливалась бы, и к каким целям она не обращалась бы, — это чувство, объединяющее всех русских композиторов с момента приобщения их к западноевропейской художественной серьезной музыке, оно чрезвычайно сильно развито и во многих — оно единственный импульс, который их дисциплинирует, заменяет им творческую сдержанность, обыкновенно обуславливаемую серьезными музыкальными воспитанием и образованием — это чувство своей ответственности, чувство долга, обязанности — налагаемое извне и только это чувство возвышает их над всеми мелочами и деталями, от которых

они ежеминутно теряются. Это чувство долга, без сомнения, помогает им в трудные часы колебаний, превратностей судьбы, среди увлечений и капризов сохранить направление их воли, но заменить определенного плана, придать действиям систему это чувство не может. Вышеприведенная цитата фон Арнольда, характеризующая Серова, помогает осознать нормативную идею устремленности большинства композиторов того времени, бесконечное повторение и накопление их опыта, непрерывный круговорот созидания и разрушения. И среди всего этого какая-то неиссякаемая жизненная сила, которую не могут сломить, ни даже остановить никакие жертвы, никакие потери, никакие неудачи. Всё это черты, которые напоминают расточительность природы в ее слепом стихийном творчестве, а не художественное творчество композитора. Если это был «промысел», то отнюдь не божественной, а скорее фетишистской религии. Таким образом, процесс вокруг насаждения западноевропейской художественной музыки получает своеобразную тождественность с реформой Петра Великого, отмеченной выше — и здесь и там не было твердой схемы (каркаса) мысли, не было никакого упорства систематика, не было доктрины, но не было и доктринерства. Оба явления, если и не вели прямым путем к цели, то и не кружили около и не топтались на одном месте и обыкновенно, хотя далеко и не всегда, ошибка служила уроком, новый эксперимент часто вносил поправку, но при таком несовершенном методе ученье могло продолжаться бесконечно. И оба явления, параллельные в их нормативной идее отражения западноевропейской действительности, тождественны и в проявлениях случайности, произвольности, насильственности и индивидуальности, — и несмотря на их антинациональную внешность, оба целиком коренятся в условиях национальной жизни.

Это и было предпосылкой того, что национализм,

сужающий горизонт, в тоже самое время, оплодотворил творческий процесс, стал исключительным импульсом композиторов России, воспринявших идею национальной романтической оперы. Для создания музыкальной формы объектами их всех были аккордные модуляции и переливы тембров, в национальных своеобразиях они все обретают средство для обогащения их индивидуализированного способа выражения, ведущего к их оригинальности, а тип их оперного творчества всецело обуславливается переложением непреложного веса музыкального процесса движения на оркестр — тип оперного творчества и Вагнера, и Глинки, усиливаемый применением мотивов и фраз в связи с характеристикой внемузыкальных идей. Таким образом, хотя Танеев и Чайковский и не принадлежат, подобно остальным, к «Могучей кучке», выделять их в обособленную группу было бы неосновательно.

Александр Бородин, профессор химии в Петербургской Медико-хирургической академии, вступил на путь композитора еще будучи девятилетним ребенком, но в силу закономерностей русской действительности того времени он так и не успел приобрести должных теоретических познаний. Стасов рекомендовал ему сюжет «Слова о полку Игореве», как соответствующий его устремлениям народника, но Бородин, с жаром принявшийся за творчество «Князя Игоря», по своему собственному либретто, не успел закончить этой оперы и она была завершена уже после его смерти Римским-Корсаковым и Глазуновым. «По направлению, опера моя будет ближе к «Руслану», чем к «Каменному гостю», — писал Бородин однажды, и десять лет спустя эта преемственность была подчеркнута Финдейзенем. Безусловно выделяет эту оперу ее симфоничность, «Половецкие пляски» представляют собою по существу вполне законченное самостоятельное произведение, а оригинальность ее в том — что особенно подчеркива-

лось в главе III, — что в ней существует едва ли не единственный во всей русской художественной музыке пример действительно близкий к изложению русского народного многоголосья.

В лице Петра Чайковского, написавшего десять опер, из которых две уничтожены, а три, «Евгений Онегин», «Пиковая Дама» и «Иоланта», сохранили художественное значение и по сей день, — встречаешься в первый раз в русской действительности с появлением образованного композитора. Но хотя, не в пример всем до сих пор упомянутым, элемент дилетанства у него и отсутствует полностью, оперное творчество не является у Чайковского стихией непосредственного выражения его дарования. В опере он под сильнейшим влиянием Мейербера, Гуно и Бизе; для достижения национального своеобразия ему не чужды приемы Глинки, но они появляются без специфической заостренности, как бы в приглаженном виде. Его оперы как бы выросли из романсов, которые облеклись в сценические формы лирического или лирико-драматического содержания, соединенных и связанных между собой поступательным движением оркестра.

Творческий путь Николая Римского-Корсакова — наиболее длинный и сложный из всех «кучкистов». Начав слепым последователем Балакирева, дилетантом, подобно всем членам кружка, он вскоре осознал, что догмат отрицания техники, выставляемый идеологами новой русской школы, не ведет к цели. Если же он даже и ведет в том смысле, что ошибка служит уроком, то при таком несовершенном методе, затраченные усилия ни в какой мере не окупались. В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков сознается: «Я — автор «Садко», «Антара» и «Псковитянки», сочинений, которые были складны и недурно звучали, сочинений, одобряемых публикой и многими музыкантами, — я был дилетант, я ничего не знал...» — «... от-

сутствие гармонической и контрапунктической техники вскоре после сочинения «Псковитянки» сказалось остановкою моей сочинительской фантазии». «Он спрашивал тогда, — пишет Чайковский, — что ему делать? Само собой, нужно было учиться. И он стал учиться — но с таким рвением, что вскоре школьная техника сделалась для него необходимой атмосферой». Римский-Корсаков наиболее значителен именно в аспекте преодоления дилетантизма. Им написано четырнадцать опер, из которых ни одна не утратила художественного значения, и до сих пор имя его часто произносится, когда речь идет об оперном творчестве. Однако Римский-Корсаков неоднократно заимствовал для создания своих опер материал из своих более ранних симфонических произведений. Это особенно отчетливо выступает в появлении элемента программности в его опере-былине «Садко», перенесенной из одноименной симфонической картины; Римский-Корсаков нередко отождествлял свое оперное творчество с симфоническим, называя, например, оперу «Снегурочка» своей «девятой симфонией». Кроме того, вышеупомянутая симфоническая картина «Садко», при более пристальном изучении была зерном, из которого в дальнейшем выросли и Корсаковский симфонизм и его оперное творчество. В своей сущности, оба эти вида настолько тождественны, что в виду преобладания концертного начала в последнем, приходится определить оперы Римского-Корсакова как программную музыку, облеченную в сценическое действие.

Что же касается оперы Сергея Танеева «Орестейя», охарактеризованной им как трилогия, то в ее лице встречаешься с значительно ранее написанной одноименной симфонической поэмой абстрактно-концертного характера, который русская публика того времени не была бы в состоянии воспринять, что и побудило автора переработать ее в оперу и таким образом

объяснить ее сценической программой. В этой очень отвлеченной опере красной нитью проходят три лейтмотива, из которых Финдейзен обнаружил два, служащие цели психологического воздействия на слушателя. Было бы полезно ознакомиться с этой идеей в изложении самого Финдейзена, хотя, оговорюсь, что техника применения Танеевым двух такого рода руководящих мотивов заимствована не из оперного творчества Вагнера, а из программной концертной музыки Берлиоза, а именно из его «Фантастической симфонии»: «Основным мотивом музыкальной иллюстрации трагедии Эсхила композитор поставил краткую, но чрезвычайно выразительную и гибкую тему — судьбы или искушения, как хотите, так как и в самой “Орестейе” доминирует этот мотив, это настроение. Тема искушения проходит красной нитью через первую часть трилогии. На ней построено небольшое, прекрасно написанное вступление к трилогии. Впервые она появляется в оркестре, в монологе Эгиста, когда последний вспоминает о первоначальной причине трагедии — умерщвлении отцом Агамемнона детей Эгиста. Этот же мотив служит ясным прорицанием гибели Агамемнона в сцене вещания Кассандры — одной из самых лучших и художественно написанных сцен оперы вообще... Так же явственно звучит этот мотив судьбы (мне хотелось бы даже назвать его, по-вагнеровски, мотивом проклятия) во время хора в финале 1-го действия, когда народ содрогается от только что совершившегося убийства... Когда в конце 2-го действия Орест увлекает мать во дворец, чтобы над ней совершить возмездие, хор «оплакивает судьбу погибших и молится бессмертным» на том же мотиве искупления Клитемнестры.

Другим важным руководящим мотивом «Орестейи» может считаться мотив Ореста (или, если хотите, мотив возмездия), который впервые появляется в

устах прорицательницы Кассандры... и который доминирует во 2-й части трилогии: «Хоэфоры» (приносящие возлияние; то есть дети Агамемнона). 2-я картина этой части начинается с этой темы, — когда Орест, согласно предсказанию Кассандры, является для мести. Первая встреча Клитемнестры и Эгиста с Орестом, когда он является странником-вестником во дворце, и, далее, перед объяснением его с матерью, а также возглас Ореста: «Я победил», — уже после совершенного им матереубийства, сопровождаются тем же мотивом».

Третий мотив, проходящий на всем протяжении оперы и не опознанный Финдейзенем только в силу его незнания технических приемов Нидерландской школы, которыми Танеев, замечательный знаток и исследователь полифонии, неоднократно пользовался, конечно, в их романтическом освещении, — был бы безусловно признан цитированным автором, в зависимости его от Вагнеровских концепций, «мотивом искупления».

Национальная романтическая опера в России осуществилась в двух составных элементах: композиторы, творчество которых обуславливалось специфически театром, усвоили реализм; излучения этого стиля получили значение интернациональное и вызвали к жизни новую метаморфозу в художественной музыке Запада; композиторы же, непричастные к реализму как к стилю, остались в своем оперном творчестве сугубо национальными: они либо разжигали общее представление о национальной романтической опере, или же вносили в него элементы концертной музыки. В концертной музыке это второе течение и сыграло немаловажную роль.

В главе IX-й было уже отмечено, что с Глинки явления русской музыкальной действительности не могли уже быть осознаваемы только при освещении их мест-

ными русскими факторами, потому что именно с этого времени русское музыкальное творчество становится ветвью западноевропейского искусства, приобщаясь непосредственно к романтическому его устремлению. Непосредственно за выяснением понятия романтизма и его тенденций, было замечено, что воссоединяющие идеи, бывшие на Западе сперва достоянием церкви, в XVIII же столетии концентрировавшиеся в идеале великого свободного человечества, под специфическим влиянием нового обществ. явления заменившего и церковь и философию, переносятся в театр и концерт. Оба последних являются единственным прибежищем музыканта в его служении обществу и таким образом творчество его неизменно секуляризуется. Под влиянием общества театр порождает национальную романтическую оперу, а последняя, в зависимости от предпосылок, имевшихся в различных странах, завоевывает весь цивилизованный мир. Рассмотрение этого явления на почве России и связанных с ним последствий уже закончено. Однако же никогда не излишне подчеркнуть тот факт, что восприятие национальной романтической оперы в момент ее пересадки было облегчено русской публике ее наглядностью, объяснения музыки зрелищем.

В области же концерта, там, где наглядности, обусловленной объяснением при посредстве зрелища, быть не может, Глинка, сразу же становится зависимым от дилетантского восприятия музыки, нуждающимся во что бы то ни стало в указке на «смысл» и «содержание» музыки. С явлением точно такой же категории сталкиваешься и в концертном творчестве Даргомыжского, примитивно-рапсодические формы которого своим этнографическим содержанием непосредственно напоминают объективные явления «изобразительности» в буквальном смысле и не говоря уже о том, что его «Чухонская фантазия» состряпана по рецепту обе-

их испанских увертюр, а копия его «Казачка» снята с оригинала «Камаринской» Глинки.

Не преминем, однако же, присовокупить, что, поглощая человеческую личность — превращая ее в объект искусства, романтизм, путем преувеличения значения субъективности, ведет к игнорированию реального человечества, и вследствие этого и сам становится обусловлен понятием зрелища. Это само собою разумеется в воссоединении театра и музыки, и, обсуждая национальную романтическую оперу, этого не приходилось подчеркивать, однако же процесс перебрасывается и на концертное творчество, национализирует романс и выражается как в своевольных образованиях форм, так и в подчеркивании инструменталистического характера выражения. Этот последний был делом виртуозов, которые появляются в Англии, в Бельгии, в Германии, в Испании, в Италии, в Норвегии, в Польше, во Франции, а в России следует отметить виолончелиста графа Матвея Виельгорского, скрипача Алексея Львова и Осипа Петрова, замечательного баса, создателя ролей Сусанина, Руслана и Мельника в «Русалке». Оговорюсь при этом, что только Петров мог выдвинуться, для первых же двух, и, несмотря на пионерский труд ирландца Джона Филда и позднее немца Адольфа Гензельта, все еще не было предпосылок для известности из-за незначительной потребности в концертной жизни.

Таким образом не следует поражаться факту, что первый русский виртуоз международного значения, Антон Рубинштейн, только завоевав западную Европу, был признан в России, да и то лишь с косвенной помощью Франца Листа, произведшего огромное впечатление на русское общество в 1842 году. Лист, так же как и старший его современник Никколо Паганини, концертировавший по всей Европе, кроме России, и явля-

ются теми виртуозами, на долю которых выпало сыграть в своей области историческую роль. Неподдельная виртуозность, та, которая жила в скрипаче-Паганини, или пианисте-Листе, есть нечто в высшей степени творческое. Это манифестация импровизационных форм, концентрирующая свое воздействие именно на моменте исполнения и при этом выявляющая все возможное богатство инструментального звука. В обнажении этого богатства, вызванного к жизни изысканной фантазией, вот в чем суть обаяния виртуозного творчества, его обвораживающее действие на слушателя. Беглость виртуоза — вещь побочная, она достигает сознания позже. Чрезвычайность же такой импровизации не в том, что виртуоз способен на нее, а в том, что он ее сумел поставить на службу для выражения скрытых чар звука. Выявление сокрытых чар звуков скрипки было причиной смятения тех, кому приходилось внимагь Паганини. Из его скрипки вещали субъективизм и демонизм романтики, вырвавшиеся из оков всех импульсов движения звуков, всех оттенков выражения певучести, всех колористических свойств инструмента. Искусство же Листа заключается в познании и манифестации гармонически модуляционной и колористической красочности фортепиано и в преобразовании его техники в смысле специфически романтических особенностей стиля. И, конечно, Лист в своих устремлениях не был одинок. Аналогичными явлениями были и Гуммель, и Шопен, и Тальберг, а позже и братья Рубинштейны.

Эти то братья, уже упомянутый Антон и Николай, и задали такого жару, что даже сам Ганс фон Бюлов не преминул отметить: «Касаемо обоих энергичных парней, то просто невероятно, как в столь короткий срок они столь продвинули музыкальную культуру. После едва ли двухгодичного существования, петербургская консерватория показывает результаты, пристыжая все

наши немецкие мелкие академии». И опять наталкиваешься на явление, конечно, случайное — влияния отдельной человеческой личности на ход русского исторического процесса, выразившееся на этот раз в воздействии трех музыкантов в процессе музыкального развития русского народа. Случайность же этого явления еще больше подчеркивается тем фактом, что мать Рубинштейнов, урожденная Левенштейн, не только не была рождена, воспитана и не получила образования в России, но была в дружеских отношениях и переписке с корифеями западной музыкальной культуры того времени: Мейербером и Мендельсон-Бартольди. Что в последнем разбираемом случае все три явления появились в стадиях их метаморфоз как нельзя лучше взаимно соответствующих, в этом нет ни малейшего сомнения, но нет сомнения и в том, что инициатива в этом случае принадлежала именно Антону. Он, характеризуя состояние современной ему музыкальной действительности в печати, отмечал и подчеркивал, что «музыкой в России занимаются только любители», и ему и брату приходилось преодолевать весьма распространенное и тогда мнение, что именно это состояние «является преимуществом российской нации, идущей своими самобытными путями», на что он не устал отвечать, что это явление объясняется «не самобытностью, а отсутствием разума» и утверждал, что проблема такого рода может быть разрешена «единственно учреждением консерватории. Нам скажут, что из консерватории редко выходили великие гении; мы согласимся с этим, но кто может отвергать, что из консерватории выходят хорошие музыканты, а это именно и необходимо в нашем огромном отечестве. Консерватория никогда не помешает гению образоваться вне ее, а между тем каждый год даст русских учителей музыки, русских музыкантов для оркестра, русских певцов и певиц, которые будут трудиться так, как тру-

дится человек, который видит в своем искусстве средство к существованию, право на общественное уважение, средство прославиться, средство совершенно предаться своему божественному призванию, как должен трудиться всякий, уважающий себя и свое искусство». В явлении братьев Рубинштейнов следует рассматривать первый симптом перехода гегемонии музыкальности в руки воспитанных и образованных музыкантов, из коих первыми были в России именно они оба, и в этом отношении роль их по необходимости должна была стать западнической и обязательно консервативной, ибо воспитание русского дилетантского общества они должны были начинать буквально с азов. Культ великих мастеров прошлого Запада в их мастерском, ремесленно-музыкальном существе, дающем основу каждой культуре, пребывали неведомы русскому дилетантскому сознанию.

«Грустно становится, — писал Антон, — когда видишь такой порядок в стране, где музыка могла бы достигнуть высокой степени совершенства, потому что никто не станет спорить, что русский народ одарен несомненной способностью к этому искусству. Собственный опыт уверил нас в недостатке хороших начал и, вместе с тем, в том, что много хорошего вышло бы, если бы правительство захотело извлечь это искусство из забвения...» Борьба велась не на шутку и в проведении замыслов Рубинштейнов в жизнь два фактора сыграли решающее значение: явление Антона, рожденное в недрах России, давшее одно из кульминационных достижений мирового масштаба, что несравненно укрепило позицию и авторитет музыки в России и общественное положение музыканта как такового, дотоле презираемого, и выдающиеся организационные способности обоих братьев, способствующие процессу перелицовыванию просвещенного дилетантского отношения к искусству в волю к музыкальной культуре. Та-

кого рода деятельность в те времена могла быть по плечу только человеку, о котором сам Лист писал: «Это — дельный парень, подлиннейший музыкант, пианист и композитор... У него чудовищное содержание и необычайная ловкость в его применении... я дорожу им как талантом и как личностью...» — человеку, который, после ухода Листа из концертной жизни, стал единственным, недостижимым идеалом творческой виртуозности, изъездившим всю Европу и Северную Америку, которые боготворили и благоговели перед ним. Именно школа, тщательное воспитание и образование, по мнению Рубинштейна, должны были создать прочный и надежный фундамент для поступательного движения культуры. Вот несколько отзывов современников Рубинштейна о его творческой виртуозности: Бюлов — «...его бешено-артистические вариации опус 88 он сыграл подавляюще для меня, сверхлистовски...», Ауэр — «Когда он играл на рояле, он бурно увлекал публику своей личностью ... Он овладевал ею властно и решительно... Казалось, будто от него исходит мощная волна магнетизма...» Сопоставляя их с воспоминаниями его ученика Германа Лароша «...Могучая личность директора консерватории, внушала нам, ученикам, безмерную любовь, смешанную со страхом. В сущности не было начальника более снисходительного и добродушного, но его хмурый вид, вспыльчивость и бурливость, соединенные с обаянием европейски знаменитого имени, все-таки действовала необыкновенно внушительно...» — еще раз убеждаешься в том, какое значение именно импульс этой личности имел на расширение музыкального воспитания и образования на территории России. Однако же именно импульсивность этой личности поглотила его брата, Николая, затмила его, ибо, по свидетельствам современников, творческая виртуозность последнего ни в чем не отличалась от Антоновой, разве только вот именно в импульсивности...

Однако же Антон получил эпитет «петербургского», а Николай — «московского» Рубинштейнов и созданные именно их усилиями консерватории, а также ими введенные в обиход столичной жизни постоянные концерты оживили музыкальный пульс России до чрезвычайности и имели не менее важное значение, как импульс к огромному и постоянному притоку иностранных музыкальных сил, необходимых в виду растущего спроса на педагогов и инструменталистов. Начинается эра постоянных гастролей западных виртуозов, дирижеров и композиторов, Вагнера, Берлиоза, Шумана, ознакомивших специалистов и публику с современными им течениями и животрепещущими проблемами музыкального творчества Запада, давая толчок и русской творческой мысли. Только таким образом можно осознать расширение деятельности Императорского русского музыкального общества, главными инициаторами создания которого были опять-таки братья Рубинштейны, цель которого была охарактеризована одним из современников «сделать хорошую музыку доступной большим массам публики», а результаты были открытия уже упомянутых консерваторий петербургской и московской, а в настоящем столетии, саратовской, киевской и одесской, а также ряда музыкальных училищ в Астрахани, Кишиневе, Николаеве, Ростове на Дону, Тамбове, Тифлисе и Харькове, музыкальных классов в Баку, Вильно, Екатеринодаре, Екатеринославе, Иркутске, Нижнем Новгороде, Орле, Пензе, Ставрополе Кавказском, Томске и во многих других городах; самостоятельной организацией являлось Музыкально-драматическое училище Филармонического общества в Москве. «Мне приходилось много дирижировать за границей. Во Франции, входя в оркестр, и желая, чтобы меня музыканты понимали, я не мог иначе к ним обращаться, как по-французски: в Германии — по-немецки; в России же, входя в любой оркестр, я,

русский капельмейстер, дабы быть понятым, должен обращаться к музыкантам на каком хотите языке, но только не на русском...» и из этого фрагмента доклада Петра Щуровского московскому 1-му Всероссийскому съезду сценических деятелей на переломе XIX-XX столетий следовало бы предположить, что продукция русских музыкальных учебных заведений уже не могла угнаться за создававшимся спросом, однако же это явление обуславливается процессом, начавшимся еще при жизни Антона Рубинштейна, выражавшимся в кампании «Нового времени» против «расположения жи-дов в столице» и нападок на то, что консерватория, яко-бы, лишь способствует «отлыниванию от воинской повинности», что, конечно, побудило его не только сложить с себя бремя директора консерватории, но и покинуть родину. В Россию он еще вернулся и, по воспоминаниям издателя Бесселя, объяснил ему свой приезд тем, что «я приехал сюда умирать» — и умер. В дальнейшем упоминавшийся процесс выражался в своеобразнейшей охранительной политике правительства, запрещавшей евреям заниматься иными профессиями, кроме так называемых свободных, естественно направлявшей их и в консерватории. Однако, как писал Хорхэ, опять-таки на переломе прошлого и настоящего столетий: «Это зло, с которым действительно, трудно бороться, но которое далеко не так развито, например, в Италии; это с каждым годом усиливающийся еврейский элемент в семье артистов. Они положительно заполнили все оперные сцены в России. Я ничего не стану говорить про присущую этому племени музыкальность: смешно было бы отрицать ее. Но повсюду слышится мнение, что для русской оперной музыки не нужно евреев». Россия, обязанная паче меры братьям Рубинштейнам за основание и распространение музыкальных воспитания и образования, не только продолжает импортировать музыкальные силы, но

и начинает экспорт своих подданных лучших по качеству. Открытия же Листа и его современников творческих виртуозов, освоенные и братьями Рубинштейнами, открытия познания и манифестации гармонически модуляционных и колористических красот фортепиано и, в связи с ними, преобразованная его техника явились импульсами в фортепианном творчестве и Балакирева, и Рахманинова, и Чайковского и многих, многих других.

Лист же был наиболее экспансивной натурой среди всех уже упомянутых виртуозов. Он не довольствовался одним фортепиано, он шел дальше, он перенес им обогащенную фортепианную технику в оркестр. И именно отсюда, из виртуозного соблазна следует постигать романтический оркестр. Первоначально он был образован во Франции Берлиозом, существенно сродным Листу. Как и Лист, Берлиоз был виртуозом и он, так же как и Лист, получил творческую зарядку от Паганини; однако в отличие от первых двух виртуозов Берлиоз является самодовлеющим именно в области оркестра. Исходным для него была идея Бетховена, служившая последнему формообразующей силой, динамическим принципом творчества. Именно в окрыленности идеей мы находим ключ к творчеству Бетховена, к осуществлению дальнейшего образования гармонически звуковых организмов и эта его пронизанность идеей внутренне роднит его с Кантом, и с Шиллером, которые, как и он, были людьми идеи, только в других областях творчества. В то же самое время именно идея обусловила появление музыки, которая воспринималась именно только во имя самой музыки, что было бы совершенно невозможно, если бы такого рода музыка не носила бы в себе чего-то еще, что давало бы ей право на присущую ей идеальную силу. Эта сила — отнюдь не принадлежность всякой музыки, но она необходимое свойство классической музыки Запада, совокуп-

ность этой идеальной силы создавала сообщество, а, рассматривая музыку Бетховена именно под этим аспектом, осознаешь, несмотря на то, что формы ее уже приобретают светское и мирское обличье, что в своей сущности она остается духовной, владеет способностью воссоединения, а поэтому попадает в ту же самую категорию, как Грегорианское пение в первом тысячелетии нашей эры, полифония Нидерландской школы и, наконец, Итальянская опера XVII столетия. Эта художественная музыка Запада XVIII столетия, доходящая до кульминационной точки своей метаморфозы постепенно, неосознанная современной ей русской действительностью, превращается в классическом ее периоде в новую религию, религию идеи великого свободного человечества.

Идея Бетховена претворяется в толковании Берлиоза в руководство для осознания оркестрового изложения. Программная идея — это, в теснейшем смысле, индивидуальная исповедь — манифестация, которой виртуоз оркестра вознаграждает себя за утерю живой непосредственности виртуоза-исполнителя. Выраженная в этой программе субъективность идеи заступает место непосредственного творца и, таким образом, сама программа приобретает характер идеальной личности. Эта новая интерпретация чрезвычайно важна для понимания романтики: в ней заключается вся разница по отношению к невещественной программной идее Бетховена, воспринимавшейся в смысле идеала, и в ней воплощен намек на то, что романтическая программная музыка есть ничто иное как формоопределяющая манифестация переживаний индивидуальности композитора. И программная тенденция, ставящая своей целью, во имя достижения художественного намерения, виртуозное пробуждение оркестровой гармонии и колористики, свойственна обоим музыкантам — и Берлиозу и Листу, однако же они от-

личаются друг от друга в средствах ее применения. У Берлиоза она всегда появляется непосредственно связанной с видимыми и ощущаемым как действие, следовательно сродной опере, Лист же в последовательности мыслей выражает отвлеченные представления, созданные посредством рефлексии. Немецкая инструментальная романтика точно также определяется виртуозными побуждениями, поэтическая идея здесь служит поощрением и ограничением музыкальных форм, а литературные сочинения Шумана дают возможность познать, что внутреннее соотношение музыки и поэтически оформленного переживания есть необходимое условие этого рода творчества. Однако же немецкие романтики отмежевываются и от натуралистической экспрессии Берлиоза и от экспансивности, к которой стремится Лист. Искусство их — искусство урбанистов, почтенное, и благонравное, и, даже, обывательское — естественно обратилось к идеалу интимности, родины, мечтательного умствования и это обуславливает их предпочтение форм камерной музыки, романса, хора. Даже там, где оркестру удастся найти применение, последнее происходит в разворачивании пастельных красок, избегается пафос, а его место занимает мелодичность и грациозность и сообразно с этим начинается процесс приобщения и восприятия музыки внутреннего мира композитора, погружение его в его собственный, субъективизированный мир грез. Конечно, и тут различаются индивидуальные устремления и их противоположности становятся наглядными при сопоставлении творчества Мендельсона-Бартольди с его ясностью звуковой фактуры, закругленностью формы и ее чувством пропорции, характеризующими классическую романтику, с миром Шумана, ассиметричным, стремящимся к разложению и растворению внешних очертаний и контуров, бурным и переливающимся через края форм. Однако же обоим явлениям свойствен-

но виртуозное стремление к разворачиванию средств, касающихся языка, в котором музыка начинает пониматься как язык звуков, а то, что выражается этим языком, — как чувство переживания. Романс в своей сущности предполагал уже завершенное существование поэтической формы, а из этого исходило понимание музыки как помощницы поэзии, музыка становилась тесно связанной с уровнем литературы и из такого рода связанности представлений обусловилось творчество Франца Шуберта.

Подчеркнем еще раз — как и в главах VII и IX, — что ученые придумывают периоды, сама же жизнь их никогда не придерживается и при творческой реконструкции исторического процесса далеко не всегда можно руководиться только понятием времени, а придется неизменно принимать во внимание именно устремленность элементов культуры. И повторим еще раз мысль, выраженную в начале этой главы, что объектами всех русских композиторов, служащими им для создания музыкальной формы, начиная с момента насаждения серьезной художественной музыки Запада в России, были исключительно средства романтики и поэтому нет ни малейшего основания рассматривать какие бы то ни было музыкальные явления в России этого времени сквозь призму «самобытности», ибо даже характеристики, национализировавшие творчество русских композиторов, были не врожденными, а благоприобретенными из коренных условий, значения и устремленности тенденций западноевропейской романтики. Таким образом практикующаяся классификация на «националистов» и «западников», смотря по принадлежности к «новой русской школе» или к «кругу приверженцев и последователей Рубинштейнов», противопоставление Бородина, Мусоргского и Римского-Корсакова — Чайковскому, лишены какой бы то ни было логики и все эти явления могут рассматриваться толь-

ко в свете тенденций западноевропейского романтизма, а в качестве общего знаменателя «самобытности явлений» берется большая или меньшая причастность русского композитора к дилетантизму. Таким образом становится понятным, что для первого устремления, презирающего мастерство и ищущего откровений в полной отрешенности от традиции, именно во имя своего недостаточного музыкального воспитания и образования, в области инструментальной музыки наиболее доступной по своей наглядности будет программная идея Берлиоза, непосредственно связанная с видимым, ощущаемая как действие, сродная зрелищу, а следовательно и опере, которая неизменно служит наглядным руководством для оркестрового изложения. «Новый, небывалый русский музыкальный язык», к которому стремился Милий Балакирев, чьим авторитетом и нивелирующим влиянием вкуса обуславливалось единство «Могучей кучки» в первое время, заключается в недостаточной технике композиции и в ряде стереотипных, однако же импонирующих, рецептов творчества и в самодовлеющем употреблении программной идеи. Из его переписки со Стасовым узнаешь программную идею его оркестровой композиции «1000 лет», написанной в связи с празднованием тысячелетия России в 1862 году, ознаменовавшимся открытием памятника в Новгороде. Эта композиция позже была переименована в «Русь», и названа им «музыкальной картиной». В основу этой идеи легла фраза, заимствованная из статьи Герцена, «Исполин пробуждается».

«Прислушайтесь, благо тьма не мешает слушать: со всех сторон огромной родины нашей, с Дона и Урала, с Волги и Днепра растет стон, поднимается ропот; это начальный рев морской волны, которая закипает, чреватая бурями, после страшно утомительного штиля. В народ! К народу! — вот ваше место...»

Точно такого же сорта программная идея лежит и

в основании музыки Балакирева к шекспировскому «Королю Лиру», в его же, получивших мировую известность, произведениях «Исламей» и в симфонической поэме «Тамара», он всецело опирается на Листа, внедряя отвлеченные представления в непосредственный ход мыслей. Однако, не обладая техникой композиции последнего, Балакирев не может предовратить известную беспомощность фактуры. В случае «Тамары», которую композитор писал целых пятнадцать лет, особенно ярко выражается, свойственный романтизму в целом, конфликт иллюзий и их претворения в реальность, на этот раз особенно рельефно выявленный посредством наличия специфических характеристик творчества дилетанта, осознанных и самим композитором. Слепленный идеей воображаемой «самобытности», он не был способен сделать надлежащих заключений и постарался разрешить возникшую проблему наиболее примитивно воспринятым способом наглядного пояснения своих заимствований у Листа, опять-таки принципом берлиозовской программы, перенесенной им в свою симфоническую поэму из одноименного стихотворения Лермонтова. Для второго же устремления, рассматривавшего воспитание и образование как первичную и незаменимую предпосылку, необходимое условие возникновения музыкальной культуры, естественным является не только преклонение перед традицией, но и в виду обилия явлений, обусловленных на родине творчеством дилетантов, именуемых русской общественностью «новаторами», осторожность, граничащая с предубеждением, по отношению ко всем проявлениям музыкальной действительности их современности, несущим нечто иное, неизвестное. Явления такого порядка были причиной оппозиции Антона Рубинштейна к идеям неоромантизма, его отрицание веймарской школы, а также в сущности своей наитеснейше связанные с последними резкие нападки Чайков-

ского на Вагнера. Этим объясняется тот факт, что Чайковский, подпадая в своем творчестве под влияние последнего, а также Листа, и Шумана, воспроизводил их специфические стремления в обезвреженном, пропущенном через исторический фильтр, виде, носящем в его изложении черты всеми приемлемой умеренности. И точно также применяя программную идею в своих оркестровых композициях «Манфред», «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини», «Буря», он свел ее наглядность и остроту на степень полупрограммности.

Читатель вспомнит, что — именно в этой главе — я, указав на всю абсурдность выводить интеллектуальные и психологические приемы, примененные Таневым в его опере «Орестейя», из техники Вагнера, присовокупил, что если бы Финдейзен обнаружил бы и третий мотив, пронизывающий структуру этой оперы, он назвал бы его «мотивом искупления». Указывая на нецелесообразность отождествления технических приемов обоих авторов, я не нашел нужным протестовать против применения самой концепции вагнеровских идей. Из этого следовало бы заключить, что специфически они и существуют, и выражаются в творчестве Танеева. Идея искупления свойственна всей романтике в целом и именно она является тем, что неразрывно связывает и «новую русскую школу», и «круг приверженцев и последователей Рубинштейнов», и, наконец, все западное художественное музыкальное творчество в одно неделимое целое. Сама же идея самым наглядным образом может быть прослежена именно у Рихарда Вагнера.

Заметим, что всякая гармоническая музыка обуславливается процессом появления основной гармонии, нарушение ее равновесия является следствием напора движения, которое в дальнейшем становится условием, определяющим ее колебания, наконец, воз-

вращения из статического покоя выведенных звуков, в основное положение, а последняя составная часть этой закономерности называется каденцией. Постигая этот процесс с точки зрения акции, невозможно не осознать возвращение потревоженных звуков в их первоначальную гармонию как своего рода «искупление». Как раз у Вагнера, обусловленная действием, идея искупления внутренне тождественна с музыкальной идеей каденции и в его творчестве это становится особенно наглядным, благодаря свойственному ему подчеркиванию чувствообразной динамической акции одновременно употребляемой и на сцене, и в оркестре с целью разъяснения во имя конечного эффекта выражения. В то время как в первой половине XVIII столетия определяющее влияние зиждилось на басах, а тем самым разряд каденции получал смысл укрепления статического ощущения гармонии, во второй половине того же века, в связи с преимущественным значением мелодии и с ее непременным условием понуждения вводного тона к подъему, процесс каденции становится средством динамического развертывания силы, широкого изливания конденсированных звуковых извержений, конкретно, условием достижения кульминации, — у романтиков, у которых гармоническое движение сосредоточивается не в нижнем и не в высшем, а в центральном слое, взрывание тела гармонии происходит из середины и обуславливает именно модуляционную задачу, причиняющую именно то обострение диссоциирующих напряжений, которое побуждает искать в каденции развязки, последнего разрешения и, наконец, примирения и искупления. Понятно, что и такого рода заострение аффектов должно было сыграть немаловажную роль в образовании главной черты романтизма: зрелищности. Театром обусловленная музыка поощряет формы концерта, последние же излучают свое влияние на зрелище, выявляя процесс постоянного об-

мена, безостановочной дачи и отдачи, взятия и возвращения; при этом обе стороны принимают активное и деятельное участие и едва ли возможно точно установить, кто из этих обоих участников был инициатором.

Исходя из этого положения, характеризующего музыку романтики как искусства, устремленного к заострению элементов выражения, опознаешь два типа среди композиторов России, чье творчество было обращено больше к концерту, нежели к опере. Отметим вновь, что и эти типы нимало не обусловлены ни принадлежностью композиторов к «новой русской школе», ни к «кругу приверженцев и последователей Рубинштейнов». Первый из них, — тип экспансивный, стремился ко всячески подчеркнутому и резкому высвобождению и преувеличению элементов выражения до предельного их объяснения и тут находятся Балакирев, и Римский-Корсаков, и Скрябин: второй же интенсивный — ощущал, что принцип объяснения граничит с отчуждением от музыки и в силу этого понятия, непосредственно связываемые с действием и программой, не являлись решающим элементом в их творчестве, но им отводилась роль сопроводительная и здесь суть — Бородин и Глазунов, Танеев и Чайковский.

В полемике прессы, в возникновении партийных группировок «кучкисты» и «западники» рассматривались как противоположности и часто выражались мнения, что одни из них представляют «истинное», другие же «ложное» искусство. В свете современности, такого рода подход не выдерживает никакой критики и даже, классифицируя явления русских композиторов по их типам, — экспансивному и интенсивному, — необходимо подчеркнуть, что всем им присуще начальное чувство романтического восприятия музыки с той только разницей, что первый настаивает на

овеществлении чувства, второй же стремится к показательности абстракции.

Для удобства сравнения этих типов выделим «интенсивного» Чайковского и «экспансивного» Римско-го-Корсакова. Оба эти явления, будучи рассматриваемы в свете музыкального воспитания и образования первого и преодоления дилетантизма вторым, оказываются устремленными к одной общей цели. Основание, на котором стоят оба музыканта, обусловлено романтизмом в лице его яркого выразителя Шуберта. И оба они, как уже было выяснено, композиторы, существо которых особенно ярко выявляется через посредство концертов.

Так, кроме опер, Чайковский писал инструментальную музыку всякого рода, однако же главное ударение в его творчестве лежит на музыке камерной и к последней надо отнести не только те из его произведений, которые им самим были отнесены в эту группу. Отказ от тенденции видимого или программного объяснения хода музыки должен был привести к усилению внутренней напряженности, что и сказалось в отказе от внешней монументальности. Этот отказ от внешней монументальности был необходимым последствием устремления к внутреннему разветвлению элементов чувства, т. е. к все большей хрупкости, нежной пронизанности всех звуковых движений, повышенной интенсивности звуковых ощущений. Но в таком аспекте Чайковский воспринимается не только как представитель инструментальной музыки, но, вместе с Иоганнесом Брамсом, как типичный поборник западноевропейского концертного творчества второй половины XIX века. Эти явления — Брамс и Чайковский — следуют за Шубертом и являются его наследниками и заместителями Мендельсона-Бартольди и Шумана. В связи с творческим созреванием обоих (Брамса и Чайковского), юношеский ранний ро-

мантизм претворяется в мрачность неоромантизма. Взрыхление же гармонического начала, свойственное всем романтикам, вылилось у обоих в той мере, в какой это определялось индивидуальностью каждого из них и внутренней зависимостью от методов доклассического периода. Так Брамс и Чайковский продолжили, исходя из велений романтизма, новые пути гармонической жизни движения. Это удалось им осуществить, отодвинув чисто модуляционные и колористические методы выражения и выдвинув на передний план звуковые импульсы движения, обусловленные самостоятельным голосоведением. Это не только соединяет романтизм с прошлым, но и предвосхищает музыкальные проблемы современности.

В то время как Чайковский, исходя из Мендельсона-Бартольди и Шумана, получает творческие импульсы из периода пре-классицизма, Римский-Корсаков черпает их из Вагнера, которому Беллини и Доницетти, Вебер и Мендельсон-Бартольди, Шуман, Маршнер, Обер и особенно Мейербер как бы предоставили свой сырой материал. Вагнер — явление синтетическое, он охватывает итальянскую, немецкую и французскую оперу, но отличает его от его предшественников то, что он с абсолютной уверенностью осознает обусловленность гармонического звукового осуществления в действии и выражает основное устремление романтической музыки в четко и резко выраженных формулах. Вагнер нуждался в звуковом механизме, который был бы в состоянии выражать совокупные возможности гармонических движений и воплощать их в постоянно новые меняющиеся импульсы действия, с этим связан рост роли оркестра и введение в него новых инструментов. Отражение этого же процесса наблюдается и у Римского-Корсакова в связи с изобретением и введением им в употребление цевниц, лир, малой и альтовой труб и, нако-

нец, очень уменьшенной в своем размере литавры, примененных им впервые в партитуре «Млады». Из ощущения музыки, как действия, осуществляется также и усиление хроматизации как мелодики, так и гармоники, заимствованные у Листа, и восприятие мелодии, как явления поверхности гармонии и постоянное обогащение колорита, для которого и Берлиоз и Мейербер служили примером. Общая цель поощрения виртуозного стиля, особенно в изложении оркестра, а также и лирическая чеканка выражения, нисходящие к Шуберту, Мендельсону-Бартольди и Шуману, оказывались одинаково эффективными и полезными.

В предыдущей главе было уже отмечено, что тоска по религиозному свойственна всем композиторам безрелигиозной эпохи романтизма, обусловленной всеобщей секуляризацией. Было упомянуто также, что композиторы романтики, решаясь на бегство от безрелигиозной действительности, впадали в мистику, склонялись к оккультизму и спиритизму, проникались идеями тленности земной жизни, борьбы во имя вечного, священнослужения искусству, служения во имя долга. Но в виду полной невозможности осуществления иллюзий, столь характерных для романтического творчества, в реальной действительности, Мусоргский, одержимый как раз идеей служения, превращается в «полубезумного пророка, ищущего искупления в экстазе», так реально воплощенного им в «Песнях и плясках смерти», Балакирев, из-за невозможности согласовать мечтания Герцена с реальной современностью, впадает в крайность, ищет искупления в мистической хандре, Чайковским же овладевает идея, которую он формулирует следующими словами: — «Это фатум, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были

полны и безоблачны, которая как Дамоклов меч висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилить. Остается смириться и бесплодно тосковать».

Он часто сочиняет вариации, выраженные в программах к его оркестровым сочинениям, в которых обнажает эту концепцию фатума идеей отпевания в пятой картине и финальной сцене «Пиковой дамы», заостряя эту идею до ее предела введением темы «Со святыми упокой» в разработку первой части «Шестой симфонии» и ищет искупления в программе именно этой, последней его симфонии, «...которая останется для всех загадкой... Программа эта — самая, что ни на есть проникнутая субъективностью, и нередко во время странствований, мысленно сочиняя ее, я очень плакал...» А от этой программной иллюзии был всего один шаг к осуществлению искупления в реальности — т. е. к самоубийству. Искупление же Скрябина — явление синтетическое, обусловленное идеализмом мировоззрения, символической идеологией, мистической концепцией эстетики, ницшеанским стремлением к самообожествлению — все это приняло в нем гипертрофированные формы и вылилось в концепции: Мессия — Скрябин — Искупитель.

Отметим, что у Римского-Корсакова искупление, обусловленное действием, наиболее ярко выражается в его опере «Кашей бессмертный», где Кашеевна искупается, силой своих страданий, от своей злобы и при этом проливает слезинку, в которой Кашей, силою волшебства, зачаровал собственную смерть. Этот момент искупления, являющийся в образе угасания, примиряющего и даже радостного, встречается и в «Садко», и в «Снегурочке» и в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Заметим также, что в «Светлом празднике» Римский-Корсаков ставит себе задачей воспроизвести не христиански-православные

настроения праздника Пасхи, а, по его собственным словам, «легендарную и языческую сторону» этого праздника, его «необузданное язычески-религиозное веселье». Но, обращаясь и к творчеству Бородина, композитора интенсивного типа, невозможно не отметить обилия элементов, заимствованных из седой древности Руси, а идея искупления проявляется у него в «Спящей княжне» в образе героического подвига, уничтожающего власть мрачных колдовских сил. Что Бородин положил в основу «Второй симфонии» программное содержание, известно со слов Стасова. Основываясь на высказываниях самого автора, Стасов дал ей эпитет «богатырской». «...Я по натуре лирик и симфонист, — сознавался Бородин, — меня тянет к симфоническим формам» — и в опере «Князь Игорь» он применяет симфонический метод, выражая его пространными, цельными построениями, реже достигая их посредством единой нарастающей линии, чаще же на основе четкого соподчинения многочисленных фигур и эпизодов в одно целое. Эта же техника обуславливает обе его симфонии, — неоконченную симфониэтту, — и его оба струнных квартета, она даже сквозит в его вокальных произведениях, приближая некоторые из них, и несмотря на их краткость, к характеру идеи богатыря «Второй симфонии». Эта идея богатыря-искупителя самым наглядным образом осуществлена в «Песне темного леса», обусловленной синтезом творчества, и текста, и музыки одного и того же автора. Мелодика, с помощью которой Бородин выражает свои образы «воли сильной» — «силы сильной», которая «над недругом потешалась» и «города брала», внутренне сродна с первой темой «Второй симфонии», которая является непосредственным отголоском музыкальных систем самой древней поры язычества. И об этой же симфонии Стасов повествует: «Сам Бородин рассказывал мне не раз, что

в анданте он желал нарисовать фигуру “баяна”, в первой части — собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы». Бородин никогда не заимствует из народного мелоса, он переплощает его построения; следует однако же подчеркнуть, что он неизменно устремлен в седую древность, никогда не воспроизводит формаций моложе, чем склад песни обрядной, а, следовательно, никогда не переступает границ язычества. И это его проникновение заходит так далеко, что ему удается создать хор поселян в последнем действии «Князя Игоря», — уже упомянутый в III и в настоящей главах, — «Ох, не буйный ветер завывал, горе навевал, нас хан Гзак повоевал», отлитый с русского народного многоголосья, пример по своей истинности непревзойденный и до сего дня. Будучи по типу противоположностью Римскому-Корсакову, т. е. будучи композитором интенсивного порядка, он не нуждается в предметных представлениях, в непосредственном связывании музыки, ощущаемой как действие, с видимым — сродным опере. Именно эта устремленность Бородина являлась условием, почему идея богатыря-искупителя, нисходящая к представлениям героически-патриархального режима и обусловленная в своих истоках языческим эпосом — о котором было замечено в главе IV — проявилась в его творчестве с крайней осторожностью. Однако же идея язычества в творчестве и Римского-Корсакова, и Бородина — это явление одного и того же порядка, и у последнего, в связи с принадлежностью его к тому же типу композитора как и Чайковский, осознать и тенденцию внутреннего соображения методов творчества западноевропейской художественной музыки. Однако же в отличие от Брамса и Чайковского, приспособлявшим к романтическим импульсам технические приемы пре-классики — о чем уже упоми-

налось в этой главе — Бородин обращается к творчеству Бетховена, что особенно наглядно в «Первом квартете», наследуя религию идеи классики, идею великого свободного человечества и перелагая ее, в силу тенденций романтики, в идею свободного универсального язычества. Римский-Корсаков точно так же, как и Бородин, ищет искупления в идее язычества, но его вере недостает того упования, той безоговорочности, которая столь свойственна последнему. Вера Римского-Корсакова, вера — ищущая, сомневающаяся, изъеденная скептицизмом, обращенная в светское, — вера интеллектуального романтика и именно она диктует ему внутреннее обращение его к области легендарного, сказочного, фантастического. Однако же результаты столь различного ощущения веры и у Бородина, и у Римского-Корсакова одни и те же: это солнечность и пантеизм, яркое чувство природы, граничащее с ее оживотворением и обоготворением, а органическая связанность этих явлений неизменно выделяет обоих среди остальных их музыкальных современников, мистических, пессимистических, трагических, мятущихся, бесноватых и, даже, в спокойствии — мрачных. Эти бодрость духа, безмятежность, веселье и жизнерадостность, своеобразная примиренность и преображенность выделяют Бородина и Римского-Корсакова не только среди русских современников, они отводят обоим особое место среди романтизма как явления, обусловленного постоянным расщеплением в силу несоразмерного роста субъективизма, из которого следует страстное желание общения, несбыточная тоска по религиозному переживанию, никогда неосуществляемые, ибо процесс разобщения и раздробления неумолимо продолжается и именно этим конфликтом определяется глубоко пессимистический характер этого искусства в его совокупности.

Бородин и Римский-Корсаков преодолели песси-

мистическую тенденцию романтики за счет их обращенности к язычеству, воспринятого ими как идея искупления, и — припоминая предварительно изложенное — приходится рассматривать это их своеобразие не только как продукт одной случайной воли и не одного только, навязанного судьбой, географического окружения, а, прежде всего, как естественный результат тех внутренних условий, при воздействии которых совершались все метаморфозы духовной жизни на территории России. Хотя и не тождественно, но аналогично русской литературе — о чем уже было замечено в главе III, — и Бородин, и Римский-Корсаков, в силу исторического процесса разойдясь с русской народной толщей и во вкусах и потребностях усвоив гармонический язык западноевропейской художественной музыки эпохи романтики, не заблудились, не изменили народу и не ушли от него в сторону. Язык же музыки, в употреблении всех русских композиторов, был исключительно музыкальным языком романтики Запада, а включение этнографических элементов в их творчество было продиктовано романтической тенденцией национализирования, служившей одним из средств выделения своеобразия, уникальности в материальном смысле, случайно субъективного. Познаний в области народных музыкальных культур как русских, так и инородческих не было ни у кого из них и это особенно наглядно видно из их обработок подлинных народных песен. В связи с этим следует вспомнить сообщение Линевой о том, что крестьянство, сохранившее традицию русского народного многоголосья, воспринимает обработки русских песен, сделанные русскими же композиторами, как нечто совершенно чуждое. Вне зависимости от принадлежности композитора к «новой русской школе» или к «кругу приверженцев и последователей Рубинштейнов», творчество его обусловленное этно-

графически, было бы заклеено «простонародьем» — вспомним главу III — как «господское».

Невозможность осуществления иллюзий, выражавшаяся в гипертрофированной страстности конфликтов, в неудовлетворенности жизнью, в разочарованности, в отречении, в бегстве от мирской суеты, в самоуничтожении, наконец, в свойственной каждому романтику несбыточной мечте религиозного осуществления, ни в какой степени не затронули творчества ни Бородина, ни Римского-Корсакова. Всматриваясь в идею искупления последнего, где она проявляется особенно наглядно, отмечаешь неопровержимую ее сущность, выражающуюся в отсутствии границы между потусторонностью и реальной жизнью. Несмотря на то, что каждому из этих двух элементов свойственны средства своего музыкального выражения, различие между ними в отдельных случаях доходит до контрастного, иногда даже нарочито резкого противопоставления. Эти два стиля сосуществуют рядом, не претворяются один в другой, но и никогда не приходят в столкновение один с другим. Опираясь на анимистические представления, Римский-Корсаков тесно связывает картины природы с богами, олицетворявшими силы стихий, в образах Морского царя и Волховы в «Садко», Бури-богатыря в «Кашее», Весны в «Снегурочке», воплощены явления природы; последние же очень часто являются в потустороннем виде, как водная стихия в «Садко», вьюга в «Кашее», или, наконец, параллелизм между «богом» грозным и властным султаном Шахрианом и «богом» властным и грозным морем в «Шехерезаде». Даже в «Антаре», где общая идея — образ сильной личности, разочарованной, гордо удаляющейся от людей и ищущей одиночества, появился бы неизбежно в творчестве каждого романтика в объяснении психологической стороны, раскрытии чувств и мыслей, волнующих ге-

роя, отходит у Римского-Корсакова на второй план: «Возможность выразить сладость мести и власти была удачно понята мною с помощью внешней стороны: первая — как картина кровавой битвы, вторая — как пышная обстановка восточного властелина» — и к этому следует прибавить то, о чем сам композитор умалчивает — «сладость любви» в четвертой части произведения и, надеюсь, читатель вспомнит, где он уже имел дело с такого рода представлениями. Возражая одному из своих либреттистов, Бельскому, считавшему, что сила Римского-Корсакова в «фантастике», композитор отвечал: «Для бытовых, архаических, фантастических и прочих мелодий я пользуюсь, якобы, всеми красками палитры, а для общечеловеческих — нет. Это замечание вызывается тем, что под красками вы разумеете исключительно гармоническую основу тем, а ритмическим богатством считаете причудливые размеры. Если вы проследите внимательно мои темы лирического характера, в них окажется, может быть, больше красок, чем в бытовых и архаических: протяжение их гораздо обширнее, т. е. они захватывают большее число нот вверх и вниз, более изобилуют скачками и изгибами и уж, несомненно, ритмически богаче, хотя укладываются в неизменный двух- или трехдольный размер». Эта красочность, совершенно различных порядков, однако служащая единому принципу растворения потусторонности в реальности и наоборот, и являются тем средством, которое связывает оба вышеупомянутых стиля Римского-Корсакова в одно духовное целое высшего порядка. А это целое доходит до нас в «Псковитянке», как воплощение летописей, вытекающее из восприятия повествования, тогда как оно само по себе течет спокойно и беспристрастно, описывая ужасы мора, голода, пожара и нашествий столь же сдержанно, сурово и величаво, как и радостные со-

бытия, стирая грань между прошлым, настоящим и будущим, и соединяя это воплощение летописей с «Богом», деспотом, царем-воином, философом, любовником — отцом. Преемственность идей такой категории несомненна и в следующей «исторической» опере Римского-Корсакова, «Царской невесте», и несмотря на различие стилей, сознательно подчеркнутая самим композитором введением в последнюю тему Грозного из «Псковитянки», появляющейся контрапунктированной с лейтмотивом царя Ивана «Царской невесты» в третьем акте этой оперы в момент объявления Малютой воли Ивана Грозного. Концепция же идей такого порядка еще более расширяется в «Сервилии», где утрачивается еще и граница между колдовством и реальностью. На примерах его, по собственному выражению, «весенней» и «осенней» сказок — «Снегурочки» и «Кашея бессмертного», с особенно ярко выраженной идеей возрождения в последней «сказке о царе Салтане», сказке для оркестра, «Шехерезады» и прочего вплоть до «Золотого петушка», учитывая свойственный Римскому-Корсакову прием трансформации единой темы для выражения и потустороннего и реального и, отдавая дань его самоотождествлению с языческим миропониманием, бесподобно выразившемуся в «волшебной опере-балете» «Млада», — осознаешь, что сущность его творчества определялась откровением, что и познание и ощущение чувственны, что ни потусторонность, ни реальность не суть противоположности или, даже, сходства, но абсолютное равенство. Из этого положения естественно вытекает, что для Римского-Корсакова музыка была неразрывно связана с совокупностью духовного направления. Мир для него — одно, одно в себе и одно с ним! Конstellляцию такого рода идей нам приходилось наблюдать уже неоднократно — сошлюсь на главы I и II — и идея язычест-

ва в творчестве и Бородин, и Римского-Корсакова безусловно не была только иллюзией, в противном случае оно не спасло бы их от судьбы, свойственной всем романтикам. Это явление было обусловлено самим процессом жизни русского народа и в связи с этим необходимо отметить, что даже на переломе XIX и XX столетий, несмотря на повышенную деятельность русского миссионерства, обращение из нехристианских исповеданий, и языческого, и еврейского, и магометанского выражались ничтожной цифрой. Переняв язык музыки романтики Запада в силу необходимости, ибо закономерности русских народных музыкальных культур в то время еще не были выяснены, они искали единения с народной толщей и, обусловлены свойственными им широтой взглядов, восприимчивостью к явлениям, неукладывающимся, в обыденные рамки, оба, и Бородин и Римский-Корсаков, старались примкнуть к «простонародью» в его историческом аспекте тогда, когда разницы между последним и интеллигенцией, вызванной своеобразным преломлением христианства в русской действительности, еще не было, и эта тенденция, несмотря на то, что она явилась порождением романтических иллюзий, оказалась жизненной. Общемировое значение Римского-Корсакова несомненно и доказывается его неоспоримым влиянием, так же как и Мусоргского, на французскую школу импрессионистов. Без Чайковского же невозможно представить себе возникновения английской «национальной» музыки, главный современный представитель которой Ральф Воан Вильямс (Ralph Vaughan Williams) так и кажется выходцем из России прошлого столетия.

ГЛАВА XII

ЛИТЕРАТУРА О МУЗЫКЕ

В согласии со всем до сих пор изложенным, и появление литературы о музыке должно было быть обусловлено в России формой растолковывания языка музыки. Музыкальная критика зарождается в 40-х годах, конечно, не в виде строго научных изысканий, преследующих цель воспитания и образования, а по образу и подобию современной ей литературной критики, насыщенная модными тогда эстетическими предпосылками и настроениями. Переносимые в стихию музыки воззрения такого порядка, определявшиеся влиянием философии Шеллинга, естественно должны были утрачивать свою четкость и ясность. Среди писателей такого разряда выделяется Александр Улыбышев, писавший главным образом по-французски, автор книг о Бетховене и Моцарте, из коих последняя получила мировую известность. Другой, князь Владимир Одоевский, друг Глинки, Даргомыжского и Рубинштейнов, а также и Пушкина, перевел на русский язык и дополнил «Музыкальный словарь» Гарраса, что в условиях того времени являлось заслугой капитального значения. Исторически явление Одоевского интересно с той точки зрения, что, по его личному утверждению, «все мои мысли и соображения по поводу русской народной песни явились лишь результатом личных встреч и бесед с Глинкой». Ставя себе задачей определить важнейшие признаки русской

народной песни, Одоевский пишет серию статей, приближаясь к взглядам, изложенным уже несколько раньше Алексеем Львовым в связи с применением Глинкой неравномерных метрических размеров, заимствованных им из народной песни. Одоевский, безусловно незаурядный и даже выдающийся человек своего времени, в отношении русской народной песни требовал замены понятия тональности, связанного с гармоническим ощущением, понятием мелодического лада, так как по его терминологии «желание втиснуть всякую народную мелодию в рамки мажора или минора, неизбежно ведет к ее искажению». Он старался решить возникающую проблему, обращаясь к «древнегреческой и средневековой музыкальной системе», его заключения имели непосредственное влияние и на Балакирева и на Римского-Корсакова в их обработках русских народных песен и только исследования начала XX века показали всю необоснованность его выводов.

Типичным представителем салонной дилетантской критики, отражавшей вкусы и устремления великосветского общества, был граф Феофил Толстой, выступавший в печати под псевдонимом Ростислав. Образ его был увековечен Мусоргским под именем «Фифа», одного из типов Райка, где он представлен захлебывающимся от восторга поклонником итальянской музыки, поющим дифирамбы знаменитости того времени, Аделине Патти, на мелодию тривиального вальса с бессмысленным повторением отдельных слов и слогов, столь характерным для того рода итальянской оперы, которая привилась в России.

Александр Серов, статьи которого о Бетховене, Вагнере, Глинке и Даргомыжском имели огромное значение для своего времени и, даже, во многом сохранили его и донныне, являлся представителем более позднего позитивистско-натуралистического эстетиз-

ма, подкрашенного философией Шеллинга и Гегеля. Отчасти он был подражателем Белинского, в силу чего современники окрестили и его «неистовым», и «Виссарионом музыки». Сотрудничая в 28 журналах и газетах, Серов с первых же своих шагов проявил себя страстным полемистом и эта его особенность находит известное оправдание в специфических условиях русской действительности того времени. Серов, блестяще владевший пером, едкий и язвительный наблюдатель, принужден был бичевать общество во имя того, что казалось ему первой же необходимостью: «Нельзя ли, хотя мало-помалу, приучить публику относиться к области музыки и театра с тем логическим и просвещенным мерилом, которое в русской литературе применяется уже десятки лет и русской литературной критике сообщило такое высокое развитие?» Серов, непостоянный в своих личных проявлениях вкуса, суждений и привязанностей — факт, отмеченный уже в прошлой главе, — очень устойчив в своем типичном для его эпохи взгляде, что «музыка — искусство выразительности»... «язык души, отражение психологических изменений внутри человека, отражение нашей внутренней душевной и духовной жизни», он намечает позиции реализма, утверждая, что «Без правды выражения, музыка только — погремушка, более или менее приятная, но вместе с тем и более или менее пустая», и в этом сходится до некоторой степени с Даргомыжским и с Мусоргским, находя, что «одной красоты мало; надо, чтоб она была кстати, чтоб при красоте была и правда». Как «...искусство выразительности»... «язык души»... музыка «...теснейшими узами связана со временем...», «Ни один художник, как бы велик он ни был, не может не подчиниться духу своего времени, не может не быть вернейшим его выражением» и «Еще не было на свете поэта или художника, который бы стоял в совершен-

ной независимости, отрешенности от данной эпохи с ее взглядами, вкусами, модами...», а из этих положений Серова неизбежно следует его яростный выпад против Эдуарда Ганслика, автора сочинения «О музыкально прекрасном», переведенного на все европейские языки, который, несмотря на период бурных порывов романтики, сумел сохранить известную объективность и осмелился утверждать, что музыка это безусловно «форма в движении». — «Нет, тысячу раз нет! — взрывается Серов, — музыкальная выразительность, правдивость этого языка души есть одно из основных и непременных условий новейшего искусства», а построения и выводы Ганслика, которым можно отказать в чем угодно, но только не в их научном обосновании, — это «софизмы и хитрая диалектика!» В своем невнимании или непонимании, что в этом случае равнозначуще, музыкальных явлений как таковых, в их звуковом строении и сущности, Серов отдавал дань явлениям его времени, общему — романтизму и специфическому для русской действительности — дилетантизму. Своей публицистикой он подготавливал путь «новой русской школе» и даже пропагандировал идеи Вагнера, сущность которых так и не понял, именно в силу своего дилетантства, усматривая в явлении последнего «натуралиста». В связи с этим «пленением глубиною взглядов» Вагнера, Серов был увековечен опять-таки в «Райке» Мусоргским в типе «цукунфтиста на тевтонском буцефале», а характеристикой этого типа служили мотивы опер «Юдифь» и «Рогнеда» незадачливого вагнерианца. Больше того, все выведенные в «Райке» «музыкальные воеводы» и вышеупомянутый Толстой, и Серов, и Заремба, многозначительно поучающий, что «минорный тон — грех прародительский», а «мажорный тон — греха искупенье», обрисованный окарικатуренной музыкой из оратории «Иуда Маккавей» Ген-

деля, и Фаминцын, изображенный в собственном стиле бесцветно унылого романса; смотреть «этих молодцов, музыкальных удальцов», призывает сам Мусоргский, изображенный во вступлении в виде раешника. В заключении же воспевается эротикон богине Евтерпе, — председательнице Императорского русского музыкального общества, великой княгине Елене Павловне, на мотив «дураковой песни» из упомянутой «Рогнеды», с «бряцанием гарфой» и «гимническим» сопровождением усиливающими, уже и без того вызывающий комизм «действия». В другом подобном же ответе музыкальной критике его времени, названном Мусоргским «Классик», определенным композитором как «музыкальный памфлет» и получившим в качестве подзаголовка название: «По поводу некоторых музыкальных статей г-на Фаминцына», находишь перл олицетворения классического мещанства, беспощадной сатиры на тех, кто, несмотря на исключительное для русской действительности образование, предпочитали поприще службы шарлатанов, пленявшей музыкальную дикость среды высшего общества, возвращавшему подобным, смотря по их заслугам, медалями разных сортов и степеней и, реже, званием академика... В связи с такими деятелями, рыцарями печального образа в буквальном смысле, не следует упускать из виду и явление Юрия фон Арнольда, «Воспоминания» которого я цитировал в силу их иллюстративности, кто был отмечен Юлием Энгелем как, не больше чем, «прилежный музыкальный теоретик», а по исследованиям Вячеслава Козловского, работавшего над тайными государственными документами, оказался тайным агентом, его же музыкальная активность — надежной шапкой-невидимкой.

В связи же с вышеупомянутыми явлениями, на русской почве того времени далеко не одиночными, побуждения Серова ввести просветительные стимулы в его

публицистическую деятельность, приобретают особенную значительность. Он считал, что... «у музыкального критика главная цель должна заключаться в том, чтобы всеми доступными ему способами действовать на воспитание музыкального вкуса в публике», «Распространение музыкальных сведений все в большем и большем кругу слушателей — одна из тех задач, к которым должны стремиться все искренние друзья искусства», а для достижения такого рода цели от художественной критики необходимо «требовать прежде всего доказательности, основанной на исторических данных».

Этот момент роднит Серова с Владимиром Стасовым, подчеркнувшим, что «критика есть воспитание», а впоследствии подкрепившим эту идею утверждением, что главная и высшая задача критики заключается в «напоминании художникам об их общечеловеческих обязанностях». Дружба Серова со Стасовым, завязавшаяся в стенах Училища правоведения, продолжалась долго и по его окончании, а обширная их переписка свидетельствует об общности их интересов и устремлений. Стасов играл роль критика-идеолога по отношению к «новой русской школе», а как таковой должен был расходиться с Серовым в оценке «Руслана и Людмилы», как сценического произведения; не мог он разделять увлечения последнего Вагнером, не мог примириться с позднейшим отношением Серова к Даргомыжскому, ни с его взглядами на творчество Берлиоза. Эти разногласия повели к острейшей полемике, не гнушавшейся затрагивать и личных моментов, а последняя превратила сердечную дружбу в непримиримую вражду, хотя по существу и у «кучки» и у Серова было значительно больше точек соприкосновения и общности во взглядах, чем несогласия, но иначе и не могло быть в силу создания и служения иллюзии, характеризовавшей совокупность эпохи романтизма.

Стасов рассматривал свою критическую деятельность, как одно из средств «повышения духовного уровня русской публики», «орудие просвещения» имело в его руках значение крайне полемическое и, в связи с наивностью эстетических предпосылок, а также и ввиду крайней обусловленности его идей явлениями его современности, последние неизбежно должны были со временем поблекнуть. Без серьезного эстетического фундамента, но безусловно даровитый, пылкий и горячий, наиболее правоверный и последовательный из всех «кучкистов», будучи глашатаем устоев и принципов «новой русской школы», В. В. Стасов должен был не заметить значительности явления Чайковского и должен был относиться отрицательно как к последнему, так и к Вагнеру, и к Верди, а свойственный ему полемический задор, точно так же как и Серова, должен был послужить началом к схождению. Тем не менее именно Стасов был первым, кто в музыке провозгласил лозунг народности в то самое время, когда, по выражению Репина, «народ, вчерашний раб, продававшийся еще так недавно, как скот на рынке... даже не мог входить в серьезные размышления сановников от искусства». И в силу своей устремленности Стасов наиболее сливался именно с Мусоргским: «Искусство, не исходящее из корней народной жизни, если не всегда бесполезно и ничтожно, то, по крайней мере, уже наверное всегда бессильно» и «Не в одном только таланте состоит все дело в искусстве. Для него есть что-то такое, чего не заставит забыть, чего не заменит никакой талант, никакое мастерство, никакая виртуозность, без чего они мертвы и ничтожны будут: это — здоровое, светлое, прямое чувство, мысль и понятие жизни». А в силу этого следовало бы выделить, что, будучи критиком-идеологом «Могучей кучки», Стасов являлся, собственно говоря, глашатаем более специфического направления, а именно реализма.

Роль «легкой кавалерии», по выражению Стасова, для «новой русской школы» выполнялась одним из участников «Могучей кучки» Цезарем Кюи, бывшим постоянным музыкальным критиком «Петербургских ведомостей», подписывавшимся псевдонимом «***». Обусловленный двумя основными явлениями русской музыкальной действительности, — романтизмом и дилетантизмом, он должен был считать, что «... до Бетховена предки наши не искали в музыке нового способа для выражения наших страстей и чувств, а довольствовались только приятным для слуха сочетанием звуков...», он должен был принять и приветствовать и Берлиоза, и Листа, но тем не менее принужден был отрицать Вагнера и этот его антивагнеризм, подкрепленный воззрениями Стасова, а также и недопонятым «вагнеризмом» Серова был изжит обществом только к концу XIX столетия. Однако же не следует упускать из виду, что, в аспекте преодоления дилетантизма Римским-Корсаковым, позиции и Стасова и Кюи начинают колебаться, что и побуждает последнего пересмотреть свою идеологию. В связи с этим процессом он приходит к убеждению, что «В музыке могут существовать только две партии, партия хорошей и партия дурной музыки», в дальнейшем же в своей статье «Отцы и дети» он проводит параллель между «кучкистами» и Чайковским, с одной стороны, и новым поколением композиторов, с другой, указывая на бесформенность, эклектизм и безличность в творчестве последних. На переломе же XIX и XX столетия идеология Стасова и даже несколько видоизмененная — Кюи становятся ходячими анахронизмами, за счет полной неспособности освоиться с массой новых явлений музыкальной сферы и первый кончает как типичный романтик бегством от действительности, замаскированным реакционностью, второй же осознает несбыточность иллюзий и с честью складывает оружие.

Блестящее критическое дарование Германа Лароша естественно не могло быть надлежащим образом осознано в эпоху бурных порывов синтеза романтизма и дилетантства. Если бы рискнуть окрестить Серова идеологом промежуточной и колеблющейся эпохи разветвления на славянофилов и западников, то в таком случае Ларош был бы ярким представителем последнего направления. Ему так же как западникам — смотри главу IX — недоставало синтеза исторических условий и это выражалось у него естественным образом в преувеличении стихийности русского исторического процесса. Ларош не только доказывал, что лишь при условии глубокого и прочного овладения всей музыкальной культурой Запада прошедших веков русская художественная музыка может достигнуть зрелости и самостоятельности, но и требовал, чтобы Россия повторила все стадии метаморфоз западноевропейской музыки, начиная с эпохи полифонии. По его мнению именно полифоническое искусство, основанное на закономерностях народных музыкальных культур, должно было явиться фундаментом русской музыкальной культуры. Знаменательность же этой последней его мысли, несмотря на всю утопичность предлагаемого им метода для ее достижения, могла быть осознана только во второй четверти XX столетия, в связи с исследованиями и выводами Кастальского. Ларош, подобно Гете, отказывается видеть разницу между классикой и романтикой с точки зрения разноустремленности стилей, видит показатели романтики в подчеркивании патологических моментов и обоими руками подписывается под изречением Гете: «Классическое я называю здоровым, а романтическое больным. Большая часть новейшего романтично не потому что оно ново, а потому что оно слабое, болезненное и больное, а старое классично не потому, что оно старо, а потому что оно сильное, свежее, радостное и здоровое».

Отрицая романтику за ее патологичность, Ларош неизбежно должен был искать спасения, примыкая к идеологии Ганслика, против которой, как мы знаем, протестовал Серов, а становясь в ряды сторонников чистой музыки форм, он никаким образом не мог рассчитывать на уразумение своих позиций даже самыми образованными умами России того времени, ибо эти идеологические позиции не были подкреплены ни реальными, ни творческими осуществлениями в русской действительности его времени. Оттого несравненно большее и более своевременное значение имела его защита и поддержка необходимости музыкального воспитания и образования, эрудиции, в которых, только что начинавшая пускать ростки, русская педагогика нуждалась больше всего другого.

ГЛАВА XIII

ПОСЛЕДСТВИЯ УСВОЕНИЯ РОМАНТИЗМА

Перевертывая страницу истории и окидывая творческие силы прошлого столетия глазами современника текущей действительности, отмечаем трех русских композиторов, чьи дарования не оказались способными ограничиться рамками нации, в силу чего результаты их деятельности приобрели интернациональное значение. — Реалист — Мусоргский; Римский-Корсаков, язычество которого было неологизмом на службе идеалам народности, приверженности к верованиям, неоднократно непонятым; и Чайковский, освятивший искренность своего вдохновения наивно воспринятой западной традицией и оказавшийся в итоге несравненно большим мастером, нежели думали о нем его современники, или даже он сам лично. Все трое воплощали в России идею западного неоромантизма, его песнь песней...

Мусоргский — дилетант, Римский-Корсаков — преодолевший любительство и Чайковский, образованный музыкант, однако же все трое, обусловлены историческим процессом, в котором сочетались любование бытом, как художественной ценностью, своеобразное пристрастие к варварству и братание с Западом, братание невольное, ибо подражание вовсе не входило в идеологическую программу, а пришло как неминуемое следствие и, наконец, тяга к Востоку, к красочному до-историческому и легендарному миру, вызванная верой

в тупик и смерть цивилизации Европы, потребность к рассмотрению России как носительницы специфического мессианизма и как следствие этого — высокомерное отношение к школе и к традиции, культивирование сознательного дилетантизма, и неминуемое пленение той самой Европой, от которой так старательно и настойчиво отмежевывались. При таких предпосылках «новая русская школа» неминуемо должна была пережить распад еще при жизни всех своих участников.

Таким образом, уже с начала последней четверти XIX столетия начинает наблюдаться отмирание идеологии, связывавшей «Мугучую кучку», руководство начинает постепенно переходить от дилетанта Балакирева к преодолевшему любительство Римскому-Корсакову. В 1885 году крупный лесопромышленник Митрофан Беляев основывает нотное издательство в Лейпциге, существующее и доселе в Париже и носящее его имя; целью издательства было поддерживать русских композиторов, а также организовывать Русские симфонические концерты. Обоим организациям суждено было сыграть крупную роль в истории русской музыки, а впоследствии Беляев еще больше поднял их значение, завещав капитал на премии за лучшие русские композиции. Мусоргский умирает на четыре года раньше, а Бородин на два года позже основания нотоиздательства Беляева, приблизительно в это же время Балакирев, окончательно и непримиримо погружаясь в обскурантизм, осуждает себя на одиночество. Последнее же, оставшиеся члены балакиревского кружка, в силу изменения общественных условий, отождествляют себя с беляевским кружком. Коммерческие нотные издательства существовали в России и раньше, так Циммерман был основан на 34, Юргенсон на 24 и Бессель на 16 лет раньше Издательства, организованного Беляевым, однако же последнее, уже по самой идее его основания, не должно было зависеть от доходов, и не

чувствовало себя связанным в смысле расходов по изданию и по пропаганде новых композиций, как в России так и за границей.

Распространению русской музыки, в начале косвенно, способствовали и начавшиеся турне русских виртуозов за границу, которые быстро начали приобретать мировое значение.

Творчество следующего поколения русских композиторов все больше и больше пронизывается ретроспективными элементами, и это находится в непосредственной зависимости от распространения музыкального образования. В это время перегородки, искусственно созданные глашатаями «новой русской школы» и идеологами «приверженцев и последователей Рубинштейнов», рушатся в силу исчезновения дилетантского импульса творчества, непосредственное влияние «Могучей кучки» ослабевает и, если оно и не прекращается совсем, то осуществляется посредством отражения Мусоргского и Римского-Корсакова новейшей французской школой.

В самой же России следующее поколение представлено Танеевым и Глазуновым. Танеев вырос из группировки приверженцев бр. Рубинштейнов, Глазунов — последователь «Могучей кучки», но по существу оба композитора — образованные музыканты, творчество обоих направлено в сторону ослабления чувства гармонии, намечавшегося у Бородина и у Чайковского — композиторов интенсивного типа.

При ретроспективном устремлении и Танеева и Глазунова, средства гармонического движения не только должны были в известной степени отстранить модуляционные и колористические принципы, но и исключить национализирующий элемент из их творчества. Таким образом за счет утраты национального колорита в художественно-музыкальное творчество России на-

чинают проникать влияния, от которых предыдущая эпоха отворачивалась вне зависимости от принадлежности композиторов к той или иной группировке и это происходит уже не контрабандным путем, а воспринимается вполне сознательно. Разнообразие последствий этого явления может быть осознано примером фрагментарного применения технических приемов западноевропейской музыки XI-XII столетий Ребиковым в его опере «Елка». Национальные характеристики приобретают случайный характер нейтрального тематического материала и сводятся к ничтожной роли, за счет утраты красочности и изобразительности возникает интерес к абстрактному движению форм, а сообразно с этим ослабевают нужды в подчеркивании действия, что ведет к чисто концертному ощущению музыки. Именно явлениями Танеева, ученика Чайковского, и Глазунова, ученика Римского-Корсакова, встретившихся в плоскости ретроспективизма, обуславливается дальнейшая тенденция поисков творческого импульса в контрасте к ощущениям остроты и пряности, впоследствии воплотившаяся в творчестве Медтнера. В этой тенденции следует искать объяснения зародившегося в России на рубеже XX века культа Брамса, предвестники которого появлялись уже и в творчестве Чайковского. Увлечение Брамсом шло рука об руку не только с прогрессирующим укреплением позиции образованного музыканта, но и с переменой структуры русского общества, кристаллизацией нового класса, обусловленного закономерностями урбанизма. В это время интеллигенция России получала новую закалку: в ней стираются прежние границы между разночинцами и дворянами, меценатство от последних переходит к купечеству. Ретроспективизм как нельзя лучше подходит к городской идеологии, олицетворяя преклонение перед привычкой, обусловленное желанием спокойствия, с одной стороны, и стремлением к усложнению комплекса

представлений, а также и общественных взаимоотношений, с другой.

Синтез этих свойств, отражаясь первоначально в музыке только в чувственном восприятии Шопена и Чайковского, нашел свою кульминацию в творчестве Александра Скрябина. Последний, по самой своей сущности, воплощает стремление современного ему народа к повышенному и даже утрированному интеллектуализму. На фоне будничных чувств и ощущений тяга к просвещению при невозможности ее удовлетворить, должна была вылиться в конечном счете в некий своеобразный мистицизм. В ранних произведениях Скрябин является горячим поклонником Шопена, потом он подпадает под влияние сентиментальной лирики Чайковского и откровений Вагнера, а также усваивает и импрессионистические преломления приемов последнего и их синтез с особенностями Мусоргского и Римского-Корсакова из творчества Дебюсси. Экспансивный характер Скрябина выражается в исключительной виртуозности оркестрового письма, нередко достигающего абсурда в силу перенапряжения модуляционного и колористического движения. Однако там, где эти элементы не проявляются в значении безотчетно исчерпывающем их же самих, музыка Скрябина отличается ликующей красочностью, сияющей мерцающими отблесками звучностью, кульминирующими в апокалипсической иррациональности.

Дарование Скрябина, отмеченное гениальностью, было в своей сущности определено утонченностью и изысканностью и особенно рельефно оно выражалось в области миниатюрных форм, обусловленных фортепианной техникой.

Явление Скрябина было, с одной стороны, переоценено его современниками, стремившимися канонизировать его еще при жизни, с другой, — есть основания утверждать, что его значение было недооценено со-

временной наукой, стремившейся заставить верить, что его влияние на музыкальную творческую мысль было ничтожно. Как раз на примерах Шенберга и начавшейся с ним новой метаморфозой в западноевропейской художественной музыке, именуемой экспрессионизмом, невольно ощущаешь не только преемственность, но и зависимость от Скрябина, однако же этот вопрос требует еще дальнейшего изучения.

Именно в связи с городской идеологией того времени следовало бы упомянуть и Владимира Ребикова, явление аналогичное Скрябину. Ребикова можно считать тоже предвестником экспрессионизма уже на основании его изречения: «Музыка — язык чувств, чувства же наши не имеют заранее установленных форм и окончаний; соответственно этому должна передавать их и музыка», а во имя своей цели он пользовался средствами, заимствованными им как из далекого прошлого, так и из новейшей метаморфозы импрессионизма. Ребиков поражал современников своей образованностью, но мало кто подозревал, что его обширные знания могли быть только частично использованы композитором из-за узости его духовного начала.

В Италии последствием воздействия оперы Бизе, «Кармен», в большей, и «Бориса Годунова» Мусоргского в меньшей степени, на принципы стиля Верди, возникает новый стиль оперного творчества, называемый веризмом. Тенденция этой устремленности выражалась в сгущении реализма в абсолютный разгул чисто вещественно воспринимаемого искусства формы, а сообразно с этим стремление к непосредственной очевидности аффекта естественно стало на первый план. «Паяцы» Леонкавалло и «Сельская честь» Масканьи ощущались как освобождение от мыслительного и музыкально-психологического бремени наследия Вагнера и послужили фундаментом для творчества Пуччини, подвергнувшего диминутивные формы веризма осторож-

ному стилизованию, помоги этим их разрастанию, а также и воспроизведению актуально моментального в музыке и действии.

Клод Дебюсси, во многом родственный Пуччини, но неизмеримо превосходивший последнего и по духу и по культуре, принял первоначально «Бориса Годунова» Мусоргского как библию своей эстетики. Впоследствии характеристики творчества Вагнера, Мусоргского и Римского-Корсакова были рационалистично обобщены, и этот синтез, обусловленный растворением гармонически-колоритного начала в сублитную многокрасочность, породил импрессионизм. Этот стиль, сам по себе психологически сконструированный, в то же самое время изгоняет самую психологию в полусумерки мистического небытия. Излишне подчеркивать, что упомянутые характеристики импрессионизма, точно так же как и его тенденция к рассеиванию и даже отрицанию форм, были бы немыслимы вне влияния реализма Мусоргского, высвободившего в свое время музыку из ее материальной оболочки.

Оба последствия романтики — импрессионизм и экспрессионизм, — становятся господствующими течениями в художественной музыке Запада с той только разницей, что первый подчиняет форму непосредственному моменту впечатления, а второй — началу выражения. Тем не менее, для полного осознания внутреннего движения, обуславливающего историческую последовательность жизни русского народа, необходимо остановиться еще на нескольких побочных явлениях. Подобно тому как в России необузданность партий выражалась в спорах о том, на чьей стороне правда, у «новой русской школы» или у «приверженцев и последователей Рубинштейнов», то же самое происходило и в западной Европе в связи с кажущимися их современникам контрастам Брамса и Вагнера. Оба композитора безусловно различны как творческие типы,

которые принуждали первого к интенсивному, второго же к экстенсивному разворачиванию своего «я». Это обуславливает как их индивидуальные стили, так и их предпочтение различных музыкальных форм. В романтическом же зародыше ощущения и постижения музыки у Брамса и Вагнера совершенно тождественны. Естественно, что истинно творческие силы никогда не могли подчиняться заповедям партийной эстетики, что продукция композиторов вела к уничтожению границ духа партий, к заимствованию индивидуальных характеристик от обоих авторов и способствовала их взаиморастворению. Общая характеристика нового творческого поколения обусловлена этим принципом; она является продолжением внутренней гармонической экспансии. Последняя проявляется теперь, когда модуляторные импульсы, в их узком смысле, пронизываемые все усиливающейся хроматикой, достигают своего предела, — в первую очередь в колористической экзальтированности, в сфере чисто красочного восприятия звучности. Таким образом воспринимает наследие Листа-Вагнера Рихард Штраус и воспроизводит его как в опере, так и в концерте. Virtuозный момент раннего романтизма ясно выступает в его творчестве, момент же переживания позднего романтизма, появляется у него вытесненным в область мастерства. Именно этим последним, но также, хотя и в меньшей мере, восприятием Брамса, обуславливается у Штрауса, постепенное приближение к внешним формам классицизма, однако же эту устремленность ни в коем случае не следует рассматривать в плоскости перемены созерцания, а только как повышение виртуозности во имя виртуозности искусственной простоты. Регер относится к Брамсу, как Штраус к наследству Листа-Вагнера. Однако же ему никогда не удастся осуществить фильтрацию и отстаивание повиновения музыкального аппарата своей воле, столь характерных для Штрауса. Наконец, Малер,

в противоположность к камерно-музыкальной природе Регера, является ярко выраженным представителем симфонизма угасающего романтизма. Его творчество соединяет все побуждения от Шуберта до Листа и Брукнера и стремится, исходя из церковной набожности последнего к новому всемирному сообществу любви.

Это все силы и импульсы западноевропейской художественной музыки и о них необходимо знать и их учитывать, ибо наряду с условиями русской действительности, а сплошь и рядом в причудливом сплетении с нею, они то и породили новые явления мирового масштаба: Стравинского и Прокофьева.

Уже было упомянуто о культе Брамса, зародившемся в России на рубеже XX столетия и о устремлении к ретроспективизму тех, кто в сущности были только отражением своих учителей: Танеева и Глазунова. На почве создавшегося музыкального образования, неминуемо должны были возникнуть многочисленные эпигонские явления, характерность которых исчерпывается отсутствием индивидуальности и типичности. Множество эпигонов старалось заменить недостаточное в них творческое дарование приспособлением к вкусу широких кругов потребителей и сообразно с этим стиль их должен был приобрести салонное содержание. Никто из них не теряет связи с серьезным руслом искусства и всем им без исключения свойственно стремление заимствовать у Чайковского, Шопена и Шумана элементы изящества и сентиментальной субъективности. Таким является в первую очередь Аренский. В Гречанинове, Калинникове, Лядове, Ляпунове, чувствуется, кроме вышеупомянутых элементов, и влияние Мусоргского и Римского-Корсакова, в преломлении и отражении импрессионистов и этот последний становится необходимым элементом в творчестве Черепнина-отца.

Беляевский кружок, хотя и выросший из обломков «новой русской школы», был обусловлен уже ретроспективизмом, и это сказалось в том, что руководство нотного издательства вскоре перешло исключительно в руки Глазунова, который таким образом стал выразителем музыкальной идеологии этого движения. Таким образом «воинствующий национализм» сперва был заменен понятием «русского подданства», затем же принял оттенок «нейтральности», а впоследствии и «интернационализма», в чем отражались как постепенный процесс урбанизации русской художественной музыки, неизбежно ведущий к международной нивелировке, так и мощная, но рационально трудно определяемая волна европеизма разнообразнейших влияний весьма случайного порядка, захлестнувшая Россию в пору улучшения экономических условий и средств сообщения.

В аспекте эстетского ретроспективизма на рубеже XX столетия следует рассматривать и осознание Грига, скоро становящегося очень популярным и вызывающего определенные подражания среди эпигонов, а также и усвоения Вагнера. Молодежь в России в момент политического и духовного брожения должна была ухватиться за последнего, ибо в представлениях того времени он казался смелым революционером, создавшим в «Кольце Нибелунгов» идеал социальной драмы переворота, выраженной в мифологических символах, а в «Тангейзере» и «Парсивале», воспроизводя мифически-патологическое, — дуализм христианства и гедонизма. Усиление влияния французского импрессионизма способствует ретроспективному возрождению «новой русской школы», а это происходит теперь, конечно, уже без опоры на национализм и изобразительность.

Сергей Танеев вошел в историю музыки преимущественно как педагог, а его учебное руководство «Подвижной контрапункт» принесло ему мировое при-

знание. Творчество же его, композитора, рожденного в 1856 году, бывшего на 17 лет старше Сергея Рахманинова и на 23 года старше Николая Медтнера, по своей преемственности, тождественно наследию двух последних. Все три композитора — романтики и, сообразно с этим, они, конечно, пользуются при выработке музыкальных форм гармонически-модуляционными и колористическими экспансиями; все три принадлежат к интенсивному типу, а следовательно в их восприятии принцип объяснения музыки граничил бы с отчуждением от ее сущности. В силу этого положения, понятия, непосредственно связанные с действием или программой, не могут являться решающим элементом в творчестве всех трех композиторов. Таким понятиям ими отводится роль сопроводительная, а отказ от этих тенденций видимого или программного объяснения процесса музыки выражается в усилении и сгущении напряженности внутренних сил движущего начала, во внутреннем разветвлении элементов чувства, а также во внутренней координации методов прошлого, приспособления их к текущему моменту музыки, а, сообразно с этим, в превращении этих модифицированных технических приемов в новые средства гармонической жизни движения.

Возрождение принципа двигательных импульсов, обусловленного самостоятельным голосоведением, посредством заимствования и модифицирования методов до-классической эпохи, было обнаружено у Чайковского и у Брамса. Танеев, хотя Сабанеев и называет его «русским Брамсом», заимствует и модифицирует технические приемы несравненно давних эпох, Нидерландской школы XV-XVI столетий, — Гильом дю Фаи и Окэгэм, Жоскин де Прэ, Роланд де Лассус, Андриан Вилларт и, наконец, Палестрина. Танеев не принадлежит к забытым композиторам; при жизни он не был осознан, ибо в русской действительности того време-

ни его творчество не могло найти отклика. Оно было слишком серьезно и вдумчиво, его считали ученым музыкантом и уважали настолько, что даже Чайковский, его учитель, считал естественным спрашивать его советов, однако же именно этот ореол учености привел к тому, что его не только уважали, но и боялись, а сообразно с этим невозможно было рассчитывать и на активную пропаганду в его пользу со стороны нотных издательств. Таким образом творчество Танеева и не могло быть забытым, — оно осталось неосознанным и по сей день. О Нидерландской школе я уже упоминал — в главах VI и VIII — и ей дана была характеристика, таким образом остается только подчеркнуть, что самостоятельность ее голосоведения, обусловленная горизонтальным звукоощущением, была претворена Танеевым в — зависимую от функций гармонии. Однако же и в таком преобразовании, именно в силу этой самостоятельности голосоведения, творчество Танеева должно было получить характер искусства камерного, а сообразно с этим вся специфичность и оригинальность его дарования особенно выявилась в его струнных квартетах.

Рахманинов и Медтнер принадлежат к поколению Скрябина, родившегося в 1871 году; первый моложе его на 2, второй — на 8 лет. Все три обусловлены фортепианным началом в их творчестве, но — что было уже отмечено в этой главе, — в то время как Скрябин в силу экспансивного характера своего дарования, отражая основные положения идеологии символизма, стремится к изысканной красочности, ни Рахманинов, ни Медтнер не нуждаются в ней из-за своей интенсивной устремленности. Между первым, поэтом экстаза, и последними, поэтами будней, существует также и причинное взаимоотношение, вызванное той логикой, с какой Скрябин довел до полного абсурда принципы своего же творчества, и выразившееся в

преклонении Рахманинова и Медтнера перед приматом музыкального начала.

В творчестве и Медтнера и Рахманинова отражаются Брамс, Шуман, Чайковский, отчасти и Вагнер. В их творчестве замечаешь также и некоторую взаимную преемственность, взаимное проникновение, — тот же Медтнер, неоднократно трансформировавший Рахманинова, сам нередко бывает в сфере влияний последнего. Что коренным образом отличает Медтнера от Рахманинова, это факт, что последний, наряду с явлением Ферручио Бузони в западной Европе, является последним, истории известным, ярко выраженным воплощением явления творческой виртуозности романтизма, а первый показателен как известным растворением романтизма, так и заимствованием идей классицизма и доклассического периода, не во имя перемены созерцания, а с целью предотвращения полнейшего распада организации своего стиля на его составные элементы.

Заканчивая обозрение этого периода, мне кажется, я не слишком выйду за границы исторического повествования, указав на человечность Рахманинова, свойство, о котором он сам стыдился упоминать и требовал и от других целомудренного молчания. Переступая через строгий запрет Сергея Васильевича, я не чувствую — да простит мне покойный — ничего, кроме сугубого удовлетворения. Последний, за счет своих личных средств, дал образование многим и очень многим музыкантам из среды русской эмиграции, а также способствовал тому, чтобы они твердой ногой встали на почву действительности как западной Европы, так и северной Америки. Во время голода, предшествовавшего НЭПу, Глазунов тоже отдавал львиную долю своего пайка «русскому Моцарту будущего», каковым он считал своего ученика, — Шостаковича.

В этой главе осталось еще только рассмотреть два явления последствий усвоенного Россией романтизма: Стравинского и Прокофьева, из коих первый на 11 и второй на 19 лет моложе Скрябина. В силу психологической обусловленности вертикального звукоощущения, гармония воспринимается как одноглосье. Вертикальный слух можно было бы уподобить призме, проходя через которую музыкальный звук распадается на свои составные красочные элементы, а следовательно коренной закон созидания гармонических форм обусловлен принципами разложения, расщепления, разделения, разветвления, — тем, что уже было обозначено динамической экспансией. Обусловленный романтизмом этот процесс возникает в середине гармонического комплекса, модуляторное движение распространяется с одинаковой интенсивностью во всех направлениях, в результате чего происходит взрыв гармонии. Завершение такого процесса, а именно распыление и даже атомизирование гармоник, наблюдается в творчестве и Стравинского, и Прокофьева, а разница между обоими явлениями обуславливается на большем протяжении их творческого пути только их принадлежностью к различным типам: экспансивному, в случае первого, и интенсивному — второго. В осуществлении обоих композиторов романтизм не только переживает свою последнюю конвульсию, — живой труп, — он начинает гнить.

Игорь Стравинский начинает свой творческий путь «Первой симфонией», как посредственный эпигон, весьма характерный в своих проявлениях для устремленности подавляющего большинства русских композиторов его поколения. В своих последующих произведениях, центральное место среди которых занимает балет «Жар-птица», он заимствует технику у Римского-Корсакова в преломлении французских импрессионистов, а также и известные методы Скря-

бина, которые несколько позже в «Весне священной», в воссоединении с тенденцией экспрессиониста Шенберга, дают ему возможность окончательно взорвать, атомизировать и распылить гармонический комплекс, конечным результатом чего является предельная индивидуализация тембров, а, сообразно с этим, и самих музыкальных инструментов, нашедшая свою кульминацию в «Сказке о солдате», где последние не довольствуются больше местом, отведенным им в оркестре, а хотят быть видимыми зрителям и в силу этого переселяются к действующим лицам на сцену. Однако же обогащаясь, подобно своему учителю Римскому-Корсакову, импульсами языческого мира, Стравинский остается абстрактным, в силу его неверия, его иронического отношения, его эстетствующей позы человека, осознающего сказочность и легендарность такого рода сюжетов. Характерным явлением для этого периода творчества Стравинского является и его нормативная общность с представителем симфонизма угасающей романтики, Малером, соединявшим все импульсы творчества от Шуберта до Листа и Брукнера включительно.

И Сергей Прокофьев, совершенно аналогично Стравинскому, начинает типичнейшим эпигоном; восприимчивыми его фортепианной «Первой сонаты» являются Шопен и Чайковский в преломлении Скрябина, влияние же последнего, а сообразно с этим и дух символики особенно ощутимы в его позднейшей сюите: «Воспоминание»; «Порыв»; «Отчаяние»; «Наваждение». Впоследствии в творчестве Прокофьева, подобно Рихарду Штраусу, намечается постепенный отход от внешних форм романтизма, обусловленный подробным ознакомлением с творческими принципами Регера, однако же процесс этот не является стимулом переоценки ценностей, а только средством достижения виртуозности искусственного примитивизма. Точно

так же, как и Рeger, и Штраус, Прокофьев переносит момент переживания в артистическую область, а вследствие этого его обращение к классике, точно так же, как и первых двух, неминуемо. Результат этой устремленности, конечно, остается в строгой зависимости от индивидуальности композитора и, в некоторой степени, от его окружения, однако же всем трем неизменно свойственна тенденция воссоединения внешнего облика классики с сущностью романтики, что неминуемо ведет к повторному прорыву романтического субъективизма.

Стравинский же, достигнув кульминации процесса атомизирования и распыления гармонического комплекса в «Весне священной», иными словами, подведший итог настояниям всеобъемлющего романтизма, осознал, что сущность модуляционных и колористических экспансий гармонии уже исчерпана, а таким образом и сама метаморфоза завершена. Таким образом уже во втором десятилетии настоящего столетия начинаются искания возможностей выхода из создавшегося тупика, хотя романтика и продолжает доживать свой век и сохраняет все еще свое воздействие на творческие силы даже до сего дня. «Люди по большей части любят музыку, — пишет Стравинский, — ибо они хотят найти в ней душевное волнение, радость, боль, тоску, восхищение природой, повод для грез, или же, наконец, забвение от “прозаической жизни”. Они ищут в ней средства упоения, “стимул”. При этом не имеет ни малейшего значения высказывают ли они без обиняков свое свойство услаждаться ею, или они утаивают это за покровом искусного описания. Если бы эти люди хоть захотели бы научиться любить музыку ради ее самой!» Здесь именно преследуется цель очищения музыки как таковой от внемузыкальных концепций романтики, а, соответственно с этим устремлением, Стравинский сознательно от-

рекается от проявлений субъективизма, импрессионических настроений, вычурностей экспрессионизма, декоративных элементов, наконец, средств психологического воздействия и старается обусловить динамические силы своего творчества исключительно звуковым началом. Этот период творческой жизни Стравинского удостоился эпитетов «объективизма», «механизации искусства», «внечеловечности», наконец, «лишение музыки ее души». Однако же, рассматривая свойства его произведений, начиная с уже упомянутой «Сказки о солдате» и кончая «Каприччио» включительно, осознаешь, что первейшим и главным импульсом его устремления была идея освобождения музыки от внешних примесей, этикеток и ярлыков, наклеенных на нее романтизмом, которые во многом остаются в силе и по сей день среди подавляющего большинства. И все же, именно этот период творчества Стравинского закладывает основы новейшей метаморфозе художественной музыки западной Европы, свидетелями которой мы все являемся.

Эта новейшая метаморфоза не могла не затронуть и Прокофьева, процесс его отхода от внешних форм романтики усугубляется и особенно ярко проявляется в его фортепианном стиле, обусловленном техникой классики. Примитивизм Прокофьева, конечно, не следствие «варварства», а последствие конгломерата предельного усвоения цивилизации с недостаточной пронизанностью культурой. Этот примитивизм на общем фоне нередко значительного должен был привести к некоторой сентиментальной салонной пошлости, оттененной субъективной лирикой, приносящей композитору именно в силу своей легкости и доступности — восприятия их большинством, широчайший успех. Недостаточным же усвоением культуры обуславливается у Прокофьева и столь характерное для него озорство, пронизывающее все его твор-

чество, выражаясь в самых неожиданных формах, и именно этот элемент, роднящий его с Есениным, неоднократно принимался даже соотечественниками обоих за «неподражаемое воплощение сублимации русской души»! Но не одно только озорство является связующим звеном обоих, творчеству их свойственны и моменты глубокого психологизма, особенно наглядные у Прокофьева в «Сказках старой бабушки», в Адажио фортепьянной «Четвертой сонаты», или же в теме и вариациях «Третьего концерта» для фортепиано и оркестра, граничащие, в свете их критического интеллектуализма, с мироощущением последних лет Мусоргского, «полубезумного пророка иступленного экстаза Мрака и Смерти». И, несмотря на ярко выраженную классицистичность, Прокофьеву никогда не было суждено разбить оковы романтики, интенсивность его типа, усугубленная устремлением к искусственному примитивизму, побуждала его отречься не только от красочности, но и перенести напряженность внутренних сил движущего выражения в плоскость моторического воздействия. Этот же искусственный примитивизм, в воссоединении с своеобразной наивностью, обусловил равновесие между музыкой и действием в оперном творчестве Прокофьева, особенно наглядное в «Любви к трем апельсинам», а совокупность всех упомянутых условий безусловно должна была выразиться в симплификации гармонии, разложением ее комплекса на первобытно-коренные диссонансы, а также и эклектически воспринимаемой музыкальной формой. Характернейшим эпигоном Прокофьева, выделявшим особенности стиля последнего до степени оттенка дилетантизма, является Черепнин-сын.

Неоднократно предпринимаемые и все еще продолжающиеся попытки объяснить явление Прокофьева отражением большевистской революции относятся в ка-

тегорию «пропаганды с недостаточными средствами», ибо его дарование приняло свой нормативный облик еще до первой мировой войны и, весьма тугое на восприятие чего бы то ни было нового, подлежало с тех пор только восприятию непосредственных влияний Стравинского, оговоримся — в степени далеко не подавляющей, а затем, много позже, приказам генеральной линии.

Политика этой генеральной линии — своевременно разоблаченная в колонизаторских устремлениях по отношению к народным музыкальным культурам — ставит следующий ультиматум творцу художественной музыки: «Монументальность, позитивизм, революционный пафос и социалистический реализм». Первая из этих заповедей может быть осуществлена за счет экспансии средств музыки; но остальные три являются понятиями внемusикальной категории, а средствами для их осуществления могут служить только рационализм и психологическое воздействие. Следовательно, эти три понятия могут быть выражены музыкой единственно при условии ее воссоединения с зрелищем или словом — с действиям или программой, и, в силу соблюдения «наставлений» партии, каждое музыкальное произведение должно быть снабжено, если не литературным разъяснением, то объяснительным текстом, а для последнего иногда бывает достаточно и вразумительного заглавия или же просто посвящения. Ибо «откровение смысла» музыки не только способствует восприятию ее дилетантом, оно же служит успешности пропаганды как внутренней, так и внешней! Заострение же агитационного момента в музыке, — на задаче стать «полезной» делу революции, неминуемо должно было привести к тому, что на пьедестал было поставлено мнимое, духовно вряд ли поддающееся определению, понятие: «советская родина» со всеми ее

атрибутами — «советская этика», рассматривающая человеческую личность как объект «всемирной революции» персонифицирующая идею «служения» и «искупления». Коммунизм — идеология которого зародилась в эпоху романтизма — не может не быть обусловлен иллюзией исключительности, принявшей патологические формы из-за неизбежности конфликтов с реальностью. Преображая идею всемирной революции в «религию» и ставя необходимые атрибуты романтического творчества в непосредственную зависимость от последней, он не способен спрашивать какого Бога носит в своей душе его наемник-композитор. Слепая вера в то, что партия воплощает «самый лучший вкус», обуславливает явления, по которому и таланты и бездарности выражаются в механическом подражании образчикам неоромантизма, санкционированного идеологией большевизма. Копировать закономерности практики композиторов прошлого может каждый, при условии наличия эрудиции и техники. Для творческого же осуществления стиля прошлого необходимо осознать условия, из существования которых проистекало и санкционировалось применение данных закономерностей, а это невозможно в силу различия комплексов чувствования, свойственных разным эпохам. Таким образом, приписывая устремлениям неоромантизма качество «кульминации развития музыки» и настаивая на приобщении к нему современных композиторов, конечно, с целью извлечения крайней «пользы» из искусства, советское правительство поощряло эрудицию и технику, но ликвидировало самый творческий процесс. Об этом часто забывают на Западе те, которые оказались в плену советской пропаганды.

Успех Шостаковича на Западе неразрывно связан с иллюзией как «прогрессивности» Советского союза, так и «левизны» его искусства. Успех то Шостакови-

ча безусловен, но не следовало бы игнорировать понятия дальних категорий, по которым быть знаменитым не совпадает с быть значительным. Ведь невозможно даже допустить мысли, что американец, немец, француз, которые начали бы подделывать творчество неоромантиков за счет абстрагирования момента дарования — как это обязан делать Шостакович — могли бы заслужить такого рода «произведениями» внимание в музыкальной жизни Запада. Пропагандистский характер искусства Советского Союза должен идти параллельно с изъятием момента значительности, который, будучи недоступным подавляющему большинству, ослабил бы результат психологического воздействия... И эти положения необходимо осознать, ибо — в связи с перенесением Прокофьевым своей творческой деятельности на территорию «советской родины» — принцип «нового содержания в старых формах» приобрел мировое значение.

В контраст Мусоргскому, Римскому-Корсакову и Чайковскому, — Прокофьев и Стравинский — композиторы в первую очередь мирового порядка, русского же — второстепенно, и упоминать о влиянии последнего на художественную музыку Запада даже кажется как-то странным, ибо он авторитативно и многократно изменял и направлял русло современного искусства и среди истинно творческих личностей современников вряд ли найдется кто-нибудь, кто не был бы частью или полностью обязан его рационально созидательной творческой мысли.

Настоящее столетие кажется находящимся в редчайшем и истинном соотношении одновременностей, конечно в смысле Шпенглера, с XVI веком. Читатель вспомнит, что именно тогда человек Запада, осознавший себя физическим существом, начал воспринимать музыку как явление пространства — звучащий столб

воздуха, — а гармонию, как феномен одна над другой расположенных плоскостей звука: аккорд. Не следует, однако, думать, что эта модификация продолжалась год, два, десять, сто лет, — процесс брожения продолжался столетия и композиторы XVI века, создавая свои произведения, обусловленные гармоническим восприятием, даже не имели ни малейшего представления об его акустическом объяснении, ибо принцип натурального звукоряда, а сообразно с этим и закон гармонических соотношений был выяснен наукой только около 1700 года. Мир же ощущений людей вступил на путь устремления к феномену физического восприятия несравненно раньше и тут осознаешь, что люди начинают думать и действовать согласно новым закономерностям задолго до того, как эти последние распознаны, что научное познание является всегда последней степенью прогрессирующего сознания. А также: XVI столетие в западной Европе считается расцветом полифонии — жизнь истинная не знает периодов — горизонтальное и вертикальное звукоощущения тогда уживались вместе, первое постепенно слабея и исчезая, второе же, крепчая, становится самодовлеющим в художественной музыке Запада. Метаморфоза гармонической музыки, зародившейся в XVI веке, заканчивает свою кривую на наших глазах. В то же самое время поднимается волна иной метаморфозы музыки. Соответственно с тем фактом, что жизнь вступает на путь какого-то неведомого чувствования, истинно творческие дарования уже мыслят и действуют согласно новым закономерностям, а серьезность предпосылок возникающего процесса знаменуется открытиями, сделанными Альбертом Эйнштейном.

Не говоря уже о тех, кто волей-неволей должен цепляться за пережитки романтизма во имя своей идеологии, заметим, что в музыкальном творчестве, об-

условленном новой метаморфозой, принципиальное еще не выступает в смысле осознанного познания; сплошь и рядом оно выявляется в самых различных сплавах, в которых смешаны как особенности специфического творческого дарования, так и наследство гармонической музыки. Кроме самого Стравинского, процесс конечного преодоления романтизма осуществляется еще только в творчестве, родившегося в настоящем веке, Николая Лопатникова. Оба они предпочитают проклятие изгнания прелестям «советской родины».

Не следовало бы терять время на предсказания будущего, однако же, может быть, не вредно было бы отметить, что, судя по творчеству и Лопатникова и Стравинского с момента преодоления ими романтики, новая метаморфоза музыки должна была бы быть обусловленной унитаризмом, импульс которого происходящий из религиозного чувства, был бы в интерпретации Стравинского — христианством, у Лопатникова же, в даровании которого преобладают устремления в самом причудливом сочетании и Баха-отца и Бородина, он появился бы по всей вероятности нормированным этически. Но так или иначе, однако же классический идеал великого свободного человечества, как бы он не проявлялся, начинает явственно осуществляться в новой метаморфозе музыки, не только у Лопатникова и Стравинского, музыка освобождается от немзыкального и уподобляется безмолвной игре форм в зодчестве, — феномен известный уже Гете, назвавшему архитектуру умолкнувшим искусством звуков, а сообразно с этим опять на первый план выходит необходимость конструкции, — постигнутого порядка между человечеством и временем, осознания того факта, что музыка единственная область, в которой человек становится способным познать настоящее время,

без привкуса как прошлого, так и будущего. Вместе с гармонической музыкой исчезнет и вертикальное звукоощущение, а многие явления новой метаморфозы предвосхищают неизбежность горизонтального звукоощущения. В соединении с религией идеи великого свободного человечества — идеала классицизма — и при обогащении народными музыкальными культурами всего мира, также обусловленными горизонтальным звукоощущением, являющимся достоянием большинства населения земного шара и при существующем стремлении друг к другу двух полюсов — личности и человечества — исчезнут разъединяющий и сужающий горизонт национализирующие начала романтизма, и это принесет мир всему миру. Ведь мораль и музыка по Конфуцию — «решают судьбу общества».

БИБЛИОГРАФИЯ

Сокращения:

- в., вв., — век-а;
В. — Воронеж;
Ва: — Варшава;
г., гг., — год-а;
К. — Киев;
Ка. — Казань;
Л. — Ленинград;
М. — Москва;
О. — Одесса;
П. — Петроград;
рп. — рукопись;
СА — Секретные архивы музыкальных первоисточников СССР;
сп. — список;
СПБ. — Ст. - Петербург;
Х. — Харьков.

БИБЛИОГРАФИЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

А

- «Азбуковник, ркп. конца XVI в.», СА, № А 17-5199.
«Азбуковники XVI-XVII вв.», СА, № А 17-5201-249.
Айналов, Д.: «История древнерусского искусства», К., 1915.
«Алексей Михайлович, царь: материалы по сожжению музыкальных инструментов», СА, № 531.
«Алфавит речей иностранных, ркп. конца XVII в.», СА, № А 17-5120.
Амартола, Георгий: «Временник», по сп. XIV и XV в., ркп. Императорской Академии наук.
Амфилохий, арх.: «Словарь из Пандекта Антиоха», по сп. XI в., Воскресенской Новонерусалимской библиотеки.
Антоний Новгородский, арх.: «Сказание о храме св. Софии», по Копенгагенскому сп. XVII в.
Арнольд, Юрий фон: «Воспоминания, ркп.», СА, № 19-509.
Ашик, Антон: «Керченские древности», О., 1845; «Воспорное царство с его палеографическими и надгробными памятниками», О., 1848.

Б

- Бавыкин, Николай: «Канты и др. произведения», ркп., СА, № 17-218-310.
Балакирев, Милий: «Автобиографические заметки», «Русская музыкальная газета», 1910; Переписка (Чайковский), СПБ., 1912; «Переписка» (Римский-Корсаков), «Музыкальный современник», 1915-17; Переписка (Стасов), П., 1917.
Бахметев, Николай: материалы и ркп., СА, № 19-510.
Безборода, Маркел: «Роспета псалтырь», ркп., СА, № 16-17-1.
Безбородый, Маркел: «Усердник помет роспевных; Канон Никите Новгородскому», ркп. СА, № 16-17-2-3.
Белокуров, Сергей: «Сильвестра Медведева известие истинное православным и показание светлое о новоправлении книжном

- и о прочем», «Чтения в обществе истории и древней России», 1885, IV.
- Беляев, И.: «О скоморохах», Временник, 1854.
- Березовский, В.: «Русская музыка, критическо-исторический очерк национальной музыкальной школы в ее представителях», СПб, 1898.
- Березовский, Максим: произведения, ркп., СА, № Б 18-3301.
- Березовский, М.: материалы по самоубийству, СА, № 18-3302.
- Библиотеки: Нарышкиных, Разумовских, Репнинных, Шербаковых и Юсуповых, СА, № 3330-11.
- Бобынин, Виктор: «Очерки развития физико-математических знаний в России», М., 1886-1893, I-II.
- «Богумилские песнопения; нотации и записи, ркп.», СА, № БФ-201-310-56.
- Бородин, Александр: переписка, ркп., СА, № 19-893.
- Бортнянский, Дм.: произведения и переписка, ркп. СА, № 18-3981.
- Булич, Сергей: «Титов», «Русская музыкальная газета», 1900; «Варламов», там же, 1901.

В

- Варлаам, митр. (Василий Рогов): знаменное и троестрочное пение, ркп. 1589 г., СА, № 16-253-4.
- Вебер, Карл: «Краткий очерк современного музыкального образования в России», М. 1895.
- «Великокняжеская капелла и певчие дьяки: материалы», СА, № В-1094.
- «Великокняжеская капелла: материалы, ркп.», СА, № 16-241.
- «Великокняжеская капелла по отзывам современников, ркп. XV-XVII вв.», СА, № В-1093.
- Верстовский — Россини: переписка, СА, № ВР-5381-9.
- Верстовский: «Связки и поправки, сделанные Россини в опере Аскольдова могила, ркп», СА, ВР-5390.
- Веселовский, Александр: «Калики переходные и богомилские странники», «Вестник Европы», 1872, IV.
- «Владычня певчего дьяка, ркп. XVI в.», СА, № В-1096.
- Вознесенский, Иван: «Большой и малый знаменный распев», Рига, 1889.
- Вторья книги Моисеовы Исход, XXVIII, 34-35.

Г

- Гарбузов, Николай: «О многоголосии русской народной песни», М.-Л., 1939.
- Герцен, Александр: «Исполин просыпается», «Колокол», 1862.
- Глазунов, Александр: дневники, ркп., СА, № 19-Г 68019.
- Глинка, Михаил: «Полное собрание писем», СПб., 1907.
- Голубинский, Евгений: «История русской церкви», М., 1901, II.
- Голубцов, Александр: «Чиновник новгородского Софийского собора», М., 1899.

Д

- Давыдов, Сергей: «Записи народного многоголосья, ркп., СА, № Д-372-3.
- Даль, Владимир: «Толковый словарь живого русского языка», СПб, 1880-82.
- Даниил Заточенник: «Слово», по сп. XVI-XVII вв.
- Даргомьжский, Александр: «Автобиография», «Артист», 1894; Автобиография, письма, воспоминания современников, П., 1921.
- Днанин, А.: «А. П. Бородин», «Журнал физико-химического общества», 1888, IV.
- Дилецкий, Николай: «Музыкальная грамматика», сп. 1668, 1677 и 1681 г., СА, № Д-1098-1100.
- Дилецкий, Н.: «Идея грамматики музыкальной», сп. 1679 г., СА, № 17-Д 1101.
- Древности Геродотовой Скифии, СПб., 1866.
- «Дьяки певчие: материалы, ркп.,» СА, № Д 1102.

Ж

- «Житие Андрея Юродивого», по сп. XV и XVI вв.

З

- «Записки Императорского русского археологического общества», СПб., 1901, XII, 1-2.

- «Записки о Московии XVI в. сэра Джерома Горсея», СПб., 1909.
 «Записки Якушкина, ркп.», СА, № 19-371.

И

- Иван Грозный: материалы, ркп., СА, № В-1612.
 Иван Московский, дьякон: произведения, ркп., СА, № К 16-555.
 «Известия Императорского археологического общества», СПб., 1864, V, 3.
 Иконников, Владимир: «Опыт исследования о культурном значении Византии в русской истории», К., 1869.
 Иоанна Иоанновна: «Причины побудившие выписать итальянскую оперу», ркп. материалы, СА, № В-1834.
 «Ирмологи XII, XIII и XIV вв.», СА, № И 2-131-5.

К

- Кавос, Катерин: «Воспоминания и переписка», ркп., СА, № К-5344-53.
 «Калики переходные: записи, ркп.», СА, № БФ 201-357-86.
 Каптеев, Н.: «Характер отношений России к православному Востоку», М., 1885; «Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов», М., 1887.
 Кастальский, Александр: «Особенности народно-русской музыкальной системы», М.-П., 1923.
 Кастальский, Александр: «Теоретические труды», ркп., СА, № К 19-22-58.
 Кашкин, Николай: «Воспоминания», М., 1896.
 Киреевский, Федор: «Запись народного многоголосья», ркп., СА, № 2258-59.
 Кленовский Никифор: «Запись народного многоголосья», ркп., СА, № 2260.
 Климент Словенский, еп.: «Поучения, из рукописи XII в. Троицко-Сергиевской лавры».
 Книга Бытия, по ркп. Троицко-Сергиевской лавры XIV в.
 «Книга глаголемая алфавит иностранных речей, ркп. 1596 г.», СА, № А 17-5124.
 «Книга глаголемая мусикия, ркп. 1690 г.» СА, № К 1102-11.
 «Книги государевой денежной казны, ркп.», СА, № К 1112-48.

- Книга Исхода, по рукописи Троицко-Сергиевской лавры, XIV в.
 «Книга переписная города Торопца, ркп. 1539-41 гг.», СА, № К 1149.
 «Книга писцовая города Свяжжжа, ркп. 1309 (?) г.», СА, № К. 1150.
 «Книги писцовые и переписные Москвы и Новгорода XV-XVII вв.,
 выписки», СА, № К 11-51-211.
 «Книги сотные 1549-1603 гг., выписки», СА, № К 12-341.
 «Книга Судей Израилевых» по сп. Троицко-Сергиевской лавры
 XIV в.
 «Книги о Христе обнемлюща весь мир», христианская топография
 Козмы Индикоплова, по сп. Болотовскому и Синодальному.
 Козловский, Вячеслав: «Агенты царской охранки», М. 1917.
 «Кондакари XI и XII вв.», СА, № К 2-136-42.
 Кондаков Н.: «Толкование лестничной фрески XI в. Киево-Софий-
 ского собора, ркп.», СА, № В-2409.
 Константин Болгарский, пресв.: «Сказания евангелий», по сп. XII в.,
 Московская синодальная библиотека, № 163.
 Коптяев, Александр: «Новая русская музыка с культурной точки
 зрения», «Северный Вестник», 1897, I.
 «Куприяновские листы», Российская публичная библиотека, F I
 № 58.
 Кюи, Цезарь: «Русский романс», СПб, 1896.

Л

- Ларош, Герман: «Собрание музыкально-критических статей», СПб,
 1913, I, М., 1922-24, II.
 Латышев, Василий: «Известия древних писателей греческих и
 латинских о скифах и Кавказе», СПб., 1893.
 «Легенды христианские: их строение и многоголосье, ркп.», СА,
 № БФ 201-387-401.
 Леонид, арх.: «Стихиры положенные на крюковые ноты. Творе-
 ния царя Иоанна деспота Российского», Памятники древней
 письменности, СПб., 1886.
 «Летописец Переяславля Суздальского, ркп. XIII в.», СА, № 13-
 201; № 13-201-А.
 Летопись по Ипатскому сп. 6690 г., СПб, 1871.
 Линева, Евгения: «Великорусские песни в народной гармониза-
 ции», СПб., 1904, I, 1909, II; «Украинские песни в народной
 гармонизации», М., 1905.
 Липаев, Иван: «Музыкальное дело на 1-м всероссийском съезде
 сценических деятелей», «Русская музыкальная газета», 1897;

«Оркестровые музыканты; исторические и бытовые очерки», там же, 1903.

Лопатин, Николай: «Запись народного многоголосья», ркп., СА, № М 2-2261-3.

М

Майская служебная минея XI в., Софийской библиотеки.

Макарий, еп.: «История русского раскола, известного под именем старообрядчество», СПб., 1858.

Малала, Иоанн: «Хронография», по сп. XV в., Московский главный архив Министерства иностранных дел.

Марков, А.: «Беломорские былины; многоголосье беломорских былин», ркп., СА, № Ф. 202-56.

Маслов, А.: «Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее», М., 1909.

«Медвежатники и струнники: свидетельства современников», ркп. 1569-71 гг., СА, I А-83-516.

Мезенец, старец Александр: «Извещение о согласнейших пометах», ркп., 1667-9 гг., СА, № 17-17-4-5.

Мельгунов, Юлий: «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные», 1879-85.

Металлов, Василий: «Азбука крюкового пения», М., 1899; «Осьмогласье знаменного распева», М., 1900; «Русская семиография», 1912.

«Миней, ркп. XIII в.», СА, № М 2-137-43.

«Михаил Феодорович, царь: показания современников о музыкальной жизни двора, ркп.», СА, № В-1853-01.

«Михаил Феодорович, царь: показания современников об органах и прочих музыкальных инструментах, ркп.», СА, № В-1853.

«Михаил Феодорович, царь: свидетельства о потешной палате, ркп.», СА, № В-1853-02.

Михневич, Вл.: «Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении», СПб., 1879.

Можайский, С.: «Палеографические списки с греческих и славянских рукописей Московской синодальной библиотеки» VI-XII вв., М., 1863.

Монастырский устав, XII в., Софийской библиотеки.

«Московский двор: инвентарные списки, выдержки», СА, № М-93.

«Московская Русь: материалы, ркп.», СА, № 93-1-59.

- Мусоргский, Модест: «Письма к В. В. Стасову», «Радуга»: альманах Пушкинского дома, П., 1922; Письма и документы М-Л., 1932; Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову, М-Л., 1939.
- «Мучения блаженных мученик Вита, Модеста и Крестанцы», по Минеи четии июньской, XV-XVI вв., Московская синодальная библиотека № 89.

Н

- Нестор, черноризец: «Житие преподобного отца нашего Феодосия, игумена Печерского», до 1093 г.; сп. XII в., Московский Успенский Собор.
- Никон Черногорец: Пандекты, ркп. Пандектов Синодской библиотеки, 1296 г.
- Новгородский чиновник XIV в., Софийская библиотека.
- «Новгородское евангелие, ркп. 1358 г.», СА, № Н-13.
- Новосельский А.: «Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов», М., 1931.
- «Нос, Иван: минейные, крестно-богородичны и богородичны, ркп. XVI-XVII вв.», СА, № 17-18-6.

О

- Олеарий, Адам: «Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно», СПб., 1906.
- «Октай 1672 г.», СА, № 17-18-7.
- Оружие и доспех царя Бориса Феодоровича Годунова, по ркп. Архива оружейной палаты № 665.
- «Остромирово евангелие», Российская публичная библиотека F I № 5.
- Отчет Императорской археологической комиссии, 1861, 68-71, 74, 91.

П

- Паисиевский сборник, конца XIV или начала XV в., Ст. Петербургской Духовной академии библиотека № 72 (?).
- Пальчиков, Николай: «Крестьянские песни», СПб, 1888, I, М., 1901, II.

- Пальчиков, Н.: «Теоретические труды», ркп., СА, П 18-21-57.
- Патерик синайский XI в., Московская синодальная библиотека.
- Пекарский, Петр «Наука и литература в России при Петре Великом», СПб., 1862.
- Песни русского народа, собранные в Архангельской и Олонецкой губерниях в 1886 году, СПб., 1894.
- «Петр Великий, царь: материалы по театру, ркп.», СА, № Т-561.
- Петухов, Михаил: «Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории», СПб., 1884.
- «Стасов-Серов»: письма, ркп., СА, № С 17-18-09-1.
- «Поведания о побоище великого князя Димитрия Ивановича Донского», «Русский исторический сборник», III.
- «Повесть временных лет 6496, 6523, 6576, 6582 г.», по Лаврентьевскому сп., СПб., 1872.
- Потебня А.: «К истории звуков русского языка», В., 1876.
- «Правила Никейского первого вселенского собора», Кормчая книга Ефремовская, около 1100 г., Московской синодальной библиотеки.
- «Прач, Иоганн: собрание русских песен с их голосами, СПб., 1790», СА, № 839-24.
- Преображенский, Антонин: «Вопрос о единогласном пении в русской церкви XVII-го века», Памятники древней письменности и искусства, 1904, CLL; «О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI-XII в.», «Русская музыкальная газета», 1909, 8-10; «Культовая музыка в России», Л., 1924.
- Привалов, Н.: «Музыкальные духовые инструменты русского народа», 1907-9, I-II; «Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран», «Записки Императорского русского археологического общества», VII-VIII, 2. «Привалов, Н.: неопубликованные исследования по систематизации народных музыкальных инструментов», СА, № НИ 8-593.
- Прокофьев Сергей: «Досье и материалы», СА, С-3.
- «Псковская первая летопись, 7013 и 7123 г.», «Полное собрание русских летописей», IV.
- Пыпин, Александр: «Для объяснения статьи о ложных книгах», «Летопись занятий» археографической комиссии, СПб., 1862, I; «История русской литературы», СПб., 1898.

Р

- Разумовский, Димитрий: «Церковное пение в России», Москва, 1867.
- Редрихов, Феодор: «Канты и др. произведения», ркп., СА, № В 17-311-438.
- Римский-Корсаков, Николай: «Летопись моей музыкальной жизни», СПб., 1910; «Музыкальные статьи и заметки», М., 1911.
- Рогов, Савва: «Зело демественное пояние», ркп., СА, № В 16-255-9.
- Рубинштейн, Антон: «Автобиографические воспоминания», СПб., 1889.
- Русская летопись 6961 и 7044 г., по Никонову сп.
- Рущинский А.: «Религиозный быт русских по сведениям иностранных писателей», «Чтения общества истории и древностей российских», 1871, III.
- Рыбаков, С.: «Музыка и песни уральских мусульман», СПб. 1897.
- «Рыбниковские записи народной полифонии, ркп.», СА, № РФ 202-57-99.

С

- Савва, поп: Триодь Саввина, писанная ранее 1226 г., Софийской библиотеки.
- Савваитов, П.: «Описания старинных царских утварей, одежд, оружия и пр.», СПб, 1865.
- Самаров, (?): «Наброски», «Русская музыкальная газета», 1901.
- Самоковасов, Д.: «Древние земляные насыпи и значение их для науки», «Древняя и новая Россия», 1876, I, 3.
- Серов, Александр: «Критические статьи», СПб., 1892-95, I-IV.
- Серов, Александр: «Отзывы современников, материалы, ркп.», СА, № С-69.
- Симони, П.: «Великорусские песни записанные в 1619-20 годах для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства», «Сборник отделения русского языка и словесности Академии наук», СПб., 1907, LXXXII, 7.
- Сифов, Михаил: «Канты и прочая, ркп.», СА, № 1317-312-439.
- «Скандербековские записки, ркп.», СА, № С-99.
- «Скоморохи: челобитная, ркп. 1633 г.», СА, № СК-3.
- Скомрах — Праведник: «Исследования Беляева, Буслаева, Срезневского и др., ркп.», СА, № СК-4-71.

- Смирнов, Сергей: «История славяно-греко-латинской академии», М., 1855.
- Смоленский, Степан: ред., «Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца», Ка., 1888; «О древних певческих нотациях», СПб., 1901; ред. «Музыкальная грамматика Николая Дилецкого», СПб., 1910.
- Сокальский, Петр: «Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки», Х., 1888.
- Софийский временник, по рукописи Императорской публичной библиотеки XV-XVI вв.
- Списки с рукописи Упыря Лихого 1047 г., Московской синодальной библиотеки и Императорской академии наук.
- «Старины: записи многоголосья Кастальского, Кубышева, Линева, Листопадова, Привалова, Прокунина, Хренникова и др., ркп.», СА, № С 9-21-211-99.
- Срезневский, Измаил: «Святынища и обряды языческого богослужения древних славян, по свидетельствам современным и преданиям», Х., 1846; «Древние памятники юсового письма», СПб., 1865; «Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам», 1890-903, I-III.
- Стасов, Владимир: «Собрание сочинений, 1894-906, I-IV.
- Шешко, Федор: «Истинный смысл киноварных помет Шайдурова», «Опыт анализа творчества диакона Иоанна», ркп., Прага.
- «Стихири XII-XIV вв.», СА, № С 1-135-2.
- Стоглав, К., 1862.
- Субботин, Николай: «Материалы для истории раскола за первое время его существования» (без даты и места публикации).
- Суздальская летопись, по списку Московской духовной академии.

Т

- Титов, Василий: «Канты и прочая», ркп., СА, № В 17-1-39.
- Титов, В. дьяк и современники: «Материалы», ркп., СА, № В 17-440-552.
- Толковая псалтырь, до 1100 г., Императорская публичная библиотека.
- Трутовский, В.: «Собрание русских простых песен с нотами, СПб., 1782», СА, № 838-23.
- Тулобащин Андрей: «Скомрахи — Добрыня, Иоська, Каша —

он же Кашиця, — Кочет, Ладуха, Липский, Неруда, Пахуль, Попело, Пояц, Пугаль, Упырь и др., материалы, ркп., СА, № СК 1-2.

У

- «Указатель памятников», Императорский Российский Исторический Музей, М., 1893.
- «Указатель языческих и христианских древностей Прохорова, ркп.», СА, № П 25-03.
- Ундольский, Вукол: «Замечания для истории церковного пения в России», М., 1846.
- Устав церковный великого князя Владимира, по Кормчим Московского публичного музея.

Ф

- Фаминцын, Александр: «Скоморохи на Руси», СПб., 1889; «Гусли русский народный инструмент», СПб, 1890; «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа», СПб., 1891; «Тамбуровидные инструменты русского народа» (без места и даты публикации).
- Филиппов Г.: «Записи народного многоголосья», ркп., СА, № Ф. 202-100-54.
- Финдейзен, Николай: «Русская музыка в XIX веке», «Русская музыкальная газета», 1901; «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, М.-Л., 1928, I-II.
- Фомин - Ванжура - Мартин - и - Солер: «Материалы», ркп., СА, № 837-21.

Х

- Хвольсон, Д.: «Известия о хазарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и руссах Абу-Али Ахмеда Бен Омар Ибн-Даста», СПб., 1869.
- «Хождение Афанасия Никитина», по Архивскому сп. XVI в., Полное собрание русских летописей, VI.

- Хорхэ, (?): «Причина упадка русской частной оперы в провинции», «Русская музыкальная газета», 1897; «Публика и толпа», там же, 1899.
- Хренников, Алексей: «Многоголосные былины», ркп., СА, №ХФ 203-15.
- Хренников, Алексей: «Причеты Новгородской губернии, ркп.», СА, № ХФ 203-1581.
- «Христианин, поп: хвалитныя стихеры, ркп.», СА, № 1617-В 9.

Ч

- Чайковский, Петр: «Музыкальные фельетоны и заметки», М., 1898; Переписка (Стасов), М., 1908; Переписка (Танеев), М., (без даты публикации, до-революционное издание); Дневники, М., 1923; Воспоминания и письма, П., 1924; Переписка с Н. Ф. фон Мекк, М., 1934-36, I-III; «Причины смерти Петра Ильича Чайковского: протоколы следственной комиссии», СА, № 12004-а.
- Чечотт, Виктор: «Необходимо ли нам министерство изящных искусств», «Искусство», 1883, №41.
- Чешихин, Всеволод: «История русской оперы», М., 1905.
- Числа, гл. X, ст. 1-2 и 9-10.
- Чудинов, А.: «Очерк истории языкознания в связи с историей обучения родному языку», В., 1872.

Ш

- Шайдуров, Иван: «Сказания о подметах, еже пишутся в пении под знаменами», ркп. конца XVI в., СА, № 1617-132.
- Шляпкин, И.: «Димитрий Ростовский и его время. СПб., 1891.
- Шостакович, Дмитрий: Досье и материалы, СА, № С-5.

Я

- Яковлев, Владимир: «Памятники русской литературы XII и XIII веков», СПб., 1872; «Древне-киевские религиозные сказания», Ва., 1875.

БИБЛИОГРАФИЯ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

A

- Adler, Bruno: "Pfeifende Pfeile und Pfeilspitzen in Sibirien", Globus, 1902, LXXXI.
- Albini, Eugenio: "Instrumenti musicali degli Etruschi e loro origini", L'Illustrazione Vaticana, 1937, VIII.
- Almgren, O.: Nordische Felszeichen als religiöse Urkunde, Frankfurt AM, 1934.
- Anderson, Otto: Strakharpan, Helsingfors, 1923; The Bowed Harp, London, 1930.
- Andree, Karl: "Die Nasenflöte und ihre Verbreitung", Globus, 1899, LXXV.
- Andsee, Richard: Das Amurgebiet, Leipzig, 1876.
- Arbatsky, Yury: "Albanien", "Arnold, Juri (von)", "Baltikum", Die musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel & Basel, 1949-51; Beating the Tupan in the Central Balkans, Chicago, 1953; Samplings in the Folk Music Cultures of South-Eastern Europe, The North-Holland Publishing Co., Amsterdam,— in press.

B

- Baglioni, S.: "Ein Beitrag zur Kenntnis der natürlichen Music", Globus, 1910, LXXXXVIII.
- Barnett, R. D.: "The Nimrud Ivories", Iraq, 1935, II, 2.
- Bartók, Béla: "Die Volksmusik der Rumänen von Maramures", Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, 1923, IV.
- Becking, Gustav: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg, 1928; "Der musikalische Bau der montenegrischen Volksepos", Archives Néerlandaises de Phonetique Experimentale, Amsterdam, 1933.
- Behn, Friedrich: "Die Musik im römischen Heere", Mainzer Zeitschrift, 1912, VII.
- Bekker, Paul: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, Stuttgart, 1926.
- Belović, Jasna: Die Sitten der Südslawen, Dresden, 1927.
- Bogoras, Waldemar: "The Chukchi of Northeastern Asia", Archiv für Anthropologie, 1901, III, 1; "The Chukchee Religion", Jesup Pacific Expedition, VII.
- Buesing, J. Chr.: Dissertatio de tubis Hebraeorum argenteis, Bremae, 1745.

C

- Cumming, Charles Gordon: *The Assyrian and Hebrew Hymns of Praise*, New York, 1934.
- Cui, Cesar: *La musique en Russie*, Paris, 1881.
- Czaplicka, M. A.: *Aboriginal Siberia*, Oxford, 1914; *The Turks of Central Asia*, Oxford, 1918.

D

- Danby, Herbert, tr., *The Mishna*, Oxford, 1933.
- Danckert, Werner: *Das europäische Volkslied*, Berlin, 1939 (in den Angaben über die östlichen Randvölker, von Seite 362 an, nicht überall zuverlässig).
- Drechssler, Johann Gabriel (m. 1677): *Kinnor ledawid sive De cithara Davidica*, Lipsiae.
- Duchesne-Guillemin, Marcelle: "La harpe en Asie occidentale ancienne", *Revue d'Assyriologie*, 1937, XXXIV.
- Durham, Edith M.: *High Albania*, London, 1909.

E

- Emsheimer, E.: "Musikethnographische Bibliographie der nicht-slavischen Völker Russlands", *Acta Musicologica*, 1943.

F

- Farmer, Henry George: *Byzantine Musical Instruments in the Ninth Century*, London, 1925; "Clues for the Arabian Influence on European Musical Theory", *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1925; "The Canon and Eschaquiel of the Arabs", *ibid.*, 1926; *History of Arabian Music*, London, 1929; *Studies in Oriental Musical Instruments*, London, 1931.
- Finesinger, Sol Baruch: *Musical Instruments in the Old Testament*, Baltimore, 1926.
- Finsch, Otto: *Reise nach West-Sibirien*; Berlin, 1879.

- Flavius Josephus: *Antiquitates*, lib. III, cap. 12, 6 & lib. VII, cap. 12, 3.
- Foy, Wilhelm: "Zur Verbreitung der Nasenflöte", *Ethnologica*, 1909, I.
- Fuller, J. F. C.: *The Secret Wisdom of the Qabalah*, London, 1937.

G

- Galpin, Francis W.: *The Music of the Sumerians*, Cambridge, 1937 (with care).
- Gaster, M.: *Ilchester Lectures on Greeco-Slavonic Literature and its Relation to the Folk-lore of Europe during the Middle Ages*, London, 1887.
- Gesemann, Gerhard: "Ueber jugoslawische Volksmusik oder zur Wahrung des kulturellen Ansehens vor der Welt", *Slawische Rundschau*, 1931, III, 5.
- Goldenweiser, Alexander A.: *Early Civilization*, New York, 1932.
- Goloubew, Victor: "Sur l'origine et la diffusion des tambours métalliques", *Prehistorica Asiae Orientalis*, 1932, I.
- Gombosi, Otto Johannes: *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen, 1939; "Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters", *Acta Musicologica*, 1939, XI.
- Gressmann, Heinrich: *Musik und Musikinstrumente im alten Testament*, Giessen, 1903.
- Guthrie, Mathiu: *Dissertation sur les antiquités de Russie*, Saint-Pétersbourg, 1795.

H

- Hall, H. U.: "The Siberian Expedition", *The Museum Journal*, University of Pennsylvania, 1916, VII, 1.
- Handschin, Jacques: "Musikalische Miszellen", *Philologus*, 1930, LXXXVI; "Le Chant Ecclésiastique Russe", *Acta Musicologica*, 1952, XXIV.
- Hanslick, Eduard: *Vom musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1891.
- Harap, Louis: "Some Hellenic Ideas on Music and Character", *The Musical Quarterly*, 1938, XXIV.
- Herbig, Reinhard: "Griechische Harfen", *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Athenische Zweigstelle*, 1929, LIV.

- Herodotus: *Historiarum*, lib. II, cap. 79, lib. IV, cap. 72 & lib. V, cap. 6.
- Høeg, Carsten: *La Notation ecphonétique*, Copenhagen, 1935.
- Holmberg, Uno: "Die Religion der Tscheremissen", *Folklore Fellows Communications*, Helsinki, 1926, LVI (nicht überall zuverlässig); "Finno-Ugric, Siberian" (with care), *The Mythology of all Races*, Boston, 1927, IV.
- Hornbostel, Erich M. v.: "Ueber ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge", *Zeitschrift für Ethnologie*, 1911, XLIII; "Notizen über kirgisische Musikinstrumente", R. Karutz—unter Kirgisen und Turkmenen, Leipzig, 1911; "Musikalische Tonsysteme", H. Geiger & Karl Scheel—*Handbuch der Physik*, Berlin, 1927, VIII; "Die Massnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel", *Festschrift für P. W. Schmidt*, Wien, 1928.
- Howard, Albert A.: "The Aulos or Tibia", *Harvard Studies of Philology*, 1893, IV.
- Hruševskij, M.: *Geschichte des ukrainischen Volkes*, Leipzig, 1906; *A History of Ukraine*, New Haven, 1941.
- Huchzermeyer, Helmut: *Aulos und Kithara*—Dissertation, Münster, 1931.
- Huth, Arno: *Die Musikinstrumente Ost-Turkistans*—Dissertation, Berlin, 1928.

I

- Inan, Abdülkadir: "Ahnenbilder bei den Türken und Mongolen", *Türk tarih, Arkyoloji ve Etnografi Dergisi*, Ankara, 1935, II.

J

- Jackson, Wilfrid: "Shell-trumpets", *Memoirs of the Manchester Literary Society*, 1916, LX.
- Jeanes, Sir James Hopwood: *Science and Music*, Cambridge, 1937.
- Jochelson, Waldemar: "Material Culture and Social Organization of the Koryak", *Memoirs of the American Museum of Natural History*, 1908, X, 1; "The Yukaghir and the Yukaghirized Tungus", *ibid.*, 1924, XIII, 2.

K

- Karlgren B.: "Some Fecundity Symbol in Ancient China", *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, 1930, II.
- Kennan, George: *Tent Life in Siberia*, London & New York, 1905.
- Knudtzon, J. A.: *Die El-Amarna-Tafeln*, Leipzig, 1915.
- Kohlbach, B.: "Das Widderhorn", *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 1916, XVI.
- Komroff, Manuel, ed., *Contemporaries of Marco Polo*, London, 1928.
- Koschmieder, Erwin: "Teorja i praktyka rosyjskiego śpiewu neumatycznego na tle tradycji staroobrzędowców wileńskich", *Ateneum Wileńskie*, 1935, X; "Die ekphonetische Notation in kirchenslawischen Denkmälern", *Südost-Forschungen*, 1940, V; "Zur Bedeutung der russischen liturgischen Gesangstradition für die Entzifferung der byzantinischen Neumen", *Kyrios*, 1940-41, V; "Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente", I, *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse*, 1952, nF, XXXV.
- Kunst, Jaap: *Cultural Relations between the Balkans and Indonesia*, Amsterdam, 1954.

L

- Lach, Robert: "Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur", *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse*, 1925.
- Lachmann, Robert: "Zur aussereuropäischen Mehrstimmigkeit", *Kongressbericht der Beethoven-Zentenarfeier*, Wien, 1927; *Musik des Orients*, Breslau, 1929; "Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker", *Ernst Bücken—Handbuch der Musikwissenschaft*, Wildpark-Potsdam, 1929.
- Lang, Andrew: *Custom and Myth*, London, 1885; *Myth, Ritual, and Religion*, London, 1887.
- Langdon, Stephen: "Babylonian Musical Terms", *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1921.
- Lapchine, J.: *La synergie spirituelle*, Prague, 1933.
- Laux, Karl: "Bekker, Paul", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel & Basel, 1949-51, I.

Lewy, Julius: "Kappadokische Tontafeln", Max Ebert—Reallexikon der Vorgeschichte, Berlin, 1926, VI.

Lods, Adolphe: "Les idées des anciens Israélites sur la musique", Journal de Psychologie, 1926.

M

Malinowski, Bronislaw: Argonauts of the Western Pacific, London, 1922.

Marshall, Sir John: Mohenjo Dare and the Indus Civilization, London, 1931.

Meyer, Elard Hugo: Badisches Volksleben, Strassburg, 1900.

N

Nau, Walter G., ed., A Triptych from The Arbatsky Collection, Chicago, 1954.

Neumann, K.: Hellenen im Skythenlande, Berlin, 1855.

O

Olkhovsky, Andrey: Musik under the Soviets, New York, 1955.

Oost, Joseph v.: "La musique chez les Mongols des Urds", Anthropos, 1915-16, X, XI.

Oulibicheff, Alexandre: Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse de principales oeuvres de Mozart, Moscou, 1843; Beethoven, ses critiques et ses glossateurs, Leipzig, 1857.

P

Palikarova Verdeil, R.: "La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes", Monumenta Musicae Byzantinae Subsidia, Copenhagen, 1953, III.

Pollux, Julius: Onomastikon, IV, 60, 84.

Price, Ira Maurice: The Great Cylinder Inscriptions of Gudea, Leipzig, 1927.

Q

Quasten, Joh.: Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, Münster, 1930.

R

Reik, Theodor: "Ritual", The International Psycho-analytic Library, London, 1931, XIX.

Reitenfels, Jakob: De rebus Moscovitis, Padua, 1680.

Riemann, Ludwig: Ueber eigentümliche bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen und ihre Beziehungen zu den Gesetzen der Harmonie, Essen, 1899.

Ritter, Helmut: "Picatrix", Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-22, Leipzig, 1923.

Rosen, H.: "Phallosguden i Norden", Antikvarisk Tidskrift för Sverige, 1913, XX.

S

Sachs, Curt: Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin, 1913; "Systematik der Musikinstrumente", Zeitschrift für Ethnologie, 1914, XLVI; "Die litauischen Instrumente", International Archiv für Ethnographie, 1915, XXIII; Die Musikinstrumente Birmas und Assams, München, 1917; Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig, 1920; Die Musikinstrumente des alten Aegyptens, Berlin, 1921; Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, Berlin, 1923; Musik des Altertums, Breslau, 1924; Geist und Werden der Musikinstrumente, Berlin, 1929; World History of the Dance, New York, 1937; Les instruments de musique de Madagascar, Paris, 1938; "Towards a Prehistory of Music", The Musical Quarterly, 1938, XXIV; The History of Musical Instruments, New York, 1940; "The Mystery of the Babylonian Notation", The Musical Quarterly, 1941, XXVII; The Rise of Music in the Ancient World East and West, New York, 1943.

Saxonis Grammatici historiae danicae libri XVI, St. Sorö, 1644.

Schaeffner, André: Origine des instruments de musique, Paris, 1936.

- Schefer, C.: Description topographique et historique de Bukhara, par Mahommed Narchakhy, Paris, 1892.
- Schlesinger, Kathleen: The Greek Aulos, London, 1939 (with care).
- Schmeltz, I. D. E.: "Das Schwirrholtz", Verhandlungen des Vereins für naturwissenschaftliche Unterhaltung zu Hamburg, IX.
- Schneider, Marius: Geschichte der Mehrstimmigkeit, Berlin, 1934-35, I & II.
- Seewald, Otto: Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas, Wien, 1934.
- Seler, Eduard: Fray Bernardino de Sahagun, Stuttgart, 1927.
- Shapiro, Karl: "The Arbatsky Collection", The Newberry Library Bulletin, 1954, III, 6.
- Sommier, St.: Un'estate in Siberia, Firenze, 1885.
- Stainer, Sir John: Music of the Bible, London, 1914.
- Stangl, Kurt: "Becking, Gustav Wilhelm", Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel & Basel, 1949-51, I.
- Strabo: Geography, IX, 3, 10 & XV, 1, 55.
- Stravinsky, Igor: Chronique de ma vie, Paris, 1935; Poétique musicale sous forme de six leçons, Cambridge, 1942.
- Swan, Alfred J.: "The Znameny Chant of the Russian Church", The Musical Quarterly, 1940, XXVI, 2-4; "New Developments in the Transcription of Byzantine Melodies", *ibid.*, 1943, XXIX.

T

- Theophylacti Simocattae Historiae, Leipzig, 1887.
- Thureau-Dangin, François: Königsinschriften, Leipzig, 1907; *Rituels accadiens*, Paris, 1921.
- Tomaschek, W.: "Kritik der ältesten Nachrichten über skythischen Norden", Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, hist.-philos. Klasse, CXVI & CXVII.
- Togan, A. Zeki Validi: "Ibn Fadlan's Reisebericht", Abhandlungen für die Kunde Morgenlandes, Leipzig, 1939.

V

- Väisänen, A. O.: "Die Leier der Ob-Ugrischen Völker", *Eurasia septentrionalis antiqua*, 1930, VI; "Wogulische und Ostjakische Melodien", *Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia*, Helsinki, 1937, LXXIII.

Vernadsky, George: *Ancient Russia*, New Haven, 1946; *Kievan Russia*, New Haven, 1948; *The Mongols and Russia*, New Haven, 1953; *A History of Russia*, New Haven, 1954; "Radiation of Ancient Cultures", *Südost-Forschungen*, 1954, XIII.

W

Wagner, Peter: *Neumenkunde*, Leipzig, 1912.

Wald, E. T. de: *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton, 1932.

Weiss, Josef: *Die musikalischen Instrumente des alten Testaments*, Graz & Prag, 1895.

Wellesz, Egon: *Der Stand der Forschung auf dem Gebiete der byzantinischen Kirchenmusik*, Brussels, 1936.

Wilke: "Archaeologische Parallelen aus dem Kaukasus und den unteren Donauländern", *Zeitschrift für Ethnologie*, 1904.

Wirth, A.: *Geschichte der Türken*, Stuttgart, 1912.

Z

Zinkeisen, J. W.: *Geschichte des osmanischen Reiches in Europa*, Hamburg, 1840.

Zlatoff-Mirsky, Alexander, ed., Yury Arbatsky: *The 92nd Psalm*, Chicago, 1954.

**КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ
О РУССКИХ КОМПОЗИТОРАХ,
УПОМИНАЕМЫХ В КНИГЕ**



АЛЯБЬЕВ Александр Николаевич, родился в Москве в 1787 году в семье родовитых дворян. Хотя Алябьев избрал карьеру военного, но много занимался музыкой. Он автор и сегодня не забытого «Соловья», который особенно прославился благодаря тому, что его пели во время своих гастролей в Петербурге Полина Виардо и Аделина Патти. Алябьев умер в Москве в 1851 году.

АРЕНСКИЙ Антон Степанович, родился в Петербурге в 1861 году. Ученик Римского-Корсакова. Особенной известностью пользовались его кантата «Лесной царь», опера «Сон на Волге», «Рафаэль» и «Наль и Дамянти» (по Жуковскому). Аренский умер в 1906 году.

БАЛАКИРЕВ Милий Алексеевич, родился в 1836 году в Нижнем Новгороде. Позже переселился в Петербург, где познакомился с М. И. Глинкой. Балакирев основал музыкальный кружок, из которого вышли позже члены «Могучей кучки». Из произведений Балакирева особенно известны симфоническая поэма «Тамара», увертюра к «Королю Лиру», и композиция «Русь», названная им музыкальной картиной в ознаменование тысячелетия России в 1862 г. Умер Балакирев в 1910 году.

БОРОДИН Александр Порфирьевич, профессор химии, академик Военно-медицинской Академии, родился в 1834 году. Еще большую известность, чем известность ученого, приобрел как композитор и член «Могучей кучки». Наибольшей славой пользуются его опера «Князь Игорь», две симфонии и романс на слова Пушкина «Для берегов отчизны дальней». Умер Бородин в 1887 году.

БОРТНЯНСКИЙ Дмитрий Степанович. Известный композитор в области церковной музыки. Родился в г. Глухове в 1751 году. Лучшие его сочинения-концерты «Гласом моим ко

Господу воззвах», «Скажи ми, Господи, кончину мою», «Да воскреснет Бог и растачатся врази Его». Умер в 1825 году.

ВАРЛАМОВ Александр Егорович, автор многочисленных романсов и песен. Родился в 1801 году. Музыкальное воспитание получил в придворной певческой капелле под руководством Бортнянского. Широкой известностью пользуются его песни: «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан», «Что отуманилась зоренька ясная», «Песнь Офелии» (из Гамлета). Известен также как музыкальный педагог (автор книги «Полная школа пения»). Умер в 1848 году.

ВЕРСТОВСКИЙ Алексей Николаевич, родился в 1799 г. в Тамбовской губернии, в имении своего отца. Известен как сочинитель музыки к водевилям и как автор оперы «Аскольдова могила». В народный репертуар вошли его песни «Гой ты Днепр», «В старину живали деды» и т. д. Умер в 1862 году.

ГЛАЗУНОВ Александр Константинович, ученик Балакирева и Римского-Корсакова, родился в 1865 году в семье известного издателя. Автор многих симфоний, оркестровых сюит, балета «Раймонда». Долголетний директор Петербургской консерватории. После октябрьской революции эмигрировал во Францию, где и умер в 1936 году.

ГЛИНКА Михаил Иванович, родился в 1804 году в селе Новоспасском Смоленской губернии. Родоначальник самостоятельной русской музыкальной школы. Автор опер «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила», «князь Холмский» и множества романсов. Из них особенно прославились «Дубрава шумит», «В крови горит огонь желаний», «Ночной смотр». Из выдающихся церковных произведений нужно выделить «Да исправится» и «Херувимская». Умер в Берлине в 1857 году. В том же году, по распоряжению императора Александра II-го, прах его перевезен в Петербург, в Александро-Невскую Лавру, где и похоронен. В Смоленске ему поставлен памятник, на котором написано: «Глинке — Россия».

ГЛИЕР Рейнгольд Морицович, родился в 1874 году в Киеве, в семье мастера музыкальных инструментов. Учился у Танеева и Аренского. Автор симфонии-былины «Илья Муромец». После октябрьской революции написал балет «Красный мак».

ГРЕЧАНИНОВ Александр Тихонович, родился в 1864 году. Автор опер «Добрыня Никитич» и комической оперы «Женитьба». Из песен наибольшей популярностью пользуются «Колыбельная» и романсы на темы стихотворений Тютчева: «Слезы», «Еще томлюсь тоской желанья», «Последняя любовь», «Весна идет» и т. д. Кроме того, известен как автор множества произведений на темы церковных песнопений. Ему принадлежат две литургии Иоанна Златоуста, песнопения Всенощного бдения, Страстной седмицы в США, где пользовался широкой популярностью среди русской и американской музыкальной публики. В 1954 г. все Зарубежье отметило 90-летие со дня его рождения. Гречанинов скончался 3-го января 1956 г.

ДАРГОМЫЖСКИЙ Александр Сергеевич, родился в 1813 году в имении своего отца в Смоленской губернии. Член «Могучей кучки». К числу его наиболее значительных произведений относятся оперы «Русалка» и «Каменный гость». Из оркестровых произведений наиболее популярны «Малороссийский казачок», «Чухонская фантазия». Умер в 1869 году.

КАБАЛЕВСКИЙ Дмитрий Борисович. Родился в 1904 г. Ученик Мясковского и Гольденвейзера. Автор оперы «Кола Брюньон» (по Р. Ролану) и второй симфонии, которая была исполнена в Бостоне под управлением Кусевицкого. Живет в Советском Союзе, где известен и как музыкальный педагог.

КЮИ Цезарь Антонович, родился в Вильне, в 1835 году. Музыкант и инженер. Член «Могучей кучки». Наиболее известны его Калейдоскоп, комическая опера «Сын мандарина» и три оперы: «Кавказский пленник», «Ратклиф» и «Анджело». Умер в 1918 году.

ЛОПАТНИКОВ Николай Львович, родился в 1903 году в Ревеле.

В настоящий момент профессор композиции в Карнеги Институте в Питтсбурге. Симфонии, симфониетта, концерты для пианофорте (рояль) и оркестра, композиции для механических (фонола) инструментов. Наряду со Стравинским наиболее значительный русский композитор современности.

ЛЯДОВ Анатолий Константинович, родился в 1855 году. Оркестровал балет «Сатанилла», автор большого оркестрового произведения «Кикимора», и хора с оркестром «Возле речки, возле моста», «Музыкальной табакерки» и т. д. В течение многих лет был преподавателем Петербургской консерватории. Умер в 1914 году.

МЕДТНЕР Николай, родился в 1879 году. Вскоре после революции 1917 года эмигрировал в США. Наиболее известны его Канцона-серенада и «Траурный марш». Умер в 1951 году.

МУСОРГСКИЙ Модест Петрович, родился в 1839 году. С детства обнаружил большие музыкальные способности. По профессии был военным, однако, с течением времени все больше стал уделять внимание музыке, вошел в кружок Балакирева, а позже стал членом «Могучей кучки». Наиболее известны его оперы «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка». Известен в музыкальном мире как яркий сторонник реализма в музыке. Умер в нищете. Не имея средств и заболев, он был помещен под видом денщика одного из врачей в Николаевский военный госпиталь, где и скончался в 1881 году.

МЯСКОВСКИЙ Николай Яковлевич, родился в семье военного инженера в 1881 году. Образование получил в Военно-инженерном училище. Автор восемнадцати симфоний, оркестровых произведений «Альстор» по Шелли и «Молчание» (по Э. По). Он же автор множества романсов на стихи Дельвига, Баратынского, Лермонтова.

ПРОКОФЬЕВ Сергей Сергеевич, родился в 1891 году. Музыкаой стал заниматься с детства, учился в Петербургской консерватории у Римского-Корсакова, Лядова и Черепнина.

Автор «Скифской сюиты», оперы «Любовь к трем апельсинам», «Петр и волк», «Война и мир», «Царь Додон», «Ромео и Джульета», симфонического концерта «Александр Невский». Умер в 1953 году.

РАХМАНИНОВ Сергей Васильевич, родился в 1873 году на Онеге, в семье помещика. Окончил Московскую консерваторию. Учился у Аренского и Танеева. Рано прославился, сначала как дирижер (дирижировал оперой «Пиковая дама» Чайковского). Автор опер «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа де-Римини». Известен также как автор множества песен на стихи Тютчева: «Весенние воды», «Все отнял у меня», «Фонтан», «Сей день я помню» и т. д. Вскоре после революции 1917 г. эмигрировал в США. Широкую известность приобрел в качестве пианиста. Умер в Америке в 1943 году.

РЕБИКОВ Владимир Иванович, родился в 1866 году в Красноярске. И сегодня еще пользуется большой популярностью его «Елка» на сюжет, взятый у Достоевского. Умер в 1920 году.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Николай Андреевич, родился в 1844 году в г. Тихвине, Новгородской губернии в семье помещика. Окончил Морское училище в Петербурге. Рано отдался музыке, вошел в кружок Балакирева, позже стал членом «Могучей кучки». Для Римского-Корсакова характерно оптимистическо-эпическое устремление его творчества. Он автор пятнадцати опер, многих замечательных симфонических произведений, романсов и дуэтов. Наиболее известны его оперы «Млада», «Псковитянка», «Снегурочка», «Садко», «Кошей», «Сказание о граде Китеже», «Царская невеста», «Золотой петушок». Из симфонических произведений наибольшей известностью пользуется «Шехерезада». Один из самых замечательных музыкальных педагогов (профессор Петербургской консерватории). Умер в 1908 году.

РУБИНШТЕЙН Антон Григорьевич, выдающийся пианист, композитор и насадитель музыкального образования в России, родился в 1829 году в с. Выхватинец в Бессарабии. С десятилетнего возраста прославился как пианист, совершив

тогда свое первое турне по Европе. В 1859 году Антон Рубинштейн основал в Петербурге Русское музыкальное общество. В 1862 году по его инициативе была основана Петербургская консерватория. По количеству созданных им произведений у него нет соперников. Из его опер наиболее известны «Демон» (по Лермонтову), «Купец Калашников», «Суламифь». Из симфоний «Океан», «Иван Грозный». Умер в 1894 году.

РУБИНШТЕЙН Николай Григорьевич, родился в Москве в 1835 году. Музыкальные способности обнаружились у него еще раньше, чем у его брата Антона. Автор многочисленных фортепьянных пьес — мазурок, болеро, тарантелл, концертного вальса, полонеза. Основатель Музыкального общества в Москве, а позже основатель Московской консерватории. Умер в Париже в 1881 году.

СЕРОВ Александр Николаевич, родился в 1820 году, в Петербурге. Окончил училище Правоведения, где подружился с будущим музыкальным критиком и вдохновителем «Могучей кучки» В. В. Стасовым. Автор опер «Мельничиха в Марли», «Юдифь» и «Майская ночь». Известен также как музыкальный критик. Умер в Петербурге в 1871 г.

СКРЯБИН Александр Николаевич, выдающийся композитор и пианист, родился в 1872 году, в Москве, в семье дипломата. Ученик Аренского и Танеева. Автор оркестровых произведений: «Поэма экстаза», «Прометей». Умер в 1915 году.

СТАСОВ Владимир Васильевич, знаменитый музыкальный критик, родился в 1824 году в Петербурге, в семье архитектора. Окончил училище Правоведения. Его перу принадлежат биографии Глинки, Мусоргского, Кюи и Римского-Корсакова. В музыке Стасов был горячим апологетом новой национальной русской школы, основателем которой считал Михаила Глинку. Имя Стасова неотделимо от деятелей «Могучей кучки». Умер Стасов в 1906 году.

СТРАВИНСКИЙ Игорь Федорович, сын известного певца Федора Игнатьевича, родился в Ораниенбауме близ Петербурга

в 1882 году. Учился у Римского-Корсакова. Автор музыки к балетам: «Жар-птица», «Петрушка», оперы «Царь Эдип», «Весна священная». После революции 1917 года эмигрировал. В настоящее время живет в Беверлее, шт. Калифорния. Состоит профессором Гарвардского и Колумбийского университетов. Большое впечатление во всем мире произвели Симфония псалмов и Литургия Стравинского. Среди современных композиторов нет, кажется, ни одного, кто не испытал бы на себе влияния Стравинского.

ТАНЕЕВ Сергей Иванович, родился в 1856 году во Владимире, в семье чиновника. Рано стал учиться музыке. Окончил Московскую консерваторию. Первое публичное выступление — сочинение «Я памятник воздвиг». Из опер наибольшей известностью пользуется трилогия «Царь Эдип» (по Эсхилу). Умер в 1915 году. Автор капитального труда «Подвижной контрапункт».

ТИТОВ Николай Алексеевич, сын композитора-дилетанта. Считается «дедушкой русского романса». Родился в 1800 году. Из его романсов и сегодня еще не забыты «Прости», «Лампада», «Песня ямщика». Умер в 1875 г.

ХАЧАТУРЯН Арам, родился в Тифлисе в 1904 году. Окончил Ленинградскую консерваторию. Ученик Гнесина. Наиболее известны Симфонии 1 и 2, «Битва за Сталинград», Балет «Гайяне», Сюита «Маскарад» (по Лермонтову).

ЧАЙКОВСКИЙ Петр Ильич, родился в 1840 году в Воткинске, в семье государственного чиновника и помещика. С детства обнаружил большие музыкальные способности. По окончании консерватории вскоре проявил себя как композитор. В отличие от Римского-Корсакова, музыканта эпической складки, произведения Чайковского пронизаны элегическими тонами. Чайковскому принадлежат: восемь опер, шесть симфоний, три балета и ряд других музыкальных произведений. Среди опер особенно известны: «Евгений Онегин», «Пиковая Дама»; все три балета Чайковского — «Лебединое озеро», «Спящая красавица», и «Щелкунчик» пользуются особой популярностью во всем мире. Умер в 1893 году.

ЧЕРЕПНИН Николай Николаевич, родился в 1873 году. Приобрел известность как балетный композитор. Наиболее известна его фантастическая каденция «Маска красной смерти». Умер в 1945 году.

ШОСТАКОВИЧ Дмитрий Дмитриевич, родился в Петербурге в 1906 году. Музыкальный талант проявился очень рано. Тринадцатилетним мальчиком уже принят был в Петербургскую консерваторию. Ученик Глазунова и Максимилиана Штейнберга. Первую свою симфонию написал еще будучи учеником Консерватории. Она была включена Бруно Вальтером в программу его концертов в Берлине, что сразу выдвинуло Шостаковича в первые ряды современных музыкантов. Наибольшей известностью пользуются его оперы: «Нос», «Леди Макбет Мценского уезда» и Седьмая симфония.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Юрий Иванович Арбатский родился в 1911 году в Москве. В 1924 году покинул Россию, поселившись в Праге, где и окончил среднюю школу. Музыкальное образование получил сначала у Свечиной-Кишенской, Германа Ловсцкого — ученика Римского-Корсакова и у композитора Николая Лопатникова. Был оркестровым дирижером в римском соборе в Белграде. В 1930 году, в качестве стипендиата Сергея Рахманинова поступил в консерваторию в еЛйпциге; по окончании консерватории по классу композиции продолжал совершенствоваться при поддержке Беляевского издательства в Париже и Нильгельма Циммермана (сына Юлия Циммермана, владельца известного нотного издательства в России). Вернувшись позже в Прагу, Арбатский поступил в университет, который и окончил по философскому отделению. Был оставлен научным сотрудником при Пражском университете.

Во время 2-ой мировой войны, живя в Праге, Арбатский получил возможность ознакомиться с вывезенными из Советского Союза секретными музыкальными архивами и, в частности, с до сих пор неопубликованными работами известного музыковеда Александра Кастаньского. В 1949 году Арбатский приехал в Америку, где получил научную стипендию при Чикагской Ньюберри библиотеке, которой он передал свой собственный, годами копившийся музыкальный архив.

За свои научные заслуги весной 1955 года Арбатский получил Гугенгеймовскую премию.

**
*

«Этюды по истории русской музыки» автор проводил обширной библиографией на русском и иностранных языках. В приложении к книге читатель найдет составленные Издательством Краткие биографические сведения о русских композиторах, упоминаемых в «Этюдах» Арбатского.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	9
Глава I Музыкальные инструменты древности и инструменты на территории России, все еще находящиеся в употреблении с доисторических времен	21
„ II Языческая вера и ее наследие	57
„ III Народное многоголосье	79
„ IV Киевская и Новгородская Русь	123
„ V Церковная музыка	155
„ VI Разнородные влияния	175
„ VII Московская Русь	183
„ VIII Возникновение художественной музыки	217
„ IX Западная культура как фермент в ху- дожественной музыке России	239
„ X Реализм	267
„ XI Концертное творчество	297
„ XII Литература о музыке	339
„ XIII Последствия усвоения романтизма	351
Библиография на русском языке	379
Библиография на иностранных языках	391
Краткие биографические сведения о русских ком- позиторах, упоминаемых в книге	401
От издательства	411

Printed in U. S. A.
WALDON PRESS,
203 Wooster Street,
New York 12, N. Y.

Цена: \$3.00

