

5950

**Вольфгангъ**  
**модернизма и музыка**  
**статьи критическія и поэматическія**  
**1907-1911**



«Музыкарь»  
1912









801-86  
14647-X

5950

ВОЛЬФИНГЪ

M 86  
123

# МОДЕРНИЗМЪ И МУЗЫКА

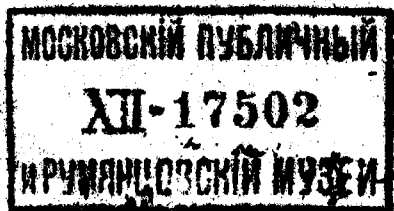
СТАТЬИ

КРИТИЧЕСКІЯ И ПОЛЕМИЧЕСКІЯ

(1907—1910)

ПРИЛОЖЕНІЯ

(1911)



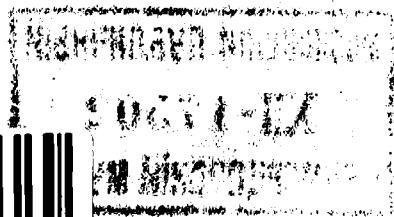
ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУСАГЕТЪ»

МОСКВА 1912





**2007335004**



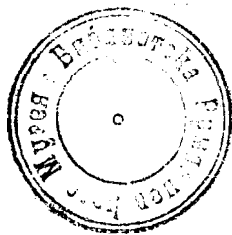
Типографія РУССКАГО ТОВАРИЩЕСТВА. Москва.

Wenn ich nichts zu sagen hätte, als was den  
Leuten gefiele, so schwiege ich gewiss ganz und  
gar stille.

Goethe Briefe VII. S. 173.







## ПРЕДИСЛОВІЕ.

Обязанность автора такой книги, въ заглавіи которой не можетъ быть {точно обозначенъ ея характеръ, заключается въ томъ, чтобы указать на него въ первыхъ же строкахъ предисловія.

Модернизмъ и музыка {не даетъ техническаго разбора главныхъ произведеній современности, не даетъ очерка дѣятельности крупнѣйшихъ музыкантовъ нашихъ дней, отнюдь не является справочной книгой. Съ другой стороны Модернизмъ и музыка не притязаетъ и на значеніе систематически разработанной идеологіи анти-модернизма. Эта книга есть, именно сборникъ статей, въ различное время и по различнымъ поводамъ, не всегда даже спеціально-музыкальнымъ, написанныхъ и потому, если и связанныхъ между собою, то не началомъ планомѣрнаго соподчиненія, а единствомъ идей и настроенія, о чемъ впрочемъ не автору самому судить... Часто удареніе падаетъ больше на модернизмъ, нежели на музыку, которая вовлечена въ ходъ мыслей, какъ искусство, наиболѣе близкое автору.

Передѣлывать статьи такъ, чтобы онѣ предстали какъ бы главами цѣльно-задуманной книги, едва ли можетъ удаться безъ ущерба жизненности отдѣльныхъ статей. Самое большее, что можно позволить себѣ, это—немногія измѣненія и вставки. Сказанное относится не только къ статьямъ-статуюмъ въ родѣ тѣхъ, что соединены въ книгу По звѣздамъ Вячеславомъ Ивановымъ, но и къ такимъ, которыя не имѣютъ притязаній на архитектурную законченность, каковыми поневолѣ является большинство критическихъ и полемическихъ статей.

Въ Модернизмѣ и музыкѣ собраны нѣкоторыя статьи, въ свое время напечатанныя въ Золотомъ Рунѣ; къ нимъ присоединены двѣ <sup>1)</sup> статьи, написанныя послѣ прекращенія этого журнала, и въ концѣ книги даны Приложенія 1911 года, представляющія собою музыкально-литературный дневникъ и «замѣтки на поляхъ» и долженствующія отчасти дополнить, отчасти пояснить текстъ статей, измѣнять который, какъ было уже сказано, авторъ не счелъ возможнымъ. Означенныя Приложенія, состоящія изъ отдѣльныхъ замѣчаній (которыя незамѣтно для автора выросли иногда въ статьи), являются не только, какъ ему кажется, полезнымъ придаткомъ къ матеріалу, изложенному въ основныхъ статьяхъ, но содержатъ нерѣдко разъясненія, не прочтя которыхъ нельзя критически отнестись ко всей книгѣ <sup>2)</sup>.

То, что побуждало автора къ написанію отдѣльныхъ статей, опредѣлило и его рѣшеніе собрать часть ихъ въ книгу: твердая увѣренность въ томъ, что большинство и спеціалистовъ и любителей относится слишкомъ легкомысленно къ помраченію современнаго музыкальнаго, а отчасти и вообще художественнаго сознанія; отсюда—долгъ предостеречь наиболѣе внятнымъ способомъ. Но такъ какъ говорить внятно для всѣхъ сразу невозможно, то пришлось послѣдовательно имѣть въ виду различныхъ читателей, начиная съ литературно-освѣдомленнаго музыканта и музыкально-воспитаннаго литератора и кончая обыкновеннымъ образованнымъ любителемъ. Смѣшеніе стилей и пестрота затро-

<sup>1)</sup> Эстетическія воззрѣнія Бродера Христіансена и По поводу новой науки о музыкѣ.

<sup>2)</sup> То обстоятельство, что Приложенія полемизируютъ преимущественно со статьями, помѣщенными за послѣднее время въ Музыкѣ и въ Аполлонѣ, не должно быть понято, какъ преднамѣренный нападки именно на эти почтенные органы. Можно было бы въ тѣхъ же цѣляхъ наглядности и примѣрности воспользоваться статьями иностранныхъ журналовъ. Для задачи автора это не представило бы существеннаго различія (модернисты всюду одинаковы), но помимо лишнихъ затрудненій перевода читатѣ имѣлось въ виду удобство русскаго читателя, который пожелалъ бы ближе познакомиться съ критикуемыми статьями и авторами.

нутахъ предметовъ неизбѣжны при такой задачѣ, если не желаешь прибѣгнуть къ средней безцвѣтной «популярной научности», всегда идущей мимо центра всѣхъ вопросовъ.

Этимъ отчасти объясняется и полемичность книги; впрочемъ всякая книга о современномъ состояніи музыки не можетъ не быть полемической. Въ свое время по поводу первыхъ статей о модернизмѣ и музыкѣ автору сдѣланъ былъ упрекъ однимъ выдающимся критикомъ въ томъ, что онъ видитъ «въ современной критикѣ серьезнаго теоретическаго врага». Не теоретическихъ враговъ видитъ авторъ (преимущественно въ идеологахъ модернизма), а самыхъ «практическихъ», и на полемику, не съ ними разумѣется, а съ ихъ исповѣданіемъ тратитъ время потому, что, только опрокидывая характерныя проявленія типичныхъ заблужденій, носящихся такъ сказать въ воздухѣ и день изо дня отлагающихся на газетныхъ столбцахъ и журнальныхъ страницахъ; только цитируя и сопоставляя буквальныя выраженія опровергаемой идеологіи, можно заставить читателя самому призадуматься; тогда какъ спокойно и систематически изложенная идеологія антимодернизма безъ ссылокъ на противоположныя мнѣнія была бы сочтена за нѣчто словно само собою разумѣющееся и тутъ же забыта даже тѣми, что находятся на поводу у критиковъ, противъ которыхъ означенная система воззрѣній молчаливо была бы направлена.

Несмотря на полемичность Модернизмъ и музыка есть главнымъ образомъ результатъ эстетическихъ переживаній автора. Поэтому послѣдній всюду почти ведетъ рѣчь отъ перваго лица. Этотъ «субъективизмъ», съ внѣшней точки зрѣнія кажущійся недостаточно скромнымъ, какъ разъ имѣетъ своимъ намѣреніемъ подчеркнуть безпритязательность высказываемыхъ соображеній.

Прямого намѣренія философски обосновать попутно выраженный въ этой своего рода практической книгѣ мысли объ искусствѣ (а также и о связи послѣдняго съ природой)—у автора, конечно, быть не могло. Но въ пылу полемики или въ поискахъ то за болѣе точными терминами, то за аналогіями, способными выяснить ту или другую мысль о музыкѣ и тѣмъ, кто подходитъ къ искусству не непосред-



ственно, а только черезъ размышленіе о немъ, авторъ оказывался на короткое время въ области философіи искусства. Онъ считаетъ своимъ долгомъ предупредить читателя, во все не посвященнаго въ науку любомудрія, что всѣ маленькія философскія отступленія, а тѣмъ болѣе отдѣльныя замѣчанія и аналогіи отнюдь не притязаютъ на самостоятельное значеніе научныхъ построеній и положеній, а служатъ, только какъ бы эстетико-публицистическимъ пособіемъ: философскіе термины и точки зрѣнія использованы въ цѣляхъ интерпретаціи художественно-практическихъ мыслей о современномъ музыкальномъ творествѣ и воспріятіи.

Научно-философской книги о конкретномъ искусствѣ авторъ не сталъ бы никогда писать; больше того, слѣдуетъ сказать, что такого сочиненія пока и быть не можетъ: безконечно трудно, хотя и можно научно-философски писать объ искусствѣ вообще; предметно, не впадая въ ненужную абстракцію, это удалось сдѣлать пока только Канту. Большею же частью если и пишутъ научно объ искусствѣ и объ искусствахъ, то не съ научно-философской, а психологической, исторической, технической точекъ зрѣнія. Предлагаемая книга притязаетъ на артистическую точку зрѣнія и потому заранѣе осуждена не совпадать съ философскою наукою, а только соприкасаться съ нею и все-таки, даже лишь соприкасаясь, еретически нарушать ее.

Затѣмъ по поводу рѣзкихъ подчасъ выводовъ своихъ авторъ долженъ рѣшительно сказать, что въ особенности въ наше время критикъ не можетъ не быть воиномъ; критикъ или долженъ бѣжать съ поля сраженія или обязанъ говорить да, да и нѣтъ, нѣтъ; выражаться осторожно, выжидать, нагромождая условно - раздѣлительные періоды, значить трусить и думать больше о своей критической репутации, нежели о своемъ культурномъ служеніи.

Конечно, о нѣкоторыхъ невольно вырвавшихся рѣзкихъ выраженіяхъ авторъ сожалеетъ, но лишь какъ литераторъ: недоволенъ, слѣдовательно, въ той же мѣрѣ, какъ и неудачно выбраннымъ словомъ или стилистически нескладнымъ предложеніемъ. Нравственно же онъ счелъ своей обязанностью сохранить эти рѣзкости, какъ внѣшній; пока-

затель искренняго негодованія, воодушевлявшаго его во время работы.

Далѣе, тѣмъ, которые готовы упрекнуть книгу въ пережевываніи трюизмовъ, авторъ отвѣчаетъ слѣдующими словами Лароша: «Признаться, мнѣ не страшно устанавливать или проводить принципъ, ставшій банальнымъ общимъ мѣстомъ, когда я убѣжденъ въ его вѣрности. Пусть это общее мѣсто, но отвергая его, вы рискуете назвать бѣлое чернымъ»<sup>1)</sup>...

Впрочемъ, означенный упрекъ можетъ быть сдѣланъ главнымъ образомъ тѣми, кто далеко стоитъ отъ круговорота или вѣрнѣе омота современной музыкальной жизни и не подозреваетъ поэтому, что для музыкальнаго модерниста иной трюизмъ звучитъ парадоксомъ, а иной парадоксъ трюизмомъ.

Наконецъ, авторъ долженъ сказать, что книга его, разумѣется, не въ состояніи была разрѣшить острыхъ вопросовъ музыкальной современности, а лишь намѣчаетъ нѣкоторые изъ нихъ, призывая настойчиво болѣе свѣдущихъ специалистовъ къ ихъ подробному разсмотрѣнію.

Дрезденъ 1 октября 1911 г.



<sup>1)</sup> Предисловіе къ переводу О музыкально прекрасномъ Ганслика. Стр. XXXV.





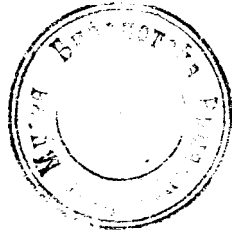
## МОДЕРНИЗМЪ и МУЗЫКА.

Намъ не надо ничего стараго. Мы отрекаемся отъ всякаго наслѣдства, потому что сами скуемъ себѣ свое со-кровище. Вы—прошлое, мы—будущее, а настоящее—это тотъ мечъ, который въ нашихъ рукахъ!—Поднялся шумъ. Всѣ говорили разомъ. Я тоже не могъ не крикнуть:—Да! Вы—варвары, у ко-торыхъ нѣтъ предковъ. Вы презираете культуру вѣковъ, потому что не пони-маете ее. Вы хвалитесь будущимъ, по-тому что духовно вы—нишіе. Вы—ядро, которое, не стыдись, разбиваетъ мраморы древности. (Земная Ось. «Послѣдніе мученики»).

Валерій Брюсовъ.

Mode ist ein Allgemeinbegriff für einen  
Komplex zeitweise gültiger Kulturformen.

Vischer.



## СТАТЬЯ ПЕРВАЯ.

(МАКСЪ РЕГЕРЪ).

Не надо быть германофиломъ, чтобы признавать за нѣмецкой музыкой гегемонію. Чѣмъ была бы остальная музыка безъ ряда германцевъ отъ Баха до Вагнера?.. Романскіе и славянскіе композиторы до и послѣ золотого вѣка германской музыки не обнаружили и малой доли той конструктивной мощи, какая была необходима, чтобы вывести музыку изъ ея служебнаго положенія и поставить ее въ глазахъ многихъ художниковъ и эстетиковъ (начиная съ Шопенгауэра) во главѣ всѣхъ искусствъ. Зависимость остальной музыки отъ нѣмецкой нисколько не меньшая, нежели зависимость всей новой философіи отъ Канта. Поэтому тѣ композиторы, которые стали музыкальными вождами современной Германіи, заслуживаютъ самаго серьезнаго вниманія. Музыкальный міръ обязанъ удесятерить осторожность при полученіи фабрикатовъ еще недавно самой знаменитой фирмы; скептически задать себѣ вопросъ, ужъ не обанкротилась ли она?

Въ добромъ старомъ времени было не мало чертъ, которыя напрасно монополизировала современность. Но едва ли была эпоха, когда въ такой мѣрѣ, какъ нынѣ, переоцѣнивали моментъ художественно-прогрессивный и консервативный, анархическое дерзновеніе въ исканіи новыхъ путей и ученическое благоговѣніе въ слѣдованіи завѣтамъ прошлаго. Раньше большинство, всегда болѣе слабое, всецѣло опиралось на традицію, и только крупные таланты (т.-е. меньшинство) послѣ окончательнаго усвоенія традиціи порывали съ нею и то лишь въ отдѣльных пунктахъ,

понимая, что ростъ культуры немислимъ безъ преемственности. Теперь то же самое большинство не хочетъ, а часто (ставъ, вѣроятно, еще слабѣе) не можетъ усвоить цѣнное въ традиціи и потому стремится къ обособленности, хотя бы въ сочетаніи ея съ одичалостью и съ безграмотностью. Раньше истинные гении, въ родѣ Бетховена или Вагнера, благодаря истинной новизнѣ своихъ твореній, десятилѣтіями ждали всеобщаго признанія; теперь стоитъ только погромче выкрикнуть какъ можно болѣе туманную нелѣпость, чтобы вызвать отовсюду рукоплесканія, большею частью мотивированныя опасеніемъ упрека въ отсталости. То, что было раньше правиломъ, стало исключеніемъ и оттого становится, въ хорошемъ смыслѣ, аристократичнымъ, и—обратно. Чрезмѣрное развитіе индивидуализма продешевило его порожденія. Къ чему прежде устремлялись титаны, потянулись эстетствующіе хулиганы...

Вліяніе богатѣйшей творчества одновременно и благотѣльно, и разрушительно. Сколько музыкально-одаренныхъ людей научились, на примѣръ, у Бетховена и сколько композиторовъ онъ упразднилъ, сдѣлавъ лишними! Это—неизбѣжно, какъ законъ природы. Только сильнѣйшимъ доступна такая плодотворная борьба съ гениальными предшественниками, которая даетъ въ результатѣ самоусовершенствованіе, не купленное цѣною утраты самобытности и творческихъ соковъ. Неоспоримо, во-первыхъ, что избѣгать этой борьбы значило бы остаться невѣждою, и во-вторыхъ, что ради собственнаго спасенія внезапно бросить рапиру и взяться за оглоблю значитъ не только признать свое безсиліе, но и вообще отказаться впредь отъ фехтовальнаго искусства.

Теорія музыки, какъ и теорія всякаго другого искусства, если оставить въ сторонѣ относящіеся къ ней физическіе и фізіологическіе законы, строится на основаніи музыкальной практики сильнѣйшихъ художниковъ. Отсюда два вывода: во-первыхъ, нельзя отбрасывать, какъ негодное, то новое, что не покрывается этой теоріей, и, во-вторыхъ, надлежитъ пополнять и измѣнять теорію сообразно съ новыми данными практики. Это упускали изъ виду тѣ, что въ свое время нападали на Бетховена, на Шумана и еще

недавно на Вагнера. Но, кромѣ апостеріорныхъ элементовъ, въ системѣ нормъ даннаго искусства есть элементы и апіорные; есть аксіомы; можно, напримѣръ, признать рельефность и вѣрность рисунка дѣломъ второстепеннымъ, но нельзя рисункомъ, какъ таковой, вовсе устранить безъ того, чтобы живопись не перестала быть именно живописью. Безъ четырехъ элементовъ, образующихъ суть музыки, музыкантъ столь же безсиленъ дать что-либо въ своемъ искусствѣ, какъ если бы онъ замыслилъ пренебречь *maximum-minimum*’омъ числа колебаній въ секунду, уловимыхъ слухомъ, или замѣнить въ музыкѣ собственно звукъ шумомъ, т.-е. звукомъ, не имѣющимъ опредѣленной высоты. Я говорю не о популярной мелодичности, не объ учебникѣ гармоніи, не о ритмическихъ трафаретахъ и не о пѣсенной схемѣ, а объ элементахъ, какъ таковыхъ: о внутренне связанныхъ линіяхъ, горизонтальной и вертикальной, т.-е. о моментѣ мелодикогармоническомъ, о ритмѣ, какъ объ архитектурѣ музыкальной молекулы, объ архитектурѣ, какъ о ритмѣ всего даннаго музыкальнаго организма. Сколько бы ни «развивалась» музыка, всегда сохранится коренное различіе между отсутствіемъ мелодіи и ея угловатостью, между гармоническою фальшью, съ одной стороны, и гармонической грязью, а тѣмъ болѣе диссонансомъ—съ другой стороны, между полною аритмичностью и чрезмѣрно сложнымъ нескладнымъ или дряблымъ ритмомъ, между принципиальнымъ аморфизмомъ и недостаточно усвоенной или сознательно измѣненной архитектурой образцовъ или зачаткомъ новой формы.

Пересмотръ теоретическихъ воззрѣній, сложившихся подъ вліяніемъ творчества цѣлаго ряда несомнѣнныхъ гениевъ, долженъ быть мотивированъ наличностью ряда такихъ созданій новаго генія, которыя сами даютъ хотя бы первые отдаленные намеки на возможность установленія иной, нежели прежняя, нормативности; таково, напримѣръ, отношеніе театра Шекспира къ классическому и ложноклассическому канону, театра Ибсена—къ инымъ воззрѣніямъ «Гамбургской Драматургіи» Лессинга. Композиторы-модернисты отказались отъ сущности музыки и только маскируются

музыкантами; кромѣ того, въ ихъ псевдомузыкѣ нѣтъ ни слѣда даже субъективнѣйшей закономерности; это отсутствіе чертъ всякой автономности, неизмѣнно присущей каждому истинному дарованію, опрокидываетъ объективную цѣнность новизны модернистовъ; ихъ новизна дерзновенна до геніальности, выше которой ничего не было, или до...! Вотъ въ томъ-то и рискованность ихъ положенія, что или они неслыханные геніи, или шарлатаны; *tertium non datur*...

Я отрицаю въ нихъ всякую музыкальность и всякую автономность и предлагаю специалистамъ, со мною несогласнымъ, печатно доказать обратное...

Нельзя сомнѣваться въ вѣсомости творческихъ продуктовъ только потому, что нѣтъ для всѣхъ обязательнаго и точнаго орудія измѣренія, подобнаго научному критерию. Культура рухнула бы безъ подлинныхъ несомнѣнныхъ цѣнностей въ области искусства, философіи и религіи. Въ самыхъ капризныхъ проявленіяхъ личнаго вкуса долженъ быть и моментъ объективный; само лицо можетъ не сознавать этого; однако лишь такъ называемая «доля истины» обязываетъ однихъ считаться съ субъективнымъ мнѣніемъ другихъ. Но я готовъ для простоты задачи допустить, что у меня идіосинкразія къ музыкальному модернизму; въ такомъ случаѣ необходимо конечно признать, что и преклоненіе передъ Регеромъ, Штраусомъ, Ребиковымъ и т. п. не менѣе субъективнаго происхожденія. Я выскажу ясно, что именно вынуждаетъ меня къ столь рѣзкому отрицанію ихъ художественнаго значенія, и жду той же ясности въ изображеніи добродѣтелей модернистовъ отъ ихъ восхвалителей.

✓ Начну съ Регера. Многое изъ того, что я стану говорить о немъ, должно быть отнесено и къ его собратьямъ. 2 Регеръ главнымъ образомъ пишетъ для рояля и органа, а также и для камернаго ансамбля; онъ не дорожитъ виртуозно-піанистическимъ стилемъ и внѣшней звуковою красотостью; въ то же время онъ «антикизируетъ», какъ бы прислоняется къ старой германской школѣ, не обнаруживая настоящей культурной преемственности; за все это поклонники величаютъ его новымъ Бахомъ; въ моихъ глазахъ именно все это нагляднѣе, нежели у «симфониста» Штрауса,

раскрываетъ его убожество. Мыслямъ огромнаго размаха бываетъ тѣсно въ фортепіанномъ или квартетномъ изложеніи и онѣ взываютъ къ оркестру; съ другой стороны ничтожной мысли, а тѣмъ болѣе нулю, желающему выдать себя за положительную величину, гораздо легче притвориться гигантомъ именно среди оркестральной пышности...

Тема и ея развитіе, сѣмя и выросшій изъ него плодъ— вотъ вѣчный мотивъ всѣхъ искусствъ и вообще всякаго истиннаго творчества. Сторонники модернистовъ думаютъ, что протестъ противъ махинацій Регера и ему подобныхъ раздается потому, что они не даютъ строгой сонатной формы; это мнѣніе или наивно, или недобросовѣстно; равно несомнѣнно и то, что Регеръ способенъ сдѣлать сонатную задачу, и то, что онъ неспособенъ творчески возсоздать сонатную форму; рѣчь идетъ не о безформенности въ узкомъ смыслѣ; здѣсь нѣтъ мѣста тому спору, какой возгорѣлся вокругъ Вагнера, такъ какъ наиболѣе прославленные произведенія модернистовъ вопіютъ о безсиліи послѣднихъ дать хотя бы эмбрионъ какой ни на есть формы.

Лучшіе «модернисты» поэзіи—грамотны въ высшемъ смыслѣ; слова и ихъ сочетанія разсматриваются ими съ художественной точки; ни Стефану Георге, ни Валерію Брюсову не придется въ голову отринуть синтаксисъ, какъ таковой; въ музыкѣ также различаются главные и придаточныя предложенія, періоды и т. д., но «мысли» Регеровъ не поддаются синтактическому изложенію; когда имъ случается выразить грамотно мысль, она оказывается общимъ мѣстомъ.

Тайеръ, лучший біографъ Бетховена, утверждаетъ, что число темъ, которыми Бетховенъ успѣлъ воспользоваться въ своихъ произведеніяхъ, ничтожно въ сравненіи съ несмѣтнымъ ихъ количествомъ, находящимся въ его записныхъ книжкахъ. Жутко становится, когда читаешь это! Музыкальнымъ произведеніямъ свойственна одна обоюдоострая черта: эскизность, фельетонность, эпистолярность—однимъ словомъ всяческая незаконченность и облегченность только понижаютъ цѣнность произведеній словеснаго или

изобразительнаго искусствѣ; въ музыкѣ онѣ не могутъ вовсе имѣть мѣста; можно прочесть даже передъ публикой страницы изъ неоконченной поэмы, можно выставить этюдъ на картинной выставкѣ; не только наброска или нѣсколько недописанной композиціи, но и сшитой временно, такъ сказать, на живую нитку—нельзя исполнить; она не имѣетъ никакой цѣны, кромѣ какъ для изученія спеціалиста; въ этомъ избранное благородство (*Vornehmheit*) и въ этомъ непрестанный ужасъ, трагизмъ музыканта; всѣмъ остальнымъ художникамъ подобало бы усвоить себѣ этотъ принципъ и стыдиться всего незаконченнаго; но вотъ музыкантъ Регеръ, наоборотъ, подчеркиваетъ свое желаніе лишить музыку этой, вѣроятно, по его мнѣнію, одіозной привилегіи; онъ публикуетъ свои музыкальные дневники (*Aus meinem Tagebuche*). Единственнымъ оправданіемъ такой эстетической халатности могло бы служить обиліе цѣнныхъ мыслей, нить къ дальнѣйшему развитію которыхъ авторъ считаетъ почему-либо безвозвратно утерянной; Регеру нечего терять—и онъ храбро печатаетъ тетради, въ которыхъ нѣтъ ни единого намека на мысль, зато много нечистоплотности въ голосоведеніи и гармонизаціи, коллекція фальшивыхъ нотъ и цѣлая серія безобразныхъ клочковъ—вымученныхъ короткихъ порывовъ, кое-какъ внѣшне скомпонованныхъ. На языкѣ нищеанской эстетики я бы сказалъ, что ярко выраженный «діонисическій» элементъ долженъ былъ бы въ такомъ Дневникѣ вознаградить за полное пренебреженіе элементомъ «аполлиническимъ», но, за отсутствіемъ въ себѣ обоихъ элементовъ, этотъ безнадежный «александріецъ» рѣшилъ притвориться охваченнымъ священнымъ безуміемъ. Въ оцѣнкѣ Дневника Регера я вовсе не исхожу отъ заглавія; у Регера есть композиціи еще гораздо болѣе нескладныя, которыя между тѣмъ не носятъ этого будничнаго наименованія; послѣднее однако весьма характерно, указывая на принципиальную халатность этого модерниста...

Есть у Регера рядъ пѣсенъ на превосходные тексты современныхъ нѣмецкихъ лириковъ, и пѣсни эти представляютъ сплошное невольное или намѣренное издѣвательство



надъ смысломъ, настроеніями, темпами и въ особенности ритмами стихотвореній. Ритмическая немощь, неловкость Регера доходитъ здѣсь до комизма, онъ или безпомощно ковыляется даже на помочахъ другого искусства, или просто разрываетъ канву, вмѣсто того чтобы вышивать по ней.

Болѣе умѣренные поклонники Регера признаютъ пробѣлы въ его дарованіи и считаютъ его гениемъ специально-контрапунктическимъ. Но это — огромное недоразумѣніе и только. Нельзя на практикѣ отдѣлять контрапункта отъ остальныхъ элементовъ музыки. Сохраненіе хотя бы крайне диссонирующей (но не фальшивой) гармоніи, мелодическаго и ритмическаго своеобразія сочетаемыхъ линій необходимо для признанія за даннымъ контрапунктомъ эстетической цѣнности. Случайный наборъ такъ называемыхъ гармоническихъ нотъ, лишенный всякой мелодической и ритмической четкости, соединяется Регеромъ съ подобнымъ же наборомъ и, несмотря на такой облегченный способъ полифоническаго письма, регеровскія композиціи пестрятъ параллельными октавами (т.-е. пустотой) и переченьями (т.-е. фальшью). Можно не считаться съ сонатной формой, но тогда незачѣмъ называть свои вещи сонатами; также нельзя называть контрапунктомъ комбинацію, допускающую принципиальный октавный параллелизмъ. Два голоса, представляющихъ творчески созданныя линіи, могутъ, сливаясь, дать случайно въ одномъ моментѣ октавный параллелизмъ и не потерять отъ этого цѣнности, которая однако такова—несмотря на параллелизмъ, а не благодаря ему. Такой случайный параллелизмъ, оправдывается желаніемъ сохранить пластичность двухъ уже существующихъ темъ, хотя великіе мастера умѣли ради избѣжанія параллелизма видоизмѣнять свои темы, сохраняя ихъ смыслъ и пластичность. Сочинять же контрапункты облегченно по-регеровски, т.-е. не стѣсняясь ни гармоніей, ни очертаніями голосовъ, и при этомъ все-таки впадать въ параллелизмы—значить или быть распушеннымъ, или видѣть въ самомъ параллелизмѣ самостоятельную эстетическую цѣнность, что въ сущности немыслимо, такъ какъ въ немъ нѣтъ даже никакой эффектности. Приходится выяснять это

подробнѣе: даже музыканты по образованію, какъ мнѣ въ этомъ пришлось убѣдиться, не всегда понимаютъ (или не хотятъ понять), что случайная параллельная квинта въ скрипичной сонатѣ D-dur Моцарта, сознательные октавные параллелизмы въ контрапунктахъ Регера и умышленные эффекты квинтами Glockenklang'a Грига явленія трехъ различныхъ порядковъ; не понимаютъ, что если Скрябинъ умѣетъ быть всегда оригинальнымъ, неожиданнымъ, сохраняя дружбу съ гармоніей, а Регеръ, оригинальничая, ссорится съ гармоніей, то художественный перевѣсъ всецѣло на сторонѣ перваго; тѣмъ-то и замѣчательнъ Скрябинъ, что «фальши» его—мнимыя, а контрапункты—подлинныя, тогда какъ у Регера наоборотъ: подлинныя фальши въ мнимыхъ контрапунктахъ. Идея контрапункта—въ противосложеніи именно различнаго, а не одинаковаго, подобно тому, какъ въ словесномъ искусствѣ тавтологія еще не есть охутогон (острая глупость). Контрапунктъ—это тиски; только истинно свободные остаются такими и въ тискахъ; въ мнимыхъ контрапунктахъ Регера нѣтъ ни свободного полета мысли, ни мудраго самоограниченія. Такъ можетъ писать всякій любитель.

Beiträge zur Modulationslehre \*)—гласитъ заглавіе единственнаго теоретическаго сочиненія Регера; оно состоитъ всего изъ 46 страницъ и снабжено маниакально-высокомѣрнымъ предисловіемъ съ ссылками на какія-то «внутреннія переживанія». Авторъ полагаетъ, что нельзя дать лучшихъ модуляціонныхъ примѣровъ, и даже выражаетъ опасеніе, какъ бы этихъ примѣровъ не приняли за композиціи! На самомъ дѣлѣ трудно указать болѣе нескладные образчики; полное пренебреженіе къ верхнему голосу (мелодіи), на каждомъ шагу переченія и октавные параллелизмы; при этомъ авторъ счелъ даже лишнимъ какъ-нибудь мотивировать въ текстѣ книжки, предназначенной для учениковъ, указанные два нарушенія или, если угодно—«нововведенія». Въ предисловіи авторъ обѣщаетъ возстановить гармоническую логику путемъ устраненія изъ при-

---

\*) Leipzig. Verlag von Kahnt Nachfolger.

мѣровъ энгармонизма; но его «логика» приводитъ къ не-  
лѣпому путешествію по квинтовому кругу дальше, нежели  
этого требуетъ логика (безъ кovskyчекъ), и къ упражненію  
въ тональности *Heses-dur* или *ses-mol*. Въ концѣ предисло-  
вія Регорь выражаетъ надежду на разсѣяніе тумана въ  
чьихъ-то головахъ... Небольшая книжка—совсѣмъ беспо-  
держательна и крайне вредна для изучающихъ гармонію.  
Напечатавъ ее, Регорь засвидѣтельствовалъ свою непеда-  
гогичность, безпринципность и, что важнѣе всего, теоре-  
тическое безсиліе защитить позицію, занятую имъ въ ка-  
чествѣ композитора.

Характерно, что Регорь занялся именно главою о моду-  
ляціяхъ и нашелъ необходимымъ въ предисловіи заявить,  
что ученіе о модуляціи—часть гармоніи, наиболѣе важная  
для современнаго творчества. Смѣна тональности есть без-  
спорно одинъ изъ могучихъ эффектовъ музыкальнаго иску-  
ства. Въ рукахъ большого таланта этотъ пріемъ способенъ  
дать впечатлѣніе внезапной перемѣны колорита въ моментъ  
полнаго заката солнца, напомнить чувство неожиданнаго  
облегченія при первыхъ отдаленныхъ громовыхъ раскатахъ  
или радостное, либо горестное извѣстіе, которое сразу  
какъ будто совершаетъ перестановку и переокраску всѣхъ  
окружающихъ предметовъ. Если бы надо было указать от-  
рицательную сторону вагнеровскаго музыкальнаго стиля,  
то пришлось бы остановиться на его пристрастіи къ моду-  
ляціи. Эта черта находитъ отчасти свое объясненіе въ пси-  
хикѣ автора *Тристана и Изольды*, діонисизмъ кото-  
раго безпрестанно доводилъ его до крайней напряженности,  
требовавшей разрѣшенія и какъ бы перенесенія въ другую  
сторону вперившагося въ одну точку, загнипнотизированнаго  
взгляда... Вагнеръ—послѣдній великій образецъ. Многочис-  
ленные его подражатели, не обладая вовсе ни его геніаль-  
ною неисчерпаемою изобрѣтательностью, ни его огненною  
оргіастическою душою, какъ это всегда бываетъ, раньше  
всего принялись усваивать наиболѣе индивидуальную черту,  
являющуюся притомъ скорѣе недостаткомъ и во всякомъ  
случаѣ элементомъ эстетически весьма опаснымъ. Всѣ во-  
кругъ замодулировали безъ всякой надобности; одно отсут-

ствіе напряженія быстро смѣняло другое такое же отсутствіе; изъ одного пустого мѣста, сломя голову, бѣжали въ другое; уходили въ другую тональность не потому, что исчерпали первую, а оттого, что нечего было сказать въ ней; титаническая борьба Вагнера со стихіями своего духа превратилась въ *causerie de coq-à-l'âne*; вниманіе устремилось совсѣмъ какъ въ свѣтской бесѣдѣ, не на то, чтобы сказать нѣчто по какому-либо вопросу, а на то, чтобы ловко перевести разговоръ на другую, на третью тему; отсюда понятно, почему *im Hinblick auf das moderne Schaffen* (модное творчество!) ученіе о модуляціи является наиважнѣйшею главою. Излишне, я думаю, прибавлять, что Регеръ при всей своей неуклюжести пользуется этимъ моднымъ, вѣжливымъ, фешенебельнымъ приѣмомъ всякій разъ, какъ замѣчаетъ на лицѣ своего собесѣдника признаки недоумѣнія и растерянности, вслѣдствіе косноязычія и бессмысленности сообщеній о своихъ «*seelische und innere Erlebnisse*».

Регеръ—любитель \*) изъ филистеровъ, притворившійся гениемъ; *Alltagskopf* съ нескладно напыленной маской крайней индивидуалистичности. Регеръ безсиленъ создать пластичную и способную къ развитію тему, не говоря уже о частяхъ и о цѣломъ пьесы; онъ не научился до сихъ поръ писать удобно для рояля, при чемъ всѣ неудобства его изложенія не отъ избытка, какъ это бываетъ иногда, а отъ недостатка вдохновенія; поэтому его пьесы напоминаютъ небрежно сдѣланные клавираусцуги. Бетховенъ и Вагнеръ приказывали двумъ мелодическимъ линіямъ идти вмѣстѣ; въ этомъ и заключается контрапунктическій гений; Регеръ не властенъ сдѣлать это за полнымъ отсутствіемъ въ его распоряженіи мелодическихъ индивидуумовъ. По той же причинѣ у него нѣтъ непрерывности и отчетливости въ голосоведеніи: ему нечего вести. Когда у Регера послѣ нескончаемаго ряда бессмысленныхъ нагроможденій наступаетъ, вѣроятно, отъ утомленія, свѣтлый промежутокъ, то это всегда бываетъ общимъ мѣстомъ болѣе низшаго ранга, нежели леонковал-

---

\*) Не по недостатку образованія, а по природѣ своей.

ловское; такая черта представляет собою вѣрнѣйшій признакъ (не только въ музыкѣ, но и во всѣхъ другихъ областяхъ творчества) самой подлинной бездарности. Истинное дерзновение безсознательно, и потому оно не только «внѣ правилъ», но и внѣ исключеній. Вагнеръ во вступленіи къ Золоту Рейна съ необычной смѣлостью заставляетъ слушателя въ теченіе десяти минутъ наслаждаться самымъ обыкновеннымъ Es-dur'нымъ трезвучіемъ. Дерзновение Регера—школьническое и мнимое, ибо всегда надуманное; если бы Es-dur'ный аккордъ запрещался учебникомъ гармоніи, онъ обязательно пользовался бы имъ, какъ пользуется октавнымъ параллелизмомъ, хотя въ послѣднемъ нѣтъ ни чистой красоты, ни интересной характерности, ни даже привлекательнаго безобразія. Я убѣжденъ, что то же разсудочное соображеніе о будто бы обязательной дерзновенности руководить Регеромъ при излюбленномъ имъ асимметрическомъ построеніи тактовыхъ группъ; всѣ эти сами по себѣ очень интересные тритакты, пятитакты, семитакты у Регера скроены нарочно, и потому механичны, неестественны; Регеръ не понимаетъ, что умышленная асимметрія еще непріятнѣе, нежели наивно пошлая или даже умышленная симметрія; онъ какъ-будто и не подозреваетъ, что возвѣститъ міру новую музыкальную мысль, въ родѣ совершенно квадратной темы финала девятой симфоніи Бетховена, неизмѣримо труднѣе, нежели сдѣлать то же самое, прибѣгнувъ къ свободнѣйшей асимметричности.

Въ то время какъ Ригеръ, вѣроятно, вообразилъ себя рыцаремъ Вальтеромъ Штольцингомъ, всѣ его махинаціи фатальнымъ образомъ напоминаютъ звукоизверженія писателя Сикста Бекмессера, этого мейстерзингерскаго декадента. Желаящіе убѣдиться въ этомъ могутъ просмотрѣть соотвѣтственныя мѣста изъ партитуры Нюрнбергскихъ Мейстерзингеровъ, а затѣмъ взять, напримѣръ, пѣсни, Регера. *Sixtus Beckmesser redivivus!*

Послѣ всего сказаннаго понятно, что меня и моихъ единомышленниковъ долженъ интересовать не Регеръ, *an und für sich*, а, съ одной стороны, то, что явилось причиною и что явится слѣдствіемъ его успѣха, съ другой же сторо-

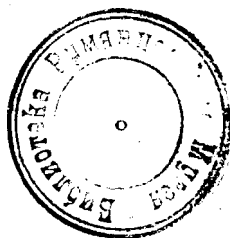
ны — непонятное молчаніе навѣрное многочисленныхъ и авторитетныхъ его противниковъ.

Предлагаемая статья написана мною послѣ неоднократныхъ попытокъ разобраться въ регеровскихъ композиціяхъ и, между прочимъ, послѣ того, какъ я имѣлъ своеобразное удовольствіе быть въ Мюнхенѣ, въ счастливой резиденціи этого «новаго Баха», на Reger-Abend'ѣ, программа котораго состояла изъ его инструментальныхъ и вокальныхъ пьесъ, при чемъ фортепіанная партія были исполнены самимъ авторомъ. Вслѣдствіе небольшого размѣра и отсутствія нотныхъ примѣровъ положенія моей статьи не могутъ не быть отчасти голословными; еще въ большей степени такими же являются и мнѣнія всѣхъ сторонниковъ музыкальнаго модернизма. Разница между моею и ихъ голословностью, кромѣ степени, еще въ томъ, что я могъ бы дать отчетъ въ каждомъ словѣ моей статьи, тогда какъ критики-модернисты явно не въ состояніи сдѣлать этого, ибо говорятъ не о музыкѣ, а о безднахъ, потусторонности, внутреннихъ переживаніяхъ, непроницаемомъ туманѣ, жадныхъ алканіяхъ, изначальномъ Діонисѣ и декабрьскихъ фіалкахъ. Недавно дошли до того, что заговорили даже о «черпаніи крыломъ стихіи темной»; занятіе, очень для нихъ подходящее и на «подломъ» языкѣ «кошмарныхъ внѣшностей повседневности» называемое просто черпаніемъ воды рѣшетомъ.

Мюнхенъ, январь 1907.

## СТАТЬЯ ВТОРАЯ.

(РИХАРДЪ ШТРАУСЪ).



### I.

Въ лицѣ Макса Регера музыкальный міръ считается съ воскресшимъ Сикстомъ Бекмессеромъ, какъ съ серьезнымъ и важнымъ явленіемъ въ искусствѣ. Это загадочное обстоятельство становится отчасти понятнымъ, если обратить вниманіе на то, что Максу Регеру предшествовалъ Рихардъ Штраусъ.

Великія мысли, богатая фантазія, большой стиль требуютъ обыкновенно оркестра. Если сдѣлать маленькій логическій скачокъ, получится выводъ: оркестровое произведение, въ особенности, если оно производитъ впечатлѣніе чего-то смутнаго, шумнаго, безпокойнаго, порывистаго, должно, стало-быть, обладать и великими мыслями, которымъ тѣсно въ иной оболочкѣ, и богатой фантазіей, свободно парящей надъ школьными схемами, и большимъ стилемъ, не уживающимся съ кропотливой и отчетливой шлифовкой подробностей. Надо только позаботиться о томъ, чтобы заставить толпу въ это повѣрить и прежде всего, чтобы было кому заставить ее все это найти...

Лишь въ маскѣ пышнаго величія могло антимузикальное пустословіе добиться эстетическаго права гражданства. Спрятавшись за свой ослѣпительный оркестръ, Штраусъ, конечно, сумѣлъ притвориться грандіознымъ музыкантомъ съ гораздо большей легкостью, нежели это удалось бы Регеру въ томъ случаѣ, если этотъ мнимый контрапунктистъ родился бы не младшимъ, а старшимъ современникомъ автора Домашней симфоніи, и безъ этого ловкаго предтечи долженъ былъ бы въ своихъ Дневникахъ начать

самостоятельно благовѣствовать о перевалѣ музыкальнаго сознанія на языкъ неуклюже-честныхъ незамаскированныхъ переченій и параллелизмовъ. Но и Штраусу, конечно, выгодно появленіе Регера; оба эти... *impostores* взаимно поддерживаютъ другъ друга, и надо только удивляться недалекости ихъ поклонниковъ, которые, какъ говорятъ въ Мюнхенѣ, келейно анаеэематствуютъ по адресу противной стороны; вѣдь, освободившись понемногу отъ дурмана штраусовскихъ звучностей, даже малыя дѣти давно смогли бы этого гиганта, останься онъ одинокимъ, вывести при помощи клавираусцуговъ «за ушко, да на солнышко»; но воевремя, ни слишкомъ рано для себя, ни слишкомъ поздно для своего старшаго собрата, подоспѣлъ Регеръ и своими произведеніями, которыя имѣютъ видъ именно наскоро сдѣланныхъ клавираусцуговъ несуществующихъ партитуръ новаго невѣдомаго «Штрауса», ускорилъ перевалъ отъ музыки къ антимузыкѣ.

## II.

Далеко не равноцѣнны были въ чисто-музыкальномъ отношеніи уже тѣ первые, отдававшіеся съ особенною любовью инструментовкѣ композиторы, благодаря которымъ оркестровая палитра обогатилась новыми оттѣнками звуковой краски. Берліозъ, Листъ, Вагнеръ... Какъ часто и еще недавно называли рядомъ эти имена только потому, что всѣ трое были первыми инструментаторами *par excellence*. Теперь, когда только лѣнныя не инструментуютъ блестяще, первый основательно забыть, второй полузабыть, а міровое значеніе третьяго при всей своей несомнѣнности даже еще и не каждому ясно. Такъ какъ научиться инструментовать съ шаблоннымъ блескомъ по модному рецепту, составленному теоретиками, не такъ ужъ трудно, то вскорѣ стало обычнымъ явленіе, что всѣ музыканты, желающіе сочинять, не имѣя къ тому дарованія, начинаютъ чуть не прямо съ оркестровой партитуръ. Во всякомъ случаѣ, естественный порядокъ—итти отъ одного инструмента сначала къ нѣсколькимъ, а затѣмъ ко многимъ,—все болѣе и болѣе оставляется модными композиторами, и потому нынѣ почти



не звучить парадоксомъ утверждѣніе, что для оркестра писать легче, нежели для чего-либо другого. Въ самомъ дѣлѣ: писать для оркестра «по-берліозовски» несравненно доступнѣе, нежели писать для рояля «по-бетховенски»; говоря такъ, я, разумѣется, имѣю въ виду не безконечное превосходство бетховенскаго истинно-симфоническаго гениа надъ полулитераторомъ-полумузыкантомъ Берліозомъ, а различные типы музыкальнаго изложенія; не принимая во вниманіе той отрицательной роли, которую взялъ на себя дошедшій до высшаго техническаго развитія оркестръ (слишкомъ часто оказывающій нынѣ гостепріимство антимзыкальности и безсмыслицѣ), можно было бы «*mutatis mutandis*» сказать для поясненія той же мысли, что, съ другой стороны, писать для оркестра или для квартета такъ, какъ это дѣлалъ Моцартъ, гораздо недоступнѣе, чѣмъ сочинять фортепіанныя рапсодіи по манерѣ Листа.

Импрессионизмъ и виртуозность всегда продешевляютъ искусство. Оркестръ, вслѣдствіе разнообразія и мощи предоставляемыхъ имъ средствъ, способенъ и не очень слабымъ въ чисто-музыкальномъ отношеніи композиторовъ соблазнить къ безоглядочному импрессионизму и къ самодовлѣющей виртуозности. И этотъ оркестровый импрессионизмъ, пренебрегающій гармонической чистоплотностью, отчетливостью голосоведенія и вообще всѣми необходимыми элементами музыки, и эта инструментаторская виртуозность, направленная исключительно на изобрѣтеніе все новыхъ и новыхъ звуковыхъ эффе́ктовъ, динамическихъ и колоритныхъ, принадлежатъ къ тѣмъ проявленіямъ обѣихъ тенденцій, которыя стремительно влекутъ искусство къ его паденію.

Квалифицированный вредъ этихъ проявленій объясняется тѣмъ, что инструментовка имѣетъ дѣло съ элементомъ музыки внѣшнимъ, второстепеннымъ, матеріальнымъ, который обращается болѣе къ чисто-фізіологическому, нежели къ чисто-эстетическому чувству. Звуковыя краски могутъ отсутствовать безъ того, чтобы композиція перестала быть музыкой, для бытія которой необходима наличность только четырехъ элементовъ: мелодіи и гармоніи, ритма и архитектоники.

Искусство звука должно въ этомъ отношеніи быть принципиально строже, нежели искусство изображенія на плоскости; никакая музыкальная палитра не можетъ спасти или оправдать композиціи плохой, ничтожной или безобразной съ точки зрѣнія музыкальной граф и к и. Эта графика говоритъ не о внѣшней природѣ (если и говоритъ о ней, то не непосредственно), а о внутреннемъ человѣкѣ; графика изобразительныхъ искусствъ, наоборотъ, о внутреннемъ человѣкѣ говоритъ, рисуя внѣшнюю природу, стилизуя ее, преображая въ символы ея данныя. Изобразительная музыка, толкающая впередъ развитіе музыкальной живописи, есть побочная задача искусства звука; преслѣдуя ее въ ущербъ задачѣ главной, музыка идетъ къ вырожденію такъ же, какъ изобразительное искусство, когда оно, въ свою очередь, гоняется исключительно за такъ называемымъ, но для всѣхъ загадочнымъ «музыкальнымъ (?) настроеніемъ». Изобразительная графика часто есть какъ бы недовершенная живопись; иной рисунокъ можетъ быть названъ клавираусцугомъ природы, реальная видимость которой всегда, хотя бы и не въ равной мѣрѣ, останавливаетъ вниманіе и на очертаніяхъ, и на краскахъ. Художественно-психологическое значеніе зрительныхъ красокъ имѣетъ музыкальную аналогію въ тональностяхъ и регистрахъ, такъ что звуковыя краски инструментовъ, большею частью стоящія внѣ всякой связи съ звуками въ природѣ (подражаніе которымъ, кстати сказать, есть послѣднее и самое дешевое проявленіе музыки), суть уже роскошь, органъ, не безусловно необходимый для жизни, «сода» (хвостъ) въ системѣ средствъ музыкальнаго искусства, подобно краскамъ перьевъ птицъ, не нужнымъ для полета. Въ музыкѣ всегда будетъ оказано предпочтеніе высокопарящему соколу предъ павлиномъ...

Виртуозно-импрессионистскій оркестръ—вотъ къ чему рѣшительно тяготѣетъ большинство современныхъ композиторовъ, сдвигая такимъ образомъ центръ тяжести своего искусства въ сторону отъ его природной сущности. Но естественный порядокъ, о которомъ я упомянулъ выше, заключающійся въ томъ, чтобы итти отъ одного инструмента сначала къ двумъ или нѣсколькимъ, (совершенствуя

по пути свои специфически-музыкальныя данныя на труднѣйшемъ—камерномъ стилѣ), а затѣмъ уже ко многимъ (т.-е. къ оркестру)—этотъ порядокъ важенъ не только для развитія четырехъ существенныхъ элементовъ музыки, но и для выработки самообытной инструментовки, которая органически связана съ характеромъ тѣхъ или иныхъ музыкальныхъ мыслей и ихъ разработки. Начать же упражняться въ инструментовкѣ, не научившись мыслить музыкально, значить—или очень скоро впасть въ рутину (хотя бы блестящую и звучную), или при наличности специально инструментаторскаго дарованія уйти всецѣло въ односторонность музыкальной живописи. Идея модернизма сыграла и въ этомъ дѣлѣ свою отрицательную роль. Сложилось воззрѣніе, что послѣ Берліоза, Листа, Вагнера уже непозволительно такъ инструментовать, какъ Бетховенъ, а въ настоящее время всякій порядочный композиторъ, сочиняя для оркестра, обязанъ слѣдовать образцамъ, даннымъ Рихардомъ Штраусомъ, и только тогда его «безъ скуки слушать можно». Непониманіе, съ одной стороны, того, что инструментовка—элементъ второстепенный, а не существенный или даже главный, съ другой же стороны, что тѣмъ не менѣе инструментовка—органическая часть цѣлаго есть явленіе весьма обычное; нерѣдко даже отъ хорошихъ музыкантовъ приходится слышать, что инныя сильныя мѣста бетховенскихъ симфоній выиграли, если бы были инструментованы по-вагнеровски, или что тотъ или другой изъ современныхъ композиторовъ напрасно не хочетъ усвоить себѣ изобрѣтенія новѣйшихъ инструментаторовъ; очень рѣдко кто находитъ нынѣ въ тѣхъ же бетховенскихъ симфоніяхъ моменты, непостижимые именно въ ихъ инструментаторскомъ мастерствѣ.

Не хотятъ признать, что часто прогрессъ въ одномъ сопровождается регрессомъ въ другомъ отношеніи, и, напримѣръ, страсть къ изобрѣтенію новыхъ красочно-звуковыхъ оттѣнковъ, получающихся путемъ различныхъ смѣшеній тембровъ отдѣльныхъ инструментовъ, далеко не благоприятствуетъ постиженію индивидуальной природы того или другого инструмента; слушая современный оркестръ,

тоскуешь нерѣдко по характернымъ проявленіямъ отдѣльныхъ инструментовъ, подобно тому, какъ, прислушиваясь къ смутной слитности говора толпы, напрасно стараешься различить отдѣльные человѣческіе голоса. Именно человѣческихъ, по-человѣчески органичныхъ и индивидуальныхъ голосовъ, какими внезапно зазвучать у Бетховена валторны (напримѣръ, въ финалѣ 7-й симфоніи), не слышишь больше изъ оркестра. Развѣ контрабасы, эти тріариі струннаго легіона, выступаютъ съ такою мужественностью у Штрауса, какъ у будто-бы старомодныхъ инструментаторовъ «классиковъ»? Я уже не говорю о другой характерной чертѣ контрабаса, объ его философичности: модные композиторы (и въ особенности Штраусъ) менѣе всего—мыслители, и дать контрабасу партіи, хотя бы отдаленно похожія на бетховенскія мудрыя разсужденія въ scherzo V симфоніи или въ финалѣ IX—они безусловно не способны.

Въ финалѣ увертюры Эгмонтъ (*Allegro con brio*), когда, послѣ носящаго характеръ фанфаръ tutti, вступаетъ мотивъ *ostinato*, исполняемый скрипками, альтами и фаготами, амѣдные берутъ въ унисонъ только каждую первую четверть этой фразы, развѣ не получается одинъ изъ величайшихъ эффектовъ оркестровой звучности, вслѣдствіе простоты своей, куда болѣе таинственной, нежели любой изъ штраусовскихъ? Но, оставляя въ сторонѣ Бетховена, который былъ рѣшительно великимъ инструментаторомъ, надо признать, что Бахъ и даже Гендель въ своихъ ораторіяхъ (въ Россіи со-всѣмъ почти неизвѣстныхъ) путемъ введенія въ оркестръ органа и рояля (клавесина) и сочетанія инструментовъ съ голосами хора приходятъ нерѣдко къ красочно-звуковымъ эффектамъ, по-штраусовски поразительнымъ, но лишеннымъ надобѣдающей пряности модной партитуры.

### III.

Однимъ словомъ, если гдѣ можно съ полнымъ правомъ повторять избитое выраженіе о средствѣ, ставшемъ цѣлью, такъ это именно по отношенію къ современной инструментовкѣ. Развитие ея въ самодовлѣющую отрасль музыкаль-

наго искусства способствовало и появленію особаго вида исполнительской виртуозности, именно дирижерства. Въ всякаго сомнѣнія, что для музыки очень важно, если именно дирижерская спеціальность, ставъ модной, привлекаетъ теперь нерѣдко крупнѣйшія музыкальныя индивидуальности. Но у этой медали есть и обратная сторона. Пониманіе и вкусъ дирижеровъ, достигшихъ виртуозной техники и какъ бы уже не управляющихъ оркестромъ, а играющихъ на немъ, затуманиваются, когда эти музыкальные стратеги, просматривая модную партитуру, встрѣчаютъ въ ней мѣста, гдѣ можно щегольнуть своей техникой, гдѣ композиторъ (иногда благодаря именно поверхностности своей мысли и смутности изложенія) предоставляетъ широкій просторъ виртуозничающей фантазіи исполнителя. Можно быть глубоко благодарнымъ Артуру Никишу за то, что онъ вывелъ въ свѣтъ многія произведенія Чайковского, ближе познакомивъ съ нимъ своихъ соотечественниковъ, другихъ европейцевъ, да и самихъ русскихъ; но тотъ же Никишъ является однимъ изъ главныхъ виновниковъ успѣха Рихарда Штрауса; нельзя повѣрить, чтобы музыкантъ до мозга костей, какимъ, несомнѣнно, является Никишъ, могъ искренно увлекаться этимъ композиторомъ, если бы не соблазнился павлиньимъ хвостомъ инструментовки; во всякомъ случаѣ, начиная давать Штрауса, Никишъ уступалъ своей склонности къ виртуозности, а дальше, разумѣется, возможно, что незамѣтно для себя онъ увѣровалъ въ новаго генія...

Такъ или иначе въ лицѣ Штрауса передъ нами—магъ и чародѣй, противъ котораго не осмѣливается въ Германіи возвысить голосъ ни одинъ музыкантъ, ни одинъ критикъ.

#### IV.

Но что же такое Рихардъ Штраусъ, если снять съ пьедестала и разглядѣть этого моднаго идола, своею внѣшностью столь же мало напоминающаго великихъ германскихъ композиторовъ, какъ и своими произведеніями?

Регеръ контрапунктируетъ нелѣпости; Штраусъ ихъ инструментуетъ. Но контрапункты Регера—мнимые; инстру-

ментовка Штрауса — действительность, съ которою нельзя не считаться. По размѣрамъ своего инструментаторскаго таланта Штраусъ, пожалуй, превышаетъ своего французскаго двойника Берліоза, но по чисто-музыкальнымъ даннымъ значительно уступаетъ ему. Оба являются типичными декадентами въ буквальномъ смыслѣ этого слова: это—не синтетическія натуры, подобно Вагнеру, а натуры половинчатая, урывающія по осколку отъ того и другого; это—художники, дѣйствующіе не въ предѣлахъ искусствъ, а въ промежуткѣ между искусствами; сильные во второстепенномъ, немощные въ главномъ; безо всякой наивности стихійнаго творчества, но знающіе, что надо, чтобы дать видимость стихійности. Полстолѣтія назадъ у «романтика» Берліоза, независимо отъ личныхъ его свойствъ, не могла вовсе проявиться такая дерзновенность, какъ у «сверхчеловѣка» Штрауса; вотъ почему Берліозъ, какъ чистый музыкантъ, блѣденъ, но эстетически-честенъ. Кромѣ Берліоза, невольно вспоминаешь, говоря о Штраусѣ, русскаго импрессиониста Мусоргскаго. Вспоминаешь и, при всей антипатіи къ нему, рѣшительно отдаешь ему предпочтеніе, какъ явленію, несравнено болѣе цѣнному. Безконечно превосходя по своему чисто-музыкальному дарованію не только Штрауса, но и Берліоза, Мусоргскій, при всей своей скиѣской самобытности и любительской ненависти къ «нѣмецкой наукѣ», нехотя слѣдовалъ этой «наукѣ», думая, что слѣдуетъ только своему музыкальному «здравому смыслу»; онъ часто не вѣдалъ, что творилъ, однако, дѣйствительно, творилъ, оставаясь всегда честнымъ художникомъ. Штраусъ—какъ разъ наоборотъ: ему отлично вѣдомо, что онъ творить или, вѣрнѣе, что онъ не творить, а лишь мастерить; безнадежно трезвый, притворяющійся опьяненнымъ, онъ всегда и во всемъ—только фокусникъ. Говорить подробнѣе объ антимузыкальности и замаскированной бездарности Рихарда Штрауса значило бы повторять разъ уже сказанное о младшемъ братѣ его—Максѣ Регерѣ.

Крайне непривлекателенъ портретъ Штрауса-музыканта, даже если оставить въ сторонѣ его композиціи. Какъ извѣстно, онъ состоитъ дирижеромъ императорской оперы

въ Берлинѣ, то-есть подъ его управленіемъ находится чуть ли не самый замѣчательный оркестръ въ мірѣ. Кто слышалъ исполненіе этой музыкальной арміи, когда во главѣ нея состоятъ такіе дирижеры и Божьей милостью музыканты, какъ Вейнгартнеръ или Мукъ, не узнаетъ оркестра, когда имъ дирижируетъ Штраусъ. Слушая Вагнера, мнѣ казалось, что Штраусъ нарочно, какъ бы желая ослабить впечатлѣніе отъ великаго автора, беретъ темпы, диаметрально противоположные указаннымъ или естественно ожидаемымъ, дѣлаетъ *ritardando*, гдѣ, очевидно, должно быть *accelerando*, и т. п.; это дѣйствительно, при желаніи, можно объяснить умысломъ, а стало-быть отнести къ чертѣ личнаго характера Штрауса; но нельзя допустить, чтобы та неритмичность, отъ которой моментами растеривается даже берлинская императорская капелла, была тоже капризомъ генія, а не органическимъ недостаткомъ музыкальнаго декадента. Штраусъ просто неспособенъ выдержать ритма, напр., вступленія и марша изъ Мейстерзингеровъ; это подавляетъ его безкостную природу; понятно, онъ ненавидитъ все опредѣленное и со злорадной и брезгливой гримасой коверкаетъ упругіе ритмы Вагнера, остающіеся непреклонными, несмотря на лихорадочное нерѣдко бѣненіе могучаго сердца.

## V.

Касаясь отдѣльныхъ произведеній Штрауса, въ сжатомъ обзорѣни я не только не могу удѣлить мѣста юношескимъ сочиненіямъ Штрауса, представляющимъ блѣдныя консерваторскія задачи, но даже изъ истинно-штраусовскихъ композицій долженъ остановиться на немногихъ. Тилль Эйленшпигель, Такъ говорилъ Заратустра, *Sinfonia domestica* и Саломея даютъ, кажется мнѣ, вполне достаточное понятіе о томъ, на что способенъ Штраусъ.

Вѣроятно, Тилль Эйленшпигель ближе всѣхъ къ сущности Штрауса: въ этой пьесѣ есть что-то интимно-лирическое; въ тоже время здѣсь чувствуется неподдѣльная нефорсированная искренность; есть воля къ формѣ: *Rondo*;

подчасъ попадаются интересные и настоящіе (не регеровскіе) контрапункты; кромѣ того, болѣе выносимой дѣлаетъ эту пьесу юморъ, способный многое искупить, даже если онъ носить, какъ у Штрауса, рѣшительно плебейскій (испорченно-народный) характеръ; но въ неслыханной по тривіальности темѣ (as dur  $\frac{2}{4}$ ) Штраусъ рѣшительно злоупотребилъ привилегіей юмора. Въ общемъ Тилль Эйленшпигель болѣе, нежели всѣ другія крупныя произведенія «сверхчеловѣческаго» періода композиторской дѣятельности Штрауса, можетъ быть разсматриваемъ и какъ твореніе, а не только какъ поступокъ. Штраусъ не захотѣлъ чеканить и развивать дальше живущихъ въ его душѣ эйленшпигелевскихъ элементовъ... Но чтó стало бы съ легендарнымъ Эйленшпигелемъ, безгранично смѣлое плутовство котораго такъ поразило народное воображеніе, что ему почудился въ немъ бѣсовскій элементъ, если бы этотъ неукротимый шалунъ возомнилъ себя пророкомъ и чудотворцемъ?.. Когда Штраусъ-Эйленшпигель захотѣлъ быть Заратустрою, онъ не смогъ стать даже Калиостро.

## VI.

По деликатному замѣчанію Оскара Би, Штраусъ далъ вольный переводъ знаменитой книги Ницше. Поклонникъ Штрауса пытается оправдать эту вольность указаніемъ на то, что ницшеанская тема о будущемъ сверхчеловѣкѣ слишкомъ немзыкальна для того, чтобы искусство звука, погружающееся въ воспоминаніе, могло дружественно настроиться къ такой темѣ. Оставляя здѣсь принципиальную ошибку Оскара Би въ сторонѣ, надо все-таки замѣтить, что безконечное нарастаніе силы и одновременно—сначала осложненіе первоначально простого, а затѣмъ сведеніе чрезмѣрно сложнаго къ новой утонченной простотѣ—это движеніе, схематизирующее развитіе идеи сверхчеловѣка, доступно музыкѣ, быть можетъ, болѣе, чѣмъ какому-либо другому искусству. Кромѣ этой, такъ сказать, отвлеченно-музыкальной темы, отдѣльныя мѣста Заратустры, въ особенности въ предпоследней рѣчи IV части (*Das trunkene Lied*), прямо представляютъ собою уже готовые тексты,



могушіе быть положенными на музыку. Но Штраусъ вовсе и не переводилъ Ницше; подъ заголовками заратустровыхъ рѣчей онъ написалъ рядъ пестрыхъ клочковъ, каждую своею нотою отрицающихъ и духъ и букву ницшеанскаго евангелія. Именно въ Заратустрѣ Ницше противъ обыкновенія не афористиченъ, а слитенъ внѣшне и внутренне и притомъ, какъ въ границахъ отдѣльныхъ книгъ и рѣчей, такъ отчасти и въ постройкѣ всего произведенія, взятаго въ цѣломъ. Штраусъ не соблаговолилъ даже сшить вмѣстѣ свои клочки, каждый изъ которыхъ имѣетъ свою тональность, свое тактовое обозначеніе и темпъ. Бѣдность фантазіи и вульгарность очертаній (тамъ, гдѣ таковыя имѣются) поразительны здѣсь даже для Штрауса, почему иногда вся вещь представляется умышленной плебейской пародіей на роскошь и аристократизмъ Заратустры. Вотъ—нѣкоторыя изъ коллекцій этихъ клочковъ.

*Hinterweltler.* Начинается шаблоннымъ басовымъ *tremolando*, въ которое внезапно врывается, какъ грегорианская цитата, мотивъ *Credo in unum Deum*, также необоснованно переходящій въ сладенькую мелодію разжиженномендельсоновскаго склада.

*Freuden und Leidenschaften.* Мрачная (?) тема, весьма напоминающая одинъ изъ лейтмотивовъ *Götterdämmerung* Вагнера. Далѣе—фраза, представляющая собою хроматическую гамму на уменьшенномъ септаккордѣ,—совсѣмъ пустая и трафаретная.

*Wissenschaft.* Эпизодъ, обѣщающій фугу (вѣроятно, какъ «символь» учености); черезъ нѣсколько тактовъ Эйленшпигель срывается съ «научной» высоты и впадаетъ въ мотивъ, являющій банальную смѣсь Листа и Мейербера.

*Genesende.* Выражаясь кратко, здѣсь «ѣдутъ» таинственныя существа, которыхъ Гоголь въ Мертвыхъ душахъ называетъ просто «андронами».

*Tanzlied.* Штраусъ забываетъ, что онъ Заратустра, и пляшетъ на мотивъ, по тривиальности близкій къ вышеупомянутому *as-dur'*ному эпизоду изъ Эйленшпигеля.

Варварскаго заключенія этой *Tondichtung* необходимо коснуться специальнѣе. «Такъ сказалъ Заратустра и поки-

нуль свою пещеру, пламенный и сильный, какъ утреннее солнце, появляющееся изъ-за темныхъ горъ». Точно лародируя это лучезарное разрѣшеніе, данное Ницше, Штраусъ въ концѣ финальнаго h-dur'наго эпизода вводитъ чередованіе h-dur'наго трезвучія (въ верхнемъ регистрѣ!) и c-dur'наго\*) (въ нижнемъ!), при чемъ въ послѣднемъ застреваетъ отъ h-dur'наго квинта fis; въ результатѣ этого чередованія заключительной нотой, то-есть какъ бы «солнцемъ», является басовое С. Этотъ соскользнувшій басъ—даже не безобразіе въ эстетическомъ смыслѣ, а просто отвратительная внѣхудожественная гримаса.

Порѣшивъ такимъ образомъ съ Заратустрою «самого» Ницше, Эйленшпигель окончательно вообразилъ себя сверхчеловѣкомъ. Придало ему духу также и то, что никто изъ авторитетъ имущихъ не вступился за любимое дѣтище послѣдняго великаго писателя Германіи: одни не понимаютъ музыки, другіе понимаютъ ее, но ненавидятъ или не понимаютъ Ницше; остальнымъ все равно и до Ницше, и до музыки...

## VII.

Сверхчеловѣку свойственно думать, что его будни торжественнѣе, нежели праздники обыкновенныхъ смертныхъ, и что поэтому въ высокой степени назидательны, интересны и «нуменально», т.-е. въ самой сути своей—музыкальны всѣ подробности его домашней жизни; достаточно набросать на нотную бумагу рядъ безсвязныхъ и нечленораздѣльныхъ звуковыхъ рефлексовъ, вызванныхъ этими подробностями, чтобы сама собою получилась композиція, вполне заслуживающая наименованія симфоніи (то-есть произведенія очень высокаго, сложнаго и по своему построению вполне опредѣленнаго типа). *Sinfonia domestica* настолько же симфонична, насколько контрапунктиченъ Регеръ; эти явленія одинаково сродни тѣмъ фугамъ (какихъ-то французскихъ

---

\*) Гармонически пріемлемо было бы, разумѣется, обратное чередованіе этихъ трезвучій (h-dur—внизу; C-dur—наверху), такъ какъ басъ всегда былъ и останется базисомъ гармоніи.

композиторовъ), о которыхъ Бетховенъ отозвался въ одномъ изъ писемъ слѣдующимъ образомъ: «это—фуги d'après une nouvelle méthode, заключающейся именно въ томъ, что fuga перестаетъ быть фугою» \*).

Восторженный Оскаръ Би разбираетъ эту симфонію со-всѣмъ серьезно и сравниваетъ ее съ *Siegfriedidyll*, колыбельною пѣснью, спѣтою Вагнеромъ своему сыну... Неужели нѣмецкій критикъ, даже ошибаясь въ чисто-музыкальной оцѣнкѣ, не замѣчаетъ, по крайней мѣрѣ, эстетическаго различія между ролями, исполняемыми музыкой тамъ и здѣсь? Неужели онъ не понимаетъ, что художественная правда Зигфридовой идилліи, какъ всякаго произведенія, предназначеннаго уносить отъ всего «домашняго», возвышаетъ искусство, что, только служа этой художественной правдѣ, музыка торжествуетъ надъ другими искусствами, что, наконецъ, пусть даже правдивый \*\*) (?) натурализмъ Домашней симфоніи, обращая самоё музыку въ какую-то домашнюю прислугу, легкомысленно унижаетъ тѣмъ все искусство, взятое въ цѣломъ?

Среди достопримѣчательностей этой симфоніи имѣются такіе перлы штраусовской изобрѣтательности, какъ лейт-мотивы тетокъ и дядей, восклицающихъ одни—*ganz wie Papa*, другіе—*ganz wie Mama*, затѣмъ колыбельная пѣсня, вплоть до тональности напоминающая *Gondellied* Мендельсона (*g-moll*), которую, вѣроятно, чтобы замести слѣды, Штраусъ забрызгиваетъ гармоническими кляксами, и, наконецъ, *Doppelfuge*, принадлежащая къ породѣ, описанной Бетховеномъ въ вышеприведенномъ письмѣ. Своей Домашней симфоніей Штраусъ подвергъ самому серьезному испытанію толстую кожу публики и критики. Но невѣжество и стадность, боязнь проглядѣть генія, желаніе постоянно имѣть хоть какого-нибудь кумира оказались больше и сильнѣе, нежели можно было это предполагать въ виду музыкальной культуры Германіи, и опытъ показалъ Штраусу, что ему совершенно нечего стѣсняться.

\*) Thayer, II, 213.

\*\*) Этой правды, конечно, нѣтъ, да и не можетъ быть въ музыкѣ.

Въ день исполненія Домашней симфоніи на улицахъ Берлина можно было встрѣтить своеобразныхъ хоругвеносцевъ, которые несли шести съ плакатами, оповѣщающими публику, что тамъ-то и въ такой-то часъ такой-то прочтетъ публичную лекцію о Рихардѣ Штраусѣ, какъ о художникѣ и человѣкѣ.

### VIII.

Если Тилль Эйленшпигель — самая лирическая искренняя вещь Штрауса, ближе другихъ обрисовывающая первоначальную сущность природы, то Саломея наиболѣе откровенно говоритъ объ его художественной личности, въ своемъ развитіи отчасти уклонившейся отъ послѣдней, то-есть о томъ, къ чему пришелъ Штраусъ-Эйленшпигель послѣ того, какъ онъ облекся въ мантию Заратустры и разыгралъ роль «сверхчеловѣка». Поклонники Штрауса вполне послѣдовательно видятъ въ Саломеѣ не издѣвательство ловкаго фокусника, а неподдѣльную искренность крупной безконечно расширяющейся личности. Этого же мнѣнія держится, конечно, и неумѣренный восхвалитель «генія» Штрауса, Оскаръ Би\*). Допуская, что въ первой оперѣ *Guntram* слишкомъ много заимствованій у Вагнера, во второй — *Feuersnot* — сдѣлана попытка освободиться отъ вліянія отца музыкальной драмы, Оскаръ Би утверждаетъ, что въ *Salome* вполне раскрывается оригинальность «величайшаго современнаго художника»...

Здѣсь не мѣсто для разбора драмы Оскара Уайльда. Отрицать огромнаго дарованія въ этомъ писателѣ нельзя, но его ненасытная чувственность какъ-будто еще сильнѣе, нежели его художественный талантъ. А въ Саломеѣ послѣдній находится прямо въ рабскомъ подчиненіи у первой; поэтому страсть часто затемняетъ, а не обостряетъ художественнаго зрѣнія Уайльда; отсюда — односторонность и топтаніе на одномъ мѣстѣ. Его творчество въ этой пьесѣ есть утонченное спиритуализированное эроти-

---

\*) Oscar Bie. *Die moderne Musik und Richard Strauss*. Bard Marquard, Berlin.

ческое самоуслаждение—и только. При обратномъ отноше-  
 нии чувственность была бы вовлечена въ систему силъ,  
 созидающихъ художественный организмъ; она явилась бы  
 своего рода увеличительнымъ стекломъ, могла бы привести  
 къ новой точкѣ зрѣнія на многое. Пусть Оскаръ Би заста-  
 вляетъ себя видѣть въ Саломеѣ, цѣлующей голову Крестите-  
 ля, символъ античной души, обнимающей христіанство; Оскаръ  
 Уайльдъ былъ, конечно, далекъ отъ этого символа, со-  
 здавая сладострастно-жестокою финальную сцену.—«У бей-  
 те эту женщину!»—воскликаетъ Иродъ; даже Уайльдъ  
 не могъ не кончить этой репликой. Если бы Саломея  
 Уайльда привлекла вниманіе такой дивной артистической  
 натуры, какая была у Бизе, то въ музыкальной драмѣ на  
 этотъ текстъ могъ бы быть созданъ противовѣсъ его душ-  
 ному утомительно-однообразному эротическому колориту.  
 Если бы за Саломею взялся Скрябинъ, онъ, подобно  
 Бердслею, аристократизировалъ бы не въ мѣру разгуляв-  
 шуюся фантазію писателя, сдѣлалъ бы выносимѣе уайльдов-  
 скую блудливость. Но что же могъ принести Саломеѣ  
 совершенно сухой безстрастный фигляръ Штраусъ, лишен-  
 ный притомъ всякой способности къ пластично-музыкаль-  
 ной характеристикѣ.

Смотря на сцену, когда пажъ Иродіады пожираетъ гла-  
 зами юнаго сирійца (начальника гвардіи), этотъ послѣдній—  
 Саломею, а Саломея—Іоканаана, когда Іоканаанъ кричитъ:  
 «прочь отъ меня, дочь Вавилона, ты проклята», а Соло-  
 мея повторяетъ: «я хочу поцѣловать твой ротъ, Іоканаанъ  
 я хочу поцѣловать его»,—зритель можетъ, смотря по вкусу  
 и настроенію, негодовать или радоваться, смѣяться или  
 сердиться на этотъ контрапунктъ вождельній; но компози-  
 торъ, взявшійся за этотъ сюжетъ, обязанъ расшить му-  
 зыкальные узоры по этой канвѣ и не можетъ ограничиться  
 даже при искренне-страстныхъ порывахъ (чего у Штрауса  
 нѣтъ) нагроможденіемъ въ одну безформенную кучу ком-  
 ковъ музыкальной грязи, хотя бы и раскрашенныхъ всѣми  
 цвѣтами радуги.

На литературную односторонность Уайльда, мыслью и  
 воображеніемъ прикованнаго къ сластолюбивой мечтѣ,

Штраусъ отвѣчаетъ своею музыкальною односторонностью, своею изумительной инструментовкой. И тутъ обнаруживается превосходство подлиннаго поэтическаго дарованія надъ мнимымъ музыкальнымъ. Хотя уайльдовскій Іоканаанъ—и блѣднѣйшій моментъ произведенія, но все же онъ налицо; у Штрауса онъ—хуже, чѣмъ отсутствуетъ: при создаваніи его партіи, конечно, нельзя было ограничиться инструментаторскою эквилибристикой, и Штраусъ оказался вынужденнымъ прибѣгнуть къ «изобрѣтенію» давно, по его мнѣнію, вышедшей изъ моды мелодіи; (такъ выражаются нынѣ и вполнѣ послѣдовательно: раньше темы творили, а теперь выдумываютъ или просто плагиатируютъ, заматая слѣды). Вотъ это-то «изобрѣтеніе», равнаго которому по пошлости трудно отыскать во всей музыкальной литературѣ (за исключеніемъ сочиненій самого Штрауса), окончательнo добиваетъ эстетическую цѣнность пьесы и дѣлаетъ ея цинизмъ еще болѣе несноснымъ. Но Штраусъ не только не оказался способнымъ исправить уайльдовское распредѣленіе свѣта и тѣни; въ кульминаціонномъ пунктѣ драмы своею бездарностью онъ оказалъ медвѣжью услугу даже ея эротической тенденціи. Дѣло въ томъ, что при сочиненіи пляски Саломеи пришлось опять прибѣгнуть къ членораздѣльной и потому, конечно, старомодной музыкальной рѣчи, оставивъ на время имитацію кликушества; этотъ опытъ оказался столь же плачевнымъ, какъ и предыдущій; въ черепѣ Штрауса, этого воплощеннаго аритмизма, не затанцовала ни одна, даже чужая темка \*), и вся его неуклюжая вымученная плясовая поликакофонія съ потугами на восточный колоритъ, такъ же, какъ и партія Іоканаана, служитъ лишь къ тому, чтобы еще разъ наглядно опровергнуть увѣренія модернистовъ, что Штраусъ могъ бы, если бы пожелалъ, писать и по «старому».

Есть еще одинъ моментъ въ драмѣ, которымъ особенно восхищаются ея поклонники: это—диспутъ евреевъ; каза-

---

\*) Не мѣшало бы Штраусу поучиться у Бизе, Бородина и Римскаго-Корсакова, какъ слѣдуетъ писать пляски и пользоваться „мѣстнымъ колоритомъ“.

лось бы, что эйленшпигельскій юморъ, этотъ крошечный оазисъ въ пустынной душѣ Штрауса, долженъ былъ выручить его здѣсь; но весь Witz проявился лишь въ фальшивомъ фугированіи, и, слушая эту сцену, невольно вспоминаешь евреевъ изъ *Matthäus-Passion* Баха, обнаружившаго въ сценѣ у Пилата, несмотря на все тѣ же свои «старыя» средства, до сихъ поръ потрясающій реализмъ характеристики.

Заключеніе Саломеи не менѣе характерно, нежели финалъ Заратустры. Въ то время какъ Иродъ восклицаетъ: «страшное должно совершиться», въ оркестрѣ на фонѣ *b-moll'*ной гармоніи появляются гаммообразные пассажи, при чемъ одна изъ гаммъ идетъ въ *d-moll*, а другая въ *b-dur*; обѣ гаммы поднимаются до нотъ *a* и *b*, на которыхъ строится трель; *b-moll'*ный фонъ въ это время уже исчезъ, и теперь на фонѣ трели (въ высокомъ регистрѣ) появляется лейтмотивъ ужаса Саломеи передъ Іоканааномъ, построенный на гармоническихъ нотахъ *e-moll'*наго трезвучія; тутъ остается только согласиться съ Иродомъ: происходитъ нѣчто поистинѣ ужасное; трель *a—b* и настойчивыя вторженія мотива *e-moll*, поддерживаемыя появившимся въ органѣ *cis-moll'*нымъ трезвучіемъ, длятся во все время цѣлованія мертвой головы. Саломея, распростертая на авансценѣ, по выраженію Достоевскаго, «инфернальнымъ изгибомъ», кричитъ чуть ли не во всѣхъ тональностяхъ; слѣдуетъ неуклюжая модуляція въ *cis-dur*; слышится квартсекстаккордъ *d-moll*; но тутъ даже Иродъ не выдерживаетъ и на фонѣ послѣдняго аккорда восклицаетъ: «убить эту женщину», при чемъ Рихардъ Штраусъ для этой реплики предлагаетъ ему на выборъ взять либо высокое *b*, либо *as* \*); композиторъ могъ бы проявить еще бѣдшую любезность и предоставить Ироду взять любую ноту, такъ какъ въ это время оркестръ безцеремонно беретъ доминантаккордъ отъ *e*; все это почему-то разрѣшается въ *c-moll*, и опера заключается судорожнымъ реминисценцомъ мотива ужаса Саломеи передъ Іоканааномъ.

---

\*) *as* поставлено въ партитурѣ въ скобкахъ.

Думаю, что по этому пересказу можно получить нѣкоторое понятіе о «дерзновеніи» Штрауса.

## IX.

Когда указываешь музыкально-образованнымъ поклонникамъ «модной» Саломеи на очевидную антимузыкальность этой пьесы, большею частью слышишь въ отвѣтъ, что въ данномъ случаѣ уже совсѣмъ нельзя быть такимъ строгимъ пуристомъ, ибо Штраусъ въ Саломеѣ—не чистый музыкантъ, а музыкальный иллюстраторъ. Конечно, это — не оправданіе, и я привожу общее мнѣніе только для того, чтобы указать на его разногласіе со взглядами штраусовскаго панегириста Оскара Би. Этотъ эстетикъ утверждаетъ, что въ Саломеѣ Штраусъ писалъ себя, т.-е. симфонію, для которой драма служила только матеріальнымъ возбуждителемъ. Иллюстраторомъ въ глазахъ Оскара Би является скорѣе Вагнеръ; эманципированный же отъ вагнеризма Штраусъ въ Саломеѣ предоставилъ музыкѣ господство надъ сценою; отъ Вагнера Штраусъ пошелъ, по мнѣнію Оскара Би, къ Берліозу и Листу... До чего въ самомъ дѣлѣ должны были подъ вліяніемъ моды перепутаться понятія, чтобы современный серьезный ученый въ Германіи на другой день послѣ того, какъ уже вполне укрѣпился правильный взглядъ на сравнительное значеніе Берліоза, Листа, Вагнера, могъ видѣть прогрессъ въ движеніи отъ послѣдняго къ двумъ первымъ.

Частью непониманіе современниковъ, частью собственные неосторожныя выраженія, вырвавшіяся у Вагнера въ пылу полемики, привели къ невѣрному воззрѣнію на автора Колецъ, какъ на иллюстратора, лишившаго музыку самостоятельнаго значенія. Обладая въ равной мѣрѣ и симфоническимъ и драматическимъ геніемъ, Вагнеръ далъ образчики сослуженія искусствъ, ихъ соподчиненія; онъ синтезировалъ ихъ, какъ равныя величины, для созданія высшаго типа, какимъ въ идеѣ, несомнѣнно, является музыкальная драма. Не говоря уже о Колецѣ Нибелунга или о Парсифалѣ, въ болѣе раннихъ произведеніяхъ Ваг-



нера найдутся примѣры, гдѣ чисто музыкальный элементъ во-время вступаетъ тамъ, гдѣ безсильнымъ оказалось бы всякое слово. Когда въ первомъ актѣ Лоэнгрина Эльза появляется на судъ передъ королемъ, раздается мотивъ ея невинности; Эльза молчитъ на вопросъ короля, и вмѣсто нея съ несказаннымъ краснорѣчіемъ отвѣчаетъ тотъ же мотивъ. Вагнеръ былъ и цѣльный поэтъ, и цѣльный музыкантъ, тогда какъ Штраусъ, строго говоря, ни поэтъ, ни музыкантъ, почему онъ естественно и ушелъ отъ Вагнера къ полупоэту-полумузыканту, какимъ является Берліозъ и и отчасти Листъ. Не музыкальная драма, а программная музыка является измѣною чисто-музыкальному искусству. Сочиняя Саломею, Штраусъ, если угодно, далъ себя, но написалъ при этомъ не симфонію, а импрессионистическую иллюстрацію и притомъ крайне одностороннюю.

Помимо музыкальных недочетовъ, причина этого лежитъ въ полномъ отсутствіи у Штрауса драматическаго темперамента; вся его работа сводится къ грубому и чисто внѣшнему красочному подчеркиванію отдѣльных моментовъ уайльдовской драмы. Оскаръ Би соглашается, что «натура Штрауса, въ сущности, не драматична», но полагаетъ, что драма можетъ дать наибольшій просторъ для осуществленія всѣхъ его гениальныхъ замысловъ, которымъ «тѣсно» въ другихъ формахъ музыкальнаго искусства, что своею драмою Штраусъ какъ бы превращаетъ программу въ составную часть композиціи, написанной на эту программу. Драгоценное признаніе изъ устъ доброжелателя. Изъ него вытекаетъ, что Рихардъ Штраусъ прибѣгаетъ къ драмѣ поневолѣ, такъ какъ неспособенъ установить внутреннихъ предѣловъ своимъ звуковымъ эманациямъ, найти для нихъ чисто-музыкальныя очертанія; онъ ищетъ опоры внѣ своего искусства и этимъ самъ произноситъ приговоръ надъ собою, какъ музыкантомъ.

---

Германская музыка отъ Баха до Вагнера представляетъ собою настолько необычайное и длительное явленіе, что

никоимъ образомъ не можетъ быть осмыслена, какъ случайный рядъ гениальныхъ индивидовъ; для германской культуры музыка имѣетъ значеніе несравненно болѣе роковое, нежели для будущности какой-либо другой націи. Конечно, только тамъ, гдѣ есть истинные пророки, можно встрѣтить и лжепророковъ; что лжепророки находятъ легковѣрныхъ, это понятно, но очень тревожнымъ симптомомъ является почти безспорное владычество музыкальнаго фокусника.

Мюнхенъ, апрѣль 1907 г.

## СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ.

Lasst klüglich alles Alte modern  
Wir rechten Leute sind modern.  
R. Wagner (X. 60).

### I.

Ярлыкъ модернизма или его отсутствіе не можетъ имѣть значенія при оцѣнкѣ подлинныхъ произведеній искусства. Но, говоря о модернизмѣ, нельзя не придаться къ самому слову (мода), такъ какъ здѣсь буква слишкомъ часто соотвѣтствуетъ духу.

Во внѣшней жизни мода противопоставляется обычаю; послѣдній предполагаетъ почву, которая породила его или же укоренила въ томъ случаѣ, если онъ занесенъ съ чужбины; модное же, какъ бы заранѣе обрекается на недолговѣчность. Обѣ тенденціи и скоропреходящей моды, и стародавняго обычая, дополняя и уравнивая одна другую, необходимы для ритма общественной жизни. Покоясь въ духовной природѣ человѣка, эти тенденціи проникаютъ, конечно, и въ область высшей культуры, и здѣсь съ особенной остротою возникаетъ вопросъ о надлежаще-пропорціональномъ между ними отношеніи.

Власть моды является вполне правомѣрною, а нерѣдко и прямо цѣлесообразною, если она распространяется на предметы, по самому ихъ существу временные, недолговѣчные; смѣна модъ на платье можетъ безъ ущерба идти въ болѣе быстромъ темпѣ, нежели мода на мебель, которая, въ свою очередь, движется медленнѣе, нежели архитектурная мода, и т. д. Класть же краеугольнымъ камнемъ создаемаго на вѣчныя времена противорѣчащее этому дѣлу начало моды значить прежде всего расписаться въ своей немощи. Модное, т.-е. временное, т.-е. тлѣнное, въ большой мѣрѣ оказавшееся въ творческомъ произведеніи, ускоряетъ или на-

ступленіе полной его смерти или полученіе имъ, такъ сказать, почетной отставки съ правомъ на «историческое значеніе». Что же станеть съ твореніями умышленнаго модернизма, полагающаго верховнымъ правиломъ то, чтобы давать непременно новое, отнюдь непохожее на все, даже ближайшее прежнее,—того модернизма, старшіе представители котораго склонны еженедѣльно провозглашать новаго неслыханнаго генія, хороня его ближайшаго предшественника, а младшіе представители въ возрастѣ гимназистовъ, студентовъ и консерватористовъ заняты преодоленіемъ міровыхъ геніевъ,—преодоленіемъ мнимымъ, ибо оно понимается не въ смыслѣ изученія, воспріятія чего-нибудь, а въ смыслѣ побѣдоноснаго низверженія, оставленія позади себя, необходимости разъ навсегда раздѣлаться и отдѣлаться?

Высшая культура связана съ монументальностью творчества; ликъ такой культуры обращенъ къ жизни, а не къ смерти; ея созидатели, не удручаясь обезволивающимъ мыслью о земномъ концѣ (но и не прячась отъ нея), бодрою поступью идутъ все дальше, предоставляя сынамъ культуры убывающей, жизневраждебной или только устремляться безсильными судорожными короткими порывами, или безповоротно скатываться по наклонной плоскости. Только творчество, отмѣченное чертою монументальности, способно воздвигнуть «памятники нерукотворные», преодолевающіе \*) время, сдѣляющіе духовными мостами отдаленнѣйшія эпохи. Монументальность требуетъ доведенія до минимума всего того, что модно, слишкомъ модно; иначе къ памятнику, конечно, зарастетъ и не только народная тропа. Убийственно для высшей культуры обратное тяготѣніе: это непрерывное исканіе новаго, немедленное подражаніе этому новому и доведеніе до минимума, вытравленіе всего того, что, будучи старымъ, далеко не устарѣло, не исчерпано, но къ чему художочными потомками утерянъ ключъ, что имъ не по плечу и къ чему они поэтому питаютъ иногда даже безсознательно непримиримую ненависть.

---

\*) Наглядно доказывается подобными памятниками кантовская „реальность“ свободы и „идеальность“ пространства и времени: монументальное искусство генія всегда свободно (т. е. автономно) и всегда есть настоящее, есть заклинаніе времени.

## II.

Да, приходится выразиться именно такъ: не по плечу; не даромъ же незамѣтно для себя многіе представители модернизма свели эволюцію формы къ сезоннымъ смѣнамъ фасоновъ, опять оторвали «форму» отъ «содержанія», превративъ первую во что-то внѣшнее, въ платье, которое обязательно должно или быть по послѣдней модѣ или стать новѣйшею модою, благодаря эксцентричности своего покроя и, что крайне важно, возможности всѣмъ и каждому легко скопировать его.

И вотъ—иронія судьбы: эксцессъ модничанья, извративъ самое понятіе о формѣ, сблизилъ инья воззрѣнія модернистовъ со старомодной эстетикой сторонниковъ «прикладного» искусства и представителей «душевнаго» и «чувствительнаго» любительства.

Въ самомъ дѣлѣ, существенной разницы нѣтъ между модернизмомъ, заботливо облакающимъ въ новый съ иголки костюмъ безмысліе и безпредметность, и тенденціознымъ искусствомъ, небрежно одѣвающимъ во что попало гражданскую скорбь или социальный вопросъ; что первый придаетъ одеждѣ первостепенное значеніе, а послѣднее презираетъ всякое франтовство,—это говоритъ о различіи вкусовъ, а не основныхъ воззрѣній, которыя, наоборотъ, трогательно совпадаютъ, свидѣтельствуя объ одинаковомъ непониманіи сущности формы представителями обоихъ міровоззрѣній.

Это же непониманіе формы, рассматриваемой, какъ туалетъ для содержанія, не менѣе трогательно и назидательно ставить знакъ равенства между музыкально-эстетическимъ исповѣданіемъ русскихъ старосвѣтскихъ помѣщиковъ 30-хъ годовъ прошлаго столѣтія въ родѣ Верстовскаго, Вьельгорскаго, Алябьева, Варламова и др., вообще всѣхъ старыхъ и новыхъ питомцевъ цыганскихъ романсовъ, съ одной стороны, а съ другой, напримѣръ, воззрѣніями Ребикова, лепечущаго о музыкѣ, какъ объ «языкѣ чувствъ», или Регера, таинственно, мрачно, кратко и неясно упоминающаго въ учебникѣ гармоніи о «душевныхъ и внутреннихъ переживаніяхъ».

Такимъ образомъ, послѣдовательно проведенный модернизмъ неизбежно сплетается съ любительствомъ, превращая его изъ явленія, въ извѣстныхъ границахъ даже небезполезнаго, въ явленіе, безусловно вредное для развитія высшей культуры; въ конечномъ результатѣ это грозитъ возвращеніемъ къ варварству, но безъ дѣйственныхъ силъ его, къ варварству, какъ атавизму.

### III.

Модернизмъ пріемлемъ и понятенъ лишь какъ одно изъ многихъ наименованій *Sturm und Drang*'а, подобно «декадентству», сецессионизму и т. д., — однимъ словомъ, какъ вѣчно возвращающійся романтизмъ; лучшіе модернисты литературы, переболѣвъ въ періодъ своего развитія «бурею и натискомъ», являются живыми отрицателями принципа моды; они — внѣмодны, *unzeitgemäss* въ лучшемъ ницшеанскомъ смыслѣ слова.

Но въ музыкѣ и въ музыкальной критикѣ (конечно, если оставить въ сторонѣ другой полюсъ, ригористическій) царитъ модернизмъ въ буквальномъ, опасномъ смыслѣ этого слова. *Odiosa sunt nomina*; тѣмъ болѣе, что во всѣхъ возрѣніяхъ музыкальныхъ модернистовъ замѣчается скорѣе типическая, нежели индивидуальная ошибочность.

Одинъ поклонникъ Ребикова прочелъ рядъ лекцій на тему «Музыкальная весна». Схема лекцій такова: Чайковскій и литературный аналогъ его, Чеховъ, — неисправимые пессимисты. Но пессимизмъ этотъ лучезаренъ, признаками чего являются, во-первыхъ, «тоска по идеалу» и, во-вторыхъ, «линія вверхъ». Послѣдняя ведетъ къ оптимизму и притомъ не къ простой человѣческой жизнерадостности прежнихъ геніевъ, въ родѣ Рафаэля, Гете, Моцарта, а къ сверхчеловѣческому мудрому оптимизму; представители его обладаютъ новою усложненною психофизическою организаціей; тѣ изъ нихъ, которые отдались музыкѣ, являются предтечами новаго неслыханнаго генія, музыкальнаго Мессіи, автора «сверхшестой симфоніи»; она будетъ первымъ великимъ произведеніемъ новаго искусства, искусства для избранныхъ, долженствующаго внести въ надзвѣздный міръ легкія

воспоминанія о земномъ (въ противоположность старому, для всѣхъ понятному искусству, озарявшему земное небеснымъ); этимъ мудрымъ оптимизмомъ уже засвѣтились творенія Вагнера, Ницше, Мэтерлинка, Бальмонта, Скрябина и Рубикова.

Мысль лектора, когда ему приходилось проводить «линію вверхъ» для оправданія своей концепціи, отличалась крайней неустойчивостью; были моменты, когда казалось, что вдругъ лекторъ поведетъ линію внизъ и откажется отъ дальнѣйшаго изложенія. Дѣло въ томъ, что подъ «линіей вверхъ» онъ, повидимому, разумѣлъ не только попытку освободиться отъ пессимизма, тѣсно связанную уже съ самымъ фактомъ тоски по идеалу, но и дѣйствительное радостное восхождение къ идеалу, хотя бы частичное и блѣдное пресуществленіе его въ плоть искусства. Непремѣнное желаніе начертить эту линію не остановило лектора отъ искренняго признанія, что «Чайковскій и Чеховъ — не и с п р а в и м ы е п е с с и м и с т ы», что оба они «высказались до конца» и, слѣдовательно, не унесли съ собою въ могилу никакой тайны, раскрытіе коей въ дальнѣйшихъ ихъ твореніяхъ дало бы возможность отчетливо и до конца провести «линію вверхъ» и раздѣлить съ художниками не только ихъ тоску по идеалу, но и радость ихъ отъ обладанія имъ \*).

---

\*) На мой взглядъ излишне приходитъ въ отчаяніе отъ несправимости пессимизма обоихъ Ч., въ особенности тому, кто взялъ на себя неблагодарный трудъ провести отъ нихъ «линію вверхъ». Идеаль такого художника слова, который, по словамъ Андрея Бѣлаго, хотя «передаетъ потустороннее», но всегда «въ терминахъ окружающей дѣйствительности», имъ, очевидно, до боли любимой, ненавидимой и со страстью изучаемой, неизбежно долженъ слагаться въ болѣе конкретныхъ формахъ, нежели идеаль погруженнаго въ чистую стихію художника звука. На мѣстѣ лектора я провелъ бы чеховскую линію вверхъ, на основаніи иныхъ мѣстъ въ его произведеніяхъ, говорящихъ о будущей красивой и счастливой жизни на землѣ. Этого мало (въ особенности для перегиба къ «мудрому оптимизму»), но все же это нѣчто реальное, повторяемое Чеховымъ всегда съ сильнымъ лирическимъ подъемомъ. Затѣмъ юморъ Чехова, интенсивный, внутренний и самоцѣльный, возбуждаетъ сомнѣніе въ несправимости пессимизма этого писателя; правда, юморъ его облить горечью, вскор-

«Психологическій анализъ симфоній», произведенный лекторомъ, долженствовалъ показать, что «Чайковскому, подобно Чехову дорогá линія вверхъ». Вниманіе аудиторіи было направлено въ особенности на три послѣднія симфоніи; символизуя какъ бы «плаваніе по безбрежному морю скептицизма» \*), эти композиціи заключаютъ въ себѣ, однако, по несмѣлому и колеблющемуся мнѣнію лектора, нѣкоторыя оптимистическія черты. Финаль IV симфоніи, содержащій обработку пѣсни Во полѣ березенька стояла, говоритъ: за отсутствіемъ радости въ своей душѣ «веселись чужимъ весельемъ» \*). Но не то же ли самое говоритъ и финаль V симфоніи, въ которомъ лектору слышался настоящій «мажоръ», намѣтилась отчетливая «вертикальная линія вверхъ»? \*\*). Финаль V симфоніи, совершенно не оригинальный по мыслямъ, представляющимъ водянистые перепѣвы Бетховена и Вагнера, является еще болѣе веселостью отъ чужого веселья, нежели финаль IV симфоніи, разрабатывающій, по крайней мѣрѣ, родной національный мотивъ.

Цитируя письма Чайковского, лекторъ отмѣтилъ непреодолимый страхъ смерти, которымъ былъ охваченъ композиторъ; далѣе, сначала полное его невѣріе и затѣмъ зачатки религіозности. Въ VI симфоніи лекторъ хочетъ видѣть отраженіе религіозныхъ исканій и въ финалѣ этой патетической симфоніи (*Adagio lamentoso*)—картину окончательнаго крушенія на этомъ пути. Онъ считаетъ патетическую симфонію вѣнцомъ творчества Чайковского; въ ней композиторъ высказался до конца; онъ самъ считалъ ее любимымъ своимъ дѣтищемъ; и не даромъ она явилась его лебединою пѣснью. Эта симфонія есть «разсказъ о душѣ, не имѣющей себѣ подобнаго»; лекторъ обращаетъ

---

млень тоскою, воспоень отчаяніемъ; но горечь, тоска, отчаяніе уничтожили бы всякій неистинный и внѣшній юморъ; у Чехова онъ живетъ и потрясается, обнаруживая элементы чеховскаго оптимизма, пусть очень далекаго отъ „мудраго“ и созидающаго.

\*) Эти выраженія взяты изъ писемъ Чайковского.

\*\*) Правда, четверть часа спустя, аудиторія узнала, что финаль-этотъ—„слабѣйшая часть всей композиціи“.



вниманіе на знаменательную перестановку частей (*adagio* въ финалѣ, *allegro* въ третьей части); такое послѣдованіе способствуетъ цѣльности настроенія этой композиціи, которая опредѣляется лекторомъ, какъ «художественный синтезъ мірового пессимизма». Мірового въ этой симфоніи я вижу столько же, сколько, на примѣръ, въ Обыкновенной исторіи Гончарова; патетическая симфонія—это, действительно, талантливо рассказанная «обыкновенная исторія» русскаго интеллигента изъ невѣрующихъ, но съ неискоренимыми обрывками религіозныхъ традицій, воспринятыхъ въ дѣтствѣ; въ этой весьма замѣчательной симфоніи я не вижу вовсе религіозныхъ исканій, а лишь судорожныя цѣпленія за религію подъ вліяніемъ страха смерти и зловѣщихъ предчувствій близкой своей кончины; вторая и третья части указываютъ, что, кромѣ религіи, композиторъ ищетъ поддержки своему удрученному духу и забвенія нестерпимаго ужаса въ идеальныхъ грезахъ о болѣе счастливой беззаботной порѣ жизни (*Allegro con grazia*, въ колеблющемся ритмѣ котораго столько неуловимости, мимолетности и порхающей легкости) и въ реальныхъ наслажденіяхъ жизни (*Allegro molto vivace*, въ которомъ такъ много свѣта отъ люстръ, такъ много веселья отъ радостно возбужденной праздничной толпы, такъ много чисто барственной роскоши). Въ послѣдней части—несомнѣнно агонія и смерть; но за смертью, въ самомъ концѣ, изящно-грустный мотивъ побочной партіи звучитъ почти примирительно; въ послѣдній разъ проходитъ мимо дорогой человѣкъ; но ужъ не во плоти, а успокоенною призрачною тѣнью. Безпросвѣтнаго мрака гораздо больше въ первой части, гораздо больше въ веселіи, въ насильственномъ юморѣ Чайковскаго, нежели въ финалѣ, въ его смерти. Воскличаніе лектора: «вотъ до чего довели Чайковскаго религіозныя исканія!»—кажется мнѣ прямо комичнымъ.

«Линія вверхъ», такимъ образомъ, была какъ бы забыта, и слушателямъ пришлось съ недоумѣніемъ ждать разрѣшенія загадки о «мудромъ оптимизмѣ».

Чеховъ—миніатюристъ, выработавшій себѣ свою одну форму и шлифовавшій ее въ теченіе всей своей литератур-

ной дѣятельности; Чеховъ никогда ничего не дѣлалъ *не своего* діапазона; драмы его діалогическія, а не театральныя, и производятъ впечатлѣніе сценичности только благодаря Художественному театру, сумѣвшему расширить это понятіе.

Чайковскій — Протей, умѣвшій съ пушкинской граціей носить всевозможныя маски (въ томъ числѣ маски чистаго симфониста и блестящаго «оптимистичнаго» музыкальнаго декоратора) и казаться при этомъ искреннимъ, естественнымъ, какъ бы со своимъ лицомъ.

Сопоставленіе Чайковскаго и Чехова въ той мѣрѣ, какъ это допустилъ лекторъ, говорившій о совпаденіи Симфоніи № 6 съ Палатою № 6, можетъ быть оправдано лишь въ схемѣ специфически русскихъ культурныхъ явленій. Придавъ патетической симфоніи значеніе мірового символа, лекторъ сдѣлалъ скачокъ отъ русскаго въ всечеловѣческому. Мгновѣнно вся перспектива измѣнилась, и неожиданно Чайковскій оказывается сыномъ Вагнера отъ дочери земли, но позабывшимъ отца, почему у него и взяло верхъ человѣческое; и еще болѣе неожиданно Чайковскій оказывается братомъ не только человѣка Чехова, но и сверхчеловѣка Пшибышевскаго, на развалинахъ своей изъязвленной души воздвигающаго жертвенникъ все той же богинѣ: Тоскѣ. Стихотвореніе Пшибышевскаго *Тоска* показываетъ, что ужъ если сверхчеловѣки въ родѣ Пшибышевскаго не достигли «мудраго оптимизма», то гдѣ же было это сдѣлать прежнимъ геніямъ — просто человѣкамъ. Начинается развѣнчиваніе послѣднихъ. Рафаэль, Гете, Моцартъ — не мудрые, а просто оптимисты, натуры, лишеныя современной сложности и утонченности. Вертеръ Гёте не заслуживаетъ вниманія послѣ аналогичнаго произведенія польскаго писателя Тетмайера. Моцартъ, по словамъ Чайковскаго, «только ласкается и убаюкивается» \*).

---

\*) Не совѣтую ссылаться на Чайковскаго: его музыкальные вкусы и воззрѣнія часто мѣнялись. Однажды онъ называлъ Бетховена Саваномъ, а Моцарта — Христомъ.

Затѣмъ лекторъ занимался сопоставленіями Ребикова, происходящаго отъ Чайковскаго, съ «луннымъ» Мэтерлинкомъ, Скрябина, происходящаго отъ Шопена и Вагнера, съ «солнечнымъ» Бальмонтомъ, указывая на этихъ двухъ поэтовъ, какъ на вдохновителей «будущаго автора сверхшестой симфоніи».

Эта «музыкальная весна», имѣвшая успѣхъ у обычной «лекціонной» вовсе не «декадентской» публики, является характернымъ образчикомъ доморощенныхъ модернистическихъ разглагольствованій, въ которыхъ незнаешь чему больше изумляться, варварской расправѣ съ совершенно непонятыми, но «устарѣвшими» творцами западной культуры, или наивному любительскому преклоненію передъ плохо понятыми современными художниками.

Обращаю особое вниманіе на дикую музыкально-эстетическую теорію лектора, согласно которой музыка послѣднихъ двухъ столѣтій заключаетъ въ себѣ три типа—зоологическій, человѣческій и сверхчеловѣческій: добетховенская музыка преимущественно зоологическаго типа; отъ Бетховена до Вагнера выработывался типъ человѣческій, начиная съ Вагнера музыка приобретаетъ характеръ сверхчеловѣческій,—напримѣръ, въ сочиненіяхъ Скрябина, Ребикова (Штрауса и Регера, побившихъ рекордъ въ «срываніи условности», критикъ, очевидно, знать не хочетъ). Отъ верблюда (разсуждаетъ отважный критикъ-модернистъ) черезъ льва къ дитяти—вотъ путь современнаго художника, указанный Ницше. Отъ стараго искусства, опутаннаго всевозможными условностями (?!), черезъ творчество Вагнера и Скрябина, срывающихъ всѣ условности, къ святому «да» дитяти Ребикова. Согласно этой концепціи, «опутанный всевозможными условностями» Моцартъ является въ своемъ родѣ музыкальнымъ животнымъ (*Zῷον μουσικόν*), посаженнымъ въ клѣтку... Но вопіющая нелѣпость этого воззрѣнія слишкомъ бросается въ глаза хотя бы уже тѣмъ, что и Вагнеръ и Моцартъ одинаково чужды Ребикову (или Штраусу), и я думаю, что у ея автора едва ли много единомышленниковъ даже среди фанатичнѣйшихъ модернистовъ.

Для моей прямой цѣли важно было еще разъ отмѣтить недоразумѣніе, заключающееся въ знакѣ равенства, поставленномъ между формою и условностью. Аполлонъ музыки, Моцартъ, съ божественной граціей всякій разъ снова и опять свободно творилъ то, что развращенному вкусу нашихъ современниковъ представляется путами условности; и если завтра явится музыкальный гений съ индивидуальностью, аналогичной Моцартовой, онъ немедленно создастъ аналогичныя же «условности», т.-е. еще разъ дастъ недостижимые образцы формотворчества, чему съ ловкостью медвѣжать (вотъ гдѣ начинается настоящая зоологія!) станутъ подражать, и что потомъ, когда медвѣжата запутаются, будетъ объявлено путами условностей.

Тотъ же критикъ выразился однажды буквально слѣдующимъ образомъ: «тематическій анализъ не даетъ понятія о содержаніи композиціи»; а другой разъ утверждалъ, что въ его собственномъ музыкальномъ воображеніи сценическое исполненіе драмы одного, конечно, «новаго» нѣмецкаго автора отложилось въ видѣ послѣдованія трехъ аккордовъ. Этотъ взглядъ на тематическій анализъ и эта безгранично субъективная своевольная игра въ мнимую музыкальную символику тоже характерны и очень распространены среди модернистовъ, въ той или иной мѣрѣ причастныхъ музыкѣ. Какъ я примусь за психологическій или еще какой-нибудь внѣмузыкальный анализъ, не произведя тематическаго? И о какомъ содержаніи говоритъ критикъ? Если о музыкальномъ, то какимъ образомъ иной, а не тематическій анализъ долженъ раскрыть это содержаніе? Конечно, темы и ихъ развитіе суть музыкальное содержаніе (матеріаль) композиціи; если и существуетъ какая-либо иная, пусть высшая, содержательность въ музыкѣ, то она съ достаточною выпуклостью можетъ отобразиться не иначе, какъ въ темахъ и ихъ разработкахъ. Но бѣда въ томъ, что большинство современныхъ композиторовъ безсильно создать хотя бы одну совершенно отчетливую, новую и способную къ развитію тему, а потому... долой тематическій анализъ, назадъ къ любительству въ творчествѣ и въ критикѣ! Что же касается трехъ аккордовъ, то никакой «драмы» усмо-

трѣтъ въ этомъ музыкальномъ эмбрионѣ нѣтъ возможности, но «воплощеніе» есть: именно воплощеніе типичнѣйшаго любительства. Не только три аккорда, но и двухнотный мотивъ, напримѣръ, g.g.g.es (начало пятой симфоніи Бетховена), могутъ представлять собою тему и «воплощать» хотя бы макрокосмъ, но тогда они быстро вырастаютъ въ музыкальный микрокосмъ. Если же этого не произошло, то не только нѣтъ «воплощенія», но даже и самихъ аккордовъ, какъ чего-то цѣлаго, а есть только одна блажь.

#### IV.

Другой фанатическій поклонникъ «цѣлотоннаго» Ребикова ставитъ на видъ одному молодому композитору то, что послѣдній любитъ сонатную форму, обнаруживая эту свою преступную склонностью своеобразный цеховой аристократизмъ, который еще у Мендельсона и (?) Рубинштейна выродился въ голое мѣщанство. Здѣсь модернистская критика, обнаруживая все то же недоразумѣніе свое съ музыкальной формой, уже не ограничивается предложеніемъ новыхъ рецептовъ, долженствующихъ вылѣчить музыку отъ «пути условностей», а дѣлаетъ энергичный выпадъ противъ крупнѣйшей музыкальной формы. Но остріе критической шпаги пошло мимо, даже не задѣвъ того, противъ чего оно было направлено. Чѣмъ сильнѣе такіе мнимые удары, тѣмъ болѣе они угрожаютъ паденіемъ наносящему ихъ. Оставляю пока въ сторонѣ столь неумѣстное приведеніе и странное сопоставленіе именъ Мендельсона и Антона Рубинштейна. Принципіально слѣдуетъ допустить, что всякая форма, всякая мысль можетъ выродиться въ голое мѣщанство, хулиганство, во что угодно, если попадетъ въ бездарныя или недостойныя руки и головы. Всѣ мы—свидѣтели, во что превращаются, напримѣръ, завѣтныя мысли Ницше; такъ не говорилъ Заратустра; онъ здѣсь не при чемъ, и никакого труда не стоитъ пристыдить его же изреченіями всѣхъ этихъ заратустриковъ; но даже цѣлые легіоны ихъ не могутъ способствовать «вырожденію» истинно цѣннаго въ Ницше.

Аналогично и сонатная форма (повторяю: форма, идея такой именно формы, а не построенная съ дидактическою цѣлью схема этой формы) не можетъ «выродиться» оттого, что въ какой-либо моментъ нѣтъ налицо авторовъ, заключающихъ ее въ своей природѣ, которые способны были бы вновь и вновь ее творчески воссоздавать, постепенно такимъ путемъ совершенствуя ее; она не «выродится» ни оттого, что ученически копируютъ ея схему, т.-е. пишутъ по формѣ, а не творятъ форму; ни оттого, что по обычаю всѣхъ вольноотпущенниковъ издѣваются надъ ней; и безсильные не могутъ смѣстить сонату тѣмъ, что пишутъ «языкомъ чувства» домашнія симфоніи, дневники, пѣсни сердца, «отравляя наши души давно забытымъ видѣніемъ» варварства.

Мендельсонъ на первый взглядъ какъ-будто превосходитъ законченностью формы, на примѣръ—Шуберта или Шумана, на дѣлѣ же, слишкомъ часто творя по формѣ, а не форму, онъ мало сдѣлалъ для дальнѣйшаго ея органическаго развитія и только рафинировалъ унаслѣдованное. Но Мендельсонъ вообщю видѣлъ нѣсколько разъ въ жизни Красоту и, стилизуя свои мысли и свои видѣнія съ «традиционными ненужностями», онъ, благодаря огромному и здоровому своему дарованію, не впадалъ въ своихъ лучшихъ вещахъ въ худосочіе и безжизненность, подобно многимъ современнымъ стилизаторамъ. Только Вагнеръ смѣлъ называть Мендельсона «мѣщаниномъ», и я взываю здѣсь къ «паѳосу дистанціи»! Это—разъ. А во-вторыхъ, даже допуская «голое мѣщанство» Мендельсона, нельзя говорить о вырожденіи самой формы; независимо отъ принципиальной невѣрности, это значило бы идти въ разрѣзъ съ данными музыкальной практики въ той же Германіи и не знать о существованіи Брамса, писавшаго послѣ Мендельсона.

## V.

Ставится опера одного молодого композитора средняго дарованія; вмѣсто того, чтобы путемъ анализа элементовъ показать относительную слабость автора или непосильность

взятой имъ на себя задачи, отсутствіе въ немъ самобытности, выработки стиля и т. п., критикъ-модернистъ объясняетъ себѣ и другимъ блѣдность впечатлѣнія тѣмъ, что молодой авторъ слишкомъ много удѣлил мѣста діатонизму въ ущербъ хроматизму. Прежде всего интересно отмѣтить, что упомянутая статья была помѣщена всего года два тому назадъ въ одномъ изъ новыхъ журналовъ, и, стало-быть, модный критикъ уже тогда былъ нѣсколько старомоденъ, ибо заимствованный у Вагнера хроматизмъ мелодическаго «шва» и гармонической «канвы» (пользуюсь терминами ремесла, тѣснѣ всего связаннаго съ модой),— очень скоро выродился подъ руками вагнеріанцевъ и въ моментъ составленія рецензіи пересталъ считаться обязательною принадлежностью хорошаго тона.

Но гораздо важнѣе этого, очень характернаго для великой лжи модернизма, но все же внѣшняго, промаха та наивность, съ которой авторъ рекомендуетъ хроматизмъ въ качествѣ послѣдняго (или точнѣе предпослѣдняго) слова науки о томъ, какъ слѣдуетъ писать занятную музыку; точно рѣчь идетъ о рецептѣ, какимъ образомъ можно дольше сохранить юношескій цвѣтъ лица, и т. п. Что діатонизмъ, какъ и вообще всѣ средства и всѣ приемы всякаго искусства, неисчерпаемъ, показалъ самъ же Вагнеръ, напримѣръ, въ послѣднемъ своемъ твореніи—въ мистеріи Парсифаль, гдѣ онъ далъ темы несслыханной новизны, построенныя діатонически и напоминающія Бетховена высотою вдохновенія. Но модернистъ думаетъ иначе: ему кажется, что Вагнеръ гениаленъ вслѣдствіе хроматизма или модуляціоннаго стиля или оттого, что онъ навсегда порвалъ съ архитектурикою сонаты и т. д. и т. д.; ему кажется, что надо не только учиться у генія тому или другому методу, но и непременно пользоваться послѣднимъ въ той же мѣрѣ, какъ онъ, и что тогда вмѣстѣ съ методомъ унаслѣдуешь кусочекъ гениальности...

## VI.

Любопытно — приглашеніе, сдѣланное (съ отчаянія, вѣроятно) однимъ критикомъ, — писать впредь музыку

въ афористическомъ стилѣ, какъ получившемъ уже права гражданства въ литературѣ благодаря Ницше. Это очень искренно, но въ то же время и очень печально, ибо является неллицемѣрнымъ признаніемъ банкротства музыкальной формы. Ницше былъ геніальнымъ артистомъ и, какъ таковой, онъ въ совершенствѣ умѣлъ свои обыкновенныя немощи претворять въ необычныя достоинства. Болѣзненность (главнымъ образомъ, мигрень) препятствовала ему матеріаль первоначальныхъ своихъ набросковъ превращать въ органически связанную въ своихъ частяхъ книгу; онъ сталъ шлифовать эти наброски, каждый въ отдѣльности, и создалъ такимъ образомъ миниатюрную форму словеснаго искусства, философское стихотвореніе въ прозѣ—свой ницшевскій афоризмъ. Едва ли подобная случайность можетъ служить достаточнымъ основаніемъ къ тому, чтобы представители другого искусства, именно музыки, и притомъ независимо отъ страданія мигренью, прибѣгли къ афористической формѣ. *Sphynxen sollen nicht gespielt werden*,—помѣтилъ Шуманъ въ своемъ Карнавалѣ, гдѣ онъ позволилъ себѣ ради шутки выписать, какъ отдѣльную пьесу всего четыре ноты. Проектъ—писать музыкальные афоризмы—осуществленъ Максомъ Регеромъ въ его *Дневникахъ*, но только отчасти, такъ какъ обязательнымъ элементомъ афоризма является мысль, отсутствующая у Регера.

Говоря выше объ этихъ *Дневникахъ*, я отмѣтилъ антимузыкальность подобной затѣи, а теперь, разбираясь въ музыкальныхъ воззрѣніяхъ модернистовъ, вспомнилъ, какъ одинъ модно мыслящій поклонникъ Чайковскаго увѣрялъ своихъ читателей, что этотъ композиторъ «никогда не былъ музыкантомъ, и въ этомъ-то все основаніе и вся окончательность его».

Слѣдовательно, моя ссылка на антимузыкальность какъ бы парируется этимъ эксцессомъ модно-глубокой или глубоко-модной мысли, и мнѣ остается только просить разъясненія, что такое—музыка, если Чайковскій—не музыкантъ, и какая можетъ быть иная музыка, кромѣ той, что состоитъ изъ темъ и ихъ развитія?



## VII.

Одинъ «новый» высокодаровитый поэтъ пишетъ: «Чтобы выражать печаль, у насъ есть скрипки и флейты—инструменты нѣжные, какъ мягкіе тона зимней лунной ночи и лѣтняго разсвѣта въ лѣсу. Чтобы выражать ощущение достиженія, чтобы могъ раздаться утвердительною голосъ жизни и жизнерадостной личности, у насъ нѣтъ почти ничего, кромѣ трубъ и боевого рога и волны барабаннаго боя»... Помню, что я долго не могъ придти въ себя, прочитавъ эти строки въ журналѣ новаго искусства, искусства «символическаго», имѣющаго особое притязаніе на музыкальность... Сказанное поэтомъ представляетъ собою столь очевидное любительство, что не нуждается въ опроверженіи. Неужели мотивъ радости въ послѣдней части IX симфоніи Бетховена недостаточно радостенъ? Или этотъ мотивъ — волна барабаннаго боя? Парадоксъ поэта можетъ, пожалуй, быть *cum grano salis* принятъ, если имѣтъ уши только для «новой» музыки, которая, въ противоположность «старой», неспособна дать такую отвлеченную отъ звуковой краски музыкальную линію, которая сама по себѣ означала бы нѣчто. Но этотъ парадоксъ съ плѣнительнымъ дѣтскимъ простодушіемъ говорить о первородномъ грѣхѣ модернизма: нельзя больше писать такъ, какъ писалъ Бетховенъ; теперь, если хочешь дать утвердительною голосъ жизни, прибѣгай поневолѣ къ «волнѣ барабаннаго боя», или (какъ думаетъ одинъ самый модный критикъ), если хочешь «пламенѣть необъятнымъ томленіемъ», избѣгай діатонизма и модулируй безъ конца, ознакомившись предварительно (прибавлю отъ себя) съ модуляціонною теоріей Макса Регера и его же практикою параллельныхъ октавъ и переченій, а для изображенія «жадныхъ алканій» иди за Ребиковымъ, не бойся оконечить отъ «холода цѣлтонныхъ кошмаровъ», застывай «рыдающимъ вопросомъ смѣлаго диссонанса» (точнѣе: фальши, ибо диссонансъ для этой роли устарѣлъ; онъ занялъ мѣсто консонанса, который на-дняхъ окончательно отставленъ).

## VIII.

Я бы могъ, насколько угодно, увеличить серію аналогичныхъ музыкально-критическихъ откровеній модернистовъ, но ради экономіи мѣста и времени ограничиваюсь вышеприведенными, отсылая интересующихся ко всѣмъ номерамъ и годамъ «новыхъ» журналовъ, и только процитирую два характерныхъ мнѣнія критиковъ нѣмецкихъ.

«То обстоятельство, что современный музыкантъ не можетъ вынести въ теченіе цѣлаго вечера этого рода простоты (мелодической, гармонической и архитектурической), является, быть можетъ, очень печальнымъ симптомомъ, но это — совершившійся фактъ». Такъ пишетъ одинъ видный рецензентъ прогрессивнаго направленія по поводу мюнхенскаго Volksliederabend'a, программа котораго состояла изъ ряда дивныхъ народныхъ пѣсень, неподражаемо исполненныхъ Еленой Штегеманъ. Я былъ на этомъ концертѣ и принадлежу къ многочисленнымъ слушателямъ, получившимъ, судя по внѣшнимъ изъясненіямъ восторга, очень сильное впечатлѣніе; проливать крокодиловы слезы, констатируя будто бы уже «unabänderliche Tatsache», — по меньшей мѣрѣ преждевременно. Но, разумѣется, нельзя отрицать, что передъ нами все-таки печальный симптомъ, если то, изъ чего именно (какъ лишній разъ показала концертъ Елены Штегеманъ) и выросло могучее древо германской музыки, своими вѣтвями распространившееся во всѣ стороны далеко за предѣлы родины, признается иными сынами ея, призванными руководить вкусомъ толпы, невыносимымъ вслѣдствіе своей «простоты»... Это въ той же степени противоестественно, въ какой непонятно увѣреніе русскаго критика, что Чайковскій — не музыкантъ; но, сопоставляя оба воззрѣнія, видишь, какъ сокровенный смыслъ одного изъ нихъ выясняется при свѣтѣ другого; видишь, что оба смысла сливаются воедино — именно въ музыкальный нигилизмъ, что всѣ переживанія упадочниковъ, какъ разсуждающихъ, такъ и творящихъ, протекаютъ подъ знакомъ Wille zum Nichts; нельзя хотѣть одновременно и жизни и смерти; неосознанная воля къ небытію всюду тол-

каетъ къ изытію элементовъ бытія—все равно путемъ ли прямого отрицанія ихъ, или ихъ истонченія, перетиранія до нуля; модернисты хотятъ «ничто» и потому ничего не могутъ; но, какъ сказалъ отнюдь еще не совсѣмъ вышедшій изъ моды старецъ Бёклинь, ничего не мочь—далеко не является еще новымъ направленіемъ.

## IX.

Оскаръ Би \*), не понявъ, что Вагнеръ—весь грандіозная форма, для дальнѣйшаго культивированія которой просто нѣтъ пока налицо достаточно сильныхъ художниковъ, считаетъ музыку автора Кольца Нибелунговъ болѣе искусствомъ выраженія (Ausdrucks-Kunst), идущимъ параллельно натурализму въ литературѣ, нежели искусствомъ построенія «формы», «архитектоники». Понятно, что, съ его точки зрѣнія, поворотъ къ чистой музыкѣ, въ которомъ ему мерещится уже «исканіе формы» (въ противоположность вагнеровской безформенной выразительности), является реакціей (подобной реакціи аналитическаго натурализма въ лицѣ новой «синтетической» литературы). Однако, новѣйшія проявленія музыкальной формы не могутъ быть (разсуждаетъ Оскаръ Би) музыкальной «архитектурой XVIII вѣка»; новый стиль «научился у натуралистической эпохи (т.-е. у Вагнера?) быть правдивымъ и все-таки (dennoch!) не пренебрегать формой». Далѣе, пользуясь терминами эстетики Шиллера, авторъ приходитъ къ тому выводу, что отношеніе къ формѣ перестало быть «наивнымъ» и превратилось въ «сентиментальное»; авторъ, повидимому, очень доволенъ этимъ «прогрессомъ», тѣмъ, что форма, какъ онъ думаетъ, строится отнынѣ только какъ жажда, какъ тоска по стилю (nur als Sehnsucht nach Stil), какъ «внутренняя потребность къ идеализаціи». Это—уже не простодушное непониманіе идеи формы, замѣчаемое у русскихъ критиковъ и имъ болѣе простительное, такъ какъ русская музыка пока не создала еще своихъ «путъ условностей», своей сонаты; это—сознательное отреченіе

---

\*) Oskar Bie. Die moderne Musik und Richard Strauss.

отъ органичности формы, возможной какъ разъ только при хотя бы отчасти «наивномъ» отношеніи къ формѣ,— сознательный переходъ къ «сентиментально»-снисходительному механическому формованію, т.-е., какъ сказалъ бы Ницше, переходъ отъ «аполлинизма» къ «александринизму». Но и Оскаръ Би, въ концѣ-концовъ, не лишень простодушія; его почти любительское противопоставленіе «формы»—«правдивости» (какой правды, и о чемъ она?), его антиартистичное допущеніе противоестественнаго для искусства компромисса,—развѣ все это не наивно въ самомъ обыкновенномъ, не шиллеровскомъ смыслѣ? Компромиссъ между «правдою» и «формой» — разъ онѣ кажутся критику одна другую исключаящими — равносильнъ желанію: невинность сохранить и все-таки (dennoch) капиталъ приобрѣсти; вотъ гдѣ коренится подлинное мѣщанство, а не въ безупречно честномъ аристократичномъ эклектизмѣ Мендельсона. Многозначительно, что, отрекаясь отъ органическаго воззрѣнія на музыкальную форму, модный эстетикъ въ той же книгѣ зловѣще предсказываетъ, что въ тотъ моментъ, когда по землѣ снова пройдутъ герои и властители, музыка должна будетъ уступить мѣсто «тріумфаторскимъ» изобразительнымъ искусствамъ, ибо «она есть воспоминаніе, а природа глуха»... Пессимизмъ—понятный въ эпигонѣ. Но едва ли музыка есть только воспоминаніе; эпоха грандіознѣйшихъ военныхъ событій новой исторіи совпала съ расцвѣтомъ чистой музыки, и никто другой, какъ сверстникъ Бетховена, герой и властитель, Наполеонъ вдохновилъ величайшаго композитора къ созданію его героической симфоніи. Не ясно ли, что и музыка можетъ быть «тріумфаторской», но, конечно, не въ формахъ безжизненныхъ, вымученныхъ, лишенныхъ внутренней правды, хотя и согласованныхъ ради компромисса съ какой-то другой правдой, внѣшней искусству.

## X.

Не лучше, конечно, обстоитъ дѣло и въ противоположномъ лагерѣ, у ригористовъ. Вѣдь отъ модернистовъ они отличаются большею частью тѣмъ, что слѣдуютъ старой, а

не новой модѣ; они пережевываютъ понятія и воззрѣнія, сданныя художественною практикою въ архивъ и, должно быть, потому именно сохраняемыя схоластиками педагогическаго и критико-публицистическаго міра въ ихъ журналахъ и учебникахъ для дѣтей всѣхъ возрастовъ отъ 10 до 70 лѣтъ.

Въ этомъ отношеніи очень типичной является лекція о Шуманѣ одного извѣстнаго московскаго музыкальнаго педагога и лектора. Началось съ невразумительнаго, но популярнаго разсужденія о томъ, что такое «романтизмъ» и «классицизмъ». Наклеиваніе подобныхъ ярлыковъ на композитора есть не объясненіе его идей, а отказъ отъ объясненія. Эти ярлыки сначала даютъ кратковременное успокоеніе юному уму, а затѣмъ дѣлаютъ лѣниваго еще болѣе лѣнивымъ, любознательному засоряютъ голову. Термины—романтизмъ и классицизмъ, обозначающіе собою сложнѣйшія понятія, становятся все болѣе и болѣе условными, важными скорѣе историку, нежели эстетика; если ужъ надо упомянуть о классицизмѣ и романтизмѣ, то куда полезнѣе и въ истинномъ смыслѣ популярнѣе сдѣлать это въ концѣ трактата, построивъ послѣдній совершенно независимо отъ этой антитезы. Отчаявшись въ ея опредѣленіи, новѣйшій историкъ нѣмецкой литературы, Куно Франке, не безъ остроумія замѣтилъ, что истинно благотѣльнымъ предпріятіемъ было бы возникновеніе международной лиги для упраздненія терминовъ романтизмъ и классицизмъ. Но старомодному лектору казалось, что вѣдь все такъ просто. Классицизмъ и романтизмъ—два противоположныхъ міросозерцанія. Эллинизмъ и Возрожденіе классично, христіанство и средневѣковье—романтично. Классицизмъ—преимущество формы надъ содержаніемъ; романтизмъ—содержанія надъ формой. Первый—холодъ; второй—жаръ. Первый объективенъ, второй—субъективенъ; первый разсудоченъ и оторванъ отъ окружающей дѣйствительности, второй—продуктъ чувства и связанъ съ жизнью эпохи и націи. Далѣе. Французская революція вызвала къ жизни романтическую литературу отчасти потому, что время было неспокойное, неподходящее для классицизма, отчасти какъ реакцію ра-

ціоналізма, котрымъ проникнуты были идеи этой революції. Дальше. Музыка—наиболѣе романтическое искусство. Но... романтическая музыка возникла подѣ влияніемъ романтической литературы конца XVIII и начала XIX вѣковъ. Бетховенъ—послѣдній классикъ и первый романтикъ. Шубертъ, Веберъ, Мендельсонъ—предшественники Шумана; этотъ послѣдній—уже не столько Tonsetzer (слагатель звуковъ), сколько именно Tondichter (поэтъ звуковъ), какимъ долженъ быть истый романтикъ. И такъ далѣе. Предоставляю читателю самому мысленно докончить лекцію. Конечно, вмѣсто того, чтобы поверхностно трактовать о романтизмѣ и классицизмѣ, запутываясь въ противорѣчіяхъ, гораздо лучше было бы остановить вниманіе аудиторіи на отношеніи музыкальной эстетики къ понятіямъ формы и содержанія. Но бѣда въ томъ, что «музыка—наиболѣе романтическое искусство», т.-е. искусство какъ бы антиформальное, искусство неопредѣленныхъ настроеній и т. п. Бѣда, слѣдовательно, въ томъ, что, лекторъ совершенно не понимаетъ, что такое форма; для него форма—сама по себѣ, а содержаніе—само по себѣ; форма—такъ, для порядка; мѣшаетъ она весьма досадно фантазіи, однако, нельзя совсѣмъ безъ формы; главное же, конечно, содержаніе; въ чемъ заключается это таинственное музыкальное «содержаніе», точно, кажется, неизвѣстно лектору, но онъ твердо знаетъ, что, напримѣръ, Шубертъ «не искалъ формъ»! Великій художникъ, да еще къ тому Tonkünstler, художникъ звука, и не ищетъ формы! Очевидно, лекторъ просто смѣшалъ радостное самоограниченіе художника со школьнымъ обязательнымъ воспринятіемъ формы, строго схематизированной теоріей, не пережитой самимъ художникомъ. Дѣятельность каждаго даровитаго композитора направлена на отысканіе формъ; только посредственности страдаютъ и окончательно выдыхаются отъ этого труда, постоянно колеблясь между трусливымъ слѣдованіемъ традиціи и столь же трусливымъ ея избѣганіемъ. Не только Шубертъ, но, конечно, и Шуманъ всю жизнь искали и находили формы. Развѣ Шуманъ по своему уже не «классикъ» въ исполненной во время лекціи знаменитой пѣснѣ своей Я не сержусь; любая пара

аккордовъ этой пьесы — творческая форма, въ которой сильнѣйшая выразительность сочеталась съ величайшей простотой; дать трагедію на двухъ страницахъ, начать и кончить ее въ C-dur, нарисовать музыкальную линію порыва двойной страсти, любви и гнѣва, такъ, что слушатель получаетъ пластичное почти зрительное впечатлѣніе—это ли не торжество формально-художественнаго принципа? А Токката, эта удачнѣйшая и наиболѣе искренняя соната Шумана, къ удивленію моему, даже не упомянутая лекторомъ, развѣ не есть уже крупный и характерный образчикъ новой музыкальной архитектуры: непрерывное сохраненіе въ теченіе всей пьесы единства ритмическаго движенія, обнаруживая самую характерную сторону дарованія Шумана, какъ бы скрѣпляетъ, цементируетъ сонатную постройку и въ то же время какъ-будто маскируетъ, занавѣшиваетъ ее; самая соната, какъ форма, получаетъ своеобразный, ранѣе не слыханный отпечатокъ то необычайной цѣльности, то странной призрачности.

Любопытно отмѣтить слѣдующее: въ то время какъ ультрамодернисты заявляютъ, что Шуманъ «отошелъ въ исторію», находятся серьезные и образованные спеціалисты, которыхъ приводитъ въ восхищеніе мнимый музыкально-формальный анархизмъ «романтика» Шуманна; они забыли афоризмъ Шумана: *Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden.* (Лишь когда тебѣ стала до конца ясною форма, станетъ тебѣ ясенъ и духъ).

## XI.

Демонстрація примѣрныхъ музыкально - эстетическихъ воззрѣній модернизма, сведенныхъ мною въ одну коллекцію (отнюдь безъ умышеннаго подбора), кончена. Типичный модернистъ (а таковыми очень крупные таланты по природѣ вещей сдѣлаться или долго оставаться не могутъ) неспособенъ ни охватить прошлаго, ни почуять его величія; поэтому онъ все во всемъ разсматриваетъ, какъ преходящее, одно—только какъ ступень для другого; напримѣръ, Моцарта, какъ ступень для Ребикова (я не преувеличиваю

была и такая статья!). Подобная точка зрѣнія, чтобы выразиться однимъ многообъемлющимъ словомъ,—антифилософична. То, что не только модно или не было только моднымъ, навсегда сохраняетъ самостоятельное значеніе. Полубразованный, но монументальный Бетховенъ зачитывался монументальнымъ Гомеромъ совсѣмъ «наивно», не нуждаясь въ историко-филологическихъ очкахъ; понимающіе истинно-трагическое единогласно скажутъ, что Эсхиль и Софокль гораздо менѣе вышли изъ моды, нежели Корнель и Расинъ. Подобныхъ рѣзкихъ примѣровъ изъ исторіи музыки привести нельзя потому, что въ самодовлѣющее искусство музыка развилась только въ послѣднія столѣтія; но и тутъ можно отмѣтить, напримѣръ, что Бахъ, какъ это доказываетъ необахіанское кривляніе Регера, все еще болѣе моденъ, нежели только недавно скончавшійся Верди.

Типичный модернистъ любитъ говорить не только объ умершихъ богахъ, но и о будущей музыкѣ, и въ его воображеніи она рисуется обыкновенно совсѣмъ непохожею на настоящую модную, а скорѣе—на старую, полную ритма и мелодій; только эту сочиняли умершіе боги, а ту дастъ Діонисъ; почему именно Діонисъ и можетъ ли Діонисъ solo дать полную ритма и мелодіи музыку,—этого модернистъ не объясняетъ; въ этомъ онъ, очень плохо усвоившій себѣ эстетику Ницше, вовсе не сомнѣвается; просто Діонисъ—модный богъ, и все тутъ. Когда же типичный модернистъ говоритъ о современной модной музыкѣ, то съ первыхъ же словъ заявляетъ себя врагомъ всего, чего въ ней нѣтъ, но чѣмъ богата музыка умершихъ боговъ и что, какъ это ни противорѣчиво, ожидается имъ отъ музыки грядущаго Діониса. Тутъ начинается вышеописанный рядъ недоразумѣній съ формой (въ тѣсномъ и широкомъ смыслѣ). При чемъ, разсматривая безобразныя сочиненія модернистовъ-композиторовъ, модернисты-критики чаще всего играютъ роль придворныхъ въ сказкѣ Андерсена Новый нарядъ короля. Смѣло же отрицать самую необходимость формы кажется имъ неудобнымъ въ виду того, что задающіе тонъ литераторы и живописцы, очень талантливые, какъ разъ послѣднее время культивируютъ форму и увлекаются стилизаціей.



## XII.

Композиторы-модернисты лишены мелодического, ритмического и архитектурного творчества; нѣкоторые изъ нихъ просто безграмотны въ противоположность даже среднимъ поэтамъ-модернистамъ, почти всегда очень грамотнымъ; но все-таки есть и общая черта, связующая типичныхъ модернистовъ всѣхъ отраслей искусства: старые стремились выразить даже самую сложную и неуловимую мысль какъ можно отчетливѣе, нисколько не теряя отъ этого въ самобытности; такъ что, читая, слушая и разсматривая ихъ произведенія, большею частью понимаешь или чувствуешь, что они хотятъ сказать, останавливаясь въ восхищенномъ недоумѣніи передъ тайною ихъ мастерства; новые, наоборотъ, стараются самую несложную мысль (а нерѣдко просто общее мѣсто) выразить какъ можно туманнѣе и притомъ умышленно пуская въ ходъ всѣ самые модные приемы, такъ что при разборѣ большинства продуктовъ модернизма—какъ разъ наоборотъ: очень трудно понять, что хотѣли сказать ихъ авторы (а послѣ тягостнаго дешифрированія оказывается часто, что и нечего было понимать); но зато очень нетрудно разгадать, какими механическими внѣшнимъ образомъ мастерятся эти продукты.

Не старыя формы, непостижимыя въ своемъ генезисѣ и совершенно опредѣленныя въ своемъ законченномъ видѣ—условны, а именно приемы «новыхъ», подвластные модѣ, сегодня провозглашающей обязательность хроматизма, завтра (изъ-за пресыщенія)—діатонизмъ, послѣзавтра—полную безформенность и чуть ли не вдвое увеличенный составъ духовыхъ въ оркестрѣ, а черезъ недѣлю—аскетизмъ баховскаго письма, но безъ его орфографіи и т. д. Если модернисты-композиторы не въ силахъ ни овладѣть старой музыкой, ни создать новой, то ихъ вѣрнопопдаанные критики слишкомъ немощны теоретически для того, чтобы доказать художественное право на существованіе музыки, заключающейся не въ темахъ и ихъ развитіи, а въ чемъ-то другомъ, неизъяснимомъ. Они занимаются фразеологіей, «черпая крыломъ стихіи темной», а затѣмъ ссылаются на не-

пониманіе, которое встрѣчали въ массѣ своихъ современниковъ Бетховенъ, Вагнеръ, Шуманъ.

Эта ссылка, конечно, ничего не доказываетъ; среди первыхъ поклонниковъ названныхъ композиторовъ были люди, ничего не понимающіе, среди противниковъ — очень понимающіе, но слишкомъ осторожные и консервативные. Знаменитая исторія съ пошлымъ маршемъ, шутя сочиненнымъ Рисомъ и успѣшно выданнымъ имъ за бетховенскую композицію, — типичный для модернистовъ всѣхъ вѣковъ примѣръ мнимаго пониманія; тогда былъ въ модѣ Бетховенъ, и большинство имъ восхищавшихся, живя теперь, молились бы на Рихарда Штрауса.

Въ 70-хъ годахъ истекшаго вѣка раздался извѣстный кличъ: назадъ къ Канту! Это назадъ было въ самомъ дѣлѣ впередъ, такъ какъ неокантіанцы, проникнутые подлиннымъ философскимъ духомъ, опрокинули антифилософскій позитивизмъ.

Еще гораздо болѣе сложныя переживанія германской литературы, которыхъ здѣсь неумѣстно касаться, заставляютъ то одного, то другого изъ новыхъ писателей призывать назадъ къ Гете. Недалеко, быть можетъ, то время, когда воскликнуть: назадъ къ Бетховену! И это назадъ будетъ также не ретроградствомъ, а прогрессомъ, какъ и неокантіанское движеніе.

Въ судорожной смѣнѣ модъ, въ этомъ уступчивомъ подчеркиваніи мимолетности существующаго, въ этой символической игрѣ въ бренность, отчетливо сквозь лихорадочное трескучее фанфаробарабанное самовзбадриваніе слышится ноющая нота непреодолимнаго пессимизма. Устраненіе моды, какъ верховнаго культурнаго принципа, явилось бы радостнымъ симптомомъ прилива жизненныхъ силъ.

### XIII.

Эманципировавъ содержаніе, долженствующее быть точнымъ отраженіемъ переживаній автономной личности, модернизмъ инквизиторски преслѣдуетъ все, что напоминаетъ о старыхъ богахъ, и съ этой цѣлью ставитъ форму подъ

начало моды, понятія далеко не тождественнаго съ совершенствованіемъ. Но содержаніе—не субстанція, и форма—не акциденція; эти два элемента искусства, въ особенности, если рѣчь идетъ о музыкѣ, только абстрактно мыслимы въ своей раздѣльности; отношеніе между ними—*suū generis* и, строго говоря, не имѣетъ аналогій. Ставя форму въ зависимость отъ моды, требуя, чтобы форма непрестанно и вся цѣликомъ обновлялась, модернизмъ, въ виду слитности формы и содержанія, насилуетъ все искусство; освобождая художественную форму отъ необходимой для нея преемственной связи съ прошлымъ, отъ неизбѣжной для искусства внутренней законѣрности; подчиняя эту форму, а слѣдовательно—и все искусство внѣшнему очень капризному принципу,—модернизмъ впадаетъ въ тотъ же, но только ему менѣе простительный, грѣхъ, какъ и старомодная эстетика такъ называемаго «тенденціознаго» искусства, которая строго предусматривала содержаніе и оставляла въ мнимой свободѣ, вѣрнѣе пренебреженіи, форму. И подобно тому, какъ модернизмъ, развивающій моду на созданіе непременно чего-либо моднаго, есть болѣзненное явленіе, имѣющее свои спеціальныя причины въ психологіи переживаемой эпохи, тенденціозность, бывшая сначала только естественнымъ, хотя и болѣзненнымъ результатомъ социальныхъ, экономическихъ и иныхъ жизненныхъ аномалій, дойдя до утрировки, стала одно время обязательной модой и, какъ таковая, причиняла особенно сильный вредъ искусству.

Такимъ образомъ, всякій деспотизмъ надъ искусствомъ вызывается или усугубляется модой, вносящей разложеніе и расколъ въ искусство, отдѣляя въ немъ форму отъ содержанія, раздѣляя его на чистое и тенденціозное, старое и новое. Но въ высшихъ истинныхъ своихъ проявленіяхъ искусство едино и вѣчно; тогда оно преодолеваетъ все жизневраждебное и призываетъ къ радости, притомъ не нуждаясь, какъ это думаетъ новый поэтъ, «въ волнѣ барабаннаго боя», которымъ (если его разсматривать какъ самостоятельный музыкальный факторъ, а не только какъ оркестральную краску) можно скорѣе заглушать крики умирающихъ на полѣ битвы или послѣднія отчаяныя рѣчи

стоящихъ на эшафотѣ, а не «выражать ощущеніе достиженія».

Радость, единство и нетлѣнность внѣмоднаго искусства чувствовали до конца Шиллеръ и Бетховень, когда они пѣли свой диѳирамбъ:

O Freunde, nicht diese Töne  
Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und  
freudenvollere.

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium!  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmlische, dein Heiligtum! \*)

Вмѣсто того, чтобы въ ожиданіи невѣдомаго Діониса изнывать отъ жажды среди немогушей удовлетворить ее модной музыки, не лучше ли обратиться къ подлинному вину старой музыки: она своими чарами соединить опять то, что расколола мода, эта «прихоть свѣта».

Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt.

Мюнхенъ, мартъ 1907.

---

\*) О друзья, не эти звуки!

Но давайте настроимъ болѣе пріятные и радостные. (Слова Бетховена).

Строфу Шиллера Тютчевъ передаетъ такъ:

„Радость первенецъ творенья,  
Дщерь великаго Отца,  
Мы какъ жертву прославленья,  
Предаемъ тебѣ сердца!  
Все, что дѣлитъ прихоть свѣта,  
Твой алтарь сближаетъ вновь“.

(Пѣснь Радости).

## СТАТЬЯ ЧЕТВЕРТАЯ.

### I.

Случилось то, чего я опасался, приступая къ отзывамъ объ явленіяхъ музыкальнаго модернизма: меня сочли за типичнаго «консервативнаго академиста», «ортодоксальнаго ретрограда» и, наконецъ, «эмпирическаго (?) объективиста», впрочемъ «снисходительнаго» и потому «раскланивающагося и налево, и направо». А произошло это по одной причинѣ: некогда, вѣроятно, было прочесть моихъ статей внимательно; да и стоитъ ли читать такъ какую-нибудь журнальную статью, когда въ нашъ газетно-полемицкій вѣкъ всѣ «эстраполируютъ формулы», пробѣгая каждый вечеръ по объемистому тому «на сонъ грядущій послѣ трудовъ праведныхъ»: адвокатскихъ, бюрократическихъ, редакціонныхъ и прочихъ. Въ старину много не полемизировали, но зато умѣли читать. Теперь разучились читать—и потому все еще не научились полемизировать... Нѣтъ ничего легче и удобнѣе, какъ причислить кого-либо къ какой-либо партіи, въ особенности къ одной изъ двухъ крайнихъ. А, наклеивъ ярлыкъ, можно подогнать, даже приводя подлинныя выдержки, все міровоззрѣніе навѣки осужденнаго къ двумъ-тремъ простымъ (и часто пустымъ) формуламъ какого-нибудь—«изма».

Какъ «снисходительный объективистъ», я въ значительной мѣрѣ принимаю и «субъективизмъ», но согласиться съ самоубійственнымъ «антикритицизмомъ» моихъ оппонентовъ не могу. Да въ этомъ и нѣтъ необходимости. Крайній субъективизмъ, исключаящій всякій объективный критерій въ оцѣнкѣ произведеній искусства, есть родной братъ крайняго индивидуализма въ творествѣ, иногда пользующагося учебниками гармоніи для того, чтобы, сознатель-

но выдѣливъ все запрещенное въ нихъ, образовать «назло академіи» изъ этихъ запрещеній рядъ мнимо-дерзновенныхъ козырей. Строго говоря, послѣдовательный субъективистъ долженъ отрицать объективное вообще: разъ въ искусствѣ, то и во всякомъ творествѣ, а, слѣдовательно, и въ философіи; отсюда и въ наукѣ—и притомъ не только въ гипотезахъ, но и въ строго логическихъ выводахъ изъ строго произведенныхъ наблюдений и опытовъ, такъ какъ вдругъ самая логика покоится на маломъ числѣ «предразсудковъ» нѣсколькихъ геніальныхъ (и, можетъ быть, ненормальныхъ) индивидуумовъ, которые навязали эти «предразсудки» остальному человѣчеству въ качествѣ будто бы объективныхъ для всѣхъ обязательныхъ элементовъ логического мышленія?.. Обратно, послѣдовательный объективистъ можетъ съ успѣхомъ доказать, что субъективнѣйшія проявленія индивидуальнаго вкуса заключаютъ въ себѣ хотя бы крошечную долю объективной истины... Гете не разъ предостерегалъ отъ этихъ споровъ, говоря, что человѣкъ не знаетъ и никогда не будетъ знать, въ какой мѣрѣ антропоморфичны всѣ его воззрѣнія, вообще всѣ проявленія его духа. Подобно «снисходительному объективисту», этотъ антропоморфизмъ также будто «раскланивается направо и налево», на самомъ же дѣлѣ неумолимо урѣзываетъ притязанія крайняго объективизма и крайняго субъективизма.

Коллективистическая тенденція, безъ коей немислима жизнь, толкаетъ какъ разъ сильнѣйшихъ индивидуумовъ къ постепенному расширенію площади относительной объективности. Часто въ тотъ моментъ, когда эти избранные, одинокіе воображаютъ себя дѣйствующими исключительно субъективно, они дѣйствуютъ наиболѣе нормально-антропоморфично, т.-е. съ наибольшею относительною объективностью. Тѣмъ же антропоморфизмомъ\*) окрашены, конечно, и знанія человѣка о природѣ. Съ другой стороны, противопоставляя себя послѣдней какъ рѣшительную антитезу или вовсе стараясь оторвать себя отъ нея, человѣкъ впадаетъ

---

\*) Конечно, есть и „дурной“ чрезмѣрно наивный антропоморфизмъ, не сознающій себя таковымъ.

въ самую дурную жизневраждебную и безплодную субъективность. Такъ какъ творчество человѣка является собою постоянныя аналогіи тому, что онъ знаетъ (или что ему кажется извѣстнымъ) о дѣятельности природы, то образуется относительно-объективный критерій и для этой будто чисто-субъективной функціи. Рѣчь идетъ, разумѣется, не о натурализмѣ въ смыслѣ сознательнаго подражанія всякой дѣйствительности, а о натуральности въ смыслѣ невольнаго сходства между творческими процессами и ихъ результатами у природы и у человѣка. Какъ въ природѣ, такъ и въ искусствѣ мы различаемъ высшіе и низшіе типы явленій. Отсюда требованіе органичности, а отсюда соподчиненія и пропорціи частей *et cetera*... Я не стану развивать далѣе этой старой, но вѣчно юной, слишкомъ понятной каждому, но постоянно забываемой темы.

## II.

Если объективно несомнѣнно, что Бетховенъ прекраснѣе и сильнѣе Мендельсона, а Пушкинъ—Надсона, то критерій уже существуетъ, только онъ еще не выработанъ въ той мѣрѣ, какая необходима для болѣе точныхъ и всестороннихъ измѣреній. Быть можетъ, этого никогда и не будетъ, но всегда будутъ существовать личности, являющіяся живыми носителями этого критерія; таковъ, на примѣръ, Ницше со своимъ ученіемъ о ранговомъ порядкѣ (*Rangordnung*); пусть эти личности подчиняютъ иногда свои заключенія не только этому критерію, но и чисто личному или даже слишкомъ человѣческому чувству; найдутся другіе, способные внести поправки въ эти заключенія. Такъ относительно художниковъ и вообще творчески дѣятельныхъ индивидуумовъ. Но и самые принципы, устремленія могутъ быть также подвергнуты объективной оцѣнкѣ. Хokusай сказалъ, что считаетъ возможнымъ рисунокъ, состоящій изъ одной линіи и одной точки; этотъ рисунокъ явится творческимъ произведеніемъ, и все будетъ зависѣть отъ того, какъ расположить оба элемента; а вотъ—германскіе композиторы, которые вносятъ въ музыку принципиальный аморфизмъ, въ гармонію принципиальное переченіе, въ контрапунктъ октавный параллелизмъ; я допускаю,

что можно, подчиняясь всецѣло своему аріійскому вкусу, говорить чуть ли не съ отвращеніемъ объ японской живописи, однако линія и точка глубокаго японца при всей парадоксальности этой затѣи эстетически понятны каждому, кто такъ или иначе приближался къ любому изъ искусствъ; но для того, кому ближе музыки нѣтъ ничего въ искусствѣ, должно быть ясно, что въ лицѣ современныхъ нѣмецкихъ дегенератовъ наблюдается разложеніе одного изъ высочайшихъ типовъ искусства: у японца стремленіе къ экономизаціи, къ невозможной или, скорѣе, невозможной сосредоточенности, къ полному поглощенію матеріи формою; у «новаго Баха» — необработанный матеріалъ сомнительнаго (чтобы не сказать больше) достоинства, скрипъ отъ тренія осей гармонической колесницы (переченіе), беспомощное топтаніе на одномъ мѣстѣ, тавтологія (параллелизмъ) и т. д.; во всемъ этомъ — очень легко достижимая и очень дешево стоящая распушенность. Не учебникъ гармоніи и не капризъ личнаго вкуса, а высшій объективный (не техническій) критерій, поскольку онъ живетъ во мнѣ (а живетъ онъ и въ моихъ оппонентахъ вопреки ихъ желанію), заставить меня и моихъ единомышленниковъ отдать должное и Хокусаю, и Регеру.

Первѣйшій признакъ подлинности творческаго продукта — это внутренняя цѣлесообразность, автономность, все равно, свободно, т. е. безъ ломки своей индивидуальности принятая традиціонная закономерность или созданная специально для себя самимъ авторомъ. Гете думалъ, что ему удалось подмѣтить закономерность, съ какою природа приходитъ къ своимъ созданіямъ; подлинное произведеніе искусства, по его мнѣнію, въ отношеніи закономерности смѣетъ стать рядомъ съ природой; въ этомъ — сущность стиля. Такъ же смотрѣлъ на это и Дюреръ: искусство, говорилъ онъ, «торчитъ» въ природѣ (*steckt in der Natur*); кто его вытащитъ, тотъ и владѣетъ имъ. А Бетховенъ? Всѣ лучшія произведенія его и самый методъ его компонирования, по описанію, составленному Тайеромъ и другими біографами, изучавшими его записныя книжки и черновики, свидѣлствуютъ объ органичности и автономности его творчества.



Сюда же относится и мейстерзингерская цитата:

Walther: Wie fang'ich nach der Regel an?

Sachs: Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann \*).

Сюда же, наконецъ, изреченіе Шиллера: «Поэты суть охранители природы» etc.

Инымъ покажется, быть можетъ, избитымъ то, о чемъ я говорю сейчасъ; однако, что самая суть этого трюизма неглубоко укоренилась во всеобщемъ сознаниіи, можно видѣть, напримѣръ, изъ слѣдующей его формулировки, принадлежащей одному изъ французскихъ писателей.

«Думать, что искусство поднимается тѣмъ выше, чѣмъ оно свободнѣе, то же, что обрывать бичевку у воздушнаго змѣя, полагая, что она-то и мѣшаетъ взлетѣть высоко. Искусство только тамъ, гдѣ есть стѣсненіе; искусство живетъ борьбою съ затрудненіями и умираетъ отъ свободы. Оно выбираетъ тѣсныя ножны, потому что любитъ разрывать ихъ. Въ періоды особаго буйства жизни особенно чувствуется потребность въ стѣснительныхъ формахъ. Въ эпоху творческаго напряженія Возрожденія царить сонетъ: у Шекспира, Ронсара, Петрарки, Микель-Анджело; Данте любитъ терцины, Бахъ—фуги. Великій художникъ тотъ, кому трудности даютъ силу: препятствія служатъ ему опорой для прыжка. Говорятъ, что недостатки глыбы мрамора опредѣлили для Микель-Анджело позу его Моисея...»

Такъ пишетъ Андре Жидъ \*\*). Если не вдумываться глубже въ самое изложеніе, скажешь, что онъ вполне правъ; отгѣнокъ парадоксальности понятенъ, какъ пылкая реакція анархическихъ крайностей индивидуализма. Кое-что даже напоминаетъ какъ-будто мысли Гете, когда онъ занимался сонетомъ:

\*) Вальтеръ: Какъ мнѣ начать по правиламъ?

Саксъ: Вы ставите ихъ себѣ самъ и слѣдуете имъ потомъ.

\*\*) О современномъ положеніи театра. Выдержки изъ этой лекціи, читанной въ Брюсселѣ, были помѣщены въ свое время въ „Вѣсахъ“.

Denn eben die Beschränkung lässt sich lieben.  
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen \*);

или (въ другомъ сонетѣ):

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister \*\*).

Но по существу нѣтъ разницы между взглядами Жида и всяческаго стараго или новаго модернизма: «стѣсненія», это—тѣ же «условности», т.-е. такое же отрицаніе органичности, естественности; только одни считаютъ «путы» помѣхою въ поступательномъ движеніи искусства, а другіе, разочаровавшись въ свободѣ, которою не умѣли воспользоваться, взываютъ къ «бичевкѣ». Смѣшно ставить въ одну линію «терцины», «фуги» и «недостатки глыбы мрамора»; внѣшнесвободно, внутренне-необходимо выросшую форму, которую каждый воленъ отвергнуть или принять (а тогда сжиться съ нею, сдѣлать ее своею), и внѣшнія препятствія, проистекающія изъ матеріальныхъ условий, но способныя, конечно, вліять возбуждающе на творческое воображеніе сильнаго художника.

Сказавъ себѣ, что

Jede Form, sie kommt von Oben \*\*\*),

Гете приступилъ къ сонету все-таки какъ къ чуждой себѣ формѣ, какъ къ «опорѣ для прыжка», и поступилъ такъ вопреки своему органическому воззрѣнію на форму; поэтому первые его сонеты слабѣ послѣдующихъ, когда онъ уже сдѣлалъ эту форму своею и пересталъ разсматривать ее какъ видъ упражненія, какъ вериги, или (по любимому выраженію Ницше) «пляску въ цѣпяхъ»,—однимъ словомъ, какъ нѣчто внѣ его лежащее. Рѣчь идетъ не о внѣшнемъ мастерствѣ, которое никогда не покидало Гете, а о самомъ Гете, ликъ котораго не во всѣхъ сонетахъ отразился съ обычною полною ясностью. Но, наконецъ, der Widerwille ist... verschwunden, форма сонета снова создана, словно она

\*) Ибо тогда именно начинаешь любить ограниченіе, когда силы духа волнуются чересчуръ.

\*\*) Въ ограниченіи лишь даетъ себя знать мастеръ.

\*\*\*) Каждая форма, она является свыше.

никогда раньше не существовала, и мы отчетливо видимъ и слышимъ Гете, какъ онъ въ заключительномъ сонетѣ (Natur und Kunst) скандируетъ:

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,  
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden \*);

или:

Vergebens werden ungebundne Geister  
Nach der Vollendung reiner Höhe streben \*\*).

### III.

Проповѣдь крайняго индивидуализма въ творествѣ и крайняго субъективизма въ критикѣ сводится къ безконечному повторенію на всѣ лады одной слишкомъ крѣпко засѣвшей мысли: хорошо (глубоко, содержательно, красиво и т. д.) то, что мнѣ нравится, и — обратно: что мнѣ не по вкусу, то никуда и не годится. Одинъ критикъ, между прочимъ, пишетъ: «Я нахожу въ пьесѣ эти превосходныя качества, потому что она мнѣ нравится». Эта фраза, представляющая наименѣе рѣзкую вариацию субъективистической темы, можетъ быть превращена въ вѣрное положеніе, если вмѣсто «Я нахожу» сказать: «Я съ большею легкостью нахожу». Въ самомъ дѣлѣ, моментъ индивидуальнаго вкуса играетъ огромную роль во всемъ: въ художественной критикѣ такъ же, какъ и въ молитвенномъ обращеніи. Самымъ плохимъ союзникомъ критики является «объективность», разъ за этимъ терминомъ скрывается равнодушіе неартистичной натуры или скептицизмъ пресытившагося эстетита. Только любовь и ненависть обостряютъ критическое зрѣніе, при чемъ первая, конечно, склонна замѣчать достоинства, послѣдняя — недостатки. Самое же критическое зрѣніе зависитъ отъ природныхъ качествъ и ихъ развитія. Гете не любилъ Данте, Лессингъ — французовъ, Чайковскій — Бетховена, Вагнера; Вагнеръ — Брамса, Мендельсона; Ницше —

\*) Природа и искусство; кажется, что они другъ друга избѣгаютъ, но не успѣешь подумать, и они нашли другъ друга.

\*\*) Напрасно станутъ распущенныя души стремиться къ чистой высотѣ совершенства.

Канта, Шиллера, Карлейля, Виктора Гюго, Шумана и еще весьма многих. Но они видѣли и вполнѣ признавали достоинства того, кто имъ по темпераменту, по комбинаціи свойствъ былъ антипатиченъ; такъ, Чайковскій называлъ Бетховена Саваоомъ музыки, который слишкомъ далекъ чтобы его можно было любить, а своего любимѣйшаго автора Моцарта—Христомъ.

Конечно, изъ двухъ союзницъ критики болѣе желательная естественная, надежная, плодотворная — любовь, какъ чувство положительное, жизнерадостное. Рожденіе трагедіи, это послѣднее великое слово эстетики, является плодомъ дружескаго союза Ницше съ Вагнеромъ; любя искусство Вагнера и демонстрируя его достоинства (*R. Wagner in Bayreuth*), Ницше высказывалъ мысли, удивительныя по глубинѣ и оригинальности; возненавидѣвъ это искусство, онъ нерѣдко (*Nietzsche contra Wagner, Fall Wagner*) говорилъ о немъ чуть ли не языкомъ Макса Нордау. Обращаясь къ своимъ личнымъ вкусамъ, я могу, напримѣръ, указать на свою антипатію къ Уайльду; однако, если при мнѣ станутъ отрицать дарованіе Уайльда, я на время превращусь въ его поклонника; мнѣ въ Штраусѣ непріятно рѣшительно все, не исключая и его инструментовки, но я никогда не позволю себѣ сказать, что Штраусъ бездарный инструментаторъ. Руководимый въ своей критикѣ чувствомъ негативнымъ, я приглашалъ музыкантовъ и критиковъ, которые любятъ Штрауса и Регера, внести поправки въ мои воззрѣнія, но до сихъ поръ я натолкнулся лишь на одни недоразумѣнія, въ родѣ ссылокъ на «ассоціативныя связи между знакомыми качествами гармоніи, мелодіи, формы и нашимъ къ нимъ эстетическимъ отношеніемъ»; точно гармоніи и проч. — созданіе не такихъ же людей; точно все это — кнутъ, который смастерилъ кто-то третій; а музыканты — лошади, которыхъ вдругъ осѣнило сознаніе, что этотъ кнутъ вовсе не есть обязательный элементъ, органически связанный съ ихъ жизнью, а просто навязанный извнѣ съ цѣлью вызвать въ лошадиномъ мозгу опредѣленные ассоціаціи... Такъ можетъ думать лишь тотъ, кто не чувствуетъ себя среди элементовъ музыки, какъ рыба въ

водѣ, не рожденный музыкантъ, а только сдѣлавшійся; «учебники» же тутъ не при чемъ.

Утверждаютъ, будто новизна гармоній недоказуема и что, если «вещь производитъ пріятное свѣжее впечатлѣніе», то и «гармоніи покажутся новыми». Конечно, съ перваго взгляда иногда трудно бываетъ дать себѣ отчетъ, въ чемъ новизна; но изъ этого еще не слѣдуетъ, что, разбираясь въ произведеніи, критикъ находитъ въ немъ лишь то, что невольно самъ въ него при первомъ впечатлѣніи вложилъ; въ частности гармоническая новизна (если интересъ произведенія зиждется именно на ней, а не на другихъ элементахъ) всегда можетъ быть вполне объективно выяснена. И совсѣмъ напрасно поэтому каждый отождествляетъ себя со «всѣми другими музыкантами», заявляя, что нѣтъ иного «последняго» критерія, кромѣ «личнаго вкуса». Этотъ «вкусъ», функціонируя одиноко, приводитъ къ положенію *credo, quia absurdum est*.

#### IV.

Одинъ изъ моихъ оппонентовъ утверждаетъ, что существуютъ явленія, которыхъ вовсе нельзя критиковать. Къ нимъ принадлежатъ, между прочимъ, Рихардъ Штраусъ и Максъ Регеръ; ихъ, какъ Россіи Тютчева, «умомъ не понять», «аршиномъ общимъ не измѣрить»: предлагается въ нихъ «вѣрить». Но какъ быть тому, кто самую «вѣру» въ Штрауса и Регера ставитъ въ связь не съ особенно будто бы развитою музыкальностью, какъ ихъ самихъ, такъ и «вѣрующихъ», а съ сознательнымъ шарлатанствомъ первыхъ и помраченіемъ сознанія послѣднихъ? Пусть же чувство вѣры усилитъ критическую прозорливость, и намъ всѣмъ, и равнодушнымъ, и ненавидящимъ, покажутъ, въ чемъ заключается «особенная статья» обоихъ героевъ, не измѣряемая «общимъ аршиномъ» музыкальнаго искусства, подходящимъ одинаково и къ Баху, и къ Вагнеру. Однимъ провозглашеніемъ геніевъ не повысишь уровня эстетическаго образованія, и странно было бы считать, что, напримѣръ, комментаріи къ сонатамъ Бетховена, написанные Бюловымъ, просто «состоятъ на побѣгушкахъ» у собирательнаго (сум-

мирующаго субъективное мнѣніе большинства) «художественнаго вкуса», которому «принадлежитъ окончательное рѣшеніе».

«Настанетъ время, когда убѣдительность критики будетъ въ ея силѣ, а не наоборотъ», пишетъ мой оппонентъ. Допустимъ. Но сила есть понятіе объективное; нѣтъ силы безъ мѣры, хотя бы точный измѣритель вслѣдствіе техническихъ затрудненій пока и отсутствовалъ. «Критика станетъ искусствомъ», продолжаетъ тотъ же авторъ, давая этимъ понять, что «убѣдительность» искусства тоже въ «силѣ»; но... гдѣ тогда остался «художественный вкусъ», «единственный органъ субъективистической критики»? Впрочемъ, признается же онъ, что «живая критика, если она стремится понять и раскрыть трепещущія тайны искусства, не можетъ не быть сбивчивой и даже нелѣпой». Едва ли, стоя на такой зыбкой почвѣ, можно «произвести переоцѣнку эстетическихъ цѣнностей» и «опредѣленно выяснитъ взаимныя соотношенія враждующихъ сторонъ». Вѣроятно, для этой послѣдней цѣли тотъ же оппонентъ бросаетъ, какъ онъ самъ говоритъ, «поверхностный взглядъ въ глубь исторіи» музыки и музыкальной критики. Однако, «провалившіеся» антишуманисты и антивагнеріанцы не могутъ служить предостерегающимъ примѣромъ для убѣжденнаго антимодерниста. Исторія борьбы изъ-за Шумана и Вагнера не должна являться прецедентомъ, пользуясь которымъ, современные нѣмецкіе лжепророки въ родѣ Макса Регера и Рихарда Штрауса могли бы оказывать психическое давленіе на публику и критику.

Нисколько не содрогаясь передъ судьбою враговъ Шумана и Вагнера, я до сихъ поръ напрасно просилъ указать мнѣ, что именно «я упустилъ» при разборахъ композицій Регера и Штрауса. Быть можетъ, «намекъ на возможность установленія иной, нежели прежняя, нормативности»? Но онъ схватывается самъ по себѣ независимо отъ какихъ-либо воззрѣній. Для того, чтобы увидѣть въ лейтмотивахъ нормативность, не надо ни привлекать «старой теоріи», ни ждать, чтобы новая практика оправдалась успѣхомъ, ни руководиться личнымъ вкусомъ; можно подъ вліяніемъ по-

«слѣдняго низко оцѣнивать эту новую нормативность, но отрицать ея бытія нельзя. Если же Регеръ, подобно Вагнеру, представляетъ, по мнѣнію регеріанцевъ, «едва ли не сплошной намекъ», то я еще разъ прошу указать хотя бы на нѣсколько образчиковъ нормативнаго творчества «новаго Баха». Въ теоретическомъ сочиненіи Регера я этого не нашелъ, а фактическая отрицна гармоніи не можетъ итти въ счетъ.

Чтобы узрѣть регеровскія переченія и октавные параллелизмы вовсе не надо микроскопа, какъ полагаетъ мой оппонентъ, очевидно не замѣтившій, что употребленіе переченій и октавныхъ параллелизмовъ я отношу не къ нарушеніямъ правилъ «учебника гармоніи», а къ уничтоженію самой гармоніи, какъ необходимаго элемента музыкальнаго искусства. Конечно, если всѣ нормы и формы признавать только «условностями», то почему же не построить не только музыки, но и всей культуры, всей жизни на «переченіяхъ»?

Въ то время какъ я въ трезвой прозѣ говорю объ опасной, но преходящей болѣзни музыки, другіе поэтически возглашаютъ: «музыка снова стоитъ на распутьи». Даже допуская, что распушенность двухъ-трехъ сумасбродовъ даетъ право говорить не о музыкальномъ распутствѣ (болѣзненно отразившемся на общемъ музыкальномъ вкусѣ и сознаніи), а о распутьѣ музыки, трудно все-таки согласиться съ выраженіемъ «снова», разумѣется, если имѣть въ виду музыку двухъ послѣднихъ столѣтій. Бахъ, Моцартъ, Бетховенъ, Шубертъ, Шуманъ, Вагнеръ, Листъ, Брамсъ (какъ «рецидивъ» чистой музыки) — неужели все это «распутья»? Каждому лестно чувствовать себя живущимъ въ эпоху какихъ-либо преобразованій, переломовъ, переваловъ, перегибовъ, переоцѣнокъ и проч.; отсюда постоянная утрировка значительности переживаемаго момента; исторія человѣчества наполнена комическими проявленіями этой горделивой близорукости, а съ развитіемъ повременной печати, для которой раздуваніе и рекламированіе всевозможныхъ «кризисовъ» просто «шкурный вопросъ», человѣчество, если вѣрить гг. журналистамъ, только и дѣлаетъ, что

«переоцѣниваетъ» и «переваливаетъ», и, вѣроятно, длиться это будетъ до тѣхъ поръ, пока самая идея «распутья», провалившись нѣсколько разъ, не обезцѣнится и не выйдетъ надолго изъ моды. Уже теперь выраженіе «переходная эпоха» начинаетъ терять всякій смыслъ; приходится спрашивать: гдѣ «непереходныя эпохи» и въ чемъ другомъ заключается переходность, если не попросту въ томъ, что одна эпоха, конечно, переходитъ въ другую? Природа не любитъ скачковъ; культура также избѣгаетъ ихъ, и часто то, что кажется скачкомъ, давно подготовлялось и всѣ элементы новаго скрывались въ болѣе или менѣе далекомъ прошломъ. Жителямъ захолустной провинціи представляется эпохою смѣна губернатора или постройка новой думы. Часто то, что кажется эпохою данному поколѣнію, съ исторической точки не важнѣе важнаго губернскаго событія...

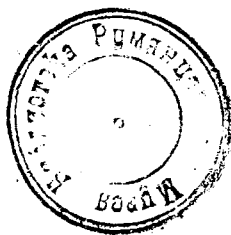
Въ заключеніе приведу еще одинъ образчикъ субъективистической критики. Если спросить такъ: кто преувеличиваетъ свое «я», тотъ ли средній талантъ, который постоянно изучаетъ великихъ предшественниковъ, чтобы воспользоваться ихъ опытомъ при изложеніи своихъ мыслей, или тотъ, который, отдѣлавшись отъ нихъ въ школѣ, въ своихъ произведеніяхъ трудится надъ тѣмъ, чтобы все время дѣйствовать наперекоръ ихъ завѣтамъ, выкрикивая о своемъ дерзновеніи? Кто преувеличиваетъ свое «я», рискуя впасть въ любительство и манерность, тотъ ли, кто пишетъ по Бетховену, или тотъ, кто воображаетъ себѣ, что творитъ побетховенски? Одинъ изъ моихъ оппонентовъ думаетъ, что преувеличиваютъ свое «я» первые, а не послѣдніе.

Изъ всѣхъ сдѣланныхъ мнѣ возраженій я усвоилъ себѣ только одну «мораль», за что премного благодаренъ ея автору: «чѣмъ видѣть, — пишетъ онъ, — въ современной критикѣ серьезнаго теоретическаго врага, не лучше ли было бы заняться вопросами о мотивациі музыкальных мнѣній и связи между музыкальной критикой и музыкальнымъ творчествомъ». Конечно, эти вопросы не могутъ быть разрѣшены усиліями единицъ. Обмѣнъ мнѣній и строгая полемика могли бы содѣйствовать ихъ разрѣшенію. «Плодотворно не скрытое негодованіе, — говоритъ искусившійся



въ музыкальной полемикѣ Вагнеръ,—а открыто объявленная и опредѣленно мотивированная вражда; такъ какъ она вызываетъ нужное потрясеніе, очищающее элементы, отдѣляетъ истинное отъ ложнаго и просѣиваетъ то, что можно». Но «живость» современной музыкальной критики способна тѣхъ, чьи уши не выносятъ шума (хотя бы и штраусовской инструментовки), разогнать обратно по ихъ уединеннымъ кельямъ, гдѣ они съ большею плодотворностью могутъ отдаваться (пусть только лично для себя и своихъ друзей) излюбленнымъ думамъ.

Веймаръ, октябрь, 1907 г.



## СТАТЬЯ ПЯТАЯ.

Das Verwerfen jeder Uebereinkunft in Gesellschaft und Kunst ist entweder sehr jung oder sehr gemein. Leute von niederer Abstammung haben keine Ueberlieferung.

Blätter für die Kunst. Auslese 1892—1898, S. 18.

### I.

Возвращаясь къ музыкальному «распутью», я хочу воспользоваться случаемъ, чтобы познакомить русскихъ читателей съ замѣчательнымъ явленіемъ музыкальной эстетики.

Это — манифестъ Вейнгартнера при вступленіи его въ должность директора вѣнской придворной оперы.

Феликсъ Вейнгартнеръ на мой «вкусъ» — самый выдающійся музыкантъ современной Германіи. Про него раньше всего хочется сказать, что онъ музыкаленъ насковозь, въ каждой каплѣ крови, каждымъ біеніемъ пульса; при этомъ его артистическая натура приближается къ типу Моцарта, обнаруживая рѣшительное преобладаніе аполлинизма; этимъ онъ отличается отъ своего единственнаго конкурента Никиша съ его склонностью къ діонисизму. Не уступая никому изъ крупнѣйшихъ мастеровъ дирижерскаго искусства, а скорѣе даже превосходя совершенствомъ чеканки своего исполненія, Вейнгартнеръ головою выше ихъ всѣхъ по своему духовному развитію, по сознательности своихъ музыкальных постиженій, по остротѣ эстетическаго анализа, впрочемъ, никогда не ослабляющаго его творческой способности, какъ геніальнаго исполнителя, не охлаждающаго его своеобразныхъ мѣрныхъ экстазовъ.

Если бы Вейнгартнеръ не сочинялъ, онъ могъ бы сверху внизъ смотрѣть почти на весь современный музыкальный міръ; кромѣ того, онъ пользовался бы большимъ досугомъ, который далъ бы ему возможность пристальнѣе заниматься музыкально-критическими и теоретическими работами; надъ ними, къ сожалѣнію, большею частью трудятся не практики, а только музыкальные ученые или дилетанты.

Итакъ, Вейнгартнеръ издалъ «манифестъ», напечатанный въ Neue Freie Presse (№ 15455 отъ 1 сентября 1907 г.) подъ заглавіемъ Ueber musikalische Form. Эта небольшая, но крайне цѣнная работа открывается опроверженіемъ вагнеровскаго тезиса о томъ, что будто бы «Бетховенъ въ своей девятой симфоніи сломалъ форму». Указавъ на полемическое происхожденіе этой эффектной, но опрометчивой мысли (которая родилась у Вагнера отъ желанія не столько опереться на Бетховена, сколько черезъ констатированіе смерти симфоніи, какъ таковой, ослабить вліяніе послѣбетховенскихъ композиторовъ чистой музыки: Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса), Вейнгартнеръ шагъ за шагомъ отнимаетъ у приведеннаго тезиса всѣ основанія, на которыя онъ съ перваго взгляда какъ бы опирается.

Почему, спрашивается, Бетховенъ не началъ ломки уже въ первой части, которая является вѣдь рѣшительно важнѣйшею для формальнаго характера всякой симфоніи; наоборотъ, онъ даетъ здѣсь образецъ желѣзной симфонической постройки, сравниться съ которой, по мнѣнію Вейнгартнера, могутъ лишь очень немногія. Упомянувъ далѣе о ничего не ломающихъ среднихъ частяхъ, Вейнгартнеръ переходитъ къ знаменитому финалу съ шиллеровскою одою. Вопросъ о формѣ, по его мнѣнію, не стоитъ въ необходимой связи съ вопросомъ о введеніи въ оркестръ новыхъ инструментовъ, которые постепенно до и послѣ Бетховена приобрѣтали права оркестроваго гражданства. Инструментальный характеръ вокальной партіи девятой симфоніи очевиденъ; рѣчь идетъ такимъ образомъ о новомъ средствѣ выраженія (Ausdrucksmittel), которымъ вдобавокъ Бетховенъ уже разъ воспользовался въ хоровой фантазіи, написанной

задолго до симфоніи. Разбираясь въ структурѣ финала девятой симфоніи, Вейнгартнеръ технически опредѣляетъ его, какъ свободную согласованную съ шиллеровскимъ текстомъ варіацію двухъ главныхъ темъ, которой предпослано чисто инструментальное вступленіе. Последнее заключаетъ въ себѣ необычайные элементы въ видѣ инструментальныхъ речитативовъ въ контрабасахъ и «форшпилей» къ нимъ въ видѣ страстныхъ вскриковъ всего оркестра. Однако, ново лишь то, какъ использовалъ Бетховенъ эти и раньше въ музыкѣ существовавшіе элементы, но въ этомъ смыслѣ новы всѣ бетховенскія произведенія послѣдняго періода. Далѣе Вейнгартнеръ указываетъ на цѣлый рядъ симфоническихъ «аномалій» у предшественниковъ Бетховена, т.-е. у Моцарта и Гайдна, и на гениальный формально-совершенный В-dur'ный квартетъ Бетховена, его послѣднее произведеніе, которое съ точки зрѣнія Вагнера должно быть осмыслено, какъ явленіе атаксизма, ибо оно сочинено четыре года спустя послѣ «сломавшей форму» девятой симфоніи.

Вейнгартнеръ убѣжденъ, что десятая была бы написана въ той же Бетховеномъ испытанной и усовершенствованной формѣ; Бетховенъ не могъ держаться того страннаго мнѣнія, что форма, въ которой онъ создалъ свои величайшія творенія, именно вслѣдствіе этого творчества оказалась изжитою; что она, стало быть, уподобляется кожицѣ плода, способной треснуть отъ сладкаго содержимаго. Вѣдь если кожица лопнетъ, то плодъ сгніетъ, разсуждаетъ далѣе авторъ; но ничего разлагающагося, ничего болящаго нѣтъ въ творествѣ Бетховена; онъ былъ свободенъ въ обращеніи съ формою, потому что господствовалъ надъ нею, а не ломалъ ее; только неспособные владѣть формою считаютъ себя уполномоченными ломать ее. Нововведенія какъ самого Бетховена, такъ и его предшественниковъ и послѣдователей означаютъ расширенія формы, но благодаря совершенству, съ которымъ они были исполнены, эти нововведенія вели не къ разложенію, а къ укрѣпленію формальнаго элемента въ музыкѣ. Не сломали формы ни Бетховенъ, ни Вагнеръ; то, что сломалъ послѣдній (т.-е. «старую оперу»), никогда не было

формой, но именно отсутствием формы; какъ выражается авторъ, это было «смѣсью элементовъ искусства и условности \*), изъ каковой смѣси (Mischmasch) лишь благодаря гению старыхъ мастеровъ могли вырваться къ свѣту дивныя растенія». Форму сломала программная музыка.

Далѣе Вейнгартнеръ, сохраняя всю свою античную невозмутимость, съ великолѣпной уничтожающей ироніей говоритъ о малодушіи музыкантовъ, унижающихъ свое искусство подчиненіемъ музыкальныхъ построекъ внѣмузыкальнымъ планамъ, предписываемымъ поэтической или даже философскою программой. Авторъ набрасываетъ планъ программного Коріолана и сравниваетъ эту гипотетическую композицію съ увертюрою Коріолана Бетховена; этимъ путемъ онъ наглядно доказываетъ условность программного Коріолана (всякаго, написаннаго хотя бы самимъ Листомъ) и безусловность бетховенскаго; при этомъ онъ отмѣчаетъ, что выигрываетъ даже самая иллюстрація сюжета; вслѣдствіе сжатости, болѣе легкой обозрѣваемости чисто-музыкальной постройки и вслѣдствіе невозможности тѣхъ недоразумѣній, которыя проистекаютъ отъ того, что слушатель не всегда увѣренъ, какому пункту программы отвѣчаетъ данный моментъ композиціи, по ней построенной; въ чистой композиціи составныя части слѣдуютъ одна за другой не въ хронологическомъ порядкѣ, какъ въ программной, а въ архитектурномъ, независимо отъ временнаго хода событій сюжета. Вейнгартнеръ спрашиваетъ: какое растеніе представляетъ высшую породу, свободно поднимающееся къ небу дерево или плющъ, нуждающійся въ искусственной поддержкѣ? Кто прекраснѣе, человѣкъ, который, держась прямо, ходитъ на своихъ ногахъ, или тотъ, который можетъ двигаться лишь при помощи костылей? У насъ, говоритъ авторъ, была великая свободная прямая музыка, а мы вообразили, что, приковавъ ее къ поддержкамъ и костылямъ, благопріятно повліяемъ на ея дальнѣйшее развитіе. Но она не дала себя окончательно связать и понеслась

\*) Великолѣпно это спокойное безъ подчеркиванія противопоставленіе „искусства“—„условности“.

своимъ природнымъ полетомъ. Отмѣтивъ далѣе несостоятельность воззрѣнія, по которому отцомъ программной музыки является будто самъ Бетховенъ, Вейнгартнеръ указываетъ, что эта музыка, «половинчатая, проблематичная, противорѣчивая», несмотря на рафинированіе ея листіанцами, не подвинулась ни на шагъ по пути къ совершенству и ясности способовъ выраженія. Для иллюстраціи авторъ беретъ два произведенія Рихарда Штрауса: *Heldenleben* и *Sinfonia domestica*; съ безпощадною ироніей онъ показываетъ, какъ программу первой композиціи можно подложить подъ послѣднюю и наоборотъ. Но, прибавляетъ авторъ къ своему анализу, за что надлежало бы принять обѣ эти композиціи, если бы онѣ появились въ свѣтъ подъ простымъ наименованіемъ симфоніи? Штраусъ «плаваетъ подъ чужимъ флагомъ», когда онъ во вторыхъ изданіяхъ опускаетъ программы, разрѣшая, однако, печатать ихъ отдѣльно отъ композицій, уже знакомыхъ публикѣ; «если композиторъ, — пишетъ Вейнгартнеръ, — считаетъ необходимымъ тѣмъ или инымъ способомъ указывать слушателю, что послѣдній долженъ слышать въ его произведеніи, онъ, слѣдовательно, признается въ неспособности сказать нѣчто полноценное только своей музыкой»... «современная манера вырывать у музыки ея тайны черезъ программное выясненіе ихъ положительно принимаетъ характеръ навязчивости, и какъ земля отъ неба далеко алчущее сенсациі современное музыкальное творчество отъ того цѣломудрія, съ какимъ творили свои произведенія великіе мастера, чтобы по слову Шиллера молча кинуть ихъ въ міръ».

Рука объ руку съ распаденіемъ формы шло разложеніе ритма и гармоніи. Чувство красоты, говоритъ Вейнгартнеръ, умерло. Культъ уродливаго проникаетъ изъ программной въ чистую музыку. Только немногіе композиторы совѣстятся еще безсмысленнаго нагроможденія тактовъ и тональностей. Страсть къ непрестанному обостренію диссонансовъ достигла такой степени, что въ новѣйшихъ композиціяхъ одна фальшь смѣняетъ другую, почему существенное художественное дѣйствіе диссонанса никакъ не можетъ обнаружиться и остается только подымающаяся и опускающаяся куча

звуковъ, мало отличная отъ обыкновеннаго шума. Вейнгартнеръ съ удовольствіемъ принимаетъ титулъ «реакціонера», разъ, какъ онъ говоритъ, начинаютъ смѣшивать произволъ въ искусствѣ съ прогрессомъ его. Модную музыкальную догму, гласящую, что «содержаніе создаетъ форму», авторъ согласенъ принять, если подъ содержаніемъ разумѣть музыкальный матеріалъ и если прогрессъ музыки видѣть исключительно въ совершенствованіи ея формъ, а не чего-либо другого, внѣ ихъ лежащаго. Проведя далѣе все ту же объективно вѣрную параллель между организмомъ и творческимъ произведеніемъ, между типами, вырабатываемыми природою, и формами, къ которымъ приходитъ искусство при посредствѣ своихъ величайшихъ дѣятелей, Вейнгартнеръ возвращается къ музыкѣ и выясняетъ почти въ тѣхъ же выраженіяхъ, какъ это было сдѣлано мною, различіе между формою, всякій разъ какъ бы вновь творимой композиторомъ, и схемою этой формы, имѣющей лишь научное и дидактическое значеніе. Не имѣютъ художественной цѣнности ни тѣ композиціи, которыя написаны строго по схемѣ данной формы и содержатъ мысли, представляющія собою общія мѣста, ни тѣ произведенія, въ которыхъ попадаютъ оригинальныя мысли и нѣтъ никакой формы. Эпигоны Мендельсона и Шумана даютъ образчики перваго рода, Брукнеръ—послѣдняго. Вейнгартнеръ описываетъ затѣмъ, какимъ образомъ протекаетъ процессъ компонирования у него лично, какъ мысль сама постепенно наводитъ его на отвѣчающую ея сути форму, какъ, найдя эту форму въ общихъ ея чертахъ, композиторъ словно принуждаетъ самую мысль «говорить своимъ, ей врожденнымъ, своеобразнымъ языкомъ», пока форма не выявится во всѣхъ подробностяхъ и матеріалъ не расположится въ ясныхъ пропорціяхъ; это автокритическое описаніе заканчивается слѣдующими выводами: «не по схемамъ, находящимся въ учебникахъ, творили великіе композиторы; наоборотъ: изъ ихъ произведеній выведены теоретиками эти схемы съ тѣмъ, чтобы легче было напасть на слѣдъ формальныхъ сущностей, подобно тому какъ изслѣдователи выводятъ свои системы изъ наблюдаемыхъ явленій съ цѣлью объяснить

дѣятельность природы». И дальше: «подобно тому, какъ типовыя формы природы развились постепенно вмѣстѣ съ поступательнымъ движеніемъ жизни на землѣ (а развитіе это могло идти лишь въ томъ направленіи, въ какомъ оно шло), и музыкальныя формы, которыми мы владѣемъ въ настоящее время, произошли отъ эволюціи (Werdeprozess) нашего искусства съ принудительною необходимостью». Разрушающій эти формы покушается, по мнѣнію Вейнгартнера, на жизнь самаго искусства. Однако, дальнѣйшее органическое ихъ развитіе неизбежно, и оно медленно, съ различными задержками и препятствіями, но идетъ своимъ чередомъ. Новыя формы образуются, какъ это имѣетъ мѣсто и въ природѣ, изъ получившихъ усиленное развитіе частей прежнихъ формъ. Въ качествѣ примѣра Вейнгартнеръ указываетъ на финалъ восьмой симфоніи Бетховена съ его необычайно разросшеюся кодою, изъ которой получилась особая новая форма, не существовавшая раньше и никѣмъ дальше не развитая; эту форму Вейнгартнеръ называетъ *der überwuchernde Sonatensatz* и остановку въ дальнѣйшемъ ея развитіи объясняетъ тѣмъ, что надо было владѣть искусствомъ такъ, какъ Бетховенъ, чтобы придать этому «черезчуръ», этому эксцессу художественныя пропорціи. Приведя еще нѣсколько примѣровъ органическаго развитія типовыхъ формъ, Вейнгартнеръ возражаетъ тѣмъ, которые думаютъ, что новыя формы могутъ вытѣснить окончательно формы старыя, но еще полныя внутренней жизни. Произойти могутъ лишь временныя перерывы во внѣшнемъ проявленіи старыхъ формъ, пока не родятся у кого-либо мысли, способныя обнаружить для всѣхъ жизненность этихъ старыхъ формъ. Но (спрашиваетъ авторъ), какимъ образомъ могутъ появиться на свѣтъ новыя формы, разъ бросають за бортъ самую форму, какъ таковую? Модные художники и эстетики отстаиваютъ принципъ, гласящій, что генію не должно быть поставлено никакихъ границъ. Вейнгартнеръ принимаетъ этотъ принципъ; но онъ совершенно правильно указываетъ на главное свойство генія, согласно которому послѣдній самъ ставитъ себѣ границы и притомъ сообразованныя исключительно съ природою своего искусства.



## II.

Не подлежит сомнѣнію, что Вейнгартнеръ является рѣшительнымъ противникомъ музыкальнаго модернизма и что его эстетическое «сredo» въ основномъ совпадаетъ съ защищаемыми мною воззрѣніями настоящихъ «внѣмодныхъ» художниковъ, все равно старыхъ или новыхъ: такъ, я только что прочелъ афоризмы Родэна; подъ многими изъ нихъ подписался бы и Микель Анджело, и Бетховенъ; съ ними согласился бы и Вейнгартнеръ.

Что послѣдній намѣревается всячески бороться съ «новомѣмцами», свидѣлствуетъ и его сатирическая пьеса Музыкальная Вальпургіева Ночь \*).

Редакція извѣстнаго журнала Musik, желая, вѣроятно, обратить вниманіе публики на эту борьбу, съ язвительнымъ безпристрастіемъ помѣстила въ первой октябрьской тетради портреты Вейнгартнера и Регера, ихъ пьесы и «открытыя письма», излагающія profession de foi. Рекомендую читателю сравнить эти два «человѣческихъ документа». Регеръ съ неуклюжимъ іезуитствомъ отводитъ все время глаза читателю, выдавая себя за недостаточно признаннаго гения, обвиняя своихъ противниковъ, конечно, въ отсталости, а еще кого-то какъ разъ въ томъ, въ чемъ можно было бы обвинить его самого (наприм., во всеосвящающемъ «inneres Erlebnis», которому самъ же онъ даетъ мѣсто и

\*) Вотъ въ какихъ выраженіяхъ онъ описываетъ въ ней первое исполненіе модной композиціи на „дисгармоническомъ“ концертѣ. Пятьдесятъ тамтамовъ различной силы возвѣщаютъ торжественное событіе; двѣнадцать арфъ вступаютъ glissandi; каждая арфа настроена въ другомъ аккордѣ; изъ угла одной галлерей слышится голосъ сопраниста, въ трехъ другихъ углахъ размѣщены восьмиголосные хоры; каждый изъ нихъ интонируетъ фугу: одинъ на слово „Es“, другой — на „ist“, третій — на „erreicht“; органъ начинаетъ новый народный гимнъ въ C-dur, мѣдъ оркестра „Deutschland, Deutschland über Alles“ въ Des dur; слѣдуетъ необычная фермата; конецъ. Голоса изъ публики: невѣроятно! Подобнаго никто не слышалъ никогда! Безпримѣрно, все, прежде — дрянъ въ сравненіи съ этимъ! Отдѣльный голосъ: куда, коллега? Другой голосъ: на телеграфъ; коммерціи совѣтникъ Лаутбрюль, другъ композитора, вручилъ мнѣ сейчасъ тысячу марокъ на делеши во всѣ концы міра.

власть даже въ своемъ учебникѣ гармоніи); «документъ», написанный то витіеватымъ, вычурнымъ, то умышленно грубоватымъ языкомъ съ непріятными подмигиваніями, ужимками и съ такъ называемыми «faule Witze», заканчивается какъ бы защитою конкуррента, т.-е. Рихарда Штрауса, о которомъ Регеръ рассказываетъ два факта: во-первыхъ, будто одинъ нѣмецкій профессоръ контрапункта выразился о немъ слѣдующимъ образомъ: «Говорятъ, что въ Берлинѣ живеть одинъ человѣкъ по имени Рихардъ Штраусъ, который называетъ себя даже композиторомъ»; во-вторыхъ, что весною 1907 г. берлинская королевская академія искусствъ отклонила членскую кандидатуру Рихарда Штрауса. Услуживъ этими сообщеніями своему старшему брату и предтечѣ, Регеръ умолчалъ (разумѣется изъ скромности) о томъ, что говорятъ профессора про него (въ ихъ числѣ его учитель, знаменитый Риманъ), и гдѣ его самого, быть можетъ, тоже не выбрали членомъ...

Ощущеніе чего-то нуднаго, надутаго, навязчиваго и пустозвоннаго мгновенно исчезаетъ, когда приступаешь къ чтенію «писемъ» Вейнгартнера. Все прозрачно, чисто, ничего суетнаго и суетливаго, пьянаго, истеричнаго; это—трезвость, но не прозаическая, филистерская, а моцартовская: трезвость яснаго утра, нѣтъ здѣсь ни слѣда притворства, но нѣтъ и экцесса искренности: въ этомъ «письмѣ» передъ нами силуэтъ настоящаго аристократа въ искусствѣ. Пусть продуктивность его не обличаетъ въ немъ композиторскаго генія; противъ художническаго типа его никто ничего не сможетъ возразить, противъ немоднаго стиля его музыкально-общественной дѣятельности тѣмъ болѣе.

Слово Вейнгартнера является важнѣйшимъ симптомомъ оздоровленія помрачившагося музыкальнаго сознанія. Штраусъ, Регеръ, вообще модернисты желаютъ не быть, а казаться; для искусства они просто не существуютъ такъ же, какъ, пожалуй, нѣтъ у нихъ и вполнѣ искреннихъ поклонниковъ; уподобляясь своимъ божкамъ, они притворяются: одни изъ нихъ, именно тѣ, что, слушая этихъ антигерманскихъ сверхнѣмцевъ, подавляютъ зѣвоту, а по окончаніи пьесы ожесточенно отбиваютъ себѣ руки, при-

творяются изъ-за своеобразнаго снобизма; другіе, страдая сами композиторскимъ зудомъ и творческимъ безсиліемъ, притворяются, показывая видъ, въ особенности профанамъ, что восхищаются произведеніями лжеучителей, какъ эстетическими цѣнностями; на самомъ же дѣлѣ ихъ приводитъ въ восторгъ исключительно освященіе распущенности, способы замаскировыванія бездарности и вообще облегченіе композиторской задачи.

Однако, если искреннихъ поклонниковъ Регера и ему подобныхъ нѣтъ и они только «кажутся», то, несомнѣнно, есть множество искреннѣйшихъ противниковъ; но въ противоположность поклонникамъ они, существуя въ дѣйствительности, не «кажутся», не обнаруживаютъ себя изъ-за умственной лѣни, малодушія, неувѣренности въ себѣ, отсутствія убѣжденій; я говорю, конечно, объ имѣющихъ право судить и въ особенности о тѣхъ, что могутъ произвести куда болѣе вѣское слово, нежели сказанное мною; и вотъ это молчаніе по-моему является тоже однимъ изъ симптомовъ болѣзни искусства.

Только въ самое послѣднее время начинаютъ понемногу раздаваться голоса за музыку. Самый мощный изъ нихъ—голосъ Вейнгартнера.

Перезрѣлость утомленныхъ и разочарованныхъ знатоковъ, стадность образованной толпы—явленія обычные, и надо было, чтобы музыка заболѣла или, точнѣе, музыкальное сознаніе помрачилось, иначе эти обычные явленія не могли бы въ особенности въ германскихъ странахъ вызвать торжество людей въ родѣ Штрауса и Регера. Единственнымъ обстоятельствомъ, нѣсколько ослабляющимъ рѣшительность этого діагноза, является разыгранная всюду вакханалія индивидуализма, впрочемъ, заставившая уже задуматься и одуматься многихъ даровитыхъ представителей всѣхъ сферъ творчества. Явись Штраусъ и Регеръ во время большаго равновѣсія полярныхъ теченій индивидуализма и коллективизма, ихъ антимзыка погибла бы во цвѣтѣ лѣтъ или даже вовсе не могла бы имѣть мѣста. Но однимъ только моднымъ преклоненіемъ передъ личностью, безусловно автономною (до отсутствія всякой автономности), осмыс-

лить штраусо-регеровскія побѣдоносныя опустошенія нельзя, и остается въ силѣ положеніе о болѣзни музыки, конечно, не смертельной, но серьезной. Въ настоящее время ни одно искусство не переживаетъ упадка въ той мѣрѣ, какъ музыка, и наиболѣе замѣтно это въ Германіи: если нигдѣ не было ничего, отдаленно подобнаго плеядѣ гениальныхъ композиторовъ отъ Баха до Вагнера, то нигдѣ, пожалуй, въ настоящій моментъ нѣтъ ничего болѣе антимзыкальнаго, чѣмъ Штраусъ и Регеръ; а если гдѣ есть нѣчто похожее, то оно находится въ тѣни, справедливо негодуя на успѣхъ среди своихъ земляковъ чужой нѣмецкой бездарности, когда имѣется своя доморощенная. Штраусъ и Регеръ—огромныя величины, которыя отличаются отъ предшествовавшихъ имъ величинъ только тѣмъ, что передъ ними стоитъ не знакъ «плюсъ», а знакъ «минусъ»; но и нулями они бываютъ оба; такъ Штраусъ—въ первыхъ своихъ композиторскихъ опытахъ (наприм., соната h-mol), когда напрасно искалъ расположенія къ себѣ музыки: самымъ благонравнымъ, скучнымъ, трезвеннымъ, академичнымъ шагомъ шествовалъ онъ въ началѣ; не добившись ничего отъ музыки ученическою покорностью, онъ внезапно, какъ дикарь, сталъ колотить свою богиню... А Регеръ, который всегда ее колотилъ, закругляется въ «нуль», когда устаетъ отъ этого занятія. Разбивая образъ музыки, они вмѣсто него не создаютъ ничего и поклоняются исключительно своему капризу. Послѣдній толкаетъ ихъ отъ общаго мѣста къ вольному или невольному плагиату, часто даже изъ источника, далеко не высшаго ранга; отъ плагиата къ неуклюжему и холодному порыванію сказать во что бы то ни стало нѣчто неслыханное... Во всемъ ихъ притворномъ сумасбродствѣ нѣтъ ни намекъ на новыя первоосновы будущей музыки, ни искорки подлиннаго лирическаго огня. Но Штраусъ и Регеръ не только антимзыкальны по существу; они и антинаціональны въ дурномъ смыслѣ, т.-е. безпочвенны. И безпочвенность эта выражается не только въ разрывѣ съ великой традиціей германской музыки, въ отказѣ отъ преемственности, безъ коей немыслимъ ростъ искусства, но и въ томъ, что, вопреки характерной чертѣ своей націи, они по темпераменту

своему являются не реформаторами, преобразующими старое, а революціонерами, сметающими все старое и безсильными не только создать приблизительно равноцѣнное новое, но даже указать путь къ нему. Между Бахомъ и Моцартомъ, съ одной стороны, и Вагнеромъ и Брамсомъ, съ другой—долгій путь, но нѣтъ между ними бездны, какая разверзается между Вагнеромъ и Штраусомъ, Брамсомъ и Регеромъ. «Каждый сочиняетъ не лучше и не хуже, нежели можетъ»—эти при всей кажущейся банальности «великія», по мнѣнію Вагнера, слова Мендельсона должны служить нерушимымъ правиломъ мудрости. «Грѣхъ», — разсуждаетъ по этому поводу Вагнеръ,—тогда только совершается, когда хочется сочинять лучше, нежели въ состояніи; такъ какъ это плохо удастся, то притворяются, какъ-будто это могутъ; это и есть маска». «Но,—продолжаетъ Вагнеръ,—и въ этомъ не велика бѣда; зло начинается, когда благодаря маскѣ, дѣйствительно, обманывается много людей, ибо введеніе въ заблужденіе осуществимо здѣсь только черезъ принужденіе людей къ вѣрѣ въ то, что сочиняешь лучше, нежели другіе, которые, дѣйствительно, хорошо сочиняютъ». Итакъ, разнузданность, какъ результатъ холоднаго расчета, маска геніальной непосредственности и ученаго мастерства, какъ удочка для легковѣрной толпы,—вотъ единственная принципиальность, коей проникнута дѣятельность Штрауса и Регера, если не считать еще самой безсовѣстной рекламы, на которую способны были бы рѣшиться лишь дутыя торговыя предпріятія. Пошлѣйшая самореклама, яростная погоня за славой, тайные, хотя въ то же время слишкомъ явные договоры оборонительнаго и наступательнаго свойства съ музыкальной критикой, невѣжественной, трусливою, всегда ограниченной и часто продажной,—вотъ характерные приемы большинства «новонѣмцевъ».

Все это сближаетъ стиль поведенія модныхъ композиторовъ со старыми, прочно укоренившимися принципами концертной эстрады, которая давно требуетъ коренныхъ реформъ, грозя въ противномъ случаѣ заразить своимъ смрадомъ все искусство.



ЭСТРАДА.

Was glänzt ist für den Augenblick ge-  
boren,

Das Echte bleibt der Nachwelt unver-  
loren.

Goethe.



## I.

Антиномію, стоящую передъ каждымъ артистомъ, разъ выступившимъ на эстраду, можно выразить слѣдующимъ образомъ:

а. Эстрада необходима для развитія и поддержанія способностей и для формировки личности артиста.

б. Эстрада пагубна и для того, и для другого.

Очень многіе, вѣроятно, не только не мучаются надъ разрѣшеніемъ этой антиноміи, но даже и не сознаютъ ея и предоставляютъ самой жизни ваять, или, лучше сказать, околачивать художественную свою личность, какъ ей заблагоразсудится; другіе (и такихъ тоже не мало) рѣшаютъ эту антиномію практически въ обыкновенномъ и дурномъ смыслѣ этого слова, то-есть сознательно закрываютъ глаза на положеніе второе, говорящее о вредѣ эстрады, и мало-по-малу подмѣниваютъ его положеніемъ, будто мирно уживающимся съ первымъ тезисомъ; оно гласитъ: эстрада является источникомъ всевозможныхъ жизненныхъ благъ. Только очень немногіе не задумываются передъ единственнымъ морально-практическимъ рѣшеніемъ, принося въ жертву даже законченность своего виртуознаго дара безупречности своей художественной и нравственной личности, появляясь на эстрадѣ, несмотря на свой талантъ первокласснаго исполнителя, въ качествѣ рѣдкаго, иногда робкаго гостя, а не съ тѣмъ обычнымъ хозяйскимъ небрежно-побѣдоноснымъ видомъ укротителя дикихъ звѣрей, способнымъ исказить до неузнаваемости даже благородныя черты.

Вполнѣ гармонично не удалось разрѣшить этой задачи никому, ни даже лучшимъ во всѣхъ отношеніяхъ предста-

вителямъ эстрады. Есть двоякаго рода пошлость: обыкновенная сѣрая, обывательская, и блестящая, позолоченная пошлость успѣшно дѣйствующей богемы; первая мало опасна; къ ней можно привыкнуть, словно къ мушиному жужжанію или къ лаю дворовыхъ псовъ; во всякомъ случаѣ, значительный человѣкъ можетъ и долженъ стать изъ крайне чувствительнаго къ ея дѣйствию совершенно нечувствительнымъ; другое дѣло—пошлость второго рода; отъ ея всюду проникающей, все разъѣдающей ослѣпительной пыли невозможно уберечься; что за густой слой ея окутываетъ даже такую исключительную личность, какъ Францъ Листъ, пробиваясь въ самую глубь, въ лабораторію его творчества (напр., Робертъ Діаволь и другія транскрипціи модныхъ въ то время оперъ), дѣлаясь непремѣннымъ составнымъ элементомъ его продуктовъ!

Такъ встаютъ вопросы: таится ли въ эстрадѣ грѣхъ первородный, или ея пороки коренятся не глубже несчастливо сложившейся практики и съ самой природой ея не связаны? Если признать, что каждое выступленіе передъ публикою, то-есть специально не организованнымъ собраніемъ, является профанаціей и выступающаго (если въ немъ есть, чтò профанировать), и того, во имя чего онъ появился передъ людьми, то эстрада также, конечно, не лишена этого первороднаго грѣха; но неужели совершенно невозможно изъять дурное, чтò дальше выросло изъ него. И откуда эти зловердные наросты? Явленіе эстрады слугается какъ результатъ двухъ волеустремленій: одно вытекаетъ изъ потребности публики слушать чистую музыку, которая вопреки крайнимъ вагнеріанцамъ и другимъ пророкамъ окончательнаго синтеза искусствъ всегда сохранить свою художественную самостоятельность; другое стремленіе вытекаетъ изъ потребности артиста высказаться не келейно, а передъ всѣмъ свѣтомъ,—потребности, которую музыкальный исполнитель можетъ удовлетворить не иначе, какъ всходя на эстраду.

Если бы возможно было согласованіе этихъ потребностей въ томъ смыслѣ, чтобы навстрѣчу концертному спросу образованной публики, только жаждущей чистой музыки, а не

уже предопредѣляющей характера и качества желаемыхъ явленій, могло идти предложеніе исключительно со стороны тѣхъ музыкантовъ, которые выступали бы передъ публикой лишь тогда, когда у нихъ дѣйствительно есть о чемъ повѣдать, не подчиняясь никакимъ другимъ постороннимъ искусству соображеніямъ; въ этомъ, понятно, идеальномъ случаѣ могло бы постепенно установиться полное соотвѣтствіе между спросомъ и предложеніемъ, и притомъ въ двоякомъ смыслѣ: во-первыхъ, организмъ общества давалъ бы изъ себя столько музыкально-исполнительскихъ членовъ, сколько ему необходимо, не меньше, но и не больше; во-вторыхъ, неизмѣнное предложеніе дѣйствительно цѣннаго опредѣлило бы разъ навсегда общій характеръ спроса, который не могъ бы быть, какъ теперь, направленъ въ сторону отъ цѣннаго къ любопытному тѣми, кого принудила стать «на выдумки хитрыми» развившаяся конкуренція.

Въ безконечномъ удаленіи эстрады отъ идеальнаго состоянія виновна, конечно, не публика, а представители музыки: исполнители и критики; быть можетъ, послѣдніе еще больше, нежели первые (отчего это такъ, излагать здѣсь не стану, потому что тогда пришлось бы поднять сложный и все еще спорный вопросъ о значеніи, да чуть ли не о правѣ на существованіе музыкальной критики); во всякомъ случаѣ, въ своемъ отношеніи къ эстрадѣ всѣ и призванные и непризванные судьи музыкальныхъ явленій повинны въ попустительствѣ. Что же касается музыкантовъ \*), то они виновны въ томъ, чему оправданіемъ или даже смягчающимъ обстоятельствомъ не могутъ служить никакія ссылки на печальную необходимость пользоваться искусствомъ, какъ дойной коровой. Конечно, художники большею частью вынуждены жить на счетъ своего искусства, но должно требовать, по крайней мѣрѣ, отъ избранныхъ изъ нихъ и отъ

---

\*) Я разумѣю, конечно, здѣсь и дальше эстрадныхъ солистовъ; педагоги, оркестранты, хористы тутъ не при чемъ; даже разсматривая свое искусство исключительно какъ источникъ дохода, они при добросовѣстномъ отношеніи къ своей работѣ не могутъ нанести вреда дѣлу искусства.

тѣхъ, кому эстрадная карьера удалась, чтобы они не поступались интересами самого искусства и довольствовались тѣмъ доходомъ, который получается отъ нормальнаго занятія искусствомъ ради него самого. Я не считаю нѣкотораго приближенія къ такому идеальному состоянію только маниловскими пожеланіями. Если бы на стражѣ музыкальнаго искусства стояла строгая и неподкупная критика, пользующаяся авторитетомъ у публики, эстрада не опустилась бы ниже цирковой арены.

Аналогично съ эстрадой, какою она должна быть по своей идеѣ, явленіе процвѣтающаго нынѣ позорища, замѣняющаго эту эстраду, слагается такъ же, какъ результатъ двухъ волеустремленій: одно вытекаетъ изъ ненасытной жажды славы и главное денегъ у безпринципныхъ музыкальных престоидижитаторовъ; импульсомъ другого служить искусственно привитая и возвращенная этими престоидижитаторами потребность публики забавляться демонстраціей проворства рукъ и психическихъ тиковъ, проводящихъ морозъ по кожѣ. Этой съ высокимъ искусствомъ ничего общаго не имѣющей потребности одной части публики, увлекающей своимъ примѣромъ другую часть ея, отъ природы вовсе не склонную къ концертнымъ развлечениямъ, обязаны девять десятыхъ всѣхъ состоявшихся и «имѣющихъ быть» концертовъ въ обоихъ полушаріяхъ. Между неустоимымъ зудомъ къ концертной суетѣ и все растущей массою пустозвонныхъ эстрадниковъ наблюдается по существу то же отношеніе, что между сутяжничествомъ и мелкою крючкотворною адвокатурою; тамъ, какъ и здѣсь, оба явленія, взаимодействуя, развиваются до чрезмѣрности и пріобрѣтаютъ вредоносный характеръ. Однако, спросъ все-таки уступаетъ предложенію и перепроизводство сословія концертантовъ несомнѣнное; помимо очевидныхъ признаковъ: внѣшняго — пустующихъ нерѣдко залъ и внутренняго — подлаживанія ко вкусу толпы, подлаживанія, въ которомъ столько особо эстраднаго заискивающаго высокомерія, есть скрытый показатель этого перепроизводства, большой публикѣ неизвѣстный. Такимъ показателемъ является господствующій способъ созиданія эстрадныхъ карьеръ.

Для того, чтобы получить наиболее яркую картину этого созиданія и вообще современнаго музыкальнаго блуда, точно провести хотя бы часть концертнаго сезона въ Берлинѣ, прислушиваясь къ тому, что несется съ подмостковъ эстрады, и присматриваясь къ столбцамъ газетъ и рекламнымъ столбамъ, а также знакомясь съ необходимыми приготовительными къ концерту дѣйствіями концертныхъ агентствъ и самихъ исполнителей.

## II.

Я останавливаюсь на Берлинѣ потому, что столица германской имперіи, окончательно затмившая Вѣну энергіей и богатствомъ культурной жизни, стала, такъ сказать, официальнымъ правительственнымъ центромъ, гдѣ сосредоточились «дѣла» и вершатся судьбы нѣмецкой, а въ значительной степени и всей европейской музыки. Это—неоспоримый фактъ: что благосклонно признано Берлиномъ, приобрѣтаетъ марку «made in Germany» и смѣло появляется всюду съ притязаніемъ на обязательный, хотя бы средній, хотя бы совсѣмъ незаслуженный успѣхъ. И прежде отличавшійся не особенно строгимъ музыкальнымъ вкусомъ, еще менѣе чутъемъ къ музыкальному германизму, Берлинъ сталъ нынѣ огромнымъ полуварварскимъ космополитомъ и рѣшительно напоминаетъ героя одного разсказа Леонида Андреева, который любилъ или притворялся, что любитъ негритянокъ за то, что «въ нихъ есть нѣчто экзотическое»...

Для лицъ, вовсе незнакомыхъ съ положеніемъ музыкальнаго дѣла въ Германіи, необходимо съ самаго начала, во избѣжаніе недоразумѣній, замѣтить, что, конечно, нигдѣ въ мірѣ не услышишь въ короткій срокъ столько и такой хорошей музыки, какъ въ Германіи и въ особенности въ ея столицѣ. Лучшіе въ мірѣ оркестры и дирижеры; съ репертуара оперъ не сходитъ Моцартъ, Вагнеръ; съ программъ концертовъ—Бетховенъ, Брамсъ; часто даются классическія ораторіи и мессы съ участіемъ огромныхъ и какъ нигдѣ дисциплинированныхъ хоровъ; цѣлый рядъ замѣчательнѣйшихъ вокалистовъ, къ сожалѣнію, не концертирующихъ внѣ странъ нѣмецкаго языка, поютъ въ своихъ *Liederabend*'ахъ Шуберта,

Шумана и восхитительныя нѣмецкія народныя пѣсни. Но все это хорошее тонетъ, затеривается въ массѣ негоднаго и... «экзотическаго». Если не имѣть въ виду отдѣльныхъ лицъ, которымъ нѣтъ дѣла до «леонкаваллерійской» и ей подобной музыки, до Молоховъ, Саломей, Сарданапаловъ\*) и вундеркиндовъ, то въ итогъ страшно становится за ближайшія судьбы музыкальнаго вкуса и искусства. Мнѣ приходилось слышать отъ образованныхъ и музыкальныхъ берлинцевъ одинаково восторженные изліянія совершенно въ однихъ и тѣхъ же выраженіяхъ о Гибели боговъ, о божественномъ Карузо въ Риголлетто, о Саломеѣ Рихарда Штрауса и о русскихъ балалаечникахъ. Что сказать объ исполнителяхъ, поющихъ съ обязательнымъ подъемомъ одинъ день Зигфрида и Брунгильду, другой день— партіи Травіаты; о дирижерѣ, который однимъ и тѣмъ же привычнымъ важно закругленнымъ жестомъ извлекаетъ грозный вагнеровскій звукъ изъ мѣди, подающей сейчасъ лейтмотивъ Вельзунговъ, а черезъ двадцать четыре часа безсмысленный, даже не пошлый рядъ нотъ изъ Паяцевъ. Хочется закричать такому дирижеру: Вы унижаете благородное орудіе звука, освященное навсегда гениемъ музыки, если всюду примѣняете его съ такою же ревностью, какъ и въ произведеніяхъ этого генія!

Наконецъ, какъ отнестись къ особой трусливо-зловредной породѣ людей, именно къ берлинскимъ музыкальнымъ критикамъ? Ежедневно бродятъ они изъ одной концертной залы въ другую, съ пресыщеннымъ видомъ прислушиваясь въ теченіе пяти минутъ къ одному изъ дюжины концертантовъ, которыхъ затѣмъ оптомъ судятъ въ своихъ газетныхъ замѣткахъ; пишутъ обо всѣхъ въ одинаковыхъ выраженіяхъ, съ перваго взгляда пикантно-характерныхъ, въ сущности же безцвѣтно-сумбурныхъ, совсѣмъ не индивидуализированныхъ, коверкая великій нѣмецкій языкъ въ такой мѣрѣ, что Шопенгауэръ, будь онъ живъ, приговорилъ бы ихъ всѣхъ къ тѣлесному наказанію...

---

\*) Сарданапалъ—послѣдняя нелѣпость на сценѣ берлинской оперы.

Жутко становится отъ этого безразлично-усерднаго отношенія къ любому сочетанію звуковъ и звучностей. Такое явленіе указываетъ либо на варварство, на недавнее воспріятіе плодовъ чужой культуры, либо на разложеніе. Я думаю, что въ данномъ случаѣ, во-первыхъ, вопреки напрашивающемуся выводу, гораздо больше варварства, нежели разложенія, во-вторыхъ, послѣднее отчасти вызвано элементами, внесенными первымъ.

### III.

Здѣсь я подхожу къ одной крайне щекотливой сторонѣ и поэтому вынужденъ совершить отступленіе отъ главной темы статьи.

Если бы я сказалъ, что въ противоположность леонидо-андреевскому чиновнику мнѣ негритянки не нравятся какъ разъ потому, что «въ нихъ есть нѣчто экзотическое», то никому изъ моихъ согражданъ не пришло бы въ голову укорять меня за нетерпимость, узкій націонализмъ, квасной патріотизмъ и подозрѣвать меня въ принадлежности къ черной сотнѣ. Если же я осмѣлюсь наиделикатнѣйшимъ образомъ замѣтить, что мнѣ не нравятся чуждые ингредиенты, вносимые евреями въ европейскую (особенно въ германскую) музыку, то я рискую прослыть сторонникомъ еврейскихъ погромовъ и соратникомъ Паволакія Крушевана. Причина такой щепетильности ясна сама собою. Тутъ не мѣсто касаться ея подробнѣе, и я замѣчу только слѣдующее. Вся идеологія освободительнаго движенія съ великой французской революціи и даже раньше, покоится на отвлеченно-разсудочныхъ началахъ. Было бы странно утверждать, что прогрессисты или революціонеры по природѣ своей—юдофилы, а консерваторы или монархисты—юдофобы; симпатія и антипатія тутъ не при чемъ; если бы вмѣсто евреевъ были негры или китайцы, строго послѣдовательный соціально-политическій прогрессистъ безстрастно поставилъ бы тѣ же требованія эмансипаціи. И хвала ему! Но только такая же отвлеченность желательна и дальше, при разсмотрѣніи «еврейскаго вопроса» съ точки зрѣнія культурнаго идеала данной націи или группы націй; именно, возника-

ющія сомнѣнія въ цѣнности еврейскихъ вкладовъ въ сокровищницу европейской (особенно германской) культуры не должны быть разсматриваемы, какъ проявленія антисемитизма; вѣдь эти сомнѣнія вовсе не простираются на самоцѣнность юдаизма, какъ такового, а только въ его отношеніи, напримѣръ, къ культурно-національнымъ типамъ арійскихъ народовъ.

Отрицательное вліяніе евреевъ на ту или другую сторону духовной жизни Европы объясняется не тѣмъ, что евреи, какъ полагають антисемиты, дурной народъ, а тѣмъ, что они иной народъ. Такъ какъ съ древнѣйшихъ временъ въ еврейхъ течеть и арійская кровь, то нѣтъ ничего удивительнаго, что иногда во внѣшнемъ обликѣ, иногда въ психическомъ строѣ, наконецъ (правда, рѣже), въ цѣломъ образѣ еврея преодолѣваетъ элементъ арійскій; но что подавляющее большинство евреевъ рѣзко отличается отъ европейцевъ и душой и тѣломъ, и притомъ отличается тѣмъ болѣе, чѣмъ болѣе чистый арійскій типъ являетъ собою данный европейскій народъ, это отрицать—значитъ просто умышленно отворачиваться отъ дѣйствительности; такъ поступаютъ фанатики идеи всяческаго равенства, зрѣніе которыхъ воспринимаетъ только общечеловѣческія линіи; съ суровымъ аскетизмомъ они не разрѣшаютъ себѣ всматриваться въ подробные контуры даннаго народнаго типа; такъ поступаютъ очень многіе евреи, но не сіонисты, которые глубоко чувствуютъ коренное отличіе своего племени отъ европейцевъ, безнадежность полнаго и плодотворнаго слитія его съ послѣдними, и справедливо желаютъ пересадить его на иную почву, гдѣ оно могло бы дать плоды своей новой культуры. Въ заключеніе этой необходимой оговорки выражаю надежду, что читатели, привыкнувшіе къ разсмотрѣнію вопросовъ искусства, сумѣютъ отнестись чисто теоретически къ моимъ положеніямъ и безъ раздраженія выдѣлить, что въ нихъ есть ошибочнаго и что вѣрнаго.

#### IV.

Все музыкальное дѣло, къ сожалѣнію, и композиторство (какъ я на это указывалъ въ своей послѣдней статьѣ



Модернизмъ и музыка), превратилось въ коммерцію и притомъ далеко не высшей пробы. Конечно, совсѣмъ негодный даже на видъ товаръ пустить въ обращеніе съ расчетомъ на барышъ хотя бы въ отдаленномъ будущемъ — нельзя; но достаточно наименьшая степень пригодности; если ее соединить съ внѣшнею, въ глаза бросающейся привлекательностью или съ какою-либо вычурною подробностью или, наконецъ просто съ ловко подобраннымъ названіемъ (въ родѣ: *Zeppelin-Kravatte*), то при рациональномъ, т.-е. рекламномъ, веденіи предпріятія, можно надѣяться на вѣрный успѣхъ. Таковъ верховный принципъ современнаго музыкальнаго дѣла. Этотъ принципъ сильнѣе любой личности музыканта. Дѣйствовать ему вопреки значитъ потерпѣть неудачу. Единственный исходъ для безупречнаго художника, это пассивное подчиненіе неизбѣжнымъ актамъ, связаннымъ съ этимъ принципомъ, и уклоненіе отъ всѣхъ остальныхъ актовъ, очень полезныхъ, но все-таки не столь необходимыхъ. Такимъ образомъ, наибольшая удача ждетъ не достойнѣйшаго, а того, кто, хотя бы нѣсколько возвышаясь надъ посредственностью, въ то же время съ радостью и природнымъ умѣніемъ слѣдуетъ всѣмъ нормамъ, вытекающимъ изъ означеннаго верховнаго принципа.

Стыдно сказать, но въ Берлинѣ однимъ изъ главныхъ типовъ концертанта является *Wunderkind*; я рѣшаюсь утверждать подобное не оттого, что замѣчается большой наплывъ этихъ молокососовъ, но потому, что къ нимъ здѣсь относятся и въ критикѣ, и въ публикѣ съ тою же серьезностью, какъ, напримѣръ, къ Никишу или д'Альберу. Среди вундеркиндовъ господствующее положеніе занимаютъ тѣ, которые, такъ сказать, наиболѣе «экзотичны». Я не шутилъ, думаю, что гдѣ-нибудь по ту или другую сторону, но непремѣнно близъ пограничной линіи, отдѣляющей обѣ нѣмецкія имперіи отъ русской, Западъ отъ Востока, въ той срединной полосѣ, гдѣ совершаются разныя таинственныя преступленія, фабрикуются фальшивыя деньги, занимаются своимъ ремесломъ контрабандисты и т. п., существуютъ особенные заводы для выращиванія и дрессировки вундеркиндовъ. Имъ уже въ люльку кладутъ подобіе скрипки, ка-

кую-нибудь деревяшку съ натянутою на нее ниткой (оттого они преимущественно скрипачи); еще ползая на четверенькахъ, эти геніи играютъ что вамъ угодно на ниточкѣ; понятно, что четырехструнная скрипка и какая-нибудь тамъ соната Баха имъ нипочемъ; но и вообще имъ безразлично, Бахъ или Оффенбахъ. Главное, это длинные волосы, кружевной воротникъ, бархатный дѣтскій костюмчикъ, носимый чуть ли не до 20-лѣтняго возраста, и «экзотическое» имя въ родѣ Iascha Golowastik или Grischa Grellmann или Ewssey Malossolni.

Этотъ живой товаръ поставляется въ Берлинъ особыми агентами, роль которыхъ нерѣдко берутъ на себя юркіе родители. Они вступаютъ въ сношеніе съ торговою фирмою, важно именующею себя Konzertdirektion; начинаются приготовительныя дѣйствія: въ газетѣ появляется извѣстіе, что такой-то Ossip Ssoloweitschik, пяти лѣтъ отъ роду, игралъ у такого то великаго князя и получилъ отъ него скрипку, стоящую 10.000 марокъ, или у шаха персидскаго, и получилъ отъ него портретъ, усыпанный брилліантами; затѣмъ Осипа фотографируютъ въ разныхъ болѣе или менѣе кокетливыхъ позахъ, иногда спиною къ зрителю играющимъ на скрипкѣ, или съ таксомъ на колѣняхъ; если у Осипа слишкомъ толстыя губы, то en face съ наклономъ головы впередъ и съ сумрачною складкою между бровей; авось найдутъ сходство съ Бетховеномъ. Далѣе заигрываютъ съ критикою, со скрипичными патріархами; далѣе саженныя рекламы на столбахъ, новыя заигрыванія съ критикою, уже менѣе невиннаго свойства, и, наконецъ, полный залъ, не смотря на небольшое количество проданныхъ билетовъ: у «концертныхъ дирекцій» есть отдѣленія, завѣдующія даровою публикою, которая раздѣлена на нѣсколько категорій, на примѣръ: публика для вундеркиндовъ, для вокальныхъ, оркестровыхъ, камерныхъ концертовъ и т. п.; особый «столъ» завѣдуетъ адресами публики; она состоитъ изъ консерватористовъ, массы частныхъ учителей и учительницъ музыки и другихъ лицъ, какъ имѣющихъ отношеніе къ музыкѣ, такъ и не имѣющихъ къ ней ровно никакого отношенія, содержательницъ пансіоновъ и т. п. Создается искусствен-

ный успѣхъ въ залѣ, затѣмъ такой же въ печати,—и тогда, если Осипъ, дѣйствительно, кое-что можетъ, напริมѣръ, сдѣлать хорошее *staccato* внизъ, то рискуютъ дать второй концертъ въ Берлинѣ, который проходитъ иногда съ меньшими расходами; но, во всякомъ случаѣ, послѣ берлинскаго дебюта, снабженные фотографическими карточками, рекомендательными письмами и похвальными критическими отзывами (изъ которыхъ въ послѣдствіи составляется и печатается брошюра, включающая и біографію Осипа), ѣдутъ смѣло въ провинцію и въ Америку. Всѣ эти Осипы, Евсеи, Гриши и Миши похожи другъ на друга, какъ одна порядочная скрипка на другую; всѣ они играютъ одинаково бойко, одинаково щеголяютъ развитою, но недостаточно чистою техникою, одинаково дерзко держатъ себя на эстрадѣ; наиболѣе шустрые изъ нихъ, смутно подозрѣвая въ публикѣ любовь къ «экзотическому», ворочаютъ бѣлками въ ожесточенныхъ пассажахъ или дѣлаютъ томные глазки, ведя кантилену, при чемъ въ послѣднюю они стараются, аффективно вибрируя звукъ, внести какъ можно больше слащаво-приторной южной страстности, крайне нехудожественной и варварски нарушающей благородный европейскій стиль.

Я не знаю, какъ берлинцамъ, но мнѣ, повторяю, становится страшно за музыку въ виду такихъ явленій, и безъ малѣйшей натяжки я долженъ сказать, что въ циркѣ или въ вэриетэ-театрѣ приходится слышать номера, которые имѣютъ не меньшее отношеніе къ музыкѣ, чѣмъ эти Осипы.

## V.

Концертъ вундеркинда, мною описанный,—типичная схема всякаго музыкальнаго предпріятія, конечно, нѣсколько видоизмѣняющаяся сообразно съ возрастомъ артиста, его характеромъ и степенью уже пріобрѣтенной имъ извѣстности.

Если сопоставить теперь господствующій эстрадно-коммерческій типъ съ двумя несомнѣнными обстоятельствами, во-первыхъ, что болѣшая половина всѣхъ выступающихъ музыкантовъ и болѣе девяти десятыхъ всѣхъ вундеркиндовъ—евреи, по крайней мѣрѣ, этнографически, если и не

религіозно, и, во-вторыхъ, что евреи издавна и по справедливости славятся своею торгово-промышленною підприємчивостію и ловкостію, то... пусть читатель самъ дѣлаетъ выводъ... Къ этому слѣдуетъ прибавить, что печать, въ томъ числѣ и музыкальная, а также и антреприза, т.-е. пресловутыя *Konzertdirektionen*, почти всегда въ рукахъ евреевъ.

Такимъ образомъ, все содѣйствуетъ тому, что прочно устанавливается антигерманскій типъ исполнителя, желанный критикъ, а слѣдовательно и публикъ, желанный и музыкальнымъ лавочникамъ, владѣющимъ концертъ-дирекціями, такъ какъ послѣднимъ выгоднѣе, удобнѣе и пріятнѣе имѣть дѣло со «своимъ». Я увѣренъ, что если бы вдругъ въ Берлинѣ, столицѣ германской имперіи, появился безо всякихъ «предварительныхъ газетныхъ замѣтокъ» германскаго типа артистъ, на примѣръ, родомъ изъ Пенсильваніи или изъ Лифляндіи, то будь онъ хоть очевиднымъ и достойнымъ наслѣдникомъ Брамса или Вагнера, берлинскіе евреи, полуевреи и четверть-евреи встрѣтили бы его какъ чужака; одни, тѣ, что тупѣе—съ ледянымъ равнодушіемъ: они просто ничего не замѣтили бы или, точнѣе, замѣтили бы отсутствіе пикантной «экзотичности»; другіе, болѣе чуткіе—съ глубокою враждебностію: полусознательно, слѣдуя безошибочному расовому инстинкту, они направили бы и въ обществѣ и въ печати на него, какъ на «американца» или на «русскаго», всѣ свои псевдогерманскія стрѣлы; въ лучшемъ случаѣ говорили бы о невозможности понять сразу художника чужой національности; другое дѣло, когда «чужая» національность представлена въ видѣ лодзинскаго или чикагскаго еврея; тогда музыкальные прелаты Берлина говорятъ объ искусствѣ, которое не знаетъ этнографическихъ и политическихъ границъ, и тому подобныя іудейскія тривіальности.

Тотъ фактъ, что огромное количество какъ рядовыхъ, такъ и высокопоставленныхъ музыкантовъ—еврейскаго происхожденія, обычно столь же просто, какъ и невразумительно объясняется особенною музыкальною одаренностію евреевъ. Но такимъ объясненіемъ могутъ удовлетвориться только скудоумные и лѣнныя люди. Совсе не зачѣмъ углубляться или рыться въ научныхъ сочиненіяхъ по антропо-

логи, исторіи и психологіи, чтобы очень скептически относиться къ этой ходячей истинѣ. Достаточно обратить вниманіе на то, что евреи не дали ни одного композиторскаго гения и крайне мало композиторскихъ талантовъ; если взять общее число незаурядныхъ музыкантовъ евреевъ ( $a$ ), число болѣе или менѣе выдающихся композиторовъ-евреевъ ( $m$ ), затѣмъ общее число незаурядныхъ музыкантовъ-европейцевъ ( $b$ ) и число болѣе или менѣе выдающихся композиторовъ-европейцевъ ( $n$ ), то получится приблизительно-но обратная пропорціональность, то-есть  $\frac{a}{b} = \frac{n}{m}$ , а не

$= \frac{m}{n}$ , какъ слѣдовало бы ожидать; это — расчетъ грубый,

только наглядный и количественный, гдѣ качественная сторона не принята во вниманіе (ибо за единицу  $m$  и  $n$  взяты средній композиторскій талантъ), и Бахъ принятъ въ самомъ дѣлѣ равнымъ Оффенбаху, Вагнеръ—Мейерберу, Бетховень—Мендельсону; если же принять во вниманіе качественный моментъ, то соотношеніе станетъ еще рѣзче. Не надо также особенной углубленности, чтобы поставить вопросъ: кто же мѣшаетъ массѣ еврейскихъ музыкантовъ выдѣлится изъ себя крупныхъ творческихъ индивидуумовъ? Вопросъ, на которой не можетъ быть дано удовлетворительнаго отвѣта тѣмъ, кто утверждаетъ исключительную музыкальную одаренность еврейскаго народа. Но открытымъ этотъ вопросъ остается и въ томъ случаѣ, если, не признавая за евреями особенно выдающейся по сравненію съ европейцами музыкальности, видѣть другія причины пристрастія евреевъ къ музыкѣ; пусть даже эти причины совсѣмъ внѣшнія, все-таки вышеприведенное соотношеніе остается необъяснимымъ: если въ небольшомъ народѣ  $A$   $\frac{1}{100}$ , а въ большомъ народѣ  $B$  только  $\frac{1}{10 \cdot 000}$  часть отдается музыкальной спеціальности, то логичнѣе ожидать сильнѣйшаго музыкальнаго творчества отъ народа  $A$ , находящагося въ отношеніи къ этому творчеству въ болѣе выгодныхъ условіяхъ, такъ какъ сравнительно большій процентъ его получаетъ необходимую техническую подготовку для обнаруженія таящейся продуктивной энергіи; шансы народа  $A$

еще увеличиваются, если принять (какъ это имѣетъ мѣсто въ данномъ случаѣ, когда *A*—евреи, а *B*—европейцы), что сотая часть отъ *A* численно больше, нежели десятитысячная часть отъ *B* \*).

## VI.

Итакъ, гдѣ же рѣшеніе этой загадки? Вѣдь нельзя же считать естественнымъ такое своеобразное раздѣленіе труда: европейцы сочиняютъ, а евреи исполняютъ?

Конечно, о превосходствѣ музыкальнаго дара евреевъ рѣчи быть не можетъ. Оно еще болѣе сомнительно, чѣмъ превосходство еврейскаго юридическаго мышленія. Оба мнимыя преимущества одного происхожденія: ограниченное число профессій, доступныхъ евреямъ, напряженно сосредоточиваетъ ихъ энергію на немногихъ пунктахъ; нужда создаетъ добродѣтель, но эта добродѣтель, не имѣя глубокихъ корней въ самомъ существѣ ея носителей, превращается изъ *virtus* въ виртуозность; послѣдняя, ища себѣ примѣненія, не останавливается передъ искусственнымъ возбужденіемъ спроса на ея работу; отсюда—крючкотворство въ сферѣ права и эстрадное злоупотребленіе музыкою.

Непризнаніе мною за евреями превосходства музыкальнаго дара отнюдь не слѣдуетъ понимать, какъ отрицаніе въ нихъ вообще всякой специфической музыкальности; надо имѣть только въ виду, что современная психологія считаетъ музыкальность свойствомъ сложнымъ, составнымъ и что антропологія все большее и большее значеніе придаетъ факту наслѣдственности музыкальной способности или склонности (*Disposition*); отсюда необходимо признать существованіе типовъ музыкальности; эти типы различаются между собою не только тѣмъ или другимъ сочетаніемъ элементовъ, изъ которыхъ слагается составъ музыкальности, но и большею или меньшею прочностью этого сочетанія, большею или меньшею сплетенностью этихъ элементовъ, что, въ свою очередь, зависитъ отъ давности образованія даннаго типа.

---

\*) Разумѣется, эти цифры имѣютъ условно примѣрное значеніе и взяты грубо-приблизительно.

Вышеприведенная обратная пропорциональность наглядно указывает на недочетъ еврейскаго музыкальнаго типа.

Конечно, на это можно возразить, что недостаточно имѣть въ виду только русскаго піаниста Рубинштейна, что надлежитъ принять во вниманіе и палестинскаго псалмопѣвца Давида. Но пусть слишкомъ «историчные» историки музыкальнаго искусства, влюбленные не въ музыку, а въ научный фетишъ эволюціонной теоріи, ищутъ (а потому и находятъ) звенья, связующія европейскую и азіатскую, новую и древнюю музыку; почти всѣ выкладки такихъ неартистичныхъ ученыхъ имѣютъ значеніе только на бумагѣ; даже отъ констатированія связи итальянской и германской музыки никому ни холодно, ни жарко: Моцартъ великъ тѣмъ, какъ онъ претворилъ итальянизмъ, тѣмъ, что онъ сумѣлъ дать, не благодаря итальянизму, а вопреки ему; стоитъ только прозвучать симфоніи Бетховена, какъ вся музыкальная эволюція отъ Адама и Евы до Рихарда Штрауса и Саломеи представится почти ненужнымъ научнымъ пустякомъ, на который не стоило бы тратить столько времени и силъ, когда есть нерѣшенные вопросы о музыкѣ большей важности. Разъ навсегда: азіатская музыка, древняя музыка, поскольку мы въ правѣ воображать, что знаемъ, какъ она звучала, и даже многое изъ итальянской, напримѣръ, опера,—все это чуждо намъ въ той мѣрѣ, что есть основаніе пренебречь скорѣе элементами сходства, нежели различія, и говорить о музыкѣ, какъ о новомъ искусствѣ, наиболее типичное и яркое проявленіе котораго представляетъ періодъ германской музыки отъ Баха до Вагнера; «музыка есть искусство германское», говорилъ русскій еврей Антонъ Рубинштейнъ.

Азіатская музыка евреевъ, отчасти сохранившаяся въ нѣкоторыхъ строго консервативныхъ синагогахъ, безнадежно чужда намъ \*); что она чужда стала и многимъ евреямъ,

---

\*) На это указывалъ еще Р. Вагнеръ въ своихъ классическихъ хоть и нѣсколько рѣзкихъ статьяхъ объ еврействѣ въ музыкѣ (см. особенно V и VIII томъ); съ нѣкоторыми положеніями этихъ статей нельзя не согласиться.

доказывают другія синагоги, въ которыхъ можно услышать мендельсоновски-модернизованные напѣвы и органъ; европейская же музыкальность евреевъ—отъ позавчера; евреи, несмотря на свою несомнѣнную талантливость, являются, выражаясь терминологически, музыкальными «варварами»: можно достичь виртуозности въ исполненіи, аналитической тонкости въ пониманіи и все же остаться чуждымъ сердцевинѣ даннаго искусства, и эта чуждость, между прочимъ, сказывается въ безплодіи, творческомъ безсиліи не отдѣльных индивидуумовъ (такъ какъ здѣсь дѣйствуютъ частныя отрицательныя причины), а цѣлаго народа.

Мнѣ кажется, что права консервативная синагога и правы сіонисты; если бы мечта послѣднихъ когда-нибудь осуществилась, то, освободившись мало-по-малу отъ вліянія европейской музыки, еврейское музыкальное дарованіе, можетъ быть, перестало бы быть столь одностороннимъ и дало бы свои творческіе плоды; но это былъ бы умудренный опытомъ возвратъ къ азіатской музыкѣ; на европейской почвѣ такіе плоды родиться не могутъ; здѣсь евреи—только исполнители; исполнительство есть нѣчто вторичное; а изъ вторичнаго никогда не можетъ произойти первичнаго, каковымъ является композиторство.

Каждый, кто способенъ радоваться разнообразію, многоцвѣтности физическаго и духовнаго міра, долженъ желать, чтобы столь даровитый народъ, какъ еврейскій, пробился къ самостоятельному музыкальному творчеству, освободившись отъ вліянія школы, роль которой сыграла для него европейская музыка; но по тѣмъ же основаніямъ приходится высказывать опасенія относительно юдаизаціи европейской музыки, производимой незамѣтно, но упорно, день за днемъ, иноплеменной музыкальной арміей и ея вождями.

Этимъ, конечно, не сказано, что всякій еврей eo ipso уже не въ состояніи исполнить европейскую композицію, не сказавъ ея, или обратно, что всякій нѣмецъ обязательно хорошо исполнить сонату Бетховена. Независимо отъ рѣдкихъ случаевъ, о которыхъ я упоминалъ раньше, когда арійскій элементъ, искони присущій еврейскому народу, преодолѣлъ въ данномъ индивидуумѣ другіе этногра-



фические элементы \*), возможно и сознательное искусственное приспособление къ данному предмету (на что такъ способны евреи), при сохраненіи, однако, чего-то неискоренимо своего, сдвигающаго понемногу всѣ очертанія, измѣняющаго незамѣтно всѣ краски этого предмета. Рѣчь идетъ объ общемъ теченіи, въ которомъ тонуть маленькія погрѣшности какого-нибудь малодаровитаго нѣмца, исполняющаго своихъ классиковъ, и удачныя совпаденія съ намѣреніями этихъ классиковъ у какого-нибудь проницательнаго или чуткаго еврея. Конечно, помимо суммъ, образующихся изъ массы малыхъ величинъ, на это общее теченіе особо вліяютъ и огромныя величины, въ родѣ того же Рубинштейна... и вліяютъ, послѣдуютъ мнѣ сказать, далеко не въ отрицательно-юдаистическую сторону; но осторожность требуетъ сказать не «далеко не», а «не только»; навѣрно, Рубинштейнъ, исполняя Бетховена, давалъ моменты чисто-бетховенскіе, когда попадалъ въ точку, потому что всегда ярко освѣщалъ; но именно яркость особенно опасна; она способна убѣдить на протяженіи пяти минутъ въ истинности двухъ исключаящихъ другъ друга положеній; надо быть Бюловымъ съ его глубокимъ острымъ критическимъ умомъ, съ его чутьемъ къ роднымъ элементамъ, чтобы почтительнѣйше не соглашаться во многомъ съ рубинштейновскою интерпретаціей Бетховена; извѣстны его изреченія по поводу нея, обращенныя къ ученикамъ: «тамъ, гдѣ Рубинштейнъ великъ, вы подражать ему не можете, но вамъ и незачѣмъ повторять его явныхъ ошибокъ»; смыслъ этого изреченія ясенъ: въ первомъ случаѣ Рубинштейнъ великъ не потому, что попалъ куда слѣдовало (въ сущности, онъ всегда попадалъ туда, куда хотѣлъ), а потому, что ярко освѣтилъ свое совпаденіе съ Бетховеномъ; и этой яркости, конечно, подражать нельзя; куда же слѣдуетъ попадать, на это укажетъ Бюловъ; во второмъ случаѣ Рубинштейнъ «ошибся», то-есть далъ (конечно, сознательно) не Бетховена, а только себя самого; и это было опять такъ ярко, что нетрудно впредь

---

\*) Іоакимъ—примѣръ такого преодоленія; впрочемъ, онъ, какъ большинство венгерскихъ евреевъ, вѣроятно, далеко не чистой расы.

избѣжать этихъ ошибокъ, если на нихъ укажетъ Бюловъ или собственное чутье; если же этого не произойдетъ, то очень многіе, и преимущественно евреи, какъ разъ будутъ повторять «явные ошибки» Рубинштейна, потому что эти мнимыя «ошибки» суть подлинно рубинштейновскіе и антибетховенскіе элементы; а Рубинштейнъ ближе типичному еврею, нежели Бетховенъ.

## VII.

Вѣдь, собственно говоря, еврею европейская музыка должна была бы быть столь же чуждой, какъ европейцу — національно-еврейская; но въ теченіе многихъ вѣковъ пребыванія въ Европѣ еврей приучилъ себя къ тому, чтобы ничто европейское не было ему чуждо; именно только не чуждо. Это въ большинствѣ случаевъ хладнокровно-толерантное отношеніе «извнѣ» къ тому, что для другого (какъ, на примѣръ, для германца — музыка) является наиболѣе интимнымъ, уже даетъ еврею перевѣсъ, ибо влечетъ за собою менѣе робкое и осторожное, болѣе рѣшительное оборудованіе средствами данной области. Далѣе: изъ двухъ лицъ, равно одаренныхъ музыкально, достигнетъ большаго внѣшняго мастерства тотъ, кто обладаетъ большей выдержкой, сильнѣйшей волей; приобрететъ большій успѣхъ лучшій дѣлецъ; какъ болѣе настойчивымъ, такъ и болѣе дѣловымъ окажется всегда еврей. Отмѣчая склонность къ флегмѣ и бездѣятельности своихъ соплеменниковъ какъ недаровитыхъ, такъ и часто среднеодаренныхъ, Рихардъ Вагнеръ приводитъ эти отрицательныя свойства въ связь съ положительными чертами высокоодаренныхъ нѣмцевъ: глубиною, созерцательностью и особымъ свойствомъ ко всему подходить «изнутри» и все разсматривать «an sich».

Вагнеръ утверждаетъ, что германская инструментальная музыка вышла изъ сердца нѣмецкой семьи.

Во всякомъ случаѣ, для нѣмца типично то, что онъ пишетъ музыку для себя и своихъ близкихъ (иногда даже не только чистую, но сценическую, ко вреду послѣдней); онъ не думаетъ о томъ, будетъ ли его композиція когда-

нибудь исполнена; для него музыка—таинство, а таинствомъ не пользуются для того, чтобы блистать, вліять, покорять и наживать капиталы. Отсюда и германскій типъ исполнителя—не виртуозъ, поставившій на мѣсто «An sich» музыки и «An sich» даннаго произведенія свою собственную самость и «An sich» своего внѣшняго инструментальнаго или вокальнаго мастерства, а интерпретъ; благоговѣйный посредникъ, а не своенравный узурпаторъ творчества музыкальныхъ геніевъ. Здѣсь рѣчь—не о субъективномъ и объективномъ исполненіи; и тотъ и другой родъ возможенъ въ предѣлахъ интерпретаціи; есть граница объективности, переступить которую никто не въ силахъ; есть граница субъективности, переступить которую всякій можетъ; для этого надо обладать только наивною или ненаивною дерзостью. Вопросъ о типахъ виртуоза и интерпрета включаетъ въ себѣ и вопросъ о субъективномъ и объективномъ исполненіи, но, какъ видно изъ всего изложенія, болѣе широкой и связанный вообще съ художественной этикой.

Самодовлѣющая виртуозность могла развиваться такъ безмѣрно въ наше время только потому, что большинство упражняющихся ее принадлежатъ къ иной расѣ, нежели та, къ которой принадлежали творцы музыки.

Здѣсь не мѣсто входить въ подробное разсмотрѣніе типовъ музыкальности; для цѣлей этой статьи достаточно было показать, какъ функционировали до сихъ поръ музыкальный германизмъ и музыкальный юдаизмъ. Первый время отъ времени «творилъ цѣнности», выбрасывалъ ихъ на поверхность жизни и, не заботясь далѣе объ ихъ судьбѣ, уходилъ опять въ свою глубину; послѣдній со своею ко всему одинаково готовою восприимчивостью подхватывалъ эти цѣнности, часто искренно любовался ими, но, не постигая до конца ихъ сути, не подозрѣвая объ этомъ своемъ непостиженіи, не допуская въ этихъ цѣнностяхъ неразгадываемой тайны, смѣло и усердно чеканилъ изъ нихъ ходячія монеты. Весьма вѣроятно, что не будь евреевъ, эти цѣнности не столь быстро дѣлались бы достояніемъ всѣхъ; но еще болѣе вѣроятно, что мы тогда не присутствовали бы при безобразномъ зрѣлищѣ музыкальной

ярмарки, въ которую превратилась жизнь европейскаго искусства звука.

Если нарочно придумать что-нибудь наиболѣе противоположное всему стилю музыкальнаго германизма, всему высокому образу, въ который сливается и жизнь и творенія Баха, Бетховена, Вагнера и другихъ немногихъ гениальныхъ нѣмецкихъ композиторовъ, то не изобрѣтешь ничего болѣе кричащаго, чѣмъ современная эстрада и ея дѣятели. Кто способенъ здѣсь утверждать связь и взаимоотношеніе, или глухъ и слѣпъ, или лжець. Истина либо тамъ, либо здѣсь; пусть каждый выбираетъ, но, выбравъ одну крайность, безъ оглядки бѣжитъ прочь отъ другой, если не хочетъ быть двуличнымъ, двойственнымъ, а потому ослабленнымъ. Большинство выбрало и присягнуло Эстрадѣ такъ давно, что успѣло даже забыть объ этомъ; если кому изъ этого большинства попадутся на глаза эти строки, онъ, осклабясь отъ насмѣшливаго изумленія, процитируетъ по моему адресу (если только читалъ Пушкина): «о чемъ шумите вы, народные витіи?» Ему въ голову не можетъ придти, что тамъ, гдѣ все идетъ своимъ чередомъ и обстоитъ, повидимому, благополучно, кому-то охота усматривать какіе-то наводящіе на сомнѣніе вопросы...

Я не знаю, куда пришелъ бы музыкальный юдаизмъ, если бы онъ нормально развивался на родной почвѣ; но что созданная преимущественно его силами современная эстрада пагубно вліяетъ на музыкальную жизнь, это несомнѣнно. То, что въ старину, до выступленія евреевъ на музыкальномъ поприщѣ, подвергалось порицанію: виртуозничанье, стремленіе къ эффектамъ, превращеніе эстрады во внѣшнее зрѣлище, угодливое отношеніе къ публикѣ \*) и т. д. и т. д.,—все это теперь возведено въ систему и считается безусловно необходимымъ для карьеры.

---

\*) Что въ старину несчастные музыканты, зарабатывавшіе гроши, вынуждены бывали служить князьямъ и магнатамъ и что они нерѣдко низкопоклонничали (впрочемъ, не больше, чѣмъ это было вообще тогда въ обычаѣ)—это явленіе совсѣмъ иного порядка и, всякій пойметъ, значительно менѣе вредное для искусства.

## VIII.

До какой нелѣпости доводить эти принципы, служить однимъ изъ примѣровъ симфоническое дирижерское искусство. Каждый согласится, что это искусство—очень трудное, что лишь исключительно одаренные, исключительною индивидуальностью надѣленные музыканты должны были бы браться за него. Такъ оно долгое время и было. Но съ нѣкоторыхъ поръ замѣчается переоцѣнка этого правильнаго взгляда. Она могла произойти только благодаря тому, что внѣшнее (то-есть то, что внѣ самой музыки, что къ ней только пристегнуто) играетъ все болѣе и болѣе важную роль на эстрадѣ. Чтѣ сказать бы строгій другъ Гете, знаменитый дирижеръ Цельтеръ, если бы онъ увидѣлъ современную дирижирующую молодежь? Мефистофелевски замѣтилъ бы онъ, что вотъ вновь соединилась эллинская «гимнастика» съ эллинской «музыкой»... Очень интересно и поучительно взглянуть, какъ дирижируетъ крупный музыкантъ; важно убѣдиться въ томъ, что красота и выразительность, энергія и разнообразіе жестовъ, дѣйствительно, отражаются въ оркестрѣ, и что, слѣдовательно, дирижеру, пожалуй, надлежитъ заботиться даже и о гимнастикѣ въ тѣсномъ смыслѣ, что тѣлесныя преимущества и особая нервная организація необходимы дирижеру на ряду съ высокими качествами интеллектуальными и эстетическими. Интересно и поучительно видѣть всякаго мастера за его работой... Но музыкальная современность сдѣлала себѣ изъ такого явленія особаго рода любопытное зрѣлище: смотреть, какъ мужчина во фракѣ, стоя спиной къ зрителю, болѣе или менѣе изящно машетъ подъ музыку руками; я не обмолвился, говоря о зрителѣ; слушатель дирижера нерѣдко или исчезаетъ вовсе, или находится подъ столь сильнымъ гипнозомъ зрительныхъ впечатлѣній, что съ явною для настоящаго слушателя несправедливостью переоцѣниваетъ то въ положительную, то въ отрицательную сторону многіе моменты исполненія; дирижеры знаютъ это, и вполне ясный промахъ post factum исправляется выразительнымъ жестомъ, какъ-

будто дѣло идетъ о пространственномъ, а не о временномъ искусствѣ. Никишъ, конечно, великъ; отрицательныя явленія «никишизма» и дирижерскаго спорта вызваны столь же вліяніемъ этого мастера, сколько царящимъ духомъ эстрады. Никишъ — то, что онъ есть, не отъ красоты своей внѣшней дирижерской техники; наоборотъ: послѣдняя родилась «изъ духа музыки», его музыки, есть проекція во внѣ индивидуально-музыкальнаго пафоса; если бы Никишъ не былъ гениальнымъ музыкантомъ, а просто свѣтскимъ человѣкомъ, то его движенія, на примѣръ, во время фехтованія были бы тѣ же, да не тѣ: это была бы красивость, а не красота. Никишисты, чуждые Никишу и по музыкальнымъ свойствамъ, и по своей породѣ, были бы даже не смѣшны, а жалки и противны.

## IX.

Въ статьѣ Модернизмъ и музыка я упомянулъ объ отрицательномъ вліяніи эстрады на современное композиторство. Собственно говоря, здѣсь—взаимодѣйствіе. Затѣйше германскаго музыкальнаго творчества, длящееся всего не болѣе четверти столѣтія (ибо въ 1908 г. праздновался 25-лѣтній юбилей Парсифаля), однако способствовало уже росту всякой музыкальной сорной травы и вызвало гипертрофію эстрады, а это, въ свою очередь, породило уродливый культъ виртуозовъ и привило публикѣ дурные вкусы и легкомысліе; отсюда же смута и путаница во всеобщемъ музыкальномъ сознаніи.

Вполнѣ естественно, что великая эпоха германской музыки при заключеніи своемъ на ряду съ Вагнеромъ, слившимъ музыку и поэзію въ новое единство, и Брамсомъ, по-своему еще разъ сочетавшимъ всѣ наличные элементы германской чистой музыки, имѣла и выдающихся упадочниковъ: отчасти Листа, затѣмъ Брукнера и Гуго Вольфа; но крайне важно, что только съ водвореніемъ специфическаго модернизма наступила преувеличенная оцѣнка особенно послѣднихъ двухъ авторовъ. Совершенно ничего общаго не имѣющіе съ музыкальнымъ германизмомъ дерзкія модернистическія чада эстрады и рекламы, какъ германскаго, такъ и еврей-

скаго происхожденія (Рихардъ Штраусъ, Рegerъ, Малеръ и проч.), черезъ скромныхъ Гуго Вольфа и Брукнера какъ-будто генетически связывались съ великой эпохой; а этого при-слоненія втайнѣ добиваются вѣдь всѣ модернисты, такъ же, какъ и крайніе индивидуалисты и самые рѣшительные револю-ціонеры, приглашающіе навсегда порвать съ традиціей и прошлымъ.

Начертавъ ложную родословную, модернизмъ начинаетъ иногда подмалевывать портреты предковъ, чтобы сблизить ихъ черты съ чертами ихъ мнимыхъ потомковъ (что, между прочимъ, можетъ постепенно вызвать искаженіе въ передачѣ произведеній великой эпохи). Вытраивается поне-много живое чувство неподдѣльно-цѣннаго и непостижимо-таинственнаго въ творествѣ отъ Баха до Вагнера. Убѣ-жденный модернистъ и профессоръ одной изъ лучшихъ нѣ-мецкихъ консерваторій, г. Ш.-Л., показывая мнѣ и другимъ присутствующимъ одно мѣсто изъ симфоніи Густава Ма-лера, воскликнулъ: «Чѣмъ же это не Бетховенъ? Вѣдь и Бетховенъ пользовался иногда вѣнской уличной пѣсенкой; только Малеръ, пожалуй, еще характернѣе разработалъ под-хваченный имъ мотивъ!»...—Въ этомъ заявленіи—in пусе вся идеологія музыкальнаго модернизма; но я не стану развер-тывать и выводить ее въ подробностяхъ: отчасти это сдѣ-лано уже въ статьяхъ Модернизмъ и музыка. Здѣсь же, отмѣчая вліяніе эстрады на современное композитор-ство и обратно, мнѣ хочется указать на основное движе-ніе современной музыки во всѣхъ ея проявленіяхъ: это—движеніе отъ наиболѣе внутренняго (чѣмъ окончательно стала музыка въ рукахъ нѣмцевъ великой эпохи) къ наи-болѣе внѣшнему (хотя бы и притворяющемуся глубоко-интимнымъ, внутреннимъ, какъ это имѣетъ мѣсто у Рegerа).

Все многообразіе явленій современной музыки стано-вится понятнымъ при свѣтѣ такого опредѣленія ея *causa finalis*: начиная съ самодовлѣющей инструментовки Рихарда Штрауса, исполнительскаго виртуозничанья ради него са-мого, и кончая выращиваніемъ вундеркиндовъ; начиная съ зрительныхъ эффектовъ дирижерскаго искусства, необахан-ства Макса Рegerа, и кончая alexandrinизмомъ музыкаль-

ныхъ ученыхъ, ищущихъ чуть ли не въ сумероаккадійской музыкѣ началъ, общихъ съ девятой симфоніей, — все это есть измѣна центральной идеѣ тѣхъ немногихъ, едва ли больше десяти, мужей, которые только и сдѣлали музыку тѣмъ, чѣмъ она раньше никогда не была, чѣмъ она стала и чѣмъ она грозитъ перестать быть. Все это — самоубійственный центробѣжный процессъ.

Сюда же относится и замѣна необходимаго и естественнаго пользованія средствами музыкальнаго искусства пользованіемъ или насильственнымъ (которое вначалѣ лишь потому не кажется таковымъ, что эти средства сдѣлались очень гибкими и послушными въ рукахъ все тѣхъ же десяти геніевъ) или пользованіемъ, такъ сказать, просто зря; въ композиторствѣ послѣднее злоупотребленіе сказывается множествомъ сочиненій, буквально ничего не говорящихъ и даже (не въ примѣръ специфическому модернизму) этого не скрывающихъ; механизмъ музыкальной выразительности доведенъ великой эпохой до такого совершенства, что стоитъ только его привести въ движеніе, какъ отдѣльные элементы, раньше геніально пригнанные вмѣстѣ, сами отыскиваютъ другъ друга и соединяются въ выраженіе—увы!—на этотъ разъ ровно ничего не выражающее.

Подъ дружнымъ воздѣйствіемъ всѣхъ проявленій современнаго музыкальнаго искусства, одинаково стремящихся къ поверхности, то-есть къ пошлости, все равно интернаціональной или «экзотичной», окончательно гибнетъ музыкальное чутье не только у большой публики, но и у музыкально-образованнаго меньшинства.

Я не разъ наблюдалъ, что послѣ какой-нибудь штраусовской «домашней симфоніи» даже первоклассный оркестръ временно грубѣетъ, теряетъ упругость, становится аритмичнымъ и является неспособнымъ къ передачѣ строгихъ и тонкихъ моментовъ недомашней міровой бетховенской симфоніи.

## Х.

Леопольдъ Годовскій безспорно одинъ изъ самыхъ выдающихся піанистовъ нашихъ дней. Его техника не толь-



ко совершенна, но и своеобразна, обнаруживая систематическую работу умного музыканта, сознающего размеры и характеръ своихъ природныхъ силъ и умѣющаго согласовать съ послѣдними свои художественныя цѣли.

Его исполненіе кажется стильнымъ; отъ виртуозничанья, впрочемъ, умѣреннаго, онъ умѣетъ во-время отказаться, чтобы только интерпретировать; но стѣдуетъ прослушать цѣлый шопеновскій вечеръ Годовскаго—и дѣлается яснымъ, что онъ не стилистъ, а стилизаторъ; вся аристократичность польскаго композитора, весь трепетъ этой утонченно-страстной природы пропадаетъ подъ ловкими пальцами Годовскаго; всюду удивительно шикарно и элегантно переданы всѣ видимости шопеновскаго творчества; почти не къ чему придаться, но чѣмъ шикарнѣе и элегантнѣе звучать пьесы, тѣмъ становится скучнѣе и невыносимѣе отъ этой безупречной поддѣлки и, кажется, простилъ бы цѣлый рядъ pianisticескихъ промаховъ за нѣсколько тактовъ подлиннаго Шопена.

Мое впечатлѣніе можно было бы, конечно, признать всецѣло субъективнымъ и тенденціознымъ. Но даровитый еврей самъ позаботился объ объективныхъ доказательствахъ поверхностности и неподлинности своего вкуса. Какъ извѣстно, онъ занимается передѣлкой старыхъ то величаво, то изящно-простыхъ клавесинныхъ композицій, обнаруживая при этомъ непереступаемую бездну, отдѣляющую музыкальность и вообще породу искажаемыхъ имъ авторовъ отъ его типа; онъ такъ далекъ отъ сознанія своей крайней... неосторожности, что наивно рекламируетъ свои работы какъ «Музыкальное возрожденіе». Чутье и вкусъ пали повсемѣстно настолько, что эти варварски-еврейскія издѣлія, похожія на античныя статуи, то украшенныя восточною парчею, то одѣтыя въ сакко и котелокъ, не только не отвергаются рѣзко критикою, но даже расхваливаются. Если Х. раньше былъ безъ ума отъ Скарлатти, а теперь столько же или даже еще болѣе восхищается «Скарлатти—Годовскимъ», то Х. и настоящій цѣнитель безподобнаго неаполитанца лишь по недоразумѣнію полагали свои вкусы хотя бы отчасти совпадающими; эти вкусы діаметрально-противоположны... На-

чинаешь подозрительно относиться къ восхищенію почти всѣхъ окружающихъ. Начинаешь подмѣчать, что восторженное отношеніе многихъ даже къ Бетховену, казавшееся устойчивымъ, прочнымъ, вѣчно-мужественнымъ, было проходящимъ, только юношескимъ порывомъ, увлеченіемъ души, впервые соприкоснувшейся съ музыкальною стихіей; ибо: или Бетховенъ и, въ нашу печальную эпоху, самый безпощадный музыкальный аристократизмъ, или модернисты и эстрадный блудъ; я не вѣрю въ преданность Бетховену тѣхъ, кто не сознаетъ въ данную минуту, что музыка должна покинуть концертные лупанаріи и для очищенія возвратиться въ семью, то-есть въ тѣсный замкнутый кругъ; что она должна стать вся камерной, интимной; что музыка должна вернуться домой для того, чтобы сгинули «домашнія симфоніи».

Не надо забывать, что вообще нѣмцевъ не особенно любить; скорѣе только уважаютъ и поневолѣ признаютъ. А такъ какъ для полнаго пониманія необходима глубокая любовь, то хочется сказать, что вся эта масса, усердно и часто искренно восхищавшаяся нѣсколько десятилѣтій Бетховеномъ, приходила въ восторгъ отъ мастерства, законченности, темперамента, новизны пріемовъ и мыслей и т. д., и т. д., то-есть отъ всего или, по крайней мѣрѣ, многого, что разложимо, что можно выхватить изъ цѣлаго безъ того, чтобы исчерпать его, но что можно и сложить воедино безъ того, чтобы обратно получить недѣлимое; восхищались частностями, а не цѣльнымъ индивидуумомъ; не задумывались, почему онъ именно это и именно такъ, а не иначе, говорить; сокровеннаго и словомъ невыразимаго смысла его рѣчей и не схватили, а если бы схватили, то, пожалуй, тутъ же, несмотря на его плѣнительное патетическое краснорѣчіе, рѣзко отвернулись бы отъ него; восхищались, слѣдовательно, чѣмъ-то «всечеловѣческимъ» и «музыкантскимъ», общимъ и Бетховену, и Мейерберу, то-есть предвосхищали въ Бетховенѣ Мейербера; а тѣ, что принадлежали къ послѣднимъ поколѣніямъ, понимая Бетховена только въ мейерберовскомъ масштабѣ, послушно исповѣдывали несравненность бетховенскаго генія лишь въ смыслѣ академической догмы, пока еще почему-то всѣми признаваемой.

Что это такъ, подтверждается не только вышеупомянутымъ явленіемъ усерднаго безразличія современныхъ музыкантовъ, всегда готовыхъ исполнить съ «чувствомъ» любого автора, но и печальнымъ фактомъ постепеннаго ослабленія чарующаго воздѣйствія Бетховена на музыкально-образованную публику, именно Бетховена, а не Баха и не Моцарта; послѣдними можно еще любоваться свысока, исходя отъ нашей современной «глубины» и «сложности»: это (очень обидное) любованіе въ модѣ; оно связано со «стилизаторскимъ» спортомъ, съ музыкальными «ренесансами», съ игрою на старинныхъ инструментахъ; вообще съ «игрою» въ первоначальномъ смыслѣ, только съ игрою, съ игрушками. Вполнѣ признавая художественную правоспособность исполнителей, играющихъ на клавесинѣ, віолѣ д'амурѣ и другихъ старинныхъ инструментахъ, и даже находя въ этомъ своеобразную прелесть, нельзя все же согласиться съ утвержденіемъ, будто, напримѣръ, Скарлатти уже не слѣдуетъ вовсе играть на современномъ роялѣ. Нѣтъ, именно слѣдуетъ, но можно иногда играть и на клавесинѣ. Великое не старѣетъ. Но на великомъ есть налетъ временнаго (тлѣннаго, «моднаго»); лучше его смахнуть, но можно изрѣдка ради пикантности сохранять этотъ налетъ. Если модернизмъ чрезмѣрно дорожитъ этимъ налетомъ (болѣе, чѣмъ самимъ Скарлатти), то онъ обнаруживаетъ неизмѣнную преданность своему принципу: въ новомъ и въ старомъ ему нравится только преходящее тлѣнное... Игра на старинныхъ инструментахъ, будто необходимая, для стильности, наивно принимается нѣкоторыми за возвращеніе къ строгой интерпретаціи; на самомъ дѣлѣ даже обаятельное искусство Ванды Ландовской есть только стилизаторство, т.-е. замаскированное проявленіе той же самодовлѣющей виртуозности, кокетливо забавляющейся поддѣльною простотою и притворною наивностью. Удивляюсь, какъ можно безъ конца любоваться на всѣ эти игрушки, все болѣе вытѣсняющія то, что немцы называютъ Ernst и что перевести я не умѣю на русскій языкъ. Но Бетховеномъ такъ любоваться нельзя: оставляя въ сторонѣ музыкальную подготовленность, необходимую вообще, надо сказать, что къ Бетховену никакими искус-

ственными и окольными дорогами не подойдешь; тутъ единственный путь—непосредственное чувство, говорящее о чемъ-то необъятно великомъ и въ то же время совершенно близкомъ и родномъ; поэтому съ Бетховеномъ не сладить и подъ его стиль не поддѣлаешься; правда, за невозможностью стилизовать подъ Бетховена пытаются стилизовать Бетховена подъ Моцарта или, наоборотъ, модернизировать его, пока только въ исполненіи; но все это ни къ чему не приводитъ: отъ этого, съ одной стороны, не углубляется пониманіе его композицій, не усиливается непосредственное отъ нихъ впечатлѣніе, а, съ другой стороны, не исчезаетъ и то столь реальное и загадочное въ Бетховенѣ, что такъ неудобно и враждебно плоской современности. На ряду съ общимъ легкомысліемъ я вижу и въ послѣднемъ обстоятельствѣ одну изъ причинъ, скрытый мотивъ все смѣлѣе и смѣлѣе раздающихся заявленій, что нельзя слушать все однѣ и тѣ же композиціи Бетховена. Эти заявленія неосновательны, если даже оставить безъ вниманія тотъ фактъ, что исполнители, въ особенности знаменитые, усвоили себѣ дурной обычай играть, дѣйствительно, однѣ и тѣ же композиціи и притомъ не только Бетховена, но и Баха, даже Листа и Шопена, до крайности суживая въ сознаніи публики образы этихъ авторовъ. Если можно сто разъ смотрѣть, на примѣръ, на Рембрандта, несмотря на то, что процессъ усвоенія произведеній изобразительнаго искусства идетъ отъ цѣлаго и общаго къ частямъ и элементамъ и управленіе ходомъ этого процесса вполнѣ во власти зрителя, то тѣмъ болѣе слѣдуетъ прослушать сто разъ каждую симфонію Бетховена: усвоеніе музыкальной пьесы идетъ отъ элементовъ и частей къ общему и цѣлому, и процессъ этотъ, вообще болѣе трудный, еще затрудняется для слушателя тѣмъ, что ходъ этого процесса не во власти слушателя и онъ не въ силахъ велѣть прекрасному мигу остановиться. Конечно, умѣнье читать ноты, внутренній слухъ, отличная память и репродуктивное музыкальное воображеніе могутъ отчасти замѣнить многократное слушаніе оркестровыхъ вещей (для ихъ усвоенія), но я убѣжденъ, что  $\frac{9}{10}$  тѣхъ, что говорятъ о «надоѣдливости» однѣхъ и тѣхъ же симфоній Бетховена, не знаютъ ихъ

настолько, чтобы имѣть въ сознаніи цѣльные ихъ образы, хотя бы вскорѣ послѣ новаго прослушанія. А большинство даже не стремится къ такому конструктивному воспріятію и просто считаетъ композицію исчерпанной, разъ отдѣльныя ея мѣста — *molto espressivo* перестали щекотать нервы.

## XI.

Я вовсе не приглашаю, какъ это сгоряча можетъ показаться евреямъ и юдофиламъ, относиться съ предубѣжденіемъ и подозрѣніемъ къ каждому отдѣльному артисту еврею; я обращаю вниманіе на двоякое нежелательное воздѣйствіе евреевъ на музыку: во-первыхъ, отрицательное вліяніе эстрады, захваченной евреями и превращенной имъ въ промыселъ; во-вторыхъ, вліяніе специфической еврейской музыкальности на характеръ исполненія прежде созданной европейской музыки и на современное и будущее музыкальное творчество.

Музыкальный юдаизмъ (не тотъ, который могъ бы образоваться, если бы евреи имѣли свою національную культуру, а тотъ, который, къ сожалѣнію, образовался какъ уродливое, безпочвенное, одностороннее и не чисто-художественное полупромышленное явленіе) и музыкальный германизмъ (нѣмецкая музыка великой эпохи и все, что выросло изъ нея и не стало ей враждебнымъ у другихъ народовъ) суть типовыя явленія; дѣйствительность обнаруживаетъ, конечно, различныя отклоненія, переходы, смѣшенія.

Рихардъ Штраусъ и Максъ Регеръ, судя по внѣшности, не евреи, но ихъ карьера могла создаться лишь въ эпоху господства эстрадно-рекламного духа, въ эпоху затишья подлиннаго германскаго музыкальнаго творчества и связаннаго съ этимъ затишьемъ расцвѣта интернаціонально-еврейской виртуозности; высокоодаренный Мендельсонъ со своимъ искреннимъ, безкорыстнымъ стремленіемъ приобщить свое творчество къ музыкальному германизму, или такой «объективный» исполнитель, какъ Іоакимъ, не убожавшійся по-

терять себя, сжечь въ себѣ все «экзотическое», отречься отъ себялюбивой виртуозности и жречески благоговѣнно служить германскимъ музыкальнымъ богамъ,—оба эти еврея могли стать тѣмъ, чѣмъ были, какъ художники, не только благодаря личной склонности, но и оттого, что они выросли и развили свои таланты еще въ великую эпоху и въ средѣ, воодушевленной чисто германскими музыкальными принципами \*).

Я далекъ отъ предложенія планомѣрныхъ реформъ эстрады. Цѣлью моей статьи было лишь указать на эстрадное зло вообще, на принципиальную противоположность современной эстрады и творчества великой музыкальной эпохи, на опасное взаимодѣйствіе эстрады и современнаго композиторства. Не слѣдуетъ преобразовывать существующую эстраду, подымаясь на которую, большинство артистовъ опускается, но махнуть на нее рукой и поддерживать и создавать инныя учрежденія, гдѣ утолялась бы музыкальная жажда, находила бы себѣ примѣненіе музыкальная энергія; желательно распространеніе любительскихъ оркестровыхъ и пѣвческихъ обществъ; желательно развитіе концертовъ которые происходили бы на собраніяхъ обществъ (въ родѣ, напр., московской Эстетики) или устраивались бы непублично для избранныхъ частными лицами, происходили бы всегда планомѣрно, въ зависимости отъ музыкальнаго развитія даннаго кружка, съ популярной или съ болѣе строгой программой, но неизмѣнно преслѣдовали бы только одну музыкально-образовательную, а не развлекательную цѣль, закрывая двери для самодовлѣющей вокальной или инструментальной виртуозности; желательно, наконецъ, появленіе специальныхъ питомниковъ отдѣльныхъ видовъ музыкальнаго творчества (въ родѣ Дома пѣснѣи, основаннаго М. А. Олениной д'Альгеймъ); подобныя учрежденія могутъ въ зависимости отъ цѣли ограничивать свою дѣятельность тѣсными

---

\*) Антагонизмъ Мендельсона и Вагнера имѣетъ свои сложныя причины, а споръ между симфоніей и музыкальной драмой есть уже вопросъ о частностяхъ. Здѣсь идетъ рѣчь не о видѣ, а о родѣ.

рамками (положимъ, брамсовскій кружокъ) или при наличности большихъ средствъ и непремѣннаго отсутствія у ихъ обладателей коммерческаго интереса могутъ развиваться въ большія художественно-образовательныя концертныя предпріятія и даже (покидая область эстрады) въ музыкально-драматическіе театры, конечно, на началахъ вагнеровскаго въ Байретѣ или Художественнаго въ Москвѣ.

Но этого мало. Необходимо освѣжить составъ сословія музыкантовъ притокомъ новыхъ членовъ, которые принадлежали бы къ этнографическому ядру данной націи. По всей Европѣ образовался международный музыкальный цехъ, коего представители проповѣдуютъ вопіющую нелѣпость о томъ, будто музыка, т.-е. то, что наиболѣе интимно, индивидуально, что наиболѣе связано съ духомъ именно даннаго народа, что вѣщаетъ его невыразимую словами тайну, — будто это искусство — интернаціонально! Надо быть или глупцомъ, или существомъ слабымъ, уступающимъ волевому натиску, съ которымъ нерѣдко пускаются въ обращеніе явно несостоятельныя и зловерныя мысли, чтобы вѣрить въ какую-то интернаціональную музыку. Самъ музыкальный цехъ, ее исповѣдующій, очень націоналенъ, такъ какъ онъ состоитъ, главнымъ образомъ, изъ евреевъ. Этотъ цехъ перестанетъ существовать, если, во-первыхъ, евреи будутъ вполнѣ свободны въ выборѣ профессіи, а во-вторыхъ, если перестанутъ зарываться въ землю музыкальные таланты простонародья и высшихъ классовъ; съ одной стороны, крайне важны поэтому народныя музыкальныя школы и притомъ не въ крупныхъ центрахъ, а гдѣ-нибудь въ глуши, чтобы въ школы эти шли дѣти крестьянъ и ремесленниковъ; съ другой стороны, пора оставить предрасудки относительно артистической карьеры; Гансъ Гвидо фонъ-Бюловъ сомнѣвался долго, быть ли ему чиновникомъ, или музыкантомъ; дворянина Петра Чайковскаго готовили также въ чиновники; оба они потеряли массу времени, изучая гражданское и уголовное судоустройство и судопроизводство; только чрезмѣрно выпуклое проявленіе таланта (въ особенности, если налицо не просто сильное музыкальное, но и творческое дарованіе) спасаетъ представителей высшихъ классовъ отъ трагедіи

неудачничества, а их родину отъ нѣсколькихъ плохихъ дипломатовъ или генераловъ. Вѣдь невозможно допустить, чтобы среди родичей Глинки, Мусоргскаго, Чайковскаго почти вовсе не было исполнительскихъ талантовъ, такъ же, какъ странно думать, что въ народѣ не нашлось бы еще нѣсколько Шалапиныхъ. Что исполнительство, въ своихъ высочайшихъ образцовыхъ проявленіяхъ, не менѣе нежели композиторство есть дѣло европейцевъ (а не евреевъ) и что такъ не только было раньше, до выступленія евреевъ на арену культуры, но и есть теперь, знаетъ всякій непредубѣжденный. Въ частности Россія, гдѣ величайшимъ русскимъ исполнителемъ до сихъ поръ считался по недоразумѣнію интернаціональный Антонъ Рубинштейнъ, можетъ съ гордостью указать на Рахманинова. Рискаю навлечь на себя гнѣвъ почитателей Рахманинова, надо признать, что какъ піанистъ и дирижеръ онъ значительнѣе, нежели какъ композиторъ \*).

Разумѣется, трудно судить вполне объ его исполнительскомъ дарованіи, разъ онъ репродуцируетъ почти исключительно свои вещи, но едва ли будетъ ошибкою сказать, что современная эстрада можетъ насчитать двухъ-трехъ, кто могъ бы съ нимъ сравниться. Можно собрать съ десятокъ «знаменитыхъ» піанистовъ-вояжеровъ, которые передъ Рахманиновымъ—малыя дѣти даже въ техническомъ отношеніи; Рахманиновъ единственный дирижеръ въ Россіи, съ которымъ необходимо считаться германскимъ музыкальнымъ стратегамъ, причемъ совершенство его фортепіаннаго и оркестроваго исполненія тѣмъ болѣе поразительно, что онъ довольно рѣдко появляется на эстрадѣ, въ особенности за дирижерскимъ пультомъ.

Въ Рахманиновѣ необыкновенно счастливо сочетались исключительныя внѣшнія и внутреннія музыкальныя дан-

---

\*) Слѣдуетъ къ этой оцѣнкѣ добавить оговорку: я измѣряю и композитора-Рахманинова масштабомъ, приложимымъ только къ вершинамъ искусства, какихъ въ настоящій моментъ почти нѣтъ; было бы обидно оцѣнивать такое явленіе съ точки зрѣнія сѣрыхъ либо скучныхъ, либо сумасбродныхъ будней современнаго музыкальнаго творчества и затѣмъ удивляться его „размѣрамъ“.



няя, духъ артистичности\*) *par excellence*, ярко выразившійся темпераментъ и сильная, оригинальная личность.

Исполненіе Рахманинова (играетъ ли онъ, или дирижируетъ) прежде всего властно; онъ способенъ увлечь за собою противъ воли кого угодно и убѣдить до конца въ чемъ угодно (хотя бы въ томъ, что его слабая прелюдія *g-mol* написана не имъ, а гениемъ, равнымъ Бетховену); затѣмъ, все въ его исполненіи — технически безупречно, прозрачно и четко; для него просто исключена возможность какихъ-либо промаховъ, случайныхъ неудачъ, ему никогда не надо что-либо затушевывать; не надо, какъ многимъ другимъ виртуозамъ, «пускать пыль въ глаза»; отсюда благородная простота и искренность; но искренность эта чужда расслабляющей сентиментальности, которая не лежитъ въ мужественномъ характерѣ артиста; это мужество чаруетъ и въ «меланхолическихъ» моментахъ, сурово сдержанныхъ, но въ особенности въ моментахъ «холерическихъ»\*\*), полныхъ сокрушающей стремительности, въ которой чувствуется деспотическое и неразложимое свое, что хочется назвать рахманиновскимъ; и надъ всѣми моментами царитъ стальной ритмъ, слишкомъ, пожалуй, строгій для славянина; поразительна также и неуклонная постепенность динамическихъ нарастаній, при чемъ какъ изъ оркестра, такъ и изъ рояли этотъ артистъ выматываетъ звучность, почти непримѣрную по силѣ; во всякомъ случаѣ можно сказать, не преувеличивая, что такой абсолютной силы звука, живого, сочнаго содержательнаго нѣтъ въ настоящій моментъ ни у одного изъ современныхъ піанистовъ.

Таковъ Рахманиновъ, какъ величайшій русскій виртуозъ, быть можетъ, создатель русскаго типа исполнителя.

---

\*) Не всякій, даже талантливый музыкантъ—въ то же время артистъ.

\*\*) Тѣ же моменты, отвѣчающіе темпераменту Рахманинова, являются основными и въ его композиторскомъ творествѣ, только тамъ цѣннѣе и оригинальнѣе „меланхолическое“, такъ какъ „холерическое“ находится подъ явнымъ вліяніемъ Вагнера и вообще германизма.

Это—настоящій кудесникъ звуковъ, съ сверхчеловѣческими, какъ у Листа, руками, съ такою же, какъ у Листа, демоническою энергіей,

„Но только съ русскою душой“...

\* \* \*

Въ то время какъ евреи образуютъ музыкальную регулярную армію, не евреи становятся музыкантами случайно; несмотря на дарованіе и на любовь къ музыкѣ, избѣгаютъ дѣлаться специалистами, если только не побуждаются къ этому напоромъ творческихъ силъ. Съ измѣненіемъ этого ненормальнаго состоянія еще яснѣе обнаружится истинное соотношеніе музыкальныхъ талантовъ обѣихъ расъ. А если это измѣненіе будетъ сопровождаться ростомъ музыкальныхъ учреждений, оберегающихъ себя отъ эстраднаго смрада, то постепенно исчезнутъ всѣ главные недостатки музыкальной жизни; будучи явленіемъ необходимымъ, эстрада разовьется вновь, но уже на иныхъ началахъ, и потому перестанетъ быть эшафотомъ артистическаго благородства.

Если къ тому времени явится рядъ творчески одаренныхъ музыкантовъ, они встрѣтятъ подготовленную среду, и только тогда можно будетъ говорить о музыкальномъ возрожденіи.

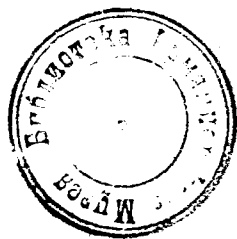
Берлинъ 1908 г.

КРИТИКА.

Bevor in einem Lande eine grosse Kunst zum Blühen kommt, muss durch mehrere Geschlechter hindurch der Geschmack gepflegt worden sein.

Blätter für die Kunst. 1892—98. S. 18.

Прежде, чѣмъ въ какой-либо странѣ можетъ расцвѣсти великое искусство, необходимо, чтобы въ теченіе жизни нѣсколькихъ поколѣній былъ заботливо воспитываемъ вкусъ.



## § 1. РОЖДЕНИЕ КРИТИКИ.

Когда искусство подлинно, когда оно носит печать внутренней необходимости, радостной серьезности, а не занятой случайности и экзотического интереса, оно — народно.

Во избѣжаніе недоразумѣній скажу, что терминъ народное или національное искусство слѣдуетъ отличать отъ смежныхъ и несмежныхъ понятій: простонароднаго, «сборно»-народнаго и «истинно»-народнаго.

Чтобы считаться народнымъ въ настоящемъ глубокомъ смыслѣ, искусство не должно непременно стать совсѣмъ общедоступнымъ, примитивнымъ, или обязательно заниматься печальми и радостями земледѣльца или фабричнаго; не должно быть произведеніемъ безымяннаго таланта, облюбованнымъ простонародьемъ и имъ искаженнымъ, и уже, конечно, народное искусство ничего не имѣетъ общаго съ черносотеннымъ сентиментализмомъ, воспѣвающимъ «исконныя начала».

Въ зависимости отъ того, насколько народъ приближается къ органичной цѣльности, большая или меньшая, но лучшая его часть является молчаливо признаннымъ, безсознательно дѣйствующимъ законодателемъ художественнаго вкуса.

Разлагая теперь безъ особой научной строгости содержаніе понятія критики, какимъ оно практически сложилось въ общемъ сознаніи, различаешь двѣ функціи: оцѣнку и толкованіе.

Подлинное народное искусство понятно (разумѣется, не до конца) даже среднему представителю того культурно-національнаго цѣлаго, изъ котораго такое искусство вырос-

ло. Въ критикѣ-толкователѣ нѣтъ, слѣдовательно, надобности; роль же критиковъ-оцѣнщиковъ естественно принадлежитъ тогда избраннѣйшимъ верховнымъ руководителямъ всей жизни такого народнаго организма; въ своей критикѣ они, конечно, только догматичны; ихъ отнюдь не индивидуальныя сужденія не сопровождаются доказательствами; они являются скорѣе идеальными цензорами, нежели критиками.

«Многого не видѣть, не слышать, не допускать до себя — первая мудрость, первое доказательство, что ты — не случай, а необходимость. Ходячимъ выраженіемъ для этого инстинкта самообороны является слово *вкусъ*»...

Такъ говоритъ Ницше въ «Ессе homo» (s. 45)...

Однако, право «не допускать», которымъ облакаются вожди народа, обязанные оберегать его «вкусъ», вполне цѣлесообразно и даже священно лишь тамъ, гдѣ народъ пересталъ быть (или снова еще не сталъ) «случаемъ» этнографіи и географіи. Но гдѣ же народъ — «необходимость»? И притомъ «необходимо»-удавшійся, «необходимо»-культурный и творческій народъ? До нѣкоторой степени таковымъ былъ, какъ извѣстно, народъ эллинскій, особенно аѳиняне. И вотъ, когда послѣдніе утратили характеръ «необходимости», цѣльности, когда гениальныя вырождающіяся безпрепятственно стали видоизмѣнять аттическій «вкусъ», тогда... родилась критика.

Эврипидъ и Сократъ, какъ на это указываетъ въ Рожденіи трагедіи Ницше, уже не понимали Эсхила и Софокла и выступили съ отрицательной критикой этихъ величайшихъ и строго-народныхъ трагиковъ; консервативный Аристофанъ отвѣтилъ такою же критикою воззрѣніи Сократа и Эврипида, и дифференціація вкуса стала быстро дѣлать успѣхи; образовалась даже извѣстная и отчасти вредная поговорка: *de gustibus non est disputandum*; словомъ, если раньше господствовалъ въ существенномъ единый вкусъ, о которомъ нечего было спорить, то впослѣдствіи многообразіе вкусовъ сдѣлало такой споръ крайне затруднительнымъ, а потому свѣтски почти неприличнымъ.

Не касаясь здѣсь того, насколько выгодна для міровой культуры и, съ другой стороны, опасна для нея такая

самодовлѣющая, въ себѣ законченная и все внѣ себя исключающая система художественныхъ нормъ, связанная съ единствомъ вкуса и единообразнымъ укладомъ жизни, замѣчу, что идеаль такого состоянія исполнѣ, вѣроятно, не былъ осуществленъ нигдѣ и никогда.

Искусству несравненно легче стать сословнымъ, нежели идеально, т.-е. до конца—народнымъ; тогда создается положеніе, во многомъ схожее съ предшествующимъ, но при явномъ перевѣсѣ отрицательныхъ опасныхъ чертъ. Классическій примѣръ подобнаго положенія обрисованъ Вагнеромъ въ его комедіи Нюрнбергскіе мейстерзингеры и въ ней же находится указаніе, какимъ образомъ слагается критика такого искусства. Именно, роль критика становится чисто-отрицательной: избранный изъ среды мастеровъ, онъ отмѣчаетъ ошибки, нарушенія застывшихъ параграфовъ табулаты, въ неукоснительномъ соблюденіи которой заключается вся артистическая добродѣтель представителей кастоваго искусства; такой критикъ называется меркеромъ, т.-е. отмѣтчикомъ, и ничѣмъ не отличается отъ судьи спортивныхъ игръ, до разряда которыхъ опускается столь обособленный типъ искусства. Мало-по-малу послѣднее становится почти совсѣмъ непонятнымъ остальному народу и, когда наступаетъ этотъ моментъ, среди наиболѣе даровитыхъ мастеровъ является мысль представить явно вырождающееся оконченѣвшее искусство свое на судъ другого критика, именно народа, которому эта роль естественно принадлежитъ въ упомянутомъ выше идеальномъ случаѣ существованія подлинно-народнаго искусства. Вотъ какъ объ этомъ говоритъ своимъ товарищамъ Гансъ Саксъ въ Нюрнбергскихъ мейстерзингерахъ (стр. 30—31): «Вы признаете, что я хорошо знаю правила, и уже который годъ я забочусь о томъ, чтобы цехъ хранилъ эти правила. Однако, разъ въ годъ я нахожу мудрымъ поставить на пробу самыя правила, не исчезла ли въ лѣнливой колѣѣ привычки сила ихъ и жизнь. Но о томъ, идете ли вы по вѣрнымъ слѣдамъ природы, вамъ скажетъ лишь тотъ, кто ничего не знаетъ о табулатурѣ».

Такой эстетическій плебисцитъ является отчаяннымъ

средствомъ и тогда, когда народъ (даже не будучи идеальной собирательною личностью, цѣльнымъ организмомъ) является собою, по крайней мѣрѣ, неиспорченный однородный этнографическій матеріалъ, начинающій принимать формы; я не говорю уже о томъ, когда въ качествѣ народа-критика должна выступить современная \*) публика, т.-е. интеллигентная часть городского населенія, съ ея нерѣдко очень пестрымъ этнографическимъ составомъ, съ ея отчасти проистекающимъ отсюда нелѣпымъ предразсудкомъ о существованіи будто бы какого-то общечеловѣческаго искусства, съ ея погоней за острыми впечатлѣніями и связаннымъ съ этою чертою преклоненіемъ передъ модою, безразлично откуда занесенною и что съ собою привнесшею.

Судъ толпы (будь то идеально органичный народъ или только что описанная интеллигентная масса, называемая публикою) всегда стихіенъ; оттого я и назвалъ обращеніе къ нему отчаяннымъ средствомъ; вмѣстѣ съ интуитивно схваченнымъ ей чуждымъ или враждебнымъ устремленіемъ искусства толпа казнить и всю технику его, легкомысленно не замѣчая степени совершенства, которой это искусство достигло трудомъ и геніемъ нѣсколькихъ поколѣній. Но, разбираясь въ вынесенномъ приговорѣ, иногда можно съ его помощью выдѣлить жизнеспособную часть искусства; въ зависимости отъ того, что за толпа судить, жизнеспособною частью оказаться можетъ и отвергнутое, и принятое ею.

## § 2. НЕРАЗУМНОСТЬ ОТРИЦАНІЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ.

Такое вскрытіе вопроса о критикѣ искусства вообще было въ настоящемъ случаѣ прямо необходимо вслѣдствіе особаго положенія, занимаемаго критикой музыкальной. Въ то время, какъ критика словеснаго и изобразительнаго искусствъ давно не только отвоевала себѣ безспорное право на самостоятельное существованіе, но и стала въ лицѣ лучшихъ своихъ представителей сотрудицей творчества, столь же неизбѣжной, сколько и желательной, за

\*) „Публика есть дурацкая карриатура на демось“ говорить Гёте (Briefe VI. 108).



критикой музыкальной очень многими еще не признается даже значеніе, идущее дальше концертнаго репортерства. Это унизительное положеніе съ перваго взгляда не согласуется съ обширною музыкально-критическою (а также и музыкально-эстетическою и историческою) литературою, а потому на первых порахъ хочется обвинить въ этомъ всецѣло музыкантовъ, большею частью недостаточно образованныхъ и не заглядывающихъ даже въ литературу, касающуюся ихъ искусства.

Но при болѣе близкомъ знакомствѣ съ этой литературой, въ которой работали нерѣдко люди остроумные и глубокомысленные, невольно ослабляешь упрекъ по адресу музыкантовъ: дѣло въ томъ, что вся эта литература лишена объединяющихъ принциповъ; каждый въ ней дѣйствуетъ вразбродъ и часто наугадъ.

Если забыть объ этой литературѣ, въ особенности о собственно критической части ея, и ребромъ поставить вопросъ о критикѣ умнымъ и даровитымъ музыкантамъ, избѣгающимъ высказываться печатно, или серьезнымъ музыкальнымъ ученымъ, въ особенности историкамъ, обходящимъ тотъ же больной вопросъ, то большею частью получаешь отвѣты, исполненные либо самаго безотраднаго скептицизма, либо очень похожей на него какой-то трогательно-хилиастической надежды.

Я знаю крупныхъ артистовъ, отрицающихъ не только наличность или возможность настоящей музыкальной критики, но даже самую цѣлесообразность ея; я бесѣдовалъ съ весьма ученымъ музыкальнымъ историкомъ, профессоромъ одного изъ германскихъ университетовъ, который подробно доказывалъ мнѣ, что еще очень долго не можетъ существовать музыкальной критики, но она будетъ, будетъ... и, судя по тому, что считалъ профессоръ необходимыми предпосылками этой критики, надо ждать появленія послѣдней незадолго до втораго пришествія или, по крайней мѣрѣ, не раньше воцаренія Антихриста.

По плану этого ученаго (который признался мнѣ, что до полученія профессуры онъ десять лѣтъ занимался бессмысленнымъ трудомъ музыкальнаго критика), долженъ сна-

чала появиться легіонъ ученыхъ, образованныхъ филологически и музыкально, который подготовилъ бы необозримый историческій матеріалъ къ тому, чтобы изъ него можно было создать систематическую всеобщую исторію музыки; для послѣдней работы надо выждать появленія гениальнаго историка, равно одареннаго и образованнаго какъ музыкально, такъ и филологически; при этомъ необходимо, чтобы этотъ историкъ или оказался работоспособнымъ до 80-лѣтняго возраста, или оставилъ послѣ себя талантливаго ученика, способнаго довершить начатый трудъ; да-лѣе необходимо, чтобы если и не легіонъ, то, по крайней мѣрѣ, когорта музыкально образованныхъ философовъ, психологовъ и фізіологовъ занялась постепеннымъ приведеніемъ въ связь этой всеобщей исторіи музыки съ исторіей эстетическихъ ученій и съ науками, соприкасающимися съ музыкой; такимъ образомъ, накопится новый матеріалъ и затѣмъ долженъ появиться для его обработки новый гений музыкально-философскій, въ родѣ Вагнера или Ницше, дѣло котораго—создать первую музыкальную эстетику; и вотъ, когда это вождедѣнное сочиненіе выйдетъ въ свѣтъ, будетъ раскуплено музыкальными критиками, прочтено ими и усвоено тѣми изъ нихъ, что еще не совсѣмъ исписались и не потеряли головы отъ безпочвеннаго своего критикованія, тогда, и только тогда, заявилъ мнѣ не безъ торжественности профессоръ, можно будетъ поздравить музыкальный міръ съ появленіемъ настоящей критики.

Я не стану подробно обнаруживать недоразумѣній, кроющихся въ отрицаніи цѣлесообразности всякой музыкальной критики и въ отодвиганіи возможнаго появленія критики до временъ весьма отдаленныхъ, а противопоставлю обоимъ типическимъ отрицательнымъ воззрѣніямъ на музыкальную критику одно положеніе: критика должна быть; должна потому, что настоящій прочный и заслуженный успѣхъ создается настоящей критикой и не чѣмъ инымъ.

Настоящая критика всегда существуетъ, хотя обоснованность ея, конечно, зависитъ отъ состоянія эстетическихъ знаній.

Если настоящая критика въ лицѣ тѣхъ, что наиболѣе призваны къ этому занятію, но по какому-то недоразумѣнію отъ него отрекаются, не даетъ о себѣ знать, то водворяется псевдокритика; ея представителемъ является или плохой любитель, недоучка, служащій проводникомъ мнѣнія толпы, отъ котораго онъ иногда не можетъ, а иногда боится даже отступить, чтобы не перестали его читать, или филистеръ, опирающійся на свое профессорское званіе и монополизирующій вкусъ. Эта псевдокритика создаетъ мнимый дутый успѣхъ: съ одной стороны, пошлымъ эстрадникамъ, опернымъ фатамъ и дивамъ, вся специальность которыхъ заключается нерѣдко во владѣніи двумя-тремя нотами,—словомъ всѣмъ, кто поддѣлывается подъ вкусъ толпы, кто ее развлекаетъ; съ другой стороны, если въ числѣ псевдокритиковъ имѣются пѣстыны официальныхъ музыкальных питомниковъ, ежегодно выпускающихъ худосочныхъ медальеровъ, то усердно натягивается успѣхъ и послѣднимъ. Но заниматься дальнѣйшимъ перечисленіемъ задачъ, преслѣдуемыхъ псевдокритикою, не стоитъ...

Итакъ, музыкальная критика, какъ и всякая другая, должна быть... Безъ нея не можетъ создаться болѣе или менѣе устойчиваго отношенія публики къ артистамъ, безъ нея не возникаетъ «паѳоса дистанціи» между толпой и гениемъ, между рядовымъ явленіемъ текущей музыкальной жизни и явленіемъ, исключительно крупнымъ, вырастающимъ часто какъ бы наперекоръ послѣдней.

Критика должна быть, ибо... она налицо всегда въ томъ или другомъ видѣ, въ печати или въ частныхъ бесѣдахъ; мало того: должна быть и всегда существуетъ въ дѣйствительности не просто только какая ни на есть критика, но и критика подлинная, настоящая, хотя бы въ лицѣ нѣсколькихъ уединенныхъ, вполнѣ компетентныхъ, но держащихся въ сторонѣ отъ литературы цѣнителей, какими, напримѣръ, являлись нѣкоторые изъ друзей Бетховена, знавшіе, кто онъ, въ то время, когда печать или возносила на него хулу, или, что еще хуже, отзывалась о немъ снисходительно-высокомѣрно. Иногда такими критиками, указующими на исключительно цѣнные явленія, бываютъ

лица, сами высоко одаренныя; такъ, Листъ выдвинулъ Вагнера, въ Россіи Николай Рубинштейнъ—Чайковского; иногда выдающіеся люди вносятъ важную поправку въ уже сложившееся о комъ-нибудь мнѣніе: такъ, Чайковскій и Ницше переоцѣнили Бизе, указавъ на его глубокія черты, не замѣченныя критикой, наивно прославлявшей его, какъ изящно-поверхностнаго, чуть ли не опереточнаго композитора.

Не всегда легко наблюдается, но необходимо существуетъ правильное соотношеніе между творчествомъ, вообще активною стороною искусства, и эстетическимъ воспріятіемъ и взвѣшиваніемъ его явленій; правда, хронологически геніальный художникъ и его идеальный критикъ нерѣдко не сосуществуютъ, и послѣдній часто не скоро слѣдуетъ за первымъ, но слѣдуетъ навѣрное; также не уйдетъ отъ правильнаго суда и дутая знаменитость, хотя бы при жизни ея и не нашлось проницательнаго оцѣнщика, способнаго развѣнчать ее въ глазахъ толпы.

Такимъ образомъ, вопросъ о бытіи и цѣлесообразности критики рѣшается въ положительномъ смыслѣ не абстрактно-теоретическими разсужденіями, а самою жизнью искусства, представляющею неоспоримыя данныя, которыя ускользаютъ отъ вниманія только тѣхъ, кто одержимъ скептическимъ предразсудкомъ.

### § 3. КТО ДОЛЖЕНЪ БЫТЬ МУЗЫКАЛЬНЫМЪ КРИТИКОМЪ.

Но тутъ же возникаетъ другой вопросъ о желательномъ функціонированіи музыкальной критики и о желательныхъ ея представителяхъ. Ограничусь только коренными соображеніями о томъ, что должно бы и могло бы стать.

Центральная мысль заключается въ слѣдующемъ. Музыкальная критика постепенно займетъ подобающее мѣсто и станетъ сотрудницей искусства, а не тормазомъ его, въ томъ случаѣ, если критиками, дѣйствующими *ex officio* въ литературѣ, выступать, во-первыхъ, тѣ специалисты, что обычно избѣгаютъ писательской дѣятельности, являясь въ то же время настоящими музыкальными критиками по су-

ществу; во-вторыхъ, въ союзѣ съ этими специалистами—музыкально-образованные представители другихъ искусствъ и выдающіеся дилетанты, т.-е. опять-таки тѣ, которые, будучи въ правѣ сказать свое слово о музыкѣ, не рѣшаются его обнародовать, опасаясь нареканій специалистовъ, преувеличивая свою критическую несостоятельность и держась слишкомъ высокаго мнѣнія объ основательности сужденій официальной критики.

Союзники должны распредѣлить между собою роли. Естественно, что верховное водительство остается за специалистами, что вопросъ о чисто музыкальной цѣнности даннаго явленія можетъ быть рѣшенъ только ими, что техническій анализъ не подѣ силу дилетантамъ; однако, съ другой стороны даже умному, но слишкомъ погрузившемуся въ свою специальность музыканту не подѣ силу установить обще-эстетическое, а тѣмъ болѣе культурное значеніе какого-либо крупнаго или просто нашумѣвшаго музыкальнаго явленія; сужденія музыкально-воспитанныхъ и художественно чуткихъ дилетантовъ часто отличаются болѣею, нежели отзывы специалистовъ, непосредственностью, непредубѣжденностью, смѣлостью и широтою. Мало того. Всюду и въ особенности въ Россіи наблюдается литературная необразованность большинства музыкантовъ и обратно: музыкальная невоспитанность большинства литераторовъ; на ряду съ эстетическою неразвитостью музыканты, даже выдающіеся, чаще, нежели остальные художники, лишены артистичности, какъ особаго міропониманія, особаго подхода ко всѣмъ явленіямъ жизни внѣшней, особаго характера внутреннихъ переживаній... Вотъ почему нерѣдко слышишь отъ поэтовъ и иныхъ художниковъ пусть кривобокою, но артистичную оцѣнку музыкальныхъ явленій, а не научную только и не ремесленную, которою болѣею частью ограничиваются музыканты, по ироніи судьбы на ряду съ актерами и преимущественно передъ другими художниками пользующіеся высокимъ титуломъ «артиста».

Я уже говорилъ, что обсуждаю весь вопросъ о музыкальной критикѣ не отвлеченно, а практически, исходя изъ «данности» ея, какъ въ образѣ пишущей официальной псевдо-

критики, такъ и въ образѣ съ нею борющейся (къ сожалѣнію, не равнымъ оружіемъ: въ частной бесѣдѣ) истинной критики; поэтому безцѣльно было бы обрисовывать желанныя черты идеальнаго судьи музыки; такого не дождешься, и придется тогда примкнуть къ радикализму Шопенгауэра, утверждающаго, что критика (вообще: не только музыкальная) возможна, но въ качествѣ *gaia avis*, какъ птица фениксъ, появленія которой приходится ожидать по пятисотъ лѣтъ.

Нѣтъ, пусть одновременно дѣйствуютъ оба разряда критиковъ: основательные спеціалисты—соотвѣтствуя критикующимъ судьямъ мейстерзингерскимъ, но безъ меркерскаго ихъ педантизма, связаннаго съ кастовою жизнью искусства, и вынося положительныя руководящія сужденія; образованные дилетанты—соотвѣтствуя критикующему народу (обращаться къ которому совѣтовалъ мудрый Гансъ Саксъ) но дѣйствуя не со слѣпой стихійностью, свойственной толпѣ, а выдѣляя осторожно дѣйствительно цѣнное и обходя доступныя только спеціалистамъ техническія проблемы.

Независимо отъ музыкантовъ, Листа, Бюлова, оцѣнили Вагнера и указали на его значеніе: полумузыкантъ Ницше и дилетанты: Бодлэръ, Роде, Чемберленъ и другіе поэты философы, филологи... Къ счастью для подвига Вагнера, многіе его сторонники явили себя дѣятельными сподвижниками: и музыканты, и дилетанты взяли за перья и «доказали» міру гений Вагнера; безъ этого великій человѣкъ, можетъ быть, не дожилъ бы до торжества своей идеи... А присяжная критика? Равно безсильная и убить, и провести эту идею, она только задерживала ее на мертвой точкѣ.

Достаточно одного этого примѣра, чтобы кстати показать, сколь важно для дѣла музыкальной критики сближеніе музыкантовъ съ литераторами; болѣе образованные и свѣдущіе изъ первыхъ, а главное болѣе артистичные изъ нихъ, нынѣ съ комическимъ ужасомъ отталкивающіе отъ себя перо критика, обрѣли бы смѣлость взяться за него; тогда и поэты, и пишущіе художники другихъ спеціальностей рѣшились бы сообщать печатно о своихъ музыкальных впечатлѣніяхъ.

Содѣйствовать такому сближенію могли бы редакціи выдающихся художественно-литературныхъ журналовъ, организуя основательные музыкальные отдѣлы, гдѣ разрабатывались бы музыкально-критическія темы въ систематическомъ порядкѣ и музыкантами, и дилетантами.

Итакъ, желательными критиками являются артистичные музыканты и музыкально образованные представители другихъ искусствъ, т.-е. какъ разъ не тотъ разрядъ лицъ, къ которому принадлежать почти всѣ присяжные музыкальные критики. Да и вообще такихъ «присяжныхъ» вовсе бы и быть не должно. (Музыкальное репортерство, доносящее о количествахъ вѣнковъ, бисовъ и о градусѣ успѣха, измѣряемого аплодисментами, конечно, не въ счетъ). Дѣло въ томъ, что музыкальный критикъ, по истеченіи очень немногихъ лѣтъ своей дѣятельности, не можетъ не почувствовать (если онъ вообще чего-либо стѣбитъ), что критическое перо его притупилось, органы музыкальнаго воспріятія утомлены, что онъ повторяется, такъ какъ всѣ его принципы уже не разъ сталкивались со всѣми типическими явленіями современной ему музыкальной дѣйствительности, что въ интересахъ дѣла надлежитъ временно сложить обязанность судьи и передать ее другому. (Я здѣсь имѣю въ виду, конечно, концертнаго и театральнаго обозрѣвателя; музыкальная библіографія, эстетика, исторія могутъ, разумѣется, оставаться предметомъ непрерывныхъ занятій). Только обозначившіяся новыя точки зрѣнія въ теоріи или новыя теченія въ практикѣ должны были бы побудить настоящаго критика возвратиться къ своимъ обязанностямъ по концерту и по театру. Явленіе обычнаго газетнаго и журнальнаго рецензентства (чего-то средняго между репортерствомъ и критикой) рѣзко противорѣчитъ также и этому важному условію. Даже критическій талантъ Ганслика размѣнялся и опошился отъ неумѣреннаго и непрерывнаго рецензирования. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно сравнить его газетные отзывы съ большими статьями и книгой «О музыкально-прекрасномъ».

Такимъ образомъ, господствующій видъ музыкальнаго судилища ни по составу членовъ, ни по способу дѣятельности не можетъ содѣйствовать росту музыкальной куль-

туры; необходимо, чтобы это судилище было лишено до-  
вѣрія наивной массы музыкантовъ и публики, потеряло бы  
значеніе для карьеристовъ и вообще утратило бы возмож-  
ность умышленно или неумышленно вредить развитію вы-  
сокаго музыкальнаго вкуса; совершенно это могло бы быть  
именно трудами критики новой, реорганизованной въ выше-  
указанномъ смыслѣ.

#### § 4. ТИПЫ КРИТИКОВЪ.

Обычно смущающее многообразіе индивидуальныхъ кри-  
тическихъ методовъ (сводимое, впрочемъ, къ немногимъ  
такъ сказать, чистымъ типамъ) можно съ точки зрѣнія  
вышеизложеннаго только привѣтствовать, такъ какъ каждый  
данный случай по существу относится къ виду либо кри-  
тики спеціалиста, либо критики дилетанта, съ ихъ различ-  
ными компетенціями.

Всѣ критическія индивидуальности заключены между  
двумя крайностями, между критикомъ - артистомъ и  
критикомъ - слушателемъ, т.-е. такимъ, въ сознаніи  
котораго музыка преломляется сквозь всякія иныя призмы,  
кромѣ артистической; эти крайности можно раздвинуть еще  
дальше, если въ первомъ случаѣ взять спеціалиста, какъ  
критика-артиста, во второмъ—дилетанта, какъ критика-  
слушателя; тогда безусловно первый явится наиболѣе,  
второй наименѣе желательнымъ типомъ (конечно, этой  
безусловности уже нѣтъ, лишь только критикомъ - арти-  
стомъ оказывается, какъ это часто бываетъ, дилетантъ,  
критикомъ - слушателемъ — спеціалистъ). Артистиче-  
ская точка зрѣнія, разъ на ней стоитъ просвѣщенное тех-  
ническимъ знаніемъ лицо, ведетъ къ относительно наиболѣе  
объективному, точному, предметному роду критики музы-  
кальнаго искусства; обратно, наиболѣе субъективный, по-  
верхностный, приблизительный родъ представленъ критикою  
слушателя-дилетанта и притомъ такого, который вос-  
принимаетъ и оцѣниваетъ только какъ образованный че-  
ловѣкъ, прилагающій въ качествѣ мѣрила какую-то діаго-  
наль всѣхъ своихъ устремленій вкусовыхъ, нравственныхъ,



общественныхъ, расовыхъ и т. д., не разбираясь въ этихъ устремленіяхъ даже про себя.

Перестаетъ быть, по крайней мѣрѣ, чисто-субъективною критика такого слушателя, у котораго надъ комплексомъ этихъ переплетающихся устремленій стоитъ въ качествѣ организующаго элемента какой-либо объективный интересъ или какая-нибудь ярко выразившаяся способность.

Здѣсь можетъ быть построены цѣлый рядъ типовъ. Остановлюсь на немногихъ. Теоретикъ: въ данномъ случаѣ, конечно,—теоретикъ музыки, такъ какъ представитель иной науки и въ то же время дилетантъ въ музыкѣ большею частью куда-то затериваетъ свою теоретичность, когда касается музыки, превращаясь въ чистѣйшаго слушателя-субъективиста; итакъ, теоретикъ, критикуя музыкальное явленіе, склоненъ разсматривать его обособленно, внѣ ряда твореній того же автора или той же эпохи, внѣ теченій современнаго исполнительскаго искусства; склоненъ останавливаться не на достоинствахъ, а на недостаткахъ, и сурово подавлять въ себѣ восхищеніе цѣлымъ или какою-либо чертою, прелесть которой не можетъ быть съ точностью отнесена на счетъ того или другого элемента музыки; склоненъ къ подробному техническому анализу; предпочитаетъ оцѣнивать развитіе и компоновку элементовъ, оставляя безъ вниманія самоцѣнность этихъ элементовъ; въ критикѣ исполнительскаго искусства теоретикъ склоненъ къ проведенію опредѣленнаго ученія объ «искусствѣ фразировки». Въ изложеніи своихъ критическихъ взглядовъ теоретикъ не допускаетъ аналогій съ другими областями творчества, несмотря на большую плодотворность этого приема какъ разъ въ эстетикѣ. Наконецъ, теоретикъ старается все объяснить до конца, какъ бы не признавая тайны въ искусствѣ.

Другую разновидностью критика-слушателя является педагогъ; педагогъ—по природѣ, стремящійся ясно доложить объ элементахъ. Такіе «педагоги», кстати сказать, существуютъ и среди исполнителей, особенно среди дирижеровъ: они любятъ подчеркивать главное, вести «красную

нить»; не гоняясь за подробною отдѣлкою, выдѣлять темы такъ, чтобы аудиторія могла унести съ собой хотя немного, но вполне отчетливое... Въ критикѣ такой педагогъ (и специалистъ въ музыкѣ и дилетантъ, каждый на свой ладъ) старается использовать подлежащій разбору матеріалъ музыкальной дѣйствительности для нагляднаго доказательства извѣстной системы художественныхъ ли вообще, или специально - музыкальныхъ воззрѣній, т.-е поучать на примѣрахъ, интересуясь, такимъ образомъ, послѣдними скорѣе какъ средствомъ, нежели какъ самоцѣлью. Разумѣвая, критикъ-педагогъ и въ изложеніи своихъ взглядовъ преслѣдуетъ, главнымъ образомъ, полную ясность во что бы то ни стало, хотя бы сопряженную съ узостью и поверхностностью, отказываясь отъ намековъ, кивковъ, догадокъ и т. п.

Иначе воспринимаетъ и оцѣниваетъ слушатель-историкъ. Въ противоположность теоретику, «историчный» человекъ каждое явленіе понимаетъ лишь въ контекстѣ... своего ли собственнаго развитія (все равно: музыкальнаго, художественнаго, вообще духовнаго), развитія ли даннаго музыканта или, если критикъ—специалистъ по исторіи музыки, а критикуемое явленіе въ томъ или иномъ смыслѣ знаменательно, то какъ звено развитія музыкальнаго искусства. Понятно, что историкъ музыки предпочитаетъ говорить о композиціяхъ, а не объ исполненіи ихъ; склоненъ прослѣживать вліянія, отыскивать сходныя мѣста; выдѣляетъ, толкуетъ и оцѣниваетъ скорѣе типовое, родовое, нежели индивидуальное; принимаетъ нерѣдко послѣднее за первое, а явный плагиатъ—за отраженіе общихъ музыкальных теченій данной эпохи. «Историчность» критики дилетанта невольно проявляется въ своеобразномъ и интересномъ субъективизмѣ: оцѣнка музыкальнаго явленія зависитъ у него почти всегда отъ этапа личнаго развитія, съ которымъ случайно совпало знакомство съ этимъ явленіемъ; отсюда—неизбѣжность частыхъ переоцѣнокъ одного и того же композитора или исполнителя. Положительная сторона такой субъективной историчности—субъективная же правдивость связанныхъ съ нею отзывовъ, ихъ жизненность; а въ томъ,

что жизненно, можно часто найти хотя бы крупицу и активной правды.

Теоретикъ, педагогъ, историкъ слушаютъ музыку; психологъ слушаетъ музыканта. Подъ психологомъ я разумѣю здѣсь представителя не науки о душѣ, а особаго искусства (высокій примѣръ: психологическіе искусники въ родѣ Де-Ларошфуко, Ла-Брюйера или Ницше, не твердаго, по словамъ ученыхъ, въ современной ему психологической терминологіи). Отрицательная сторона психологической критики музыкальныхъ явленій—превращеніе ихъ изъ самоцѣнныхъ, уже отдѣлившихся отъ композитора, отдѣляющихся отъ исполнителя феноменовъ, въ «человѣческіе документы», которые интересны, поскольку они даютъ возможность читать въ душѣ ихъ составителей. Поэтому формальный моментъ менѣе занимаетъ психологическаго критика, если только этотъ моментъ, особенно настойчиво выдвигаемый музыкантомъ не документируетъ тѣмъ самымъ какой-либо подробности, духовнаго его портрета (напримѣръ: стилизація, какъ маска).

Оставленіе критикою безъ обсужденія формальныхъ и техническихъ моментовъ и перенесеніе вниманія на выразительность эмоцій музыканта способствовало бы размноженію какъ среди композиторовъ, такъ и исполнителей варварскихъ и декадентскихъ сторонниковъ *molto espressivo*, которыхъ (чтобы не обижать импрессионистовъ живописи) можно было бы окрестить экспрессионистами. Кромѣ того, односторонній критикъ-психологъ часто приметъ за документъ, говорящій о какой-нибудь важной чертѣ критикуемаго автора, то, что является приѣмомъ, невольно имъ заимствовааннымъ у другого автора при изученіи послѣдняго. Обратно историкъ, психологъ склоненъ типовое принимать за индивидуальное. Положительная сторона психологической критики музыкальныхъ явленій—это большее ея проникновеніе въ процессъ творчества, во внутреннюю лабораторію композитора, болѣе тонкая (хотя и не чисто-художественная) оцѣнка интерпретаціоннаго плана исполнителя, ибо планъ этотъ, хотя бы идущій въ разрѣзъ съ намѣреніями автора композиціи, разсматривается какъ нѣ-

что самодовлѣющее, отъ чего можно умозаключать къ индивидуальнымъ чертамъ виртуоза, пользуясь для той же цѣли и самымъ фактомъ его расхожденія съ композиторомъ и подробностями этого расхожденія, т.-е. сравнивая обѣ индивидуальности.

Изъ всѣхъ типовъ критика-слушателя, до сихъ поръ упомянутыхъ, психологъ является наиболѣе объективнымъ, разъ только онъ въ то же время специалистъ въ музыкѣ, отъ котораго не ускользаетъ степень формальнаго и технического совершенства, цѣнность элементовъ (независимо отъ использованія ихъ музыкантомъ въ цѣляхъ самохарактеристики); болѣе объективнымъ такой критикъ является только оттого, что сужденіе его создается не по теоретическимъ, историческимъ или инымъ соображеніямъ, очень важнымъ, но нерѣдко далекимъ и чуждымъ данному конкретному явленію музыки: вѣдь въ неосторожномъ примѣненіи этихъ соображеній, которыя сами по себѣ, конечно, объективны, кроется часто самая дурная субъективность... Большая объективность критика-психолога зависитъ отъ болѣе близости опредѣляющихъ его отзывъ соображеній къ настоящему объекту критики, т.-е. къ конкретному явленію музыки: индивидуальность виновника этого явленія, конечно,—болѣе сильный факторъ послѣдняго, нежели эпоха, школа, состояніе техники и т. д., болѣе сильный, наконецъ, чѣмъ самыя теоретически-выведенныя основы музыки, разъ только это явленіе (пѣса или ея исполнитель, все равно)—дѣйствительно, творческое.

Если психологъ по музыкальной данности угадываетъ душу музыканта, цѣнить самую данность какъ средство этого угадыванія; если, создавъ себѣ духовный образъ музыканта, онъ освѣщаетъ имъ все его искусство и дальше продолжаетъ противопоставлять личность и ея дѣятельность до полнаго выясненія первой,—то заключительный типъ критика-слушателя, о которомъ я намѣренъ упомянуть, именно—поэтъ, слушая одинаково и одновременно и музыку и музыканта, какъ одно недѣлимое цѣлое, откликается на весь этотъ феноменъ творческимъ описаніемъ его или впечатлѣніемъ отъ него; получается новое самосто-

ятельное произведеніе искусства, вызванное къ жизни тѣмъ-которое подлежало критикѣ; о цѣнности послѣдняго отчасти (принимая во вниманіе вкусъ и воспріимчивость поэта къ музыкѣ) можно судить по степени вдохновенія критико-поэтического отзыва.

Если гдѣ умѣстенъ и даже часто желателенъ своеобразный литературный импрессионизмъ, связанный съ тѣмъ новымъ, но (увы!) уже захвачаннымъ газетчиками видомъ словеснаго искусства, который колеблется между философскимъ стихотвореніемъ въ прозѣ и поэтически изложенною философемой, такъ это именно въ отзывѣ поэта о музыкѣ. Современная русская литература въ лицѣ Андрея Бѣлаго имѣетъ, быть можетъ, самаго блестящаго представителя этого труднаго тонкаго искусства, обаятельнаго въ своей двойственности.

## § 5. КРИТИКЪ-АРТИСТЪ.

Критикъ-поэтъ со своимъ творческимъ откликомъ, собственно говоря, уже не только слушатель; здѣсь—переходъ къ критикѣ артистической.

Начну съ примѣра. Въ истекшемъ сезонѣ въ Москвѣ исполнены были двѣ симфоніи Скрябина: (третья) *Роѣме divin* и четвертая—*Роѣме d'extase*. Спорили, которая выше. Критикъ-психологъ, конечно, отдастъ предпочтеніе четвертой, такъ какъ въ ней то, къ чему стремится Скрябинъ-человѣкъ, выражено болѣе откровенно, болѣе безпощадно (по отношенію къ себѣ, къ Я и къ искусству, вообще, къ всему Н е - Я). Однако, потому ли, что устремленіе къ крайнему послѣднему экстазу—жизневраждебное само по себѣ—враждебно искусству (такъ думаю я), или оттого, что четвертая симфонія—лишь первый еще опытъ Скрябина выйти изъ земной атмосферы эстетическаго, но только въ этомъ произведеніи перейдены границы искусства, искусства вообще (что возможно даже безъ особаго нарушенія строгихъ музыкальныхъ законовъ); вотъ почему не столько пуристъ-теоретикъ, сколько именно критикъ-а р т и с т ѣ (къ разсмотрѣнію типа котораго я перехожу сейчасъ) рѣшительно

предпочтетъ четвертой симфоніи третью, гдѣ великій артистъ Скрябинъ еще не подчиненъ Скрябину... экста-тику...

Раньше и при разсмотрѣніи критическихъ типовъ противопоставленный слушателю артистъ постепенно опредѣлялся отрицательно: артистизмъ не есть ни точка зрѣнія музыканта, какъ мастера на томъ или другомъ инструмента, ни точка зрѣнія музыкальнаго и культурнаго индивидуума или искуснаго психолога, ни даже глубочайшаго знатока музыкальныхъ нормъ, формъ и ихъ историческаго развитія и т. д. и т. д., а есть совершенно особый подходъ къ конкретному явленію музыки, столь отличный отъ всѣхъ возможныхъ способовъ отношеній къ искусству, что вынуждаетъ такъ подходящаго, такъ воспринимающаго и оцѣнивающаго считать не только за слушателя; типичный теоретикъ, педагогъ и т. д., отчасти и поэтъ (въ особенности, если онъ музыкально недостаточно образованъ) слушаютъ пассивно, реагируя только или по временамъ, или по прослушаніи всего цѣлаго; ихъ активность, проявляющаяся въ отзывѣ о данномъ музыкальномъ явленіи, опредѣляется другими живыми въ нихъ и дѣятельными моментами (напримѣръ: музыкально-теоретическою мыслью или поэтическимъ воображеніемъ), въ большей мѣрѣ, нежели самымъ явленіемъ, постепенно и полно отразившимся въ душѣ.

Типичный артистъ (всегда далекій и отъ односторонняго инструменталиста, увлекающагося виртуозностью), слушая музыку, реагируетъ непрестанно и непосредственно. Его переживаніе въ теченіе пьесы есть какъ бы невыявленное сплошное творческое отраженіе ея; поэтому можно сказать, что полный музыкально-артистическій феноменъ складывается изъ трехъ элементовъ, одновременно дѣйствующихъ и воедино сливающихся: артистическаго произведенія, такого же воспроизведенія и такого же воспріятія; композиторъ-артистъ, впервые самъ себѣ играющій только что законченную пьесу, «единъ въ трехъ лицахъ»... Непосредственность артиста по натурѣ (даже если онъ специалистъ въ музыкѣ) гораздо большая, нежели непосредственность его антипода—неартистичнаго, но культурнаго слушателя-дилетанта; отно-

шеніе послѣдняго къ искусству часто только оттого представляется непосредственнымъ, что имъ руководить при оцѣнкѣ и толкованіи не та или другая система воззрѣній или строго опредѣленная цѣль, а обременяющая его сознание мутная смѣсь различныхъ воззрѣній и несогласованныхъ между собою цѣлей; артистическая непосредственность — большая даже, чѣмъ непосредственность совѣмъ простого слушателя, неспособнаго и не желающаго критически относиться, большая оттого, что послѣдній непосредственнѣе поневолѣ, за отсутствіемъ средствъ, помогающихъ воспринимать, а первый, несмотря ни на какія средства, знанія, умѣнія, теорію и практику, просто отъ своего пронизывающаго всѣ преграды взора, вслѣдствіе обладанія особымъ органомъ, позволяющимъ свободно дышать и двигаться въ подлинно-артистической стихіи.

Удовлетворительное опредѣленіе понятія артиста не только затруднительно, но пока и невозможно: вся наша культура, весь строй нашей жизни враждебны развитію артистическаго типа, который рѣже, нежели всякій иной изъ разсмотрѣнныхъ, встрѣчается въ относительно чистомъ видѣ. Артистичность можетъ быть отчасти описана по даннымъ жизни и дѣятельности тѣхъ немногихъ, кому единогласно всѣ дали бы наименованіе артиста; затѣмъ допустимо, опираясь на эти описанія, нарисовать желанный образъ артиста, но и только. Ни тѣмъ, ни другимъ заниматься здѣсь не время. Я пишу здѣсь не для тѣхъ, кто способенъ смѣшать понятія виртуоза, техника, специалиста въ музыкѣ или въ другомъ искусствѣ, наконецъ, композитора или поэта съ понятіемъ артиста; мою мысль способенъ схватить лишь тотъ, кто уже раньше, помимо сдѣланныхъ мною здѣсь намековъ, зналъ, что можно быть всѣмъ изъ перечисленнаго и не быть артистомъ, и обратно; у кого было уже представленіе о томъ, что быть артистомъ значить имѣть особый пульсъ, особенное строеніе нервной системы. Съ артистичностью въ тѣлѣ можно духомъ уйти въ религію, въ философію (примѣръ — Ницше); артистичнымъ можетъ быть цѣлый народъ: эллины — велики, поскольку оставались артистами, и падали тамъ, гдѣ переставали ими быть; суть

артиста какъ - будто неуловима, а между тѣмъ каждый, кто размышлялъ объ артистизмѣ, признаётъ, что если бы постулировать культуру, исходя изъ послѣдняго, получился бы совершенно иной укладъ всей жизни, другая мораль, иное (подчиненное) положеніе государства и т. д.

Я не только не далъ точнаго опредѣленія артистизма; мнѣ не удалось даже съ достаточною убѣдительностью объяснить его природу. Но мое оправданіе (помимо невозможности дальше раздвинуть рамки этой статьи) въ томъ, что требовать полнаго объясненія можно только, имѣя дѣло съ выдвинутымъ порожденіемъ мысли, а не съ существующимъ. Пытаться объяснить жизнь—то же, что освѣщать лампой поляну, залитую солнечными лучами. Начало артистичное есть одно изъ своеобразныхъ, ни съ чѣмъ до конца не сливающихся жизненныхъ началъ.

Итакъ, критикъ-артистъ реагируетъ непрерывно, воспринимаетъ непосредственно; этотъ сплошной и однородный артистическій процессъ внезапно нарушается въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ воспринимаемое явленіе музыки само перестаетъ быть артистичнымъ. Переставая быть артистичнымъ, оно можетъ, однако, остаться интереснымъ \*); это значитъ, что музыкальное явленіе болѣе или менѣе отошло отъ міра художественныхъ идей съ его особою закономѣрностью и цѣлесообразностью и приблизилось по производимому имъ впечатлѣнію къ явленіямъ дѣйствительной жизни; подобными явленіями въ отношеніи къ музыкѣ (вообще къ искусству) становится даже и самая техника, разъ она обособилась въ нѣчто самодовлѣющее.

Такое соскальзываніе композитора или исполнителя способно отмѣтить только внутреннее око артиста; у кого оно отсутствуетъ, тотъ, слушая музыку, все время ищетъ интересныхъ моментовъ; интересныхъ, въ какомъ бы то ни было смыслѣ: напримѣръ, что-либо напоминающихъ изъ личныхъ переживаній (какъ «Петръ Ильичъ», писавъ такое-то мѣсто такой-то симфоніи, ходилъ вмѣстѣ со

---

\*) Какъ видно изъ дальнѣйшаго, я беру этотъ терминъ нѣсколько въ иномъ смыслѣ, нежели онъ принятъ въ эстетикѣ.



слушателемъ въ досужіе часы по грибы); свѣряя программу съ композиціей, ищутъ мѣстъ, удачно рисующихъ звуко-подражаніемъ такое-то явленіе природы (большая часть програмной музыки находится въ сферѣ интереснаго); не-артистичный инструменталистъ ждетъ особенно труднаго пассажа или скачка на позицію; неартистичный теоретикъ— «любопытной» модуляціи, «удачнаго» контрапункта и т. п.

У кого органъ артистичности слабо развитъ, тотъ во время слушанія, особенно незнакомой пьесы, вовсе не замѣчаетъ качественной разницы между обоимъ рода сильными ея моментами: артистичными или только интересными \*). Лишь настоящій артистъ безсознательно и безошибочно регистрируетъ всѣ колебанія артистичности и уклоненія отъ нея, повторяю, независимо отъ колебаній и уклоненій чисто техническаго и музыкально-теоретическаго свойства.

По существу совершенно безразлично, какимъ способомъ отмѣчаются въ критическомъ отзывѣ колебанія артистичности даннаго музыкальнаго явленія. Важно только, чтобы критикъ, исходя изъ артистизма, сознавалъ это и въ поискахъ за причиной своего недовольства обсуждаемымъ явленіемъ не придирался къ техническимъ и формальнымъ мелочамъ, унижая и невольно дискредитируя такимъ образомъ высокую точку зрѣнія, на которой ему отъ природы дано стоять.

Всѣ критическіе отправные пункты и способы разсмотрѣнія музыкальнаго искусства, конечно, не только допустимы, но и въ той или иной мѣрѣ желательны; положеніе это подсказывается не безпринципнымъ эклектизмомъ, механически соглашающимъ противоположности въ родѣ чистаго теоретизма и чистаго артистизма; оно диктуется самою сущію искусства, различныя стороны котораго, извѣстныя подъ наименованіемъ «формы», «содержанія», «мастерства»,

---

\*) Музыкальный модернизмъ глубоко неартистиченъ; это—помимо того, что онъ большею частью еще антимузыкаленъ. Сооруженія Рихарда Штрауса воздвигнуты именно въ разсчетъ на смѣшеніе плоскостей интереснаго и артистичнаго; позорно то, что на эту удочку попались не только дилетанты, но и музыканты.

«личнаго переживанія» и т. д., представляют собою въ жизни нераздѣльное цѣлое и только въ абстракціи могутъ быть разсматриваемы особо одна отъ другой.

## § 6. ДВѢ ГРУППЫ ЗАДАЧЪ. РАНГЪ.

Итакъ, установлено, во-первыхъ, что критиками должны быть и специалисты и дилетанты, во-вторыхъ, что среди тѣхъ и другихъ желательны люди, своеобразно воспринимающіе и по-разному оцѣнивающіе, типы которыхъ въ чистомъ ихъ видѣ и были разсмотрѣны.

Все изложенное, рѣшая вопросъ о томъ, кто долженъ и можетъ быть критикомъ, тѣмъ самымъ намѣтило и задачи и методы музыкальной критики.

Критика — не наука, а искусство; но искусство, такъ сказать, прикладное, лишь рѣдко (притомъ непредназначенно) и только подъ перомъ немногихъ вырастающее въ искусство самостоятельное.

Историкъ или психологъ для достиженія лучшихъ результатовъ своей критики стануть, разумѣется, слѣдовать своимъ методамъ, но развивать изъ сочетанія различныхъ частныхъ методовъ (о которыхъ, конечно, здѣсь не мѣсто говорить) общую методологію музыкальной критики было бы дѣломъ и необычайно труднымъ, и бесполезнымъ или даже вреднымъ. Даровитый критикъ пренебрегъ бы такой методологіей, выдвигая, сообразно съ преобладаніемъ въ немъ чертъ того или другого типа, болѣе сподручный для себя пріемъ, а критикующая бездарность, слѣдуя ей, приобрѣла бы лишній способъ притворяться авторитетною.

Но, не обладая опредѣленною методологіей, музыкальная критика, въ качествѣ искусства прикладнаго, не можетъ не имѣть опредѣленныхъ задачъ.

Критикующій не долженъ стремиться въ отдѣльной своей работѣ къ одновременному преслѣдованію многихъ задачъ; гораздо важнѣе выполнить обѣ критическія функціи: оцѣнки и толкованія; плодотворное выполнение обѣихъ зависитъ не отъ разрѣшенія при этомъ многихъ задачъ критики, а отъ творческой силы самого критика; часто отрицательное (даже несправедливо-отрицательное)

критикованіе, разъ оно искренно, горячо и талантливо, внезапно освѣщаетъ, послѣ небольшой искусно внесенной въ него самимъ читателемъ поправки, многія проблемы, къ разрѣшенію которыхъ тщетно подводили свои добросовѣстно безстрастныя разсужденія иные «объективные» критики, не умѣющіе ни любить, ни ненавидѣть...

Задачи критики можно было бы разбить на двѣ группы.

Первая группа имѣетъ въ виду критикуемаго: исполнителя или композитора (если рѣчь идетъ о непреставшемъ еще творить авторѣ); вторая группа—публику (вообще третьихъ лицъ).

Однако, на практикѣ обѣ группы переходятъ одна въ другую, и разрѣшеніе одной и той же задачи часто равно важно и для критикуемаго, и для публики. Вотъ почему въ этомъ параграфѣ настоящаго этюда нельзя не отказаться отъ намѣренія классифицировать, если не желаешь превратить пару легко пробѣгаемыхъ страницъ въ объемистый трудъ.

Но подобный отказъ теоретизирующаго отъ классификаціи и детального анализа задачъ, вызванный не невозможностью этихъ операций, а ихъ чрезмѣрной сложностью, не долженъ служить дурнымъ примѣромъ практикующему критику, который обязанъ въ каждомъ данномъ случаѣ давать себѣ ясный отчетъ, кого именно онъ желаетъ имѣть въ виду (или кого онъ скорѣе обязанъ въ данномъ случаѣ имѣть въ виду), разрѣшая задачу, относящуюся къ обѣимъ группамъ \*).

Классификація музыкальныхъ явленій—одна изъ труднѣйшихъ задачъ критики, почти никогда правильно не рѣшаемая. Въ особенности же—классификація по рангу. По-

---

\*) Напримѣръ: предметомъ обсужденія является впервые исполняемое произведеніе извѣстнаго композитора, уже не молодого, но и не перешедшаго еще за тотъ возрастъ, когда трудно ждать свѣжаго прилива творческихъ силъ, новаго неожиданнаго этапа развитія. Пусть критикъ вынесъ безповоротное убѣжденіе, что авторъ выразился до конца, что его новая композиція является не только снимкомъ, и притомъ блѣднымъ, прежнихъ его вдохновеній, но и говорить объ уладкѣ мастерства и самокритики; вслухъ высказывать это убѣжденіе (чтобы пощеголять своею проникательностью) было бы въ данномъ случаѣ нарушеніемъ критической этики; такое высказываніе

слѣдній опредѣляется цѣлымъ рядомъ условій, которыя всѣ вмѣстѣ сразу должны быть взвѣшены критикомъ.

Помимо степени дарованія, достигнутаго мастерства, помимо высоты личности и богатства ея переживаній, вообще помимо того, что непосредственно схватывается вѣрнымъ критическимъ чувствомъ, во вниманіе должны быть приняты данныя, съ одной стороны, болѣе конкретныя, съ другой же, несмотря на эту опредѣленность,—труднѣе отмѣчаемыя. Такъ, степень новизны: грубую подражательность, а тѣмъ болѣе плагиатъ, легко замѣтитъ начитанному; отъ кого могутъ ускользнуть фатальные «вагнеризмы» антивагнеріанца Римскаго-Корсакова? Но у того же «національно-русскаго» композитора найдутся и болѣе замаскированныя, болѣе безсознательныя подраженія нелюбимымъ имъ нѣмцамъ. Для точнаго ихъ обнаруженія необходима кропотливая работа, основанная на томъ несомнѣнномъ наблюденіи, что невольныя заимствованія всегда сопровождаются искаженіемъ какъ разъ тончайшихъ оттѣнковъ образцоваго первоисточника при забавномъ сохраненіи, однако, даже тональности. Этого искаженія вовсе нѣтъ, разъ сходство элементовъ у двухъ авторовъ обуславливается только ихъ глубокимъ личнымъ и племеннымъ родствомъ; на примѣръ: еходственное у Бетховена и у Вагнера. Это искаженіе проявляется не столь часто и рѣзко, если обѣ причины сходства соединяются, то-есть въ случаѣ безсознательнаго любовнаго подражанія изъ чувства несомнѣннаго сродства, какъ это имѣетъ мѣсто у Брамса по отношенію къ Бетховену.

Важно, затѣмъ, также для ранга—угадать и указать моментъ развитія, къ которому относится данная вещь композитора или данное выступленіе исполнителя: переломъ ли налицо, или плавное теченіе, идетъ ли дѣло объ одномъ изъ обычныхъ очередныхъ плодовъ пройденнаго художни-

---

есть возмутительная вивисекція; достаточно показать публикѣ несоотвѣстствіе между рангомъ автора и рангомъ новаго его творенія. Иное дѣло, разумѣется, если рѣчь идетъ о композиторѣ, окончившемъ свое земное поприще или очевидно уже переставшемъ творить; но въ этомъ случаѣ рѣшеніе задачи уже само по себѣ имѣетъ въ виду только публику.

комъ развитія, или явленіе чревато будущимъ. Въ связи съ послѣдней возможностью стоитъ вопросъ о симптоматичности явленія въ дурномъ или въ хорошемъ смыслѣ для будущаго: самого музыканта, искусства его народа и, наконецъ, музыки или даже культуры вообще.

Не исчерпывая всѣхъ условій ранга, отмѣчу еще одно важное опредѣляющее его обстоятельство.

Въ движеніи искусства по поколѣніямъ наблюдается своего рода двухдольный размѣръ. Дѣло въ томъ, что цѣльное творческое поколѣніе смѣняется поколѣніемъ половинчатымъ, рефлектирующимъ, переходнымъ, одни члены котораго—эпигоны, другіе въ лучшемъ случаѣ, по слову Мережковского, — «слишкомъ ранніе предтечи слишкомъ медленной весны», обыкновенно же слишкомъ прыткіе лже-новаторы, «меломимики», «доместики», «мерцатели» и другіе распространители «творческихъ міазмъ».

Этотъ приливъ и отливъ творчества, одно изъ отраженій вѣчнаго неизслѣдимаго космическаго закона, совпадаетъ—и притомъ также не вполне—съ дѣйствительной смѣной опредѣленныхъ поколѣній, какъ живой свободный ритмъ созданной (не скомпонованной по заимствованнымъ клочкамъ) темы съ необходимымъ тактовымъ дѣленіемъ.

Но, подобно тому, какъ изъ борьбы ритма съ тактомъ вырастаетъ безконечное метрическое разнообразіе, изъ сочетанія движеній прилива и отлива творчества съ опережающими или отстающими отъ него движеніями на арену и съ арены дѣятельныхъ представителей смежныхъ поколѣній, получается и множество разновидностей ихъ типовъ и нерѣдка анахроничность отдѣльныхъ явленій.

Если съ продуктивнымъ возрастомъ поколѣній В и D совпалъ приблизительно приливъ творчества, а съ поколѣніями А, С, Е—отливъ, то вѣдь въ В частично войдутъ А и С; въ С—В и D; въ D—С и Е. Независимо отъ дѣйствительной смѣшанности явленія (напримѣръ: Листъ—то «эпигонъ», то—будто «предтеча»), возможно принять одного сильнаго и оригинальнаго продолжателя опредѣленной линіи за «эпигона» (напримѣръ, Брамса), другого представителя того же словно еще не вымершаго творческаго поколѣнія—за «декадента» (напримѣръ, Вагнера).

Иногда безвременье можетъ выгодно подчеркнуть небольшое дарованіе, иногда, наоборотъ, послѣднее гложнетъ, въ то время какъ среди творческаго поколѣнія оно могло бы процвѣсти. Зависитъ это отъ характера обладателя таланта, и тогда не столько размѣръ послѣдняго, сколько именно этотъ характеръ рѣшаетъ вопросъ о рангѣ. Иногда, какъ особенно о нашихъ современникахъ, приходится говорить больше о рангѣ музыканта, чѣмъ композитора (за полнымъ почти отсутствіемъ творцовъ музыки), ставить въ заслугу, напримѣръ, Никишу то, что онъ ничего не сочинилъ, и жалѣть, что музыкантъ, быть можетъ, еще высшаго ранга, нежели Никишъ, именно Вейнгартнеръ, зачѣмъ-то сочиняетъ блѣдныя, недостойныя его артистической высоты вещи.

## § 7. ВЕРХОВНАЯ ЗАДАЧА.

Верховная задача критики, объединяющая всѣ частныя ея задачи, это—создать сознательное хотѣніе опредѣленнаго типа искусства, ибо, какъ говоритъ Вагнеръ (V. 56), «только изъ состремленій нѣкоторыхъ, а затѣмъ многихъ можетъ вырасти сила, питающая собственное высшее стремленіе художника, направленное къ творчеству именно такого, а не иного произведенія».

Формулированная задача состоитъ изъ двухъ частей: одной отрицательной, другой положительной. Первая заключается въ разрушеніи предразсудковъ, вторая — въ воспитаніи вкуса.

Однимъ изъ главныхъ свойствъ обывательской души (которая живетъ нерѣдко въ тѣлѣ и выдающихся музыкантовъ) является убійственная предубѣжденность вообще и въ особенности къ тому, чтò, будучи великимъ и сильнымъ, будучи часто уже признаннымъ, стремится не къ быстрому временному громкому матеріальному успѣху, а къ медленному, но прочному укорененію, къ властному преобразованію духовной жизни общества.

Поверхностное отношеніе къ художественнымъ даннымъ понятно, такъ какъ оно облегчаетъ воспринимающему выводъ; въ противоположность безвредному разнообразію все мимолетныхъ полуэстетическихъ впечатлѣній будничной

или праздничной толпы, этотъ внѣшній облегченный вы-  
водъ, обыкновенно очень устойчивый, сплочиваетъ большин-  
ство тѣхъ среднихъ людей, которые думаютъ, что относятся  
къ искусству серьезно. Иногда прямо чудесное согласіе  
общаго мнѣнія болѣе сознательной части публики объясняет-  
ся трафаретностью хода мыслей, связанною съ поверхност-  
нымъ отношеніемъ къ явленіямъ искусства. Напримѣръ,  
взглядъ на Баха, какъ на инструктивнаго мастера; это  
мнѣніе, тщательно скрываемое подъ маской своеобразнаго  
эстетическаго ханжества, внезапно обнаруживается и те-  
перь еще въ отвѣтахъ подростающихъ консерватористовъ;  
когда ихъ спрашиваютъ, что они въ данное время играютъ,  
они докладываютъ: такіа-то упражненія, такую-то фугу  
Баха, а... изъ пьесъ — то-то. Что же, какъ не предраз-  
судокъ, и притомъ стародавній, именно—цѣлыхъ поколѣній  
учителей музыки, звучитъ въ наивныхъ этихъ показаніяхъ?  
И не помогаетъ даже Никишъ со своимъ нѣсколько пер-  
цованнымъ, но великолѣпнымъ обаятельнымъ исполненіемъ  
Баха; не помогаютъ Марто и Казальсъ, уносящіе насъ на  
ледяныя вершины баховскаго звуковаго философствованія  
съ его цѣломудріемъ и благородствомъ...

Часто единообразію общаго мнѣнія способствуетъ властно  
звучащій въ данное время тотъ или иной мотивъ моды.  
Напримѣръ: музыкальный модернизмъ отчасти обязанъ ус-  
пѣхомъ своимъ, впрочемъ, отживающей теперь модѣ на  
крайній индивидуализмъ...

Такъ устанавливается и укореняется предразсудокъ, на  
который ссылаются чуть ли не какъ на гласъ Божій; по  
счастливой случайности, онъ можетъ совпасть съ правильной  
оцѣнкой, и тогда невольно облегчаетъ ея признаніе, но не-  
сравненно чаще послѣдней приходится съ нимъ годами бо-  
роться, иногда совсѣмъ безплодно.

Лучшимъ способомъ борьбы я счелъ бы раскрытіе неза-  
тѣйливаго процесса, уже приведшаго въ различныхъ слу-  
чаяхъ къ предразсудкамъ: сравненіе уже «отмѣненныхъ»  
предразсудковъ съ «нынѣ еще дѣйствующими» и предупре-  
жденіе возникающихъ путемъ ихъ предсказанія (что часто  
вовсе нетрудно сдѣлать).

Напримѣръ, легко предсказать, что станутъ говорить о Дебюсси тамъ, гдѣ знакомству съ его произведеніями предшествовало засореніе музыкальнаго сознанія модернистической стряпней Рихарда Штрауса и Макса Регера или меломимиками и другими неумѣло выкрикнутыми мелодистериками Ребикова. Сложная, хотя и неглубокая, своеобразно-душистая, подчасъ вычурная, но неизмѣнно безупречная гармонія Дебюсси (француза того типа, въ которомъ чувствуется тысячелѣтняя латинская культура условныхъ, но всегда красивыхъ формъ) явится тѣмъ внѣшне и невѣрно понятымъ признакомъ, который заставитъ многихъ смѣшать его съ нѣмецкими анти-музыкальными представителями атавистическаго варварства.

Одинъ замѣтный русскій критикъ пишетъ: «Муза Регера разнообразна, но никогда не болѣзненна. Извращенности, присущей часто Дебюсси, у Регера нѣтъ». Очевидно, музыкальный критикъ разумѣлъ все же какую-нибудь музыкальную извращенность; на самомъ же дѣлѣ какъ разъ наоборотъ: у «извращеннаго», можетъ быть, Дебюсси музыка осталась неприкосновенной, у дышащаго здоровьемъ Регера, «этого колосса современнаго индивидуалистическаго анархизма» (какъ его величаетъ тотъ же критикъ), музыка избита и изнасилована до неузнаваемости.

Недоразумѣніе, создающее предразсудокъ, по которому съ удовольствіемъ или неудовольствіемъ имя Дебюсси произносится безъ передышки съ именами Штрауса, Регера, Малера, Ребикова, заключается въ томъ, что большинство новыхъ композиторовъ какъ «грамотнаго», такъ и «безграмотнаго» направленія не имѣютъ способности обращаться съ простыми музыкальными средствами.

Что касается положительной части воспитанія вкуса, то здѣсь имѣется въ виду, конечно, не упорное расхваливаніе безспорно «хорошаго» и порицаніе безспорно «плохого». Воспитаніе вкуса должно раньше всего быть направлено на укрѣпленіе и развитіе самаго, такъ сказать, органа вкуса, т.-е. способности хотя бы нѣсколько различать подлинное отъ неподлиннаго.

Не разъ употреблявшееся въ этой статьѣ выраженіе



подлинный предпочитается мною другимъ, частью равнозначащимъ, какъ болѣе конкретное, менѣе школьное. Дѣло въ томъ, что еще отецъ эстетики, Баумгартенъ, строго различалъ художественную правду (*veracitas*) отъ требованія предметной вѣрности, которая не должна сковывать художника; Баумгартенъ не менѣе Ницше понималъ, что изреченіе: *poëta imitatur naturam* означаетъ: творецъ образуетъ, формуетъ подобно природѣ; что, слѣдовательно, рѣчь идетъ собственно не о подражаніи (*mimesis*), а скорѣе о соревнованіи (*ζῆλος*).

Исповѣдуя и проповѣдуя свободу творчества, критикъ неминуемо долженъ указывать и публикѣ и художнику, что эта свобода тѣмъ болѣе обязываетъ, чѣмъ анархичнѣе она представляется; обязываетъ (какъ я на это указывалъ въ статьяхъ о модернистахъ) къ выработкѣ строгой автономіи, къ заботливой чеканкѣ оригинальной стилистической оправы, замыкающей все произведеніе безъ остатка. Тайна безсмертія самыхъ подлинныхъ твореній именно въ томъ, что они до конца свободны отъ всего внѣ ихъ стоящаго и до конца подчинены во всѣхъ своихъ частяхъ особой автономіи, подчинены вполнѣ естественно, какъ явленія природы ея законамъ. Сонаты Скарлатти безсмертны потому, что все въ нихъ, даже то, что кажется нашимъ современникамъ старомоднымъ, что, дѣйствительно, является скорѣе стилемъ эпохи, чѣмъ индивидуальности,—все было нѣкогда въ творческомъ горнилѣ расплавлено, все въ моментъ вынутія изъ формы сплошь стало своимъ, вплоть до мельчайшаго мелизма... А внѣшне похожія на эти сонаты вещицы Лакхнера и другихъ кажутся курьезными и затхлыми.

Такъ какъ одному человѣку не подъ силу построить совершенно особую автономно-художественную систему, то чисто индивидуалистичный стиль всегда будетъ уступать въ цѣльности и широкой развитости стилю, выросшему на коллективистичной почвѣ; вотъ почему наибольшая подлинность совпадаетъ съ наиболѣе глубокою народностью; и гени (вообще, болѣе близкіе къ породившему ихъ народу, нежели таланты) всегда менѣе носятся со своею индивидуальностью, не боятся потерять ее, чтобы обрѣсти потомъ

неисчислимо усиленной; въ особенности въ музыкѣ гениі въ своей автономіи органически связаны съ основами народнаго творчества; вотъ почему музыкальный модернизмъ съ его отсутствіемъ автономіи, т.-е. какъ настоящей свободы, такъ и настоящей внутренней законѣрности, не можетъ не быть оторванно-индивидуалистичнымъ, и, обратно, крайній индивидуализмъ даже въ благородныхъ своихъ проявленіяхъ легко вырождается въ беспочвенное и бесплодное новаторство.

Лишь когда вкусъ къ подлинному проснулся, можно приступить къ систематизаціи и характеристикѣ всего, что независимо отъ индивидуальныхъ вкусовыхъ колебаній естественно лежитъ въ предѣлахъ вкуса даннаго общества или народа, хотя бы и не родилось въ его средѣ. Ибо разъ нѣтъ своего народнаго искусства, то надлежитъ вызвать его къ жизни, прививая пока подлинное искусство другого народа, по возможности болѣе близкаго данному.

Подлинно-народное искусство по многимъ причинамъ справедливо представляется уму современныхъ людей невозвратнымъ (а многимъ и нежелательнымъ) золотымъ вѣкомъ; но пусть даже подобнаго золотого вѣка никогда и не было, а возникало только по временамъ искусство, отчасти приближавшееся къ этому идеалу, явно устремлявшееся къ нему; несомнѣнно одно, что самое цѣнное, чтò было когда-либо создано въ искусствѣ вообще и въ особенности въ музыкѣ, произвольно-народно, запечатлѣно неповторяемыми чертами опредѣленной расы. Поэтому основная задача критика (особенно музыкальнаго) весь смыслъ его дѣятельности заключаются въ томъ, чтобы содѣйствовать устремленію искусства къ высокой народности; важно не столько то, сознаетъ ли и признаетъ критикъ эту верховную цѣль или нѣтъ, сколько то, дѣйствуетъ ли онъ (сознательно или бессознательно — все равно) согласно съ ней, или ей наперекоръ; въ первомъ случаѣ онъ созидаетъ, во второмъ неминуемо разрушаетъ, и тѣмъ болѣе, чѣмъ онъ даровитѣе.

Обычно критикъ различаетъ (и притомъ въ каждый моментъ своей дѣятельности по иному) двѣ области: такъ сказать, объективную, общую и субъективную, личную; къ

первой онъ относитъ все, что (какъ ему кажется) было имъ доказано, ко второй—то, что доказать ему не удалось; послѣднее онъ и готовъ признать «дѣломъ вкуса».

Но въ музыкѣ, какъ и въ другихъ искусствахъ, есть область, гдѣ вообще нѣтъ и не можетъ быть мѣста вкусовому различію (напримѣръ, наличность или отсутствіе техники или элементарнаго творчества); далѣе, есть область, гдѣ это различіе вполне умѣстно, и, наконецъ, есть смежная область, гдѣ невозможно рѣшить, все ли дѣло исключительно во вкусѣ или же отчасти въ чемъ-то для всѣхъ обязательномъ, но лишь трудно доказуемомъ.

Сознавая вышеуказанную верховную задачу критики и различая въ музыкѣ эти три области, не станешь во всѣхъ случаяхъ тратить силы на изобрѣтеніе будто бы неопровержимыхъ доказательствъ все исключающей правоты своихъ сужденій. Допуская въ области вкуса многоразличные индивидуальные оттѣнки послѣдняго, очерчиваешь, однако, линіи основного вкуса, то, что не можетъ не нравиться настоящему представителю даннаго народа или общества...

Задачей критика, такимъ образомъ, является именно воспрещенный латинскимъ изреченіемъ споръ о вкусѣ; вопреки также категорическому сужденію русской поговорки, всѣ усилія критика должны быть направлены на исканіе, вербованіе и образованіе «товарищей на вкусъ»; на выдѣленіе въ личныхъ оттѣнкахъ вкуса этихъ «товарищей» того, что объясняется данными ихъ индивидуальной природы, отъ того, что, будучи чуждымъ послѣдней, является результатомъ вкусовой испорченности, господства мутной смѣси противорѣчивыхъ устремленій.

Критика есть борьба за вкусъ; ее слѣдуетъ вести объективно, т. е. не отстаивая своего личнаго оттѣнка, и правильно, т. е. не смѣшивая вышеуказанныхъ трехъ областей.

Понятіе грубо, ибо схватываетъ только раціональное, механическое, математическое въ явленіи, отметая все ирраціональное, индивидуальное, несказанное въ немъ; эстетическое чутье, наоборотъ, всюду, не только въ произведенияхъ искусства, останавливается какъ разъ на послѣднемъ, пренебрегая первымъ.

Инструментъ эстетическаго чувства (особенно у чистаго артиста, еще болѣе артиста музыки) гораздо тоньше, чѣмъ даже замѣчательно составленная и крайне гибкая комбинація понятій, отразившая полные ряды конкретныхъ типовыхъ сужденій объ искусствѣ; даже сильно индивидуализированная эстетика полезна скорѣе какъ осознаніе уже пережитыхъ, перечувствованныхъ въ большомъ числѣ художественныхъ опытовъ и созерцаній, нежели какъ руководство.

Но все это такъ лишь для немногихъ избранныхъ. Мало кто способенъ не только воспринимать и ориентироваться эстетически, но и понимать чисто художественную аргументацію; однако, всякій долженъ быть поставленъ на извѣстную дистанцію къ тому или другому явленію искусства. Поэтому критикъ, стремясь путемъ искуснаго наведенія, между прочимъ—и поэтической передачей своего впечатлѣнія, вызвать въ читателѣ надлежащее эстетическое отношеніе и правильную оцѣнку музыкальнаго феномена, не можетъ, однако, вовсе пренебрегать и «закономъ достаточнаго основанія».

## § 8. ВКУСЪ.

Здѣсь не мѣсто чисто-философскому разсмотрѣнію спорнаго понятія вкуса и разбора связанныхъ съ этимъ эстетическихъ воззрѣній. Безразлично, права ли современная доктрина эстетической цѣнности или прежнія теоріи, на примѣръ, идеалистичности или апіористичности Прекраснаго и Возвышеннаго, эстетическія категоріи или идеи всегда обуславливаютъ въ равной мѣрѣ признаніе какъ многообразія, такъ и единства вкуса. Различные индивидуальные вкусы объединяются въ національный; различные національные—въ расово-групповой и т. д., то приближаясь къ непостижимому и неосуществимому идеалу, то удаляясь отъ него. Такъ же объединяются, поясняя другъ друга, и вкусы различныхъ эпохъ. Цѣнность и, понятно, неодинаковую, имѣютъ только эти приближенія, а не абстракція невозможнаго прекраснаго Абсолюта... Однако, искусство—не только исторія, но и жизнь настоящаго. Поэтому безучастный объективизмъ, схематически отмѣчающій восхожденія къ идеалу и

въ то же время настаивающій на априорной равноцѣнности всѣхъ возможныхъ художественныхъ формъ, нормъ, стилей, легко можетъ оказаться жизневраждебнымъ въ отношеніи ко всѣмъ явленіямъ и системамъ искусства, нейтрализуя и стерилизуя всѣ вкусовые устремленія.

Эстетическій вкусъ (безразлично, какой именно) неразрывно связанъ съ должествованіемъ \*), съ мыслью объ обязанности ему слѣдовать; каждый можетъ удостовѣриться въ этомъ путемъ внутренняго опыта. Это свойство эстетическаго вкуса указываетъ, что онъ связанъ со стремленіемъ индивидуума путемъ обнаруженія своего вкуса содѣйствовать воплощенію въ идеальномъ ликѣ внутренней сути своего рода, типа, народа, расы. При этомъ различіе вкуса, коренящееся въ возрастѣ, полѣ, темпераментѣ и другихъ болѣе индивидуальныхъ чертахъ, вовсе неопасно установленію общаго вкуса, такъ какъ это различіе всегда можетъ быть элиминировано и усчитано. Наоборотъ, различные вкусы, дополняя другъ друга, обогащаютъ оттѣнками кругъ данаго коллективнаго вкуса.

Притязаніе на болѣе или менѣе опредѣлительное значеніе можетъ имѣть лишь тотъ приговоръ вкуса, который подсказывается не чисто-индивидуальной стороной критика, а типовой; изъ всѣхъ типовыхъ сторонъ наибольшее право на законодательство вкуса имѣетъ сторона національно-расовая. Отсюда, между прочимъ, ясно, что единой нормативной эстетики, если только она не должна свестись къ двумъ - тремъ внутренне безспорнымъ, но недостижимо трудно формулируемымъ законамъ, быть не можетъ; однако художественная мысль отдѣльныхъ собирательныхъ единицъ въ состояніи доработаться до своей особой системы нормъ, разумѣется, постоянно, медленно въ подробностяхъ своихъ преобразуемой на основѣ инстинктивно чувствуемыхъ ка-

---

\*) Извѣстна ссылка на то, что говорятъ: мнѣ пріятно, но нельзя сказать: мнѣ прекрасно; вкусъ относительно пріятнаго не обязываетъ; и въ то же время пріятное болѣе обще у людей, чѣмъ прекрасное, такъ какъ чувственная организація приблизительно одна почти у всѣхъ; стало-быть, прекрасное обязываетъ, несмотря на то, что оно какъ бы индивидуальнѣе пріятнаго.

ждамы художественнымъ членомъ данной единицы незыблемыхъ принциповъ.

Въ частности, касаясь общей непосредственной (конечно, артистически-непосредственной) оцѣнки конкретно-прекраснаго или конкретно-возвышеннаго, надо признать, что коллективистическіе масштабы этой оцѣнки, справедливо при- тязая на относительную объективность, также слабо замы- каются въ словесныя формулы, а живутъ, какъ я на это ука- зывалъ въ статьяхъ Модернизмъ и музыка, въ душѣ выдающихся представителей данной коллективной единицы.

Если бы гдѣ, казалось, приложимо злоупотребленіемъ опошленное изреченіе о человѣкѣ, какъ мѣрѣ всѣхъ вещей, такъ это къ искусству и въ особенности къ искусству Пре- краснаго; послѣднее всецѣло человѣчно, а эллины все брали какъ искусство и все приводили къ нему; но, такъ какъ Прота- горъ подъ человѣкомъ разумѣлъ, конечно, только эллина, то на ряду съ теоретико-познавательнымъ принципомъ не вы- разилъ ли онъ и слѣдующей мысли, болѣе узкой, но и болѣе вѣрной и никогда уже не могущей стать банальностью, именно: выдающийся и типичный эллинъ есть мѣра искусства Прекраснаго. И, дѣйствительно, тяготѣніе искусства къ внѣ- человѣческому и сверхчеловѣческому, обнаруженное, осо- бенно въ музыкѣ, новой Европой (германской, славянской, кельтической), измѣнило эллинскій масштаб, быть можетъ, навсегда; искусство Возвышеннаго соперничаетъ съ искус- ствомъ Прекраснаго; и опять масштабомъ оцѣнки и въ частности удаленія художественнаго феномена отъ берега Прекраснаго въ океанъ Возвышеннаго является человѣкъ и опять, конечно, не всякій, а выдающийся и типичный пред- ставитель семьи новыхъ культурныхъ европейскихъ (арій- скихъ) народовъ.

Но не мыслима ли все-таки согласная общечеловѣческая оцѣнка? Какъ извѣстно, эстетика различаетъ въ искусствѣ два полярныхъ элемента, которые обозначаются лучше всего нѣмецкими словами Spiel (игра) и Ernst (серьезное; рус- скаго слова — увѣ! — нѣтъ). Въ плохомъ искусствѣ первый элементъ вырождается въ техническое щегольство, второй — въ грубую тенденціозность. Въ музыкѣ чрезмѣрное преобла-

даніе перваго элемента ведетъ къ пустой забавѣ звуковыми формами и красками, втораго элемента—къ архитектурническому и контрапунктическому кропотливому серьезничанію и философической или живописной программности; окончательное вырожденіе обоихъ элементахъ приводитъ къ Рихарду Штраусу и Максу Регеру. Въ совершенномъ искусствѣ оба элемента должны быть во внутреннемъ, внѣшне-неуловимомъ равновѣсіи. Но, такъ какъ элементъ *Spiel* коррелятивенъ тому, что называется формою (въ широкомъ не только музыкально-теоретическомъ смыслѣ), а элементъ *Ernst*—такъ называемому содержанію (тоже въ широкомъ смыслѣ, включающемъ и формальную содержательность, т.-е. характеристичную индивидуализацію формы), и совершенное произведеніе искусства требуетъ безостаточнаго поглощенія содержанія формой, то является соблазнительнымъ (на что отчасти и поддался Шиллеръ, какъ эстетикъ) предоставить элементу *Spiel*—приматъ. Однако, вслѣдствіе того, что упомянутое поглощеніе не только тѣмъ легче, чѣмъ сильнѣе мастерство художника, но и чѣмъ безразличнѣе и ничтожнѣе формуемое содержаніе, то практическое главенство элемента *Spiel* способно понизить средній уровень искусства. Но помимо этого пониженія связанная съ нимъ эстетическая доктрина вселяетъ понемногу увѣренность въ томъ, что найденъ, наконецъ, объективный общечеловѣческій критерій для области искусства, и что эстетическій вкусъ есть просто развитая способность владѣть этимъ критеріемъ, который, конечно, у каждаго покрытъ индивидуальными шлаками и потому дѣйствуетъ не совсѣмъ одинаково. Эти различія и суть тогда вкусы, о которыхъ не спорять.

Дѣйствительно, приматъ элемента *Spiel*, выражаясь, главнымъ образомъ, въ требованіи безостаточности поглощенія матеріи формой, создаетъ видимость возможнаго единогласія въ оцѣнкѣ произведеній искусства; что это есть лишь видимость, миражъ, понятно всѣмъ, для кого искусство—не роскошь, не забава, а также всѣмъ, кто ищетъ и чувствуетъ въ немъ расу и религію; далеко не только *Spiel*, но и *Ernst*, быть можетъ, даже въ большей мѣрѣ, придаетъ смыслъ и вѣсь стремленію типоваго вкуса

къ законодательной власти, разумѣется, не абсолютной.

Видимость окончательнаго рѣшенія эстетической проблемы становится, конечно, совсѣмъ призрачной, если это рѣшеніе связывается съ призракомъ прекраснаго Абсолюта, въ который такъ упорно вѣрили. Но этотъ миражъ начинается какъ бы воплощаться и не на шутку грозить, когда, минуя абстрактную паутину Абсолюта, рѣшеніе означенной эстетической проблемы связывается съ цеховыми или эстетскими оцѣнками технической безупречности, мастерства, мощи, эстраднаго подъема, увлекательнаго темперамента и т. д. до элегантности, пикантности и шика включительно. (Впрочемъ иногда создается своеобразная художническая тенденціозность, эстетскій пересолъ, вызывающій иногда даже нѣкоторый уклонъ отъ какъ бы уже достигнутаго вкусового единогласія; такъ, быстрота, глазомѣръ и натискъ мастера, приведшіе его невольно къ самому неинтересному безобразію, нравятся свихнувшимся спеціалистамъ, какъ будто бы «геніальное» своеволіе и смѣлость).

Такая «общечеловѣческая» нормативная эстетика съ отдѣльными частями для каждаго искусства, разъ она перестаетъ быть видимостью (для чего вовсе нѣтъ необходимости въ уже написанныхъ эстетическихъ законахъ), ведетъ не къ повсемѣстному развитію и укрѣпленію различныхъ, но высокихъ вкусовъ, плодотворно вліяющихъ на культурное самоопредѣленіе народовъ, а къ виртуозно-технической интернаціонально-эстетской гастрономіи.

Опасность, заключающаяся въ такомъ положеніи искусства, грозитъ особенно музыкѣ, и въ статьѣ объ эстрадѣ я указалъ на постепенное превращеніе этого наиболѣе индивидуально-національнаго изъ искусствъ въ фешенебельную забаву, устраиваемую общеевропейской богемой, вербуемой большею частью изъ евреевъ...

Искусство стремится къ власти надъ жизнью.

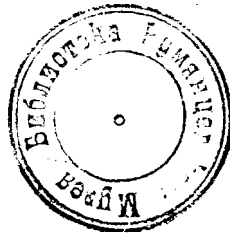
Критика должна быть сознательной борьбой за обладаніе подлиннаго искусства.

Апрѣль 1909 г.



ДОМЪ ПЪСНИ.





## ДОМЪ ПѢСНИ.

### I.

Открытый въ Москвѣ 27 октября 1908 г. «Домъ Пѣсни» является оригинальнымъ учрежденіемъ, вызваннымъ къ жизни идеей культуры.

Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно просмотрѣть изданныя Домомъ Пѣсни книжки со статьями, программами, комментаріями и т. п. и принять во вниманіе устраиваемые имъ концерты, лекціи, конкурсы и анкеты.

Исключительное дарованіе главной исполнительницы Дома Пѣсни М. А. Олениной д'Альгеймъ, которая и раньше выступала въ качествѣ единственной русской концертной пѣвицы съ необычно серьезными программами, нынѣ всецѣло посвящено сознательному служенію Пѣснѣ, какъ одному изъ главныхъ источниковъ и рычаговъ національныхъ культуръ.

Не разъ въ прежнихъ моихъ статьяхъ я кратко указывалъ на центральное значеніе пѣсни. Вѣря въ очистительную ея силу, необходимость въ которой такъ настоятельно чувствуется тѣми немногими, что еще не растерялись или уже не успокоились среди трескотни, поднятой модернистическими пачкунами и эстрадными свистоплясами, нельзя не привѣтствовать учрежденія, поставившаго своей ближайшей теоретической и практической задачей устанавленіе естественнаго гармоничнаго соотношенія между творцомъ, исполнителемъ и слушателемъ.

Заглянувъ въ книжки Дома Пѣсни, читатель всюду найдетъ въ нихъ своеобразный взглядъ на вопросы, связанные съ пѣснею, и въ то же время сразу убѣдится, что имѣетъ дѣло не съ узко-эстетическою, отъ жизни и надежды на ея преобразование отрѣшенною доктриною, а со всестороннимъ, хотя, конечно, едва намѣченнымъ культурнымъ идеаломъ.

## II.

Старинный споръ представителей искусства для искусства съ моралистами, общественниками и другими сторонниками явной или скрытой тенденціозности почти затихъ; онъ не перенесся въ XX столѣтіе, наступленіе котораго ознаменовалось внезапнымъ подъемомъ художественныхъ силъ, и притомъ подъемомъ не столько творчества, сколько созерцанія, способности непосредственного и углубленнаго отношенія къ искусству.

Но лозунгъ «искусство для искусства» былъ только боевымъ и потому временнымъ, только своего рода энергичной реакціей на грубую противохудожественную проповѣдь тенденціозности. Отстоявъ искусство отъ посягательства послѣдней, невозможно было вскорѣ же не почувствовать, что автономность творчества, несовмѣстимая съ предустановленіемъ опредѣленныхъ внѣхудожественныхъ цѣлей и задачъ, вовсе не исключаетъ, но, наоборотъ, при взаимодействіи искусства и жизни (а слѣдовательно и нѣкоторой власти перваго надъ послѣднею) естественно предполагаетъ у творчества цѣли созиданія культуры.

Въ то время, какъ всякая иная тенденція, нашедшая свою внѣхудожественно сложившуюся религіозную, нравственную или общественную формулу, овладѣвая искусствомъ, «паразитируетъ» въ немъ, остается въ отношеніи къ нему чѣмъ-то внѣшнимъ, механически пристегнувшимся, превращаетъ его въ орудіе, препятствуя естественному его росту и развитію, культуросозидательная тенденція наоборотъ: она является сама, подобно искусству, «безцѣльною цѣлесообразностью», ибо стремленіе къ культурѣ—опредѣленно, не будучи опредѣлимо формулами, ибо процессъ культуры движется отъ интуитивно-предвосхищеннаго невыразимаго знанія культурно-должнаго къ реализаціи этого должнаго; отъ начала эта культуросозидательная тенденція или слита нераздѣльно и органически съ даннымъ явленіемъ искусства, или отъ начала же отсутствуетъ въ немъ, какъ интегральная его часть; наличность культуросозидательной тенденціи нисколько не предопредѣляетъ чисто-

художественной цѣнности явленія, такъ какъ, не будучи моментомъ внѣшнимъ, она не вліяетъ на свободу его роста; чисто-художественной цѣнности не предопредѣляетъ также и отсутствіе означенной тенденціи, но въ данномъ случаѣ послѣдняя можетъ внѣшне присоединиться къ искусству и, слѣдовательно, стать столь же ему опасной, какъ и всякая другая тенденція, накладывающая на искусство печать тенденціозности. Тенденціозное (въ какомъ бы то ни было смыслѣ) искусство — признакъ недоразвитія (рѣже: упадка); но и совершенно лишенное культуросозидательной тенденціи искусство, какъ бы цѣнно эстетически оно ни было, тоже — признакъ упадка (рѣже: недоразвитія).

Книжки Дома Пѣсни свидѣлствуютъ о несомнѣнномъ и новомъ пониманіи его руководителями сложнаго явленія культуры и объ ихъ культуросозидательной тенденціи. Къ сожалѣнію, эта тенденція, нерѣдко теряя характеръ естественно-интегрированной части, становится уже тенденціозностью, съ которой разсудочно, искусственно сообразуется дѣятельность Дома. Такъ, нѣкоторою дидактичностью вѣетъ отъ бесѣды о символизмѣ четвертаго вечера, преднамѣренность и случайность чувствуется въ лекціи девятаго вечера о Глюкѣ и Гофманѣ, насильственность и фальшь въ сочетаніи лекціи втораго вечера съ ея музыкальной иллюстраціей.

И все это — отнюдь не по винѣ участниковъ, а лишь вслѣдствіе неестественности самой отправной точки: прямо на эстрадѣ соединять различныя исканія и противоположныя, хотя, быть можетъ, и примиримыя идеи, было преждевременно; и вообще не надо было соединять, а выждать, чтобы само соединилось, притомъ въ самомъ Домѣ Пѣсни, а не на эстрадѣ его. Я хочу этимъ сказать, что привлеченные Домомъ къ сотрудничеству музыканты, поэты, литераторы должны были бы образовать небольшое и на первое время строго замкнутое общество; путемъ постепеннаго отбора въ немъ могла бы за два года образоваться прочная и содержательная гармонія, т.-е. согласіе при многообразіи; тогда возможны были бы публичныя бесѣды и

лекціи, которыя, несмотря на различіе отдѣльныхъ взглядовъ, носили бы печать единства устремленій; тогда при наличности крѣпкаго ядра общество могло бы привлекать новыхъ членовъ, такъ какъ они легко ассимилировались бы.

Будучи рѣшительнымъ сторонникомъ германизма, я не могу не пожалѣть, что культурный идеаль Дома Пѣсни, повидимому, ближе къ романскому типу. Впрочемъ, идеальный образъ, предносящійся теоретикамъ Дома, — расплывчатъ, что въ связи съ непреодоленнымъ пессимизмомъ и въ частности недостаточной вѣрой въ конечную побѣду «арійскаго» начала вносить робость и неустойчивость въ обсужденіе нѣкоторыхъ коренныхъ вопросовъ.

### III.

Однимъ изъ главныхъ признаковъ настоящаго пониманія сущности и задачъ культуры является отношеніе къ расѣ, какъ къ важнѣйшему фактору культуры. До нѣкоторой степени это столь рѣдко встрѣчающееся отношеніе къ вопросу о расѣ — на лицо въ идеологии Дома Пѣсни. Объ этомъ говорятъ, напримѣръ, слѣдующія выдержки:

«Легко было бы видѣть, что до сихъ поръ сильнѣе всѣхъ были, именно, наиболѣе самобытные и наиболѣе народные изъ художниковъ, и что ясно и понятно пѣтъ объ освобожденномъ отъ всякихъ узъ человѣкѣ и объ отчизнѣ безъ границъ и времени, можно только со всей силой и яркостью передавая движенія собственной души и звуки родной страны» (№ 5).

Къ сожалѣнію, за этимъ вѣрнымъ замѣчаніемъ слѣдуютъ банальныя опредѣленія француза, итальянца, англичанина, нѣмца. Пора понять, что по существу опредѣленіе индивидуальности просто невысказуемо, нефилософично.

Далѣе (въ № 7) читаемъ: «Нужно не доказывать, а показывать (здѣсь обращаются лишь къ воображенію), что въ искусствѣ человѣкъ достигаетъ здороваго пониманія глубокой и чистой человѣчности, лишь давая силу звукамъ родной земли, лишь сильнѣе выражая собственную личность».

До сихъ поръ слово страна могло быть понято не только географически, но и этнографически. Но вотъ въ № 17 читаемъ: «Русскіе, Французы, Итальянцы, Испанцы, Нѣмцы, Англичане,—пришедшіе отовсюду и, кто знаетъ, откуда?—попеременно, то завоеватели, то завоеванные, непрочные сплавы самыхъ разнородныхъ элементовъ,—и все же каждый изъ нихъ образуетъ народъ съ рѣзкимъ и неразрушимымъ отпечаткомъ личнаго характера». И дальше: «Всѣ хотятъ въ порывѣ творческаго утвержденія, чтобы ихъ земля была богаче, плодороднѣе и пышнѣе, прилагаютъ всѣ свои усилія къ ея убранству. Они въ такой степени проникнуты насквозь ея образомъ, что не могутъ ни дѣйствовать, ни производить, не отмѣчая печатью родной земли все, что выходитъ изъ ихъ рукъ и изъ ихъ сознанія. Ихъ архитектура, скульптура, краски, ритмы танцевъ, гармоніи музыки, полетъ поэзіи—все кажется возникшимъ изъ броженія почвы, все омыто дыханіемъ родныхъ вѣтровъ».

Здѣсь уже ясно, что точка зрѣнія Дома Пѣсни на значеніе расы не отличается тою устойчивостью, которая необходима, если ужъ учитывать при разсмотрѣніи культурныхъ факторовъ моментъ этнографическій. Необходимо высказаться или за пріоритетъ страны, или за пріоритетъ расы. Въ противномъ случаѣ, колеблясь между тѣмъ и другимъ, нетрудно конечно выяснитъ любую черту каждаго явленія культуры, но это значитъ не выяснитъ ничего.

Быть можетъ, это «дѣло вкуса»: но единый арійскій духъ, проникающій и древнегерманскія саги, и сказанія Индостана, безконечно родное, звучащее мнѣ, равнинному жителю, въ пѣсняхъ шотландскихъ горъ, ни въ чемъ не похожихъ на глубоко мнѣ чуждыя пѣсни горъ кавказскихъ—это и многое подобное должно бы говорить намъ гораздо убѣдительнѣе, нежели «научныя» доказательства въ пользу географіи и противъ этнографіи изслѣдователей, не чувствующихъ или не желающихъ чувствовать въ себѣ, въ своемъ тѣлѣ расовыхъ элементовъ. Я понимаю такихъ изслѣдователей, хотя и не раздѣляю ихъ мнѣній; воззрѣ-

нія же Дома Пѣсни, который казалось бы долженъ рѣшительно стать на сторону этнографіи, смутны и оттого не являются въ аппаратѣ культурной дѣятельности Дома Пѣсни полезною составною частью.

Къ этой общей смутности присоединяется въ вопросѣ объ юдаизмѣ еще особенная двойственность. Разъ констатиравъ «честолюбивыя надежды на будущее» у евреевъ, нельзя уже остаться спокойнымъ зрителемъ постепеннаго осуществленія этихъ надеждъ на «вѣрную и окончательную побѣду», на «воздаяніе за долгую ночь страданій» (см. № 17); нельзя сохранять «объективность», открывая двери Дома Пѣсни (арійской пѣсни?) творчеству евреевъ (впрочемъ, очень проблематичному) и другихъ полусемитическихъ и семитизированныхъ народностей.

Не только можно, но даже должно стоять за полное политикообщественное равноправіе евреевъ съ европейцами (*conditio sine qua non* рыцарской борьбы съ ними), но не зачѣмъ расписываться въ «чувствѣ несомнѣннаго расположенія и симпатіи» къ нимъ; это чувство у европейца, не отказавшагося отъ своихъ «честолюбивыхъ надеждъ на будущее», станетъ естественнымъ только послѣ «окончательной побѣды» арійскаго культурнаго типа, станетъ естественнымъ только по отношенію къ еврейской націи, связанной съ опредѣленной территоріей, о чемъ мечтаютъ сіонисты; но чувство «симпатіи» — противоестественно, пока эти «обломки народа» (какъ ошибочно именуетъ очень многочисленныхъ евреевъ теоретикъ Дома Пѣсни) паразитируютъ \*) въ Европѣ; пока это такъ, «несомнѣнное расположение» можно чувствовать только къ отдѣльнымъ индивидуумамъ изъ евреевъ, а не къ еврейству, какъ къ цѣлому.

---

\*) Это выраженіе не должно быть понимаемо, какъ брань; оно имѣетъ вполнѣ доказуемый біологическій смыслъ; конечно, оно непріятно звучитъ и при этомъ несполнѣ точно. Строго говоря, отношеніе евреевъ къ европейцамъ не паразитизмъ, но и не симбіозъ, а мутуализмъ, какъ называется тотъ случай, когда одинъ видъ живетъ на счетъ другого, но при этомъ невольно приноситъ не только вредъ какъ паразитъ, но нѣкоторую пользу, хотя и не необходимую.



Я допускаю даже, что можно, не принадлежа къ еврейскому народу, сочувствовать его надеждамъ на будущую побѣду, но тогда опять-таки необходимо, оставивъ колебанія, по мѣрѣ силъ содѣйствовать этой побѣдѣ, напр., тѣмъ, что доказывать «отсталость» и «ненаучность» взгляда на первостепенное значеніе расы, проповѣдуя единый душеспасительный космополитизмъ...

Но Домъ Пѣсни не становится окончательно ни на ту, ни на другую сторону, и сквозь мнимую, такъ какъ просто невозможную въ данномъ случаѣ, объективность его звучать нотки пессимизма и фатализма.

Относясь «симпатично» къ еврейству, идеологи Дома отрицаютъ въ немъ способность рождать героическія личности. Даже относясь къ еврейству несимпатично, слѣдуетъ признать за нимъ своеобразный пламенный героизмъ дѣла и не только въ древнемъ еврействѣ (пророки), но и въ современномъ (революціонеры).

Такое несправедливое отрицаніе героизма связано быть можетъ съ признаніемъ за евреями какой-то странной безличной, но мощной способности къ «Мысли». «Евреи всѣ (читаемъ въ № 17) отъ самаго скромнаго и до самаго могущественнаго,—мыслители (*speculatores*)»\*), и дальше утверждается, что «правомъ сохранить свои честолубивыя надежды на будущее» еврейскій народъ обязанъ именно «умозрѣніямъ своихъ мыслителей». Но съ этимъ устарѣлымъ взглядомъ еще менѣе возможно согласиться, чѣмъ съ отрицаніемъ у евреевъ героическихъ личностей. Типичные евреи—вовсе не мыслители и въ особенности не мыслители съ оттѣнкомъ спекулятивности (т.-е. умозрительности, созерцательности). Сильнѣйшей чертой еврейскаго народнаго характера является вовсе не разумъ, а воля.

Это положеніе\*\*), объясняющее многое въ исторіи евре-

---

\*) Тутъ повидимому какая-то странная смущающая игра въ двусмысленность: спекуляція, какъ метафизическое творчество, сближается со спекуляціей, какъ практическою сметливостью.

\*\*) По существу съ нимъ согласенъ такой выдающійся теоретикъ расы, какъ Чемберленъ (*Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts* s. 230 е.т.с.).

евъ, не можетъ быть поколеблено тѣмъ обстоятельствомъ, что воля по ученію новѣйшей психологіи (напр., Эббингауза) является не элементарною, всегда съ собою идентичною душевною дѣятельностью, а весьма сложнымъ процессомъ. Простого момента стремленія, позыва, влеченія (Trieb) все-таки не удастся изъять изъ содержанія этого процесса; кромѣ того: все-таки воля есть влеченіе, ставшее предвидящимъ \*), а не предвидѣніе, вызвавшее влеченіе. Живущее въ каждомъ народѣ смутное стремленіе къ полному раскрытію своей сути становится тѣмъ отчетливѣе, опредѣленнѣе, наконецъ, сознательнѣе, чѣмъ болѣе данный народъ приближается къ цѣлостной расѣ: еврейскія влеченія наиболѣе предвидящи; въ психикѣ еврейскаго народа преобладаетъ воля.

Никто не станеть отрицать, что выдающіеся евреи мастерски разсуждаютъ. Но остроумно и логично разсуждать тѣмъ легче, чѣмъ равнодушнѣе относишься къ сути того, о чемъ разсуждаешь. Только разсуждать—еще не значить творчески мыслить. Упоромъ воли изощрилась у евреевъ изворотливость. Но философствуя *an und für sich*, они (не говоря уже объ отсутствіи оригинальности) идутъ большею частью недалеко, впадая то въ высокую, но безкровную абстрактность, то въ плоскій матеріализмъ.

Объявивъ евреевъ мыслителями *par excellence*, идеологи Дома Пѣсни любезно виндигировали самое мышленіе въ исключительную собственность евреевъ, клеймя философскую дѣятельность европейскихъ народовъ «узкою разсудочностью», «подготавливающею непоправимый разгромъ» (№ 17). При такомъ ходѣ мыслей нечего удивляться, если въ слѣдующихъ книжкахъ можно будетъ прочесть, напр., что Кантъ—неуклюжій подражатель еврейской спекуляціи.

Что значить все это? Выступленіе за или противъ юдаизма въ нашей культурѣ? Оставляя этотъ вопросъ открытымъ, я закончу обсужденіе еврейской философской правоспособности ссылкой на величайшаго арійскаго мы-

---

\*) Der Wille ist der vorausschauend gewordene Trieb. (Ebbinghaus, Abriss der Psychologie 1909).

слителя: Phönizier und Hebräer sind keine Philosophen (Letzte Aeusserungen Kant's S. 24).

Предпринятая Домомъ Пѣсни анкета объ еврейской музыкѣ пока привела къ тому признанію, которое предвидѣлъ теоретикъ Дома (въ № 17), именно, что «до настоящаго времени еврейскій народъ столь же мало обладаетъ собственною музыкой, какъ онъ обладалъ когда-либо собственной живописью, скульптурой и архитектурой».

Но, если еврейская quasi-народная и богослужебная музыка сложилась изъ заимствованій, сдѣланныхъ вѣка назадъ у европейской музыки, то слушая Gegurgel Gejodel und Geplapper (какъ Вагнеръ обозначаетъ еврейскую музыку) въ консервативныхъ синагогахъ, нельзя не прийти въ ужасъ отъ чудодѣйственной способности еврейства, не обладая творчествомъ, претворять чужое въ свое.

Я не стану здѣсь подробнѣе касаться взглядовъ Дома Пѣсни на расу и на юдаизмъ не только за недостаткомъ мѣста, но и вслѣдствіе того, что самые взгляды эти не могли быть, конечно, обстоятельно изложены въ небольшихъ программныхъ книжкахъ. Вотъ почему, ограничиваясь сказаннымъ, я прибавлю только, что происходящее въ Европѣ, особенно роковое для Германіи, смѣшеніе евреевъ съ образованными слоями арійскаго населенія и повсемѣстный ростъ еврейскаго вліянія не только на цивилизацію, но и на культуру, что оба эти роковыхъ процесса доводятъ теоретика Дома Пѣсни до растерянности: какъ будто свободный отъ вульгарно-либеральныхъ предразсудковъ и традицій просвѣтительнаго раціонализма и интернаціонализма, онъ вдругъ, закрывая глаза на то, что самъ все-таки выдвинулъ, именно на важное значеніе для культуры человѣческой породы, восклицаетъ: «Но кто свободенъ отъ предразсудковъ расы и традицій, у кого глаза достаточно открыты, чтобы любоваться разнообразными формами, которыя накладываютъ на разсудокъ и воображеніе случайности (?) рожденія въ томъ или иномъ уголкѣ земли и среди той или иной расы, тотъ будетъ судить иначе; въ мистическомъ союзѣ между воображеніемъ Арійца — Шумана и разсудкомъ Семита —

Гейне, очищенными созидающимъ геніемъ, единымъ и нераздѣльнымъ, онъ увидитъ залогъ надежды на будущее» (№ 13).

Тому же внезапному срыву въ интернаціонализмъ объяснено, можетъ быть, и еще одно натянутое объясненіе: какой странѣ принадлежитъ честь первоначальнаго созданія той или другой пѣсни, трудно рѣшить, не потому (какъ это утверждаетъ теоретикъ Дома Пѣсни), что народные рапсоды подѣ влияніемъ внезапнаго порыва (?) безсознательно (?) выполняли совершенный переводъ, а оттого, что большинство древнѣйшихъ пѣсенъ и сказаній Европы одного и того же индоевропейскаго происхожденія. Извѣстно, что писатели, не признающіе культуро-созидающей функціи расъ, готовы, несмотря на свою большей частью очень ярко выраженную просвѣтительскую разсудочность, на какія угодно фантастическія и даже мистическія гипотезы, лишь бы устранить изъ объясненія вполне осязательный, но имъ ненавистный факторъ. Зачѣмъ же Домъ Пѣсни слѣдуетъ ихъ примѣру? X

#### IV.

Раздѣляя вполне взглядъ Дома Пѣсни на великое значеніе «сокровищъ народнаго творчества», я не всегда могу согласиться съ тѣмъ, что приводится въ доказательство этой основной мысли. Такъ, напримѣръ, ссылка на Бетховена, вдохновлявшагося русскими народными пѣснями, несомнѣнно удачна: къ русскимъ темамъ Бетховенъ прибѣгалъ какъ разъ тогда, когда не былъ вдохновленъ и искалъ внѣшняго матеріала, при обработкѣ котораго можно обнаружить мастерство. Оттого и нѣтъ ни одной сонатной формы у Бетховена, связанной съ русской темой, и ни одного анданте, гдѣ Бетховенъ бывалъ особенно окрыленъ; встрѣчаются же русскія темы въ наиболѣе внѣшнеформальныхъ, хотя и восхитительно написанныхъ его пьесахъ. Русская народная пѣсня является въ произведеніяхъ Бетховена такою же экзотическою краскою, какъ и восточный колоритъ въ его Аѳинскихъ развалинахъ. Да и вообще

главное значеніе народной пѣсни вовсе не въ томъ, что она ссужаетъ композитора, случайно оказавшагося безъ темъ или страдающаго отъ постоянного ихъ отсутствія, сырымъ матеріаломъ; въ особенности значеніе это падаетъ, если композиторъ намѣренно ради внѣшней характеристичности беретъ пѣсню или плясовую совсѣмъ чужого для него народа и обрабатываетъ ее, напримѣръ, для опернаго или балетнаго номера. Народная пѣсня имѣетъ существенное значеніе не въ качествѣ матеріала, а какъ регуляторъ.

Будущій великій русскій композиторъ отнесется къ народнымъ русскимъ мотивамъ совершенно иначе, нежели большинство его предшественниковъ. Онъ не станетъ подобно барину Чайковскому прибѣгать къ пѣснѣ мужика вслѣдствіе внезапнаго сентиментальнаго порыва или нуждаясь въ колоритѣ; не станетъ онъ и подобно Римскому-Корсакову систематически опустошать сборники отечественныхъ пѣсень для того, чтобы собранный матеріалъ разрабатывать по западнымъ образцамъ, сочетая Вагнера съ Рабининимъ; и ужъ, конечно, къ народнымъ темамъ его не повлечетъ патріотическая мысль создать во что бы то ни стало русскую музыку, мысль, страннымъ образомъ рождающаяся какъ разъ въ головахъ окончательно неспособныхъ породить хотя бы одну вполне свою тему. Будущій композиторскій геній Россіи съ неизмѣннымъ и любовнымъ вниманіемъ станетъ изучать народную пѣснь; постоянная реальная связь съ нею необходима ему, какъ русскому интеллигенту, часто болѣе оторванному отъ народа, нежели представители образованнаго общества въ другихъ странахъ; но онъ будетъ про себя напѣвать любимыя мелодіи родины и очень рѣдко пользоваться ими, какъ матеріаломъ: недостатка въ послѣднемъ у него, какъ у генія, никогда не можетъ быть, скорѣе избытокъ. Творчество же элементовъ, сохраняя неизгладимый индивидуальный отпечатокъ, будетъ безсознательно регулироваться родимыми напѣвами и отъ нихъ, пока никѣмъ еще не замѣченныхъ возможностей, отъ скрытыхъ въ нихъ зачатковъ новыхъ музыкальных формъ зависѣть будетъ ростъ будущаго генія и дальнѣйшее развитіе русской музыки; если русская

народная музыка, при всей своей привлекательности, не заключаетъ въ себѣ довольно потенциальныхъ силъ для выработки своеобразнаго искусства, то великое торжество русской музыки будетъ отложено на неопредѣленный срокъ такъ же, какъ и если эти предполагаемыя достаточными потенціи вскрыты будутъ композиторомъ, пусть высокоодареннымъ, но русскимъ только по паспорту, а не по породѣ. Я не отрицаю, конечно, нѣкотораго намека на будущій музыкальный руссизмъ у Глинки, Бородина, Мусоргскаго, Римскаго-Корсакова и даже Чайковскаго, но въ основѣ, какъ по дарованію своему, такъ и по отношенію къ пѣснѣ они—не на высотѣ создателя русской музыки, или же вина въ ея недоразвитіи падаетъ на недочетъ въ музыкальности всего русскаго народа, взятаго въ цѣломъ (что предполагать—пока преждевременно).

Нѣмецкіе композиторы сравнительно рѣдко пользовались народнымъ творчествомъ, а между тѣмъ, что можно представить себѣ болѣе народнаго, чѣмъ ихъ музыка? Они были только, такъ сказать, пропитаны элементами родимыхъ напѣвовъ, создавали же новыя пѣсни, которыя оказывались одновременно и вполне индивидуальными, и вполне національными.

## V.

Превосходная, хотя нѣсколько форсированно-оптимистичная, статья Публика и искусство (№ 15—16\*), говорящая о «неизбѣжности встрѣчи элементовъ, которымъ должно соединиться», «чтобы произвести явленіе искусства во всей полнотѣ» имѣла бы болѣе смыслъ, если бы за ней послѣдовала спокойная педагогическая оцѣнка программы, составленной по голосованію публики.

---

\*) Особого вниманія заслуживаетъ слѣдующее (но какъ разъ пессимистичное) мѣсто: «Тому, кто интересуется жизнью произведеній искусства, очень легко увидѣть, что они прежде, чѣмъ достигнуть безсмертія, проходятъ, во всѣ времена и во всѣхъ странахъ, черезъ однѣ и тѣ же фазы. Первая фаза. Произведеніе при своемъ появленіи на свѣтъ, оцѣнивается по своему истинному внутреннему значенію только авторомъ. Другихъ оно удивляетъ новизною формы. Это

Но статья № 18 восхищается этой программой, какъ будто «день встрѣчи» уже наступилъ. Между тѣмъ и теоретика Дома Пѣсни прежде всего поразило то, что «выбранныя вещи относятся къ такимъ, которыя больше всего говорятъ воображенію, вызывая образы, картины». То-есть публика какъ всегда осталась себѣ вѣрной: «содержаніе» предпочтено «формѣ». И это несмотря на то, что голосовавшіе не приняли распредѣленія на три отдѣла (русскій, нѣмецкій и третій—другихъ школъ) какъ обязательное; нѣкоторые заполнили листъ исключительно русскими произведеніями, другіе—исключительно нѣмецкими и т. п. При 431 поданномъ бюллетенѣ, еслибы данное отношеніе было соблюдено, русскія произведенія должны были быть спрошенными 4310 разъ, нѣмецкія 3448; и тѣ и другія вмѣстѣ — 7758. На самомъ дѣлѣ оказалось въ пользу русской музыки 2912 требованій, а нѣмецкой—4846, что даетъ въ общемъ ту же сумму 7758. Произведенія другихъ школъ могли быть спрошены 2586 разъ; вмѣсто этого оказалось лишь 1656; 930 мѣстъ остались не заполненными (№ 18).

Итакъ публика осталась себѣ вѣрной, несмотря на то, что предпочла нѣмецкую музыку музыкѣ отечественной и другихъ народовъ, т. е. предпочла, казалось бы, наиболѣе чистую и въ то же время наиболѣе пѣсенную музыку. На дѣлѣ отчасти интересный текстъ, отчасти укрѣпившаяся популярность излюбленныхъ пѣвцами пьесъ опредѣляли выборъ и нѣмецкихъ пѣсенъ. А что публика обнаружила окончательную неспособность непосредственно оцѣнить высшее музыкальное благородство, проявленное съ потрясающей простотой, на которую способенъ только гений,

---

фаза систематическаго очернѣнія тѣмъ, чей духъ отрицанія чувствуетъ себя смущеннымъ. Вторая фаза. Произведеніе начинается, благодаря болѣе частому исполненію, свою мірскую жизнь. Къ нему болѣе или менѣе привыкли; оно больше не удивляетъ и меньше интересуетъ. Это—фаза безразличія, которое долженъ побѣдить исполнитель. Духъ отрицанія молчитъ или изощряется въ повтореніяхъ. Третья фаза. Произведеніе признано. Духъ отрицанія не сражается болѣе съ нимъ; онъ извращаетъ его и противопоставляетъ другимъ, болѣе молодымъ произведеніямъ.

это убѣдительно доказываетъ отсутствіе въ ея программѣ шотландскихъ пѣсенъ въ особенности Lord Gregory Бёрнса.

Но это не смущаетъ идеолога пѣсни. Въ № 21 онъ восклицаетъ: «Да, часъ насталъ! Мы живемъ во времени и вѣчность, являясь намъ подъ покровомъ времени, принимаетъ его ритмъ и фазы. Время господства художника-творца было какъ бы героической эпохой въ искусствѣ. Господство исполнителя (во французскомъ подлинникѣ *de l'interprète*) было эпохой виртуозности; теперь начинается время господства публики; это, разумѣется, не значить, что не существуетъ болѣе ни героизма, ни виртуозности, но не къ нимъ обращена теперь мысль въ искусствѣ. Публика теперь получаетъ значеніе, котораго она, быть можетъ, до сихъ поръ еще не имѣла; исполнителю вмѣняется та же обязанность относительно ея, которая была у художника-творца по отношенію къ исполнителю въ эпоху виртуозности».

Можетъ быть, представленіе о неизбѣжности сліянія исполнительскихъ типовъ интерпрета и виртуоза отчасти виновато въ томъ, что поторопились вторую эпоху счесть уже завершенной и, сосредоточивъ мысль искусства на публикѣ, рѣшились современному исполнителю, въ лучшемъ случаѣ неустойчивому въ своихъ стремленіяхъ, а большею частью, увы, переставшему колебаться и присягнувшему эстрадѣ, вмѣнить какія-то высокія и сложныя обязанности.

Очередь публики стать центромъ вниманія—еще за горами. Еще не принято все богатое наслѣдство «героической эпохи». Очень скоро выродившееся исполнительство, облюбовавъ сотню произведеній, перестало заботиться объ остальномъ наслѣдіи и озирается, ища новинокъ, умышленно ни на что прежнее непохожихъ; необходимо еще надолго сосредоточить мысль на наслѣдіи. «Тайное (?) оружіе (*ces armes magiques*), дѣлающее непобѣдимымъ художника-творца, утверждающаго жизнь» (№ 21)—все еще именно не только таинственно, магично, но и тайно, ибо или не увидѣло свѣта Божьяго, или же рѣдко и неотчетливо видитъ его. Современные исполнители, отчасти несмотря на свою виртуозность, отчасти благодаря ей, все еще недостаточно



и технически, и духовно развиты, чтобы, удовлетворительно воспроизводя гениальных авторовъ, мочь переданнымъ имъ «оружіемъ» въ свою очередь «вооружить публику».

## VI.

Если образованное общество обязано чтить и поддерживать Домъ Пѣсни, даже не раздѣляя во многомъ вкуса его основателей и руководителей, то послѣдніе не менѣе обязаны къ тому, чтобы ихъ личные вкусы не окрашивали чрезмѣрно всей дѣятельности учрежденія, цѣль котораго явно превышаетъ потребности и силы опредѣленныхъ живыхъ людей, требуя соединенія представителей не одного только живущаго поколѣнія.

Домъ Пѣсни какъ будто согласенъ съ этимъ, предоставляя «свободный доступъ всѣмъ тѣмъ, кто, обладая опредѣленною идеей, стремится къ ея утвержденію, независимо отъ ихъ направленій» (№ 7); «радость художника, который знаетъ свою цѣль и съ пѣснями идетъ къ ней, не въ томъ, чтобы играть роль чичероне или вести за собой толпу, какъ въ котильонѣ, а въ томъ, чтобы чувствовать вмѣстѣ съ собою друзей, одушевленныхъ той же вѣрой, тѣми же желаніями и стремленіями, но думающихъ своею головой и идущихъ на своихъ ногахъ» (№ 14).

Однако въ той же 14-й книжкѣ заявляется, что Домъ Пѣсни «во всѣхъ отношеніяхъ — домъ Мусоргскаго». Что это дѣйствительно такъ, свидѣтельствуетъ между прочимъ и программа главной исполнительницы; три вечера въ сезонѣ были цѣликомъ посвящены Мусоргскому, не считая того, что его сочиненія исполнялись и на другихъ вечерахъ. Но можетъ ли «домъ Мусоргскаго» именоваться «Домомъ Пѣсни»? Если что подлежитъ спору, такъ это музыкально-культурное значеніе Мусоргскаго вообще и для Россіи въ особенности. Правильнымъ было бы безпощадно-критическое отношеніе къ этому талантливому, но варварскому самобытнику, къ этому адвокату пресловутаго «нутра», слѣпое довѣріе къ которому погубило не одного художника и не только въ Россіи. Одинаково вредно для

будущаго русской музыки и безусловное признаніе Мусоргскаго, его возвеличеніе до степени вождя, и безусловное непризнаніе его.

Чтобы подчеркнуть значеніе своего патрона, Домъ Пѣсни приводитъ въ № 10 длинный перечень мнѣній о немъ французскихъ музыкантовъ и литераторовъ.

Безмѣрная и высокопарная хвала Мусоргскому, расточаемая французами, наводятъ на не фанатически настроеннаго читателя просто скуку; и прерываютъ эту скуку только фразы въ родѣ нижеслѣдующей, на которую рѣшился Пьеръ Лало: «И эта непосредственная правда, и это безконечное разнообразіе, все это удивительно, поразительно, единственно во всей музыкѣ; легко себѣ представить, что музыканты, особенно тѣ, которымъ надоѣлъ великолѣпный и громоздкій механизмъ творчества Вагнера, увлекаются этимъ искусствомъ, такимъ живымъ, такимъ свободнымъ, такимъ тонкимъ, что самое искусство кажется неуловимымъ и почти отсутствующимъ».

Что доказываютъ всѣ эти восторги? Въ лучшемъ случаѣ ничего болѣе, какъ только частичное значеніе Мусоргскаго для одного момента развитія французской музыки. Этого значенія отрицать нельзя, такъ какъ элементами Мусоргскаго пестрятъ иныя современныя французскія композиціи. Но должно ли гордиться русскому такимъ успѣхомъ отечественнаго дарованія? Французское музыкальное искусство отличалось всегда, не въ примѣръ другимъ видамъ творчества того же народа, вялымъ темпомъ своего развитія. Не мощнымъ движеніемъ изнутри (изъ пѣсни народа) независимо и наперекоръ всякому искусственному чужому вліянію развивалось оно, какъ музыка итальянцевъ и особенно нѣмцевъ. Всегда оно нуждалось въ оплодотвореніи со стороны, въ прививкѣ чужими черенками, въ стимулирующихъ средствахъ.

Не говоря уже о раннемъ итальянскомъ вліяніи, французское искусство звука дважды оплодотворялось нѣмецкимъ: сначала Глюкомъ, потомъ Вагнеромъ; далѣе, два привившихся нѣмецкихъ еврея Мейерберъ и Оффенбахъ дали образцы парижской большой оперы и парижской оперетки;

наконецъ, когда непонятой и неоцѣненной почти безслѣдно прозвучала Кармень, а французская музыкальная энергія, породивъ Бизе, окончательно ослабла, искусство звука въ Парижѣ, потерявъ какъ будто навсегда и безъ того непрочную, часто прерывавшуюся связь съ родной почвой, беспомощно и нервозно суетилось между шикарными утонченностями, сентиментальными поддѣлками подъ старину и пустозвоннымъ лжевагнеріанствомъ; тогда грубоватая непосредственность чужака съ другого конца Европы показалось пикантною парижскимъ упадочникамъ—и вотъ Мусоргскій «стимулируетъ» французскую музыку, вызывая къ жизни странныхъ бастардовъ... Когда Мусоргскій перестанетъ дразнить усталые нервы, его отодвинутъ и будутъ искать новое, быть можетъ, совершенно ему противоположное. Пока все-таки культъ Мусоргскаго во Франціи понятенъ. Но насаждать въ Россіи культъ Мусоргскаго, подогрѣвая интересъ къ нему ссылкой на его парижскія побѣды, могутъ лишь дѣятели, фанатически его исповѣдующіе или безнадежно чуждые Россіи, не видящіе опасныхъ чертъ русскаго характера, не прозрѣвающіе въ перспективныя дали ея возможной культуры.

«Художественное изображеніе одной красоты въ матеріальномъ (?) ея значеніи», по дикому воззрѣнію Мусоргскаго (см. № 16), есть «грубое ребячество, дѣтскій возрастъ искусства». «Тончайшія черты природы человѣка и человѣческихъ массъ, на зойливое ковырянье (!) въ этихъ малоизвѣданныхъ странахъ и завоеваніе ихъ»—вотъ въ чемъ видитъ даровитый, но неисправимый варваръ «настоящее призваніе художника»,—вотъ отъ чего онъ самъ приходитъ въ «присновосторгъ» (№ 16), приводя въ него и своихъ сторонниковъ; не замѣчая «грубаго ребячества» подобныхъ художественныхъ исповѣданій, они не подозреваютъ, что за зданіе выстроится (въ особенности на русско́й почвѣ), если краугольнымъ камнемъ его явится «назойливое ковырянье», на которое и безъ того неизмѣнно наталкиваешься, стоитъ только пуститься въ путь по широкимъ равнинамъ русской литературы. Не достаточно ли одного Достоевскаго?

## VII.

Въ своихъ вѣсакъ и вѣглядахъ на музыку Домъ Пѣсни откровенно подчинился Мусоргскому и притомъ въ такой мѣрѣ, что приходится предположить одно изъ двухъ: или чудесное ихъ совпаденіе, или же отсутствіе у руководителей Дома Пѣсни самостоятельности музыкальныхъ вѣзрѣній.

Начиная программу одного вечера, посвященнаго Мусоргскому, сочиненіями Баха, Глюка, Бетховена, Берліоза и Листа, Домъ Пѣсни поясняетъ это странное сопоставленіе цитатой изъ автобіографіи Мусоргскаго (см. книжки №№ 9 и 10): «Я признаю, что въ области искусства только художники-реформаторы, какъ: Бахъ, Глюкъ, Бетховенъ, Берліозъ, Листъ создавали законы искусства, но не считаю эти законы за непреложные, а прогрессирующіе и видоизмѣняющіеся, какъ весь духовный міръ».

Произвольность и несправедливость Мусоргскаго состоитъ въ данномъ случаѣ не въ томъ, что онъ композиторовъ менѣе крупныхъ, но ему полулитератору, программисту болѣе близкихъ (они все-таки, правда не въ существенномъ, но явились «реформаторами»), назвалъ рядомъ съ тѣми двумя (ему конечно скорѣе чуждыми), обойти которыхъ немислимо, а въ томъ, что не упомянулъ двухъ именъ;—каждое изъ нихъ несравненно цѣннѣе, нежели Глюкъ, Берліозъ, Листъ, взятые вмѣстѣ;—не упомянулъ Шумана и Вагнера, тогда какъ оба они, будучи несомнѣнными реформаторами, кое въ чемъ существенномъ являются для него, Мусоргскаго, предшественниками.

Желая перечислить тѣхъ великихъ композиторовъ, которые сознательно выступали реформаторами, было бы справедливо, рассматривая Моцарта, какъ геніальнаго завершителя, а не начинателя или даже вообще не упоминая авторовъ добетховенской эпохи, назвать Бетховена, Шумана, Вагнера или, съ еще болѣе высокой и строгой точки, только перваго и послѣдняго; намѣреваясь же перечислить всѣхъ выдающихся композиторовъ, которымъ удалось создать образцовыя произведенія, обновившія важныя части преж-

нихъ формъ, внесшія новыя приемы композиторской техники, странно, въ особенности будучи противникомъ Вагнера, умолчать, напримѣръ, о Бизе, упоминая въ то же время Берліоза? \*)

Ясно, что Мусоргскій, перечисляя, говорилъ pro domo sua и болѣе всего былъ далекъ отъ безпристрастія. Еще дальше въ нѣкоторомъ отношеніи пошелъ Домъ Пѣсни, очевидно считающій своего патрона за величайшаго «художника-реформатора». Такъ, отчасти даже вопреки выше приведенному изреченію Мусоргскаго, полагая его вкусъ непреложнымъ, Домъ Пѣсни испытываетъ терпѣніе своихъ слушателей многократнымъ повтореніемъ глюковскихъ арій.

Оба нѣмецкихъ классика, насаждавшихъ музыку въ Англіи и во Франціи, Гендель и Глюкъ, безконечно уступая по своему дарованію Баху и Моцарту и стремясь въ то же время во что бы то ни стало къ большому стилю, отошли отъ характерно-германскаго искусства съ его камерностью, интимностью, лиризмомъ, съ этими чертами, сохранившимися и въ Девятой и въ Кольцѣ, несмотря на грандіозную широту ихъ построений; не медленно, внутренне, органически доросли они до крупныхъ очертаній въ своихъ композиціяхъ, а вдругъ и подъ вліяніемъ иного склада жизни, иныхъ вкусовъ чужой среды, болѣе блестящей, нежели родная, нѣмецкая; оба они, оставаясь строгими музыкантами, орудовали, однако, не только массами, сочиняя преимущественно ораторіи и оперы, но и для массъ, для великолѣпнаго, воспитаннаго на Корнелѣ и Расинѣ парижскаго двора, для гордой и набожной англійской знати, колебавшейся въ своихъ музыкальныхъ симпатіяхъ между суровыми церковными напѣвами и сладостной мелодіей итальянцевъ...

Однако, Гендель создалъ многое, что до сихъ поръ не увяло и, быть можетъ, сохранить свою свѣжесть навсегда, гораздо же менѣе его талантливый Глюкъ одряхлѣлъ, какъ никто изъ крупныхъ классиковъ; значеніе Глюка—только

---

\*) Я уже не говорю о странномъ, въ особенности для славянина, неупоминаніи Шопена.

историческое; въ оперной его реформѣ, въ стремленіи къ выразительности музыкально-сценической (правда, очень робкой) и къ строгому согласованію музыки съ текстомъ (правда, въ данномъ случаѣ, къ тому большею частью мало пригоднымъ) принято усматривать зарожденіе музыкальной драмы, какъ особаго отъ оперы вида сочетанія словеснаго и звукового искусствъ. И вотъ слишкомъ благодарные потомки обязуются десятки разъ при каждомъ удобномъ случаѣ слушать музыкально вывѣтрившуюся повѣсть объ Орфеѣ, потерявшемъ свою Эвридику, испытывая при этомъ особое удовольствіе музыкальнаго эстета, наблюдающаго, какъ гениальная артистка выбивается изъ силъ, чтобы вдохнуть жизнь въ мумію, извлеченную изъ музея теоретиками Дома Пѣсни, покорными каждому, быть можетъ, неосмотрительно брошенному слову «патрона пѣсни». Если это не схоластика, то я не знаю, гдѣ она.

О неправомѣрности считать этапами развитія музыки явленія Берліоза и Листа мнѣ пришлось говорить въ иномъ мѣстѣ. Здѣсь замѣчу лишь, что судя по частому исполненію слабыхъ пѣсенъ Листа и особенно очень плохихъ его трактовокъ текстовъ Гёте, надо предположить, что третій излюбленный авторъ Мусоргскаго Берліозъ, уже окончательно неспособный написать пѣсню, лишь поэтому исполнялся въ Домѣ Пѣсни рѣдко.

## VIII.

Изъ современныхъ композиторовъ Домъ Пѣсни особо занялся пока Николаемъ Метнеромъ, посвятивъ его произведеніямъ отдѣльный вечеръ. Въ № 14 помѣщенъ очень мѣткій отзывъ объ этомъ авторѣ: «Виртуозность его велика. Тѣмъ интереснѣе было увидѣть, какую роль онъ ей удѣляетъ при исполненіи своихъ произведеній. Для исполнителей является большимъ удовлетвореніемъ возможность показать въ сотрудничествѣ съ самимъ авторомъ, что ихъ взгляды на исполненіе раздѣляются имъ. И слушатели, конечно, вынесли въ этотъ вечеръ впечатлѣніе, что каждая изъ пѣсенъ выливалась со всей силой естественнаго источ-

ника»... «Искусство Метнера никогда не позволяет пѣвцу извлекать изъ произведенія какіе-либо эффекты, кромѣ тѣхъ, которые намѣчены въ самой музыкѣ и намѣчены съ непреложной точностью. Виртуозность необходима въ силу сплетенія темъ, соединяющихся и расходящихся въ необычныхъ ритмахъ, внезапность которыхъ могла бы сбить съ толку, еслибы ихъ логика не была столь неумолима. Но, что здѣсь необходимо, такъ это современная виртуозность, которая и хочетъ, и можетъ, но лишь для того, чтобъ выдвинуть впередъ все, кромѣ себя».

Надо обладать хорошимъ чутьемъ, чтобы такъ понять и оцѣнить художника, который какъ въ эпохѣ, когда ему приходится жить, такъ и въ странѣ, гдѣ онъ родился, стоитъ особнякомъ, ибо ничего общаго не имѣетъ ни съ европейской музыкальной современностью, ни съ русскими композиторскими теченіями, примыкая всецѣло къ идущей отъ начала XVIII вѣка до Вагнера и Брамса германской творческой линіи. Совершенно правильно также Н. Метнеръ отнесенъ въ репертуарныхъ спискахъ къ нѣмецкимъ композиторамъ, какъ авторъ *Goethe-Lieder*.

## IX.

При взглядѣ на большинство музыкальныхъ исполнителей возникаетъ представленіе о двухъ типахъ: интерпрета и виртуоза. Первый преобладалъ въ доброе старое время, второй господствуетъ въ помраченной и будничной современности. Быстрый ростъ второго насчетъ перваго можно наблюдать, даже слѣдя за дѣятельностью отдѣльнаго крупнаго исполнителя: такъ, Гофманъ, можетъ быть, совершеннѣйшій піанистъ нашихъ дней, сначала былъ интерпретомъ, теперь, къ сожалѣнію, рѣшительно становится виртуозомъ... Конечно, есть много исполнителей и смѣшаннаго типа: одни, исполняя то, что отвѣчаетъ характеру ихъ личности и лежитъ въ границахъ ихъ дарованія и мастерства, являются интерпретами, въ остальномъ остаются виртуозами; другіе колеблются между обоими исполнительскими направленіями по безхарактерности своей.

Но есть очень небольшое меньшинство исполнителей; его нельзя отнести ни къ тому, ни къ другому типу; нельзя признать и смѣшаннымъ переходнымъ типомъ, такъ какъ послѣдній связанъ всегда съ ограниченностью духовныхъ силъ, недостаткомъ внѣшнихъ способностей, съ расколотой или неоригинальной личностью, между тѣмъ здѣсь идетъ рѣчь какъ разъ объ артистахъ, наиболѣе богатоодаренныхъ и самобытныхъ. Вейнгартнеръ, Вюльнеръ, Никишъ, Рахманиновъ—вотъ исполнители настоящаго времени, имена которыхъ раньше всего приходятъ въ голову, когда желаешь перечислить это меньшинство. Но сейчасъ же къ этимъ именамъ присоединяешь имя главной исполнительницы Дома Пѣсни...

Существуютъ исполнители, владѣющіе какъ будто не тѣмъ инструментомъ, который отвѣчаетъ ихъ природѣ; обычно это въ лучшемъ случаѣ исполнители средніе; конечно, владѣй они соотвѣтствующимъ инструментомъ, уровень ихъ исполненія былъ бы выше, но вовсе не на много, такъ какъ очевидно, что въ нихъ во-время не проявилась индивидуально направленная энергія, способная исправить ошибку и привести къ надлежащему пути.

Далѣе есть исполнители, о которыхъ хочется сказать, что они словно рождены піанистами, скрипачами, пѣвцами; то-есть они стали тѣмъ, чѣмъ только и должны были сдѣлаться; нечего поэтому, да и нельзя отдѣлять то, что они даютъ, какъ музыканты, отъ того, что предопредѣляется свойствами ихъ техники, связанными столько же со строеніемъ членовъ и органовъ ихъ тѣла, сколько съ устройствомъ ихъ инструмента. Обычно такіе исполнители—всегда выше средняго уровня, даже въ случаѣ нѣкоторой духовной ограниченности. Инструментъ и человѣкъ вмѣстѣ являютъ собою одно существо; но если первый дѣйствительно какъ бы получаетъ душу, становится человѣкомъ, то послѣдній въ такомъ случаѣ нерѣдко превращается въ инструментъ.

Не такъ обстоитъ дѣло съ тѣми немногими избранными, о которыхъ выше шла рѣчь. Разумѣется, если бы они не взялись за наиболѣе подходящее или же взялись за са-



мое неподходящее для себя орудіе звука, они болѣе или менѣе отрѣзали бы себѣ пути къ свободной музыкальной рѣчи, а слѣдовательно и къ выраженію своихъ идей; въ крайнемъ случаѣ, они замерли бы косноязычными чудаками и восхищали бы только близкихъ окружающихъ. Но почему въ то же время, слушая ихъ, забываешь о техникѣ, не замѣчаешь маленькихъ ея недочетовъ, а если замѣчаешь, то тутъ же переоцѣниваешь ихъ чуть ли не въ достоинства, ибо они обусловлены безконечною широкостью, грандіознымъ обхватомъ, недоступнымъ безупречному инструментальному или вокальному совершенству, почти всегда связанному съ механизацией личности исполнителя? Почему въ этомъ случаѣ обратно предшествующему именно отдѣляешь человѣка отъ инструмента? Отдѣляешь и въ первомъ случаѣ, но тамъ для того, чтобы можно было распознать во внѣшне-технически-несовершенномъ исполненіи крупный музыкальный умъ и вкусъ; здѣсь же отдѣляешь независимо отъ технического совершенства; отдѣляешь потому, что послѣднее, на какой бы высокой ступени оно ни стояло, все равно не сравняется, останется за тѣмъ музыкально-прекраснымъ или музыкально-возвышеннымъ, что изъ себя даетъ намъ подобный артистъ.

Но забываешь не только о техникѣ, инструментѣ, голосѣ; забываешь о двухъ основныхъ исполнительскихъ типахъ, о стильности, автентичности передачи. Оттого и кажется, что эти немногіе принадлежатъ къ смѣшанному типу. Ихъ эстетически всегда оправдываемая свобода исполненія, отступившаго даже отъ хорошей традиціи, мгновеніями внѣшне напоминаетъ произволъ виртуозности; а безошибочное чутье (возможное лишь при частичной конгеніальности съ исполняемымъ авторомъ), которое творитъ чудеса ближайшаго и естественнѣйшаго толкованія, заставляетъ слушателя предполагать, что на этотъ разъ передъ нимъ интерпретъ, всецѣло забывшій себя и весь отдавшійся пристальному изученію даннаго автора и традиціоннаго его исполненія.

На самомъ дѣлѣ здѣсь свое искусство, своя музыка. Музыка Вейнгартнера, это—его крайне оригинальное, не-

смотря на строгую стильность, исполненіе Моцарта и Бетховена (а вовсе не слабыя и среднія композиціи, имъ напрасно сочиненныя); неподобный по своей естественности и выдержанности аполлинизмъ Вейнгартнера-дирижера—одна музыка; другая столь же своя въ каждомъ движеніи—дионизизмъ Никиша; музыка Рахманинова, (композитора безспорно крупнаго, но еще болѣе сильнаго въ качествѣ исполнителя)—наиболѣе своя, когда онъ, равно значительный и какъ дирижеръ, и какъ піанистъ, исполняетъ все равно свои ли вещи, или, напимѣръ, симфонію Чайковского.

Когда эти немногіе даютъ свою музыку, какъ творческое воспроизведеніе, они одинаково далеки и отъ интерпретаціи, и отъ виртуозности, впадая въ то или другое направленіе сообразно уклону своего характера или мгновенному капризу лишь тогда, когда слабѣетъ вдохновеніе или когда имѣютъ дѣло съ чуждымъ имъ сочиненіемъ. Въ подобномъ случаѣ, напимѣръ, Вейнгартнеръ болѣе склоненъ къ изящно-холодной интерпретаціи, Никишъ къ яркой виртуозности. Замѣчательно, что какъ разъ въ такихъ случаяхъ выпукло обнаруживается техника подобныхъ артистовъ, о которой въ лучшія минуты забываешь. Все сказанное выше о небольшомъ меньшинствѣ отдѣльно стоящихъ исполнителей приложимо и къ Олениной д'Альгеймъ.

Она—геніальна въ самомъ точномъ, даже узкомъ, смыслѣ этого слова: чутье, явно преобладая въ ней надъ сознательностью, приводитъ ее къ воспроизведеніямъ, рядомъ съ которыми и по стильности можетъ быть поставлено лишь очень немного. Слѣдуетъ признать однако, что Оленина особенно сильна, наиболѣе творить свое искусство тамъ, гдѣ преобладаетъ не музыкально-прекрасное, а музыкально-характеристичное, въ чемъ бы послѣднее ни состояло: въ «ковырняняхъ» Мусоргскаго, въ «романтическомъ» ужасѣ, въ драматическомъ паѳосѣ, въ мѣстномъ колоритѣ или въ подчеркнутомъ стилѣ старины. Иногда, кажется, что Оленина—не лирикъ. Объясняется ли это природной склонностью, или слишкомъ усерднымъ служеніемъ «нутряной» музыкѣ патрона Дома Пѣсни, или, наконецъ, болѣе внѣшнимъ обстоятельствомъ, тѣмъ,

что голосъ Олениной вполне повинуется ей лишь тогда, когда она, характеризуя, настраиваетъ его, такъ сказать, въ соотвѣтственномъ тембрѣ? Сказать трудно; быть можетъ, здѣсь дѣйствуютъ всѣ три причины. Но только пѣсни, гдѣ надо просто пѣть своимъ индивидуальнымъ голосомъ, гдѣ характеристичная экспрессія неумѣстна, такъ какъ преобладаетъ музыкально-прекрасное, удаются ей гораздо менѣе; напримѣръ, всѣ вещи Баха, *Du bist die Ruh*—Шуберта, *An die Türe will ich schleichen*—Шумана, *Nähe des Geliebten*—Метнера и т. п. Здѣсь Оленина слабѣе какъ въ техническомъ, такъ и въ чисто-музыкальномъ отношеніи, и здѣсь, если не въ Россіи, то въ Германіи у нея найдется не одна болѣе счастливая соперница (напримѣръ Юлія Кульпъ, Елена Штегеманъ). Можно думать, что множество характерныхъ тембровъ, которыми въ совершенствѣ владѣетъ Оленина, заглушили ея личный тембръ; она, какъ медиумъ, должна явиться проводникомъ какого-либо образа, чтобы ея голосъ далъ ей возможность творить свою музыку.

Сходство Олениной съ Вюльнеромъ въ томъ, что и онъ владѣетъ скорѣе многими голосами, нежели однимъ своимъ. Различіе—въ діапазонѣ не только голоса (точнѣе: голосовъ), но и всего дарованія, какъ музыкальнаго, такъ и декламационнаго: вся натура Вюльнера—(въ которой вѣчно мужественное закованнаго въ латы воина сочеталось съ надломленностью утонченнѣйшаго и притомъ стариннаго романтика)—еще сильнѣе, глубже и шире, чѣмъ индивидуальность Олениной. Въ частности, у него съ одной стороны больше лиризма, съ другой же—больше сознательности, а отсюда и разнообразія чисто-музыкальных оттѣнковъ; кромѣ того ему несравненно ближе музыкально-прекрасное нѣмецкой пѣсни. Поэтому въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда Оленина, не чувствуя полной власти надъ своими средствами, старается только сохранить вокальную корректность, исполненіе ея музыкально нѣсколько блѣднѣетъ; Вюльнеръ же въ такихъ случаяхъ не останавливается передъ тѣмъ, чтобы по крайней мѣрѣ геніально намекнуть, продолжая создавать моменты изумительно тонкіе, хотя и въ отвлеченно-музыкальномъ смыслѣ.

Среди нѣкоторыхъ постоянныхъ посѣтителей Дома Пѣсни существуетъ взглядъ, что своеобразная красота исполненія Олениной д'Альгеймъ кроется въ ея безупречной читкѣ, въ высокихъ качествахъ ея произношенія и произнесения, словомъ въ литературности и декламации. Безспорно, все это, выгодно отличая ее отъ большинства вокальных исполнителей, придаетъ законченность искусству Олениной. Самое же искусство, я разумѣю особенное ея искусство, все-таки всецѣло коренится въ исключительной, но, повидимому, мало осознанной музыкальности.

## Х.

Возникаетъ невольно вопросъ: не является ли для Дома Пѣсни словесное искусство болѣе важнымъ, нежели музыкальное? Иныя программы, прекрасно составленныя съ точки зрѣнія историко-литературной, представляющія собою подчасъ небольшія антологіи, неудачны въ музыкальномъ отношеніи, включая, на примѣръ, много пьесъ одного и того же темпа или однообразнаго настроенія.

Проявивъ оцѣнкою Николая Метнера и учрежденіемъ конкурса на переводъ *Die schöne Müllerin* чутье и любовь къ музыкальному германизму, руководители Дома Пѣсни въ программахъ, посвященныхъ различнымъ національностямъ, сдѣлали такой выборъ нѣмецкихъ пѣсенъ, что, не зная, можно было бы заподозрить ихъ въ умыслѣ оттѣснить самый музыкальный народъ на послѣднее мѣсто. Достаточно сказать, что Бетховенъ былъ представленъ такой слабой вещью, какъ *Mailed* (*Wie herrlich leuchtet*); несомнѣнно, выборъ палъ на эту недостойную Бетховена и совсѣмъ не характерную для германской музыки пьесу только потому, что она написана на текстъ Гёте; хотѣли показать совмѣстный трудъ двухъ величайшихъ нѣмецкихъ художниковъ, не замѣтивъ, что въ данномъ случаѣ музыка ни въ какомъ отношеніи не конгеніальна тексту: *Mailed*—одно изъ технически наименѣ постижимыхъ и самыхъ музыкальных стихотвореній; вся пѣсня—одинъ стремительно-утверждающій жизнерадостный порывъ, на который былъ

способенъ только Гёте и притомъ молодой Гёте; читая ее или, вѣрнѣе, несясь стремглавъ вмѣстѣ съ ея энергично-краткой строкой, забываешь столѣтіе, ее породившее, до такой степени она вѣчная, вселенская... И вдругъ у Бетховена типичные куплеты XVIII вѣка со старомодными нѣсколько манерными, танцевальными ритурнелями... У Бетховена можно было бы найти и на текстъ Гёте совершеннѣйшія и притомъ характерно германскія пьесы, на примѣръ, пѣсни Клерхенъ, Миньоны (*Kennst du das Land*) и Мефистофеля.

---

Вообще, если многія достоинства въ дѣятельности Дома Пѣсни слѣдуетъ поставить въ счетъ утонченно сознательной литературности, то многіе недостатки—тому, что эта литературность часто подчиняетъ себѣ могучую, но наивную музыкальную стихію.

---

Октябрь 1909.



ЭСТЕТИЧЕСКІЯ ВОЗЗРѢНІЯ БРОДЕРА ХРИСТИАНСЕНА.





## ЭСТЕТИЧЕСКІЯ ВОЗЗРѢНІЯ БРОДЕРА ХРИСТИАНСЕНА.

(Прибавленіе къ статьямъ „Модернизмъ и музыка“ и „Критика“).

### I.

Во время подготовленія настоящей книги къ печатанію автору пришлось познакомиться съ новѣйшей философіей искусства по недавно вышедшему сочиненію \*) одного даровитаго представителя фрейбургской школы.

Бродеръ Христиансенъ выгодно отличается отъ большинства эстетиковъ, не исключая и крупнѣйшихъ, тѣмъ, что въ натурѣ его чувствуются артистическіе элементы и что къ одному, по крайней мѣрѣ, искусству, именно къ изобразительному, у него живое и непосредственное отношеніе, имѣются особые щупальцы, отсутствіе которыхъ не можетъ быть замѣнено никакою дисциплиною—ни теоретическою, ни историческою, ни даже технико-практическою.

Требовать большаго отъ эстетика, именно взора, одинаково открытаго и яснаго для всѣхъ искусствъ, не только излишне, но и невозможно. Винчи и Винкельманъ были довольно равнодушны къ поэзіи, не понимая ея сущности; Ницше былъ слѣпъ къ формамъ изобразительнаго искусства; почти ни у кого изъ крупнѣйшихъ художниковъ слова, кисти и рѣзца не было ушей для музыки, какъ особаго искусства; существуютъ замѣчательные прозаики, смотрящіе на стихотворную поэзію, какъ на пустую игру; замѣчательные музыканты глухіе и слѣпые къ остальнымъ

---

\*) Broder Christiansen. Philosophie der Kunst. 1909.

искусствамъ до такой степени, что въ ихъ головѣ нѣтъ даже мѣста идеѣ единого искусства.

Между тѣмъ, какъ разъ къ этой идеѣ можно подойти, владѣя, конечно, нѣкоторою способностью къ философскому мышленію, только черезъ непосредственное постиженіе хотя бы одного изъ искусствъ; сильнѣйшій философскій умъ не спасетъ отъ величайшихъ ошибокъ того эстетика, который, не обладая природнымъ чутьемъ и выдающеюся способностью къ опредѣленному искусству, станетъ одинаково усердно изучать и контрапунктъ, и перспективу, и версификацію, упорно играть на нѣсколькихъ инструментахъ, рисовать, писать стихи, заодно полагая ихъ на музыку, танцовать и выступать на сценѣ, дѣлая все это для того, чтобы подойти къ искусству вообще и оказаться равно справедливымъ въ своихъ сужденіяхъ обо всѣхъ видахъ его; отъ такого эклектика навсегда останется скрытою суть искусства; никакой цѣнности не могутъ имѣть его вѣрныя положенія и никакой поучительности его ошибки, при одинаковомъ вниманіи, удѣленномъ въ системѣ всѣмъ отдѣльнымъ искусствамъ; ибо, разсматривая всѣ искусства, незамѣтно для себя все-таки съ точки зрѣнія одного вида, такой разносторонній изслѣдователь неизбѣжно впадетъ въ большую и болѣе опасную односторонность, нежели художникъ любой специальности, философствующій обо всемъ искусствѣ.

Включить статью о трактатѣ Христіансена, эстетика, идущаго отъ изобразительнаго искусства, въ книгу, направленную прямо или косвенно, но всегда въ сторону музыки, побудило меня прежде всего то же самое желаніе, что руководило мною и при изложеніи въ пятой статьѣ о модернизмѣ и музыкѣ «манифеста» Вейнгартнера: желаніе привѣтствовать, какъ единомышленниковъ, писателей современныхъ, по природѣ своей артистичныхъ, которые, вобравъ въ себя сложную культуру, выступили врагами модернизма.

Книга Христіансена заслуживаетъ, разумѣется, всесторонняго, между прочимъ, и специально философскаго разбора. Я остановлюсь на немногомъ, сообразуясь съ указанной выше цѣлью.

Мысль Христіансена движется, на мой взглядъ, въ томъ направленіи, которое наиболѣе способно привести къ пролегоменамъ будущей науки объ искусствѣ, конечно, если пройти этотъ путь неоднократно, каждый разъ беря съ собою другія художественныя данныя, цѣнность которыхъ внѣ сомнѣнія. Но потому ли, что тема Христіансена талантливѣе его самого, или оттого, что самый путь очень труденъ, мысль писателя нерѣдко колеблется настолько, что рискуетъ упасть и затѣмъ подняться и дальше итти по совсѣмъ другой, почти противоположной дорогѣ.

Я бы могъ указать на цѣлый рядъ такихъ колебаній и даже противорѣчій основнымъ мыслямъ, гдѣ Христіансенъ невольно играетъ въ руку модернизму. На нѣкоторыхъ колебаніяхъ я долженъ въ послѣдствіи остановиться, теперь же сдѣлаю попытку начертать линіи пройденнаго Христіансеномъ пути. Буду по возможности пользоваться собственными выраженіями автора.

## II.

Человѣкъ заключаетъ въ себѣ два субъекта: одинъ—категоріи причины: психофизическій механизмъ; другой—категоріи цѣли: свободный индивидуумъ. Источникомъ нравственныхъ и художественныхъ цѣнностей является только второй. Цѣль имманентна влеченію. Живущій внутри влеченія законъ цѣнности находится въ скрытомъ состояніи и потому обнаруживается не какъ всеобщее правило, а въ переживаніи индивидуальнаго выполненія влеченія. Часто сужденіе основывается на провизорныхъ критеріяхъ вмѣсто того, чтобы основополагаться на этомъ законѣ; напримѣръ, на гедонистическомъ критеріи (удовольствія — неудовольствія); происходитъ это или изъ-за удобства, или вслѣдствіе конкурированія различныхъ моментовъ душевной жизни.

Сильнѣйшее отклоненіе отъ окончательнаго критерія цѣнности происходитъ отъ обилія уже готовыхъ сужденій о цѣнностяхъ. Отсюда антитеза: автономія и гетерономія. Напримѣръ, владѣніе языкомъ—почти сплошь гетерономно, такъ какъ чувство языка (Sprachgefühl) есть

результатъ заученнаго пользованія аналогіями и связано съ условной гетерономіей.

То же самое имѣетъ мѣсто и въ сужденіяхъ объ искусствѣ: критичность въ большинствѣ случаевъ есть своего рода Sprachgefühl. Большинство критиковъ, коллекціонеровъ, историковъ искусства и, наконецъ, художниковъ—гетерономны. Въ томъ, что всѣ судящіе и творящіе гетерономно отрицаютъ это и говорятъ о своей автономности, можно видѣть одно изъ доказательствъ дѣйствительной автономіи подлиннаго искусства. Что же касается самаго понятія автономіи, оно соблазняетъ на то, чтобы утверждать, какъ основаніе цѣнности, или субъективистическій произволъ, или свободное подчиненіе другому. Ницше склоненъ къ первому, Кантъ (?)—ко второму. Чувство необходимости сужденія можетъ быть только при автономныхъ цѣнностяхъ. При этомъ надо отличать значимость необходимости отъ всеобщей: автономная оцѣнка, гдѣ она налицо, необходима; для выражающаго ее субъекта она—неслучайна; всеобщая же интересубъективная значимость можетъ быть для даннаго субъекта несущественной, случайной, какъ результатъ вліянія воспитанія, самовнушенія и т. п.

Образованность—гетерономна; культура—автономна; въ однѣ эпохи преобладаетъ первая, въ другія послѣдняя; первая, само собою разумѣется, требуетъ значимости для многихъ; однако, безъ этого не можетъ обойтись и культура въ особенности эстетическая; она предполагаетъ общность цѣнностей, ибо художникъ не можетъ творить только для себя и потому вѣрить въ интересубъективную значимость творческихъ цѣнностей.

Здѣсь Христіансенъ подходитъ вплотную къ мыслямъ, изложеннымъ мною въ статьѣ о Критикѣ, и только что не произноситъ слова раса: автономное сужденіе не связано по существу съ интересубъективной значимостью, но можетъ сочетаться съ послѣдней, и это случается, когда основныя влеченія отдѣльныхъ субъектовъ, въ которыхъ цѣнности берутъ свое начало, согласны. Культура возможна только среди по существу родственныхъ людей.

Какъ возможно, однако, чтобы автономное, будучи необходимо для даннаго субъекта, имѣло значимость и для другихъ? Христіансенъ думаетъ, что это осуществимо такимъ образомъ, чтобы общность масштаба, мыслимая только при гетерономной образованности, замѣнялась бы въ автономной эстетической культурѣ подобнымъ или сходственнымъ масштабомъ. Оттого, по мнѣнію Христіансена, культура есть счастливая случайность и только.

Гетерономія—автономія; подражательность въ дѣйствіи и въ созерцаніи—самобытная оцѣнка и творчество по собственному закону; связанность авторитетомъ—свободное нахождение другъ друга личностей, родственныхъ по существу; такъ противопоставляется Христіансеномъ образованность и культура. Это—окончательныя противоположности. И все-таки ни одна изъ нихъ не можетъ обойтись безъ другой; взаимное ихъ отношеніе есть симбіозъ; хотя художественныя добродѣтели не изучимы (этого не понимаетъ образованность), но имъ полезна мзевтическая (повивальная) помощь.

Образованность и культура всегда уживаются въ одномъ лицѣ, хотя оно и не сознаетъ этого. Оттого авторитетъ всегда вліяетъ даже на оригинальнѣйшаго.

Вслѣдствіе чрезмѣрнаго вліянія образованности на культуру искусство падаетъ и всегда по одной и той же «кривой» паденія въ согласіи съ тѣмъ, что «образованный» обычно понимаетъ въ искусствѣ: 1) эмпирически-предметное; 2) техническое; 3) декоративное; силы художниковъ постепенно сосредоточиваются въ эпоху преобладанія образованности на пошло-реальномъ, на технической рафинированности и виртуозности и на роскошной декоративности.

И въ нравственной области надо отличать гетерономную мораль, заключающую въ себѣ будто «альтруистическія» требованія большинства, захватившаго власть, отъ автономной этики, которая указываетъ, что жизнь можетъ получить смыслъ, выходящій за предѣлы жизни, но получить тогда, когда есть готовность ею жертвовать.

Жизненному влеченію соотвѣтствуетъ эмпирическая дѣятельность, автономно-этическому или героическому—

дѣйствительность метафизическая. Христіансенъ показываетъ, что обѣ дѣйствительности въ одинаковой степени реальны и равно познаются въ опытѣ. Такъ какъ осуществленіе влеченія является условіемъ положительной цѣнности, то каждая эстетическая цѣнность должна относиться къ одной изъ двухъ группъ: жизненныхъ влеченій или автономно-этическихъ.

Изъ различныхъ сочетаній двухъ видовъ осуществленія влеченій (гармоничнаго жизненнаго и героическаго, связаннаго съ конфликтами) и двухъ сферъ раскрытія влеченій (эмпирической и метафизической) Христіансенъ получаетъ четыре модуса эстетическихъ цѣнностей (пріятное, смѣшное, прекрасное и возвышенное).

### III.

Стилемъ эпохи въ автономномъ смыслѣ является общее въ личныхъ стиляхъ духовно родственныхъ современниковъ. Художникъ желаетъ, чтобы эпоха его имѣла стиль, такъ какъ онъ находитъ въ немъ частицу самого себя и мостъ къ собственному своему стилю.

Между прочимъ, Христіансенъ указываетъ, что стиль прикладнаго искусства не только долженъ быть общимъ стилемъ эпохи, но и долженъ быть доступенъ для подражанія. Поэтому формы, которыя уже при небольшомъ измѣненіи ихъ вызываютъ перемѣну въ основномъ характерѣ настроенія, не годятся для этого стиля. Художникъ прикладнаго искусства долженъ знать, что подражаніе ему неизбежно, разъ онъ будетъ имѣть успѣхъ, и потому суть его искусства не должна состоять въ еле замѣтныхъ оттѣнкахъ, какъ это имѣетъ мѣсто, напримѣръ, въ такъ называемомъ *Jugendstil*; иначе дурной запахъ подражательныхъ продуктовъ по ассоціаціи будетъ связываться съ его именемъ.

Отсюда стиль прикладнаго искусства опредѣленной эпохи складается изъ автономныхъ и гетерономныхъ элементовъ. (По всей вѣроятности, Христіансенъ имѣетъ здѣсь въ виду не ту долю гетерономности, которая неизбежна вообще, такъ

какъ автономная культура всегда связана съ гетерономной образованностью; здѣсь должна разумѣться иная гетерономія, болѣе внѣшняя, сознательная, раціональная, а не такая, которую бы могъ свести къ минимуму художникъ, отъ природы болѣе способный къ автономіи). Слѣдуетъ признать, что сказанное Христіансеномъ о прикладномъ искусствѣ относимо и къ тѣмъ искусствамъ, жизнь которыхъ проявляется въ репродукціи ихъ созданій, именно къ драмѣ и къ музыкѣ; въ особенности, конечно, къ драматическій музыкѣ, но также и къ чистой; на примѣръ, композиторъ, который въ то же время пианистъ съ исключительно большой и своеобразной техникой, поступить не только во вредъ себѣ, но и всему искусству, если будетъ писать вещи, вполне доступныя только двумъ-тремъ пианистамъ современности. Главная ошибка Вагнера въ томъ, что онъ ставитъ совершенно непосильныя для средне-хорошихъ исполнителей требованія. Разумѣется, такія ошибки, если ихъ дѣлаютъ крупные художники, свидѣтельствуютъ объ аристократическомъ эксцессѣ.

Отчасти ко всему вообще искусству приложимо и другое замѣчаніе Христіансена относительно того, что характеръ стиля прикладного искусства большею частью является дополнительнымъ къ характеру самой эпохи подобно тому, какъ, на примѣръ, красное къ зеленому. Немногое можетъ быть названо болѣе «несвоевременнымъ» (*unzeitgemäss*), чѣмъ Вагнеръ, находящійся къ XIX вѣку въ отношеніи комплементарности.

Можно сказать, что чѣмъ рѣзче характеръ эпохи, тѣмъ болѣе «гетерономно» слабое большинство, подчиняющееся всецѣло стилю эпохи, и тѣмъ болѣе «несвоевременны» и «автономны» сильнѣйшіе. Современное искусство тоже имѣетъ два стиля: одинъ — гетерономный импрессионизмъ, отвѣчающій нашей эпохѣ съ ея пресыщенностью, рафинированностью, растерянностью, разорванностью и хаотичностью; къ нему примыкаютъ болѣе слабые: я бы сказалъ — малодушные таланты и бездарные смѣльчаки. Другой здоровый автономный стиль, медленно образующійся у многихъ, гребетъ противъ модернистическаго теченія.

Требования стиля выясняются работою цѣлыхъ поколѣній художниковъ. Только въ этомъ смыслѣ и можно говорить о поступательномъ движеніи въ искусствѣ. Но эти требования нельзя формулировать въ рецепты. Преемственность въ искусствѣ дается только путемъ непосредственного созерцанія. Цѣнность традиціи въ томъ, что она облегчаетъ путь къ стилю. Поэтому порываніе съ традиціей для большинства равнозначуще съ безстильностью, такъ какъ только сильнѣйшая творческая сила въ состояніи вполнѣ изъ себя создать новое единство стиля. Но традиція не замѣнить, конечно, живого чувства стиля художнику; она даетъ ему только средство въ руки; правильное пользованіе послѣднимъ зависитъ уже отъ него.

Дальше я привожу въ буквальномъ переводѣ великолѣпный выпадъ Христиансена противъ модернистическаго индивидуализма \*).

«Преувеличиваютъ значеніе субъективныхъ различій для искусства, когда хотятъ съ ихъ помощью опредѣлить искусство. Говорятъ: «искусство есть клочокъ природы, разсмотрѣнный сквозь темпераментъ», и при этомъ молча предполагаютъ индивидуальную разновидность темперамента. Но особенность созерцанія еще не дѣлаетъ художника. Клочокъ природы иначе воспринимать, чѣмъ другіе, свойственно каждому. Дѣло же художника свою особенность возвысить до стиля. Оригинальность, если понимать это слово въ лучшемъ смыслѣ, означаетъ слѣдующее: что личная особенность художника нашла свой стиль, что художнику удастся привести въ согласіе со своимъ субъективнымъ отличіемъ остальные факторы стиля. Оригинальность не должна вовсе быть громкой и бросающейся въ глаза. Сила художественной личности вовсе не измѣряется степенью ея отступленія отъ другихъ.

Кромѣ того, оригинальность по существу всегда положительна: то, что есть своего. Нынѣ фабрикуются суррогаты оригинальности путемъ удвоенія отрицанія: иначе поступать, нежели иные. Но истинная оригиналь-

---

\*) Christiansen Phil. d K. S. 216—219.



ность не косится на то, какъ дѣлають иные, чтобы потомъ поступить иначе... Жажда оригинальности нашего времени никакого отношенія къ истинной оригинальности не имѣетъ. Она проистекаетъ изъ мелкаго тщеславія художниковъ. Она связана съ неблагороднымъ способомъ соревнованія, къ которому вынуждаются художники: съ шумными выставками художественнаго рынка \*)...

Публика, жадная до сенсационныхъ новостей и, равно не понимая ни личности, ни искусства, вовсе и не ищетъ положительной оригинальности, а именно суррогата послѣдней и, чѣмъ рѣзче при этомъ отрицаніе, тѣмъ ей пріятнѣе. Въ противовѣсъ оригинальничанью нашего времени надлежитъ подчеркнуть то, что оригинальность художника касается только его самого и что публикѣ не должно быть до нея никакого дѣла. О происхожденіи вошедшаго въ составъ произведенія созерцающему нечего заботиться; ему важно только, стоить ли произведеніе на извѣстной высотѣ; но для художника важно, чтобы его личная нота не стерлась и нашла бы свой стиль, — важно не потому, что показать эту ноту является самоцѣлью, но оттого, что она находится въ связи съ остальными пластическими силами, которымъ онъ обязанъ своимъ произведеніемъ»...

#### IV.

Касаясь новшества въ изобразительномъ искусствѣ Христіансенъ показываетъ, что неоимпрессионисты и пуантилисты искажаютъ эстетическую суть пространства и свѣта, именно непрерывность (континуитетъ). Въ живописи свѣтъ выполняетъ символическую функцію дематериализаціи, одухотворенія. У пуантилистовъ обратно: свѣтъ материализуется. Избѣжаніе непрерывности есть специфическая черта модернизма. Гладкая обработка плоскости въ ваяніи уступаетъ такой, которая сохраняетъ сырой видъ благодаря

\*) Далѣе Христіансенъ, какъ и всюду въ своей книгѣ, имѣетъ въ виду изобразительное искусство; данныя моей статьи объ эстрадѣ могутъ служить иллюстраціей къ приведенному разсужденію автора новой Философіи искусства.

преувеличеннымъ слѣдамъ работы. «Гладкое» — презируется; гладкая живопись становится браннымъ словомъ \*).

Подобное же явленіе замѣчается Христіансеномъ и въ музыкѣ: избѣганіе сплошныхъ звуковыхъ образовъ, устраненіе мелодіи (я бы сказалъ: не столько сознательное устраненіе, сколько безсиліе создать ее)...

Непрерывность означаетъ то, что каждый отдѣльный элементъ подготовливается другими и подготовливаетъ другихъ. Непрерывность есть частичное тожество сталкивающихся элементовъ. При несплошномъ прерывистомъ движеніи каждое измѣненіе происходитъ толчками и каждый шагъ есть потрясеніе. Въ нарушеніи непрерывности, связности можно усматривать средство сильнѣйшаго раздраженія нервовъ. Модернистическій импрессионизмъ удовлетворяетъ жажду современности быть раздражаемымъ. Объ этой жадѣ свидѣтельствуется не только «форма», но и «содержаніе» произведеній модернизма. То, чѣмъ была для старыхъ художниковъ Мадонна, для новыхъ является публичная женщина. Отсюда любимѣйшая тема модернизма — Саломея.

Далѣе Христіансенъ указываетъ на разсудочность передачи такъ называемаго «чистаго созерцанія чувственныхъ предметовъ» (напримѣръ, преувеличенно-синія тѣни на снѣгу); этою утрировкой состояніе примитивнаго созерцанія вовсе не достигается, а только демонстрируется, т.-е. дается не оно само, а лишь знаніе о немъ.

Прибавлю, что подобная же разсудочность, надуманность господствуетъ и въ музыкальномъ модернизмѣ, на что я указывалъ въ своихъ статьяхъ о Регерѣ и Штраусѣ.

Конечно, каждое художественное направленіе находитъ своихъ теоретиковъ, которые его оправдываютъ и доказываютъ его исключительную значимость и полномочіе. Практика искусства является при этомъ первой, теорія же слѣдуетъ за ней; тѣмъ не менѣе теорія имѣетъ значеніе для практики и обратно вліяетъ на послѣднюю. Теорія обычно ошибается относительно руководящаго основанія защищае-

---

\*) Любопытно сопоставить это съ тѣмъ выраженіемъ, которымъ пользуется Гоголь, воздавая высшую хвалу Пушкину: „никакого наружнаго блеска, все просто, все прилично и т. д.“

мага ею движенія и склоняетъ слабыхъ его представителей къ вычурности.

Ощущенія различія, т.-е. отступленія отъ обычнаго даютъ подобные же дифференціалы настроенія\*), какъ и впечатлѣнія отъ явленій природы и отъ факторовъ искусства. Эти ощущенія различія — область неисчерпаемаго разнообразія для художника; оттого нельзя понять поэзіи на языкѣ, который только изучилъ, а не знаешь до конца, не владѣешь какъ роднымъ: никогда не будешь имѣть ощущеній различія, связанныхъ съ отступленіями отъ обычной рѣчи. При чемъ можно удваивать и обращать эти различія. Можно отступать отъ необычнаго къ еще болѣе необычному или возвращаться опять къ самому обычному (Христіансенъ приводитъ въ примѣръ поэта Рильке, который постоянно играетъ различіями и обращеніями различій, вмѣшивая въ поэтическую рѣчь самыя прозаическія слова). Все, что становится канономъ, дѣлается исходнымъ пунктомъ для дѣйственныхъ ощущеній различія. Мода есть злоупотребленіе этою игрою въ дифференцированныя качества. Тутъ Христіансенъ попадаетъ въ ахиллесову пятю модернизма: вѣдь какъ только канонъ теряетъ всякое значеніе, падаетъ базисъ для отступленій отъ него. Модернисты «перепиливаютъ сукъ, на которомъ сидятъ».

Стилизація въ широкомъ смыслѣ есть отступленіе отъ нормы естественно обычнаго,—отступленіе, которое должно быть ощущаемо, какъ таковое, чтобы оно вызвало качественно опредѣленное дифференцированное впечатлѣніе. Произведенія искусства старѣютъ не отъ измѣненія стиля, а отъ выпаденія нѣкоторыхъ дифференцированныхъ качествъ, которыя, будучи не имманентными произведенію, а связанными съ эпохой, покоились на преходящихъ привычкахъ.

---

\*) То, что Гёте, говоря о чувственно-моральномъ (sinnlich—sittlich) дѣйствіи цвѣтовъ, называетъ *Gemüthsstimmung*, это Христіансенъ, находя выраженіе Гёте слишкомъ широкимъ, называетъ *Stimmungsempression*, чтобы отънѣсти, что рѣчь идетъ не о цѣльномъ настроеніи, а о фрагментарныхъ элементахъ, какъ бы дифференціалахъ настроенія.

Новая комбинація чувственныхъ данныхъ можетъ вызывать впечатлѣніе новаго качества, которое отлично отъ впечатлѣній, производимыхъ элементами комбинаціи, и нѣсколько иное, нежели простая ихъ сумма. Поэтому возможности искусства безконечны.

Художникъ долженъ общее данной темы превратить въ эстетическій типъ. Типъ есть нѣчто индивидуальное; типъ—не абстракція; типъ—не средній экземпляръ рода; типъ—сгущеніе родового въ индивидуумѣ. Типъ—то индивидуальное, что вплоть до развѣтвленій своей индивидуаціи повторяетъ характеристическія черты рода.

## V.

Таковы тѣ воззрѣнія Христіансена, которыя я нашель полезнымъ привести здѣсь въ подкрѣпленіе моихъ взглядовъ, изложенныхъ въ этой книгѣ. Теперь укажу на важное разногласіе съ послѣдними, а для этого раньше остановлюсь еще на одномъ основномъ, но ошибочномъ положеніи новой философіи искусства, такъ какъ самое разногласіе находится въ тѣснѣйшей связи съ этимъ невѣрнымъ положеніемъ.

Коренная ошибка Христіансена заключается въ томъ, что онъ усматриваетъ въ чувственно-конкретномъ произведеніи искусства, т.-е. въ видимомъ или слышимомъ, только носителя невидимаго и неслышимаго. Но этого мало. Самое произведеніе искусства, по мнѣнію Христіансена, служитъ лишь возбuditелемъ и указателемъ къ тому, на чтѣ оцѣнивающее сужденіе непосредственно обращено. То, что внѣшній феноменъ произведенія искусства всегда тождественъ самому себѣ, вовсе не порука за подобное же равенство самому себѣ эстетическаго объекта; послѣдній, именно и являясь предметомъ оцѣнивающего сужденія, есть нѣчто въ воспринимающемъ субъектѣ. Эстетическій объектъ есть результатъ особаго синтеза, который не совпадаетъ съ чувственнымъ воспріятіемъ произведенія искусства, а слѣдуетъ за этимъ воспріятіемъ. Чувственное созерцаніе есть исходная точка; однако, разнородные факторы произведенія (ма-

теріаль, предметъ, форма) находятъ точку соприкосновенія только въ эстетическомъ объектѣ; въ самомъ произведеніи факторы слиты, по мнѣнію Христіансена, не эстетически, а эмпирически; эстетическое воспріятіе дифференцируетъ ихъ, а слѣдующій затѣмъ синтезъ, создавая эстетическій объектъ, опять по новому соединяетъ ихъ. Такимъ образомъ, эстетическое воспріятіе не только не можетъ обойтись безъ чувственного созерцанія, но даже нуждается въ немъ больше, нежели воспріятіе эмпирическое, которому нѣтъ надобности схватывать формальныя качественности. Послѣднее обстоятельство, дѣлая понятнымъ слишкомъ высокое значеніе, придаваемое обычно чувственному созерцанію, не оправдываетъ этого значенія въ глазахъ Христіансена.

Составными частями эстетическаго объекта являются въѣобразные элементы настроенія, даваемые формами, предметностями и матеріаломъ. Эстетическое переживаніе есть видимость (не иллюзія) раскрытія влеченій. Эстетическій объектъ имѣетъ телеологическую структуру, соотвѣтственную этому раскрытію; его элементы (*Stimmungsimpressionen*, дифференціалы настроеній) должны въ динамическихъ отношеніяхъ своихъ такъ связываться, чтобы отвѣчать движенію, направленному авторомъ къ опредѣленной цѣли; такъ, чтобы при воспріятіи самаго произведенія, можно было пережить заложенные въ немъ разнообразныя ощущенія стремленій, напряженій, задержекъ, сопротивленій, борьбы, поражений и т. п. Такимъ образомъ, составляющіе эстетическій объектъ вышеозначенные элементы или дифференціалы настроеній (*Stimmungsimpressionen*) суть конкретныя содержанія переживаній индивидуально опредѣленнаго качества; форма координаціи — послѣдовательное сліяніе, процессъ вращанія одного элемента въ другой.

Еще не касаясь основной ошибки теоріи эстетическаго объекта, можно здѣсь уже замѣтить, что едва ли, какъ думаетъ Христіансенъ, форма соединенія дифференціаловъ настроенія только сліяніе ихъ (*Verschmelzung*), только ростъ интенсивности, а не также и экстенсивности. Мелодія (вопреки Христіансену) есть столько же волнистая горизонтальная линія, сколько она (согласно Христіансену) является

и переживаніемъ. Онъ ошибается также, полагая, будто, прослушавъ новую композицію, возможно удержать въ памяти только то, что онъ именно и называетъ *Stimmungseindrücke*; музыкальные образы, слагающіеся изъ основныхъ элементовъ музыки, вотъ что, кромѣ того, способна удержать музыкальная память, хотя бы и не совсѣмъ точно (разумѣется, если есть, что удерживать)...

Основная же ошибка заключается въ слѣдующемъ. Опровергаемая Христіансеномъ сенсуалистическая доктрина, по которой чувственное созерцаніе (смотрѣніе или слушаніе) уже заключаетъ въ себѣ эстетическое переживаніе, конечно, неправа, но столь же неправа и теорія эстетическаго объекта. Первая несправедлива къ воспринимающему, т.-е. вноситъ ошибку въ «эстетику» съ тѣснымъ смысломъ (въ теорію художественнаго созерцанія); вторая несправедлива скорѣе къ творящему, т.-е. вноситъ ошибку, главнымъ образомъ, въ «поэтику» въ широкомъ смыслѣ (въ теорію художественнаго творчества). Какимъ путемъ напалъ на эту неудачную мысль именно Христіансенъ, по мнѣнію котораго поэтъ и композиторъ столь же отвѣтственны за образы, всплывающіе въ фантазіи читателя, или за вплетающіяся неконтролируемыя ассоціаціи слушателя, сколько меценатъ за картину, имъ заказанную?

Внутренно въ этомъ виновата колеблющаяся мысль Христіансена, который передаетъ кормило то Аполлону, то Діонису. Внѣшне виновато смѣшеніе собственно эстетики съ теоріей художественнаго творчества, названной мною выше поэтикой, которая должна была бы являться самостоятельной второю частью науки объ искусствѣ. Дѣло въ томъ, что мѣсто художническаго эстетическаго объекта, какъ предмета оцѣнивающаго сужденія, не въ эстетикѣ, а въ поэтикѣ.

Это признаетъ какъ будто и самъ Христіансенъ въ тѣхъ мѣстахъ своей книги, гдѣ говорится о соотношеніи природы и искусства. Внѣшняя и внутренняя природа, впечатлѣнія и переживанія въ различныхъ сочетаніяхъ художественно цѣнны не сами по себѣ, а постольку, поскольку они образуютъ эстетическій объектъ, т.-е. отлагаютъ въ душѣ творящаго

художника сочетаніе дифференціаловъ настроеній, имъ подвергаемое оцѣнкѣ и затѣмъ фиксируемое \*) въ произведеніи искусства. Субъективное существованіе этого эстетическаго объекта въ той мѣрѣ становится объективнымъ, въ какой художнику удалась эта фиксація. Но тогда эстетическій объектъ нераздѣльно слить съ самымъ произведеніемъ искусства, которое и должно стать новымъ предметомъ оцѣнивающаго сужденія уже для воспринимающаго. Здѣсь кончается область поэтики и начинается область эстетики. Воспринимающій не въ состояніи (вопреки теоретическому требованію Христіансена) по произведенію возсоздать въ своей душѣ тотъ оставшійся за сценой эстетическій объектъ, который частью вобранъ произведеніемъ, частью вытѣсняемый слѣдующими впечатлѣніями и переживаниями, потухаетъ въ душѣ самого автора. Тутъ не помогутъ никакія руководящія «доминанты». Конечно, образуется другой эстетическій объектъ, новое сочетаніе дифференціаловъ настроеній, и, если воспринимающій особенно чутокъ, а произведеніе особенно удалось именно какъ фиксація, то налицо будетъ болѣе или менѣе полное совпаденіе обоихъ эстетическихъ объектовъ. Но, не говоря уже о рѣдкости подобнаго совпаденія, этотъ новый эстетическій объектъ едва ли можетъ стать предметомъ оцѣнивающаго сужденія, ибо онъ существуетъ только въ душѣ даннаго воспринимающаго лица, и пока этому лицу не удастся (напримѣръ, путемъ описательно-поэтической критики) въ свою очередь фиксировать этотъ эстетическій объектъ, самъ авторъ или другое воспринимающее лицо (пусть не менѣе чуткое) не будутъ вовсе въ состояніи достаточно ясно установить совпаденіе или несовпаденіе своихъ эстетическихъ объектовъ съ таковымъ перваго воспринимающаго. Но этотъ новый эстетическій объектъ не только не можетъ, но и не долженъ быть предметомъ, да еще исключительнымъ, оцѣнивающаго сужденія: въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда эстетическій объектъ автора оказывается большею частью совпадающимъ съ эстетическимъ

---

\*) Христіансенъ уклоняется отъ этого выраженія.

объектомъ воспринимателя, возможно еще говорить объ усвоеніи творческихъ созданій какъ о разгадываніи загадки или о рѣшеніи алгебраической задачи, съ чѣмъ Христіансенъ (въ пятой главѣ своей книги) и сравниваетъ произведеніе искусства; для большинства же случаевъ, когда этого совпаденія нѣтъ, требованіе оцѣнки неуловимаго эстетическаго объекта (или вѣрнѣе многихъ эстетическихъ объектовъ) вмѣсто оцѣнки единого всегда себѣ тождественнаго творенія равносильно, кромѣ того, проведенію знака равенства между данными природы (внѣшней и внутренней) и данными художественнаго творчества. Противъ этого возстаеъ самъ же Христіансенъ, указывая на отсутствіе нормы эстетическаго пониманія природы, на то, что каждое эстетическое воспріятіе природы правомѣрно, тогда какъ произведеніе искусства допускаетъ только одно правильное толкованіе; казалось бы, слѣдовательно, произведеніе допускаетъ и только одинъ ему правильно соотвѣтствующій эстетическій объектъ; однако, выставляя это требованіе на стр. 252, Христіансенъ на стр. 41 признаетъ, что единообразіе эстетическаго объекта не гарантируется самимъ произведеніемъ; но, спрашивается, обезпечиваетъ ли его развитое художественное чутье и критическая острота? Не слишкомъ ли противорѣчитъ этотъ оптимизмъ разброду современной культуры?

Смыслъ искусства не можетъ сводиться къ упражненію въ остроуміи и глубокомысліи немногихъ проницательныхъ и художественно чуткихъ знатоковъ; искусство вовсе также не существуетъ и для того, чтобы можно было вызывать въ душѣ своей такіа сочетанія дифференціаловъ настроеній, (составляющія эстетическій объектъ), которыя соотвѣтствуютъ впечатлѣніямъ и переживаніямъ дѣйствительной жизни, связаннымъ съ огромной затратой силъ или даже опасностью. А разъ смыслъ искусства гораздо шире и глубже (что исповѣдуетъ и Христіансенъ), то оцѣнка и не можетъ, и не должна ограничиваться эстетическимъ объектомъ.

Кромѣ того, все сейчасъ сказанное о предметѣ оцѣнки предполагало, что фиксація перваго, т.-е. художческаго эстетическаго объекта, вызваннаго полученными извнѣ



впечатлѣніями и внутренними переживаніями, вполнѣ удалась; въ большинствѣ же случаевъ эта фиксація удается частично, такъ что произведеніе является ненадежнымъ оттискомъ, гдѣ казавшееся болѣе важнымъ отпечаталось неясно, блѣдно, а ярко выступаетъ какъ будто менѣе важное; уже одно это подрываетъ теорію эстетическаго объекта, но самое главное возраженіе противъ нея заключается въ томъ, что удачно фиксированный эстетическій объектъ вовсе не означаетъ безусловно художественнаго совершенства самаго произведенія; съ другой стороны, именно недостаточная фиксація можетъ иногда явиться однимъ изъ условій этого совершенства. Такимъ образомъ, значеніе эстетическаго объекта, сложившагося въ душѣ автора передъ творчествомъ и во время него, падаетъ, какъ только произведеніе готово; важно не то, что хотѣлъ сказать авторъ, а то, что онъ сказалъ; законы искусства и его личныя и художническія максимы могли произвести выборъ и перестановку элементовъ эстетическаго объекта при фиксаціи послѣдняго; такимъ образомъ, авторъ, самъ успѣвъ забыть свое произведеніе, просматривая его черезъ нѣсколько лѣтъ, синтезируетъ какъ воспринимающій иной эстетическій объектъ, нежели тотъ, который, однажды образовавшись въ его душѣ, привелъ его къ самому произведенію. Эстетическій объектъ творящаго такъ же, какъ и вызвавшія его впечатлѣнія и переживанія, имѣетъ, разъ произведеніе создано, лишь интимное автобіографическое значеніе. Эстетическаго объекта, синтезируемаго воспринимающимъ, какъ чего-то единого, что именно и должно являться предметомъ оцѣнивающаго сужденія, вовсе нѣтъ; одно и то же произведеніе образуетъ въ различныхъ душахъ различные и (если «доминанта» ярко и выпукло дана), лишь частью соприкасающіеся эстетическіе объекты; эти объекты, конечно, также подлежатъ оцѣнкѣ; но оцѣнка эта у ненаивнаго воспринимателя есть въ большей мѣрѣ самокритика, нежели критика воспринятаго; оцѣнивая и переоцѣнивая синтезированный эстетическій объектъ, воспринимающій освѣщаетъ для себя самое произведеніе и его элементарные факторы и подготавливаетъ себя такимъ образомъ къ оцѣнкѣ по-

слѣднихъ, уже независимой отъ какихъ-либо измѣнчивыхъ *Stimmungsimpressionen* и дифференцированныхъ качественностей.

Получается соотношеніе, обратное тому, которое хочетъ установить Христіансенъ: скорѣе эстетическій объектъ воспринимающаго, имъ критически оцѣниваемый, есть средство для лучшаго усвоенія и вѣрнѣйшей оцѣнки произведенія искусства, чѣмъ послѣднее есть средство для образованія въ душѣ воспринимающаго эстетическаго объекта; онъ, конечно, образуется не только посредствомъ душевныхъ силъ воспринимающаго, но и посредствомъ самаго произведенія; однако, послѣднее имѣетъ не только самостоятельную цѣнность, какъ особый организмъ, но и цѣнность, несравненно большую, нежели отдѣльно взятые и отъ него исходящіе эстетическіе объекты.

Христіансенъ не можетъ не чувствовать, что многіе логическіе выводы изъ разобраннаго мною ошибочнаго положенія его системы нарушаютъ иныя лучшія ея положенія, продиктованныя непосредственнымъ артистическимъ опытомъ автора. (Хотя психологически ошибка Христіансена можетъ быть истолкована именно какъ нѣсколько наивное проявленіе чистѣйшаго артистизма, когда искусство является вполне открытой книгой, когда шифръ его извѣстенъ такъ хорошо, что кажется невозможнымъ различное пониманіе)...

Отсюда колебанія. Эстетическій объектъ является нерѣдко у Христіансена то чисто субъективнымъ комплексомъ тѣхъ дифференціаловъ настроеній, которые получаетъ отдѣльное лицо, разобравшееся въ произведеніи, то стоящую за чувственнымъ образомъ искусства внѣчувственной его идеей, т.-е. словно чѣмъ-то могущимъ явиться интерсубъективнымъ. Но хотя идея произведенія и есть элементъ объективный, однако (если только этимъ словомъ не обозначать сюжета, тенденцій и т. п.) она неотдѣлима отъ самаго произведенія; слѣдовательно, неспособна къ отдѣльной оцѣнкѣ; поэтому идея не можетъ быть выявленной никакимъ инымъ способомъ, какъ только новымъ созерцаніемъ или новымъ воспроизведеніемъ того же творческаго продукта, ее въ себѣ заключающаго; всѣ болѣе или менѣе чуютъ,

въ чемъ идея Фауста или Девятой Симфоніи; несомнѣнно, здѣсь налицо нѣчто интерсубъективное; но пусть кто-нибудь попробуетъ адекватно самимъ произведеніямъ формулировать подобную идею... и согласіе нарушено. Такимъ образомъ, у Христіансена въ колеблющихся мѣстахъ предметъ оцѣнки въ одномъ случаѣ почти внѣ произведенія, а въ другомъ случаѣ это—само произведеніе.

## VI.

Въ согласіи съ этой основной ошибкой всей системы, но вразрѣзъ съ другими важнѣйшими ея положеніями стоитъ, по моему мнѣнію, взглядъ Христіансена на критику. Нельзя всегда въ критикѣ итти только отъ того, что хотѣлъ выдвинуть, какъ главное, самъ художникъ; допустима и критика самихъ (какъ выражается Христіансенъ) «доминантъ» произведеній. Развѣ эти «доминанты» не располагаются по рангамъ? Напримѣръ, какъ бы удачно ни было звукоподражаніе въ оркестрѣ, нельзя не отодвинуть на самый послѣдній планъ, если вовсе не отвергнуть, композиціи, «доминанта» которой заключалась бы въ этомъ звукоподражаніи. Точно также нельзя всегда выполнить и другого требованія Христіансена, нельзя отъ всего «абстрагировать» (въ угоду даже допустимой «доминанты»), напримѣръ, слушая Регера, пропускать мимо ушей переченія или не замѣчать отсутствія мелодической линіи.

Ясно, что съ точки зрѣнія Христіансена споръ возможенъ только между «товарищами на вкусъ»: автономно судящіе приглашаютъ своихъ гетерономно судящихъ и потому отступающихъ отъ правильного мнѣнія товарищей судить автономно; если же отступленіе отъ даннаго правильного мнѣнія вызвано иною автономностью, то споръ невозможенъ; въ вопросахъ искусства не можетъ быть всеобщаго принудительнаго доказыванія, какъ въ математикѣ; можно оспаривать только аргументацію, но не тезу. Такимъ образомъ, то, что мною выдвинуто въ статьѣ о Критикѣ, какъ верховная задача послѣдней, Христіансенъ принципиально устраняетъ вовсе изъ критической

области. Онъ утверждаетъ, что не можетъ быть задачей критика переносить въ публику сужденія о цѣнности; оцѣнки, по его мнѣнію, не переносимы, во всякомъ случаѣ, безъ утери связанной съ ними самобытной непосредственности взгляда. Христіансенъ подчеркиваетъ, что принятая имъ во вниманіе возможность сживаться съ чужою оцѣнкой до того, что станешь вѣрить въ нее, какъ въ свою, до самообмана, нисколько не колеблеть этого утвержденія.

Взгляды Христіансена на задачи критика, судя по пятой главѣ его книги, довольно парадоксальны и отличаются, кромѣ того, тѣмъ страннымъ сочетаніемъ скептицизма и оптимизма, на которое я указывалъ во второмъ параграфѣ своей статьи о Критикѣ. Такъ, сводя задачу всякаго художественнаго критика къ подготовкѣ пониманія публикою произведенія, Христіансенъ запрещаетъ критику и психологическій разборъ, и историческій (вообще генетическій), и даже техническій. Анализъ формы онъ называетъ безтактностью.

Здѣсь Христіансенъ какъ-будто не понимаетъ вотъ чего: не наивные, а какъ разъ мудрые и истинно-смѣлые художники равнодушны къ тому, что упражняемые ими формы черезъ анализъ теоретиковъ приближаются къ «понятію», съ помощью котораго каждый можетъ овладѣть этими формами и благодаря чему послѣднія разлагаются на рядъ формулъ, претящихъ автономному художнику; Христіансенъ словно не понимаетъ, что овладѣніе формою только черезъ «понятіе» (т.-е. черезъ изученіе схемъ) даетъ плохое владѣніе ею; соперничества такихъ владѣтелей бояться нечего тѣмъ, кто давая форму, каждый разъ какъ бы вновь ее творить; что же касается правилъ, слѣдованіе которымъ въ самомъ дѣлѣ художественно-выгодно и полезно, то почему бы смѣлымъ и мудрымъ ихъ избѣгать? Только трусы боятся правилъ и потому... нарушаютъ ихъ.

Далѣе отвергается т. н. описательная критика и классификація; остается чисто-эстетическій разборъ «эстетическаго» же (NB: не творческаго) «объекта», долженствующій создать благопріятное (непремѣнно: благопріят-

ное) ожиданіе и словесно вызвать впечатлѣніе, сходственное съ полученнымъ отъ самой вещи. Здѣсь не мѣсто излагать, въ чемъ состоитъ по Христіансену чисто эстетическій разборъ (см. о доминантѣ и проч. стр. 241); скажу только, что во взглядѣ на задачу критика (въ отношеніи къ публикѣ) замѣчается странная непослѣдовательность (или, наоборотъ, странная послѣдовательность?): съ одной стороны, философъ искусства, какъ бы отрицая ранги художественныхъ цѣнностей, не позволяетъ критику внушать публикѣ свою (хотя бы и правильную) оцѣнку, предоставляя ей широкую свободу (напр.: ставить Мейербергера выше Вагнера?); съ другой же стороны, запрещаетъ посвящать публику въ тайны мастерства, уничтожая тѣмъ право доказывать даже тамъ, гдѣ это по существу вполне возможно.

Это—очень странно, если принять въ соображеніе, что Христіансенъ придаетъ важнѣйшее значеніе въ критическомъ отзывѣ выраженному въ немъ между строкъ и требуетъ отъ каждаго критика поэтическаго дарованія. Вѣдь едва ли кто станетъ оспаривать, что скрытое по философскому предписанію оцѣнивающее сужденіе именно и выразится въ такомъ случаѣ между строкъ и что критикъ-поэтъ, о которомъ, какъ объ одномъ изъ типовъ было и мною упомянуто въ статьѣ о Критикѣ, болѣе нежели иная критическая разновидность склоненъ какъ разъ къ субъективно-оцѣнивающему сужденію и притомъ какъ разъ «эстетическаго» объекта.

Однако, на утвержденіе Христіансена (оставляя въ сторонѣ теоретическую спорность такого рѣшенія вопроса) необходимо возразить раньше всего съ практической точки зрѣнія, положенной въ основу моихъ статей. Именно, запрещенныя новѣйшей «философіей искусства» оцѣнивающія сужденія тѣмъ не менѣе высказываются все равно злоумышленно или съ преступной неосторожностью; такъ будетъ всегда, пока это запрещеніе не подкрѣплено болѣе или менѣе чувствительной карой; на примѣръ, въ будущемъ государствѣ философовъ, гдѣ будущій Шопенгауэръ станетъ назначать за высказываніе оцѣнки симфоніи отстаиваемое имъ тѣлесное наказаніе. А разъ ежечасно даются всякія

просто нелѣпья или вредныя оцѣнки, то практически необходимо противопоставить имъ по возможности во всеоружіи оцѣнки правильныя и цѣлесообразно создающія (выражаясь словами Христіансена) «благопріятное ожиданіе», но только въ отношеніи не каждаго даннаго произведенія, какъ того хочетъ фрейбургскій философъ искусства, а тѣхъ великихъ произведеній будущаго, которымъ суждено вѣнчать вмѣстѣ съ великимъ достояніемъ прошлаго вершину культуры даннаго народа или семьи народовъ.

Это—задача, которую и теоретикъ журнала «*Blätter für die Kunst*» считаетъ наиважнѣйшей: *die Kleineren zu erziehen und hinzuleiten auf dass sie die Luft bilden, in denen der Grosse Gedanken atmen kann...* (Малыхъ воспитывать и направлять для того, чтобы они образовали атмосферу, въ которой великій могъ бы дышать мыслями).

Ноябрь 1909.

ПО ПОВОДУ НОВОЙ НАУКИ О МУЗЫКѢ.





## ПО ПОВОДУ НОВОЙ НАУКИ О МУЗЫКѢ.

### I.

Одно изъ проявленій модернизма (и притомъ такое, виновники котораго часто въ то же время—противники модернистическаго композиторства) заключается въ научномъ пересмотрѣ и преобразованіи основъ музыкальнаго искусства. Остановлюсь для примѣра на одной изъ такихъ попытокъ, которая исходитъ отъ серьезнаго и даровитаго теоретика, далеко не безусловно раздѣляющаго увлеченія неомузыкой. Я разумѣю докладъ Н. Я. Брюсовой, прочитанный въ Обществѣ Свободной Эстетики въ 1909 году. и напечатанный въ № 10—11 Вѣснѣ за тотъ же годъ\*).

Уже самыя общія предпосылки, которыми начинается этотъ докладъ, носящій заглавіе: Наука о музыкѣ, ея историческіе пути и современное состояніе, сразу вызываютъ опасеніе, что на смѣну одной схоластики, противъ которой борется авторъ, онъ вводитъ другую схоластику, гораздо болѣе опасную.

Если старая наука о музыкѣ «любовно собирала» (какъ онъ выражается) «обрывки сброшенной (искусствомъ) сѣти, всю механичность оставленнаго стиля и, признавъ эту механичность новымъ догматомъ, давала ей право законнаго, признаннаго наукой существованія», то (оставивъ въ сторонѣ грѣхъ догматизированія, который насъ, живущихъ послѣ Канта, и смущать не можетъ), слѣдуетъ признать, что эта старая «схоластика» поступала вполне научно: въ чемъ же другомъ заключается наука, если не въ «механизированіи» обрабатываемаго ею матеріала? То, что удалось механизировать, становится намъ совершенно подвластнымъ, превращается въ технику, остальное остается

---

\*) Недавно этотъ интересный докладъ выпущенъ отдѣльной книжкой издательствомъ Л а д ѣ.

(пока или навсегда) за предѣлами науки, и учиться этому остальному (которое большею частью является сутью искусства, его тайной) можно только при помощи длительного художественнаго созерцанія и многихъ попытокъ самостоятельнаго творчества \*).

Какъ бы откликаясь на замѣчаніе Канта о природѣ, которая черезъ генія «даетъ искусству правило» (*Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* § 46), Гёте съ другого берега, съ берега свободы (долженствованія), утверждаетъ въ кантiанскихъ выраженіяхъ, что «высочайшія произведенія искусства суть эстетическіе императивы» (*Gespräche* VIII 178).

Императивы—тѣ же правила, но только не какъ технические законы, а какъ завѣты, заповѣди, воспринимаемыя и выполняемыя не по буквѣ, а по духу. Именно, высочайшія произведенія сами по себѣ въ цѣломъ—(не то въ нихъ, что могло бы быть формулировано, какъ «правило», механизировано въ «законъ») —должны остаться навсегда «императивами». «Шествіе науки позади жизни», то-есть за творчествомъ (надъ чѣмъ иронизируетъ Н. Брюсова),—вполнѣ нормально; ненормальнымъ былъ бы обратный порядокъ ибо это означало бы притязаніе «науки о музыкѣ» стать «императивомъ», то-есть превращеніе этой науки въ гораздо худшую схоластику, нежели прежняя.

Эти научные императивы въ двоякомъ смыслѣ являлись бы искаженіемъ самой идеи эстетической заповѣди: во-первыхъ, они основывались бы на чемъ-то, лежащемъ внѣ данныхъ музыкальнаго творчества и связывали бы (если вообще оказались бы въ состояніи руководить) не изнутри (не артистически), а только снаружи (технически); во-вто-

---

\*) „Обращеніе къ формальному канону“, по мнѣнію одного изъ лучшихъ современныхъ художниковъ слова, плодотворно при условіи „генетическаго“ (не „школьно догматическаго“) „изученія традиционныхъ формъ“ и вредно лишь „при уклонѣ къ безжизненно-академическому идолопоклонству и эпигонству“. Это обращеніе „обличаетъ невящество и ложь внутренне неоправданныхъ новшествъ; отметааетъ все случайное, временное, наносное“, дѣлаетъ художника „впервые истинно свободнымъ въ іерархическомъ соподчиненіи творческихъ усилій“. (Вячеславъ Ивановъ. Завѣты Символизма. „Аполлонъ“ 1910 г. № 8).

рыхъ, давая (по мысли Н. Брюсовой) «точные познанія о законахъ, на основаніи которыхъ является и протекаетъ звучащая временная жизнь», эти императивы, исходя не отъ произведеній искусства, а отъ «природы звучанія», превратились бы въ псевдо-математическія формулы, дающія опасную иллюзію безостаточной механизации творчества.

Итакъ, Н. Брюсова иронизируетъ надъ «слѣдованіемъ науки за жизнью». Конечно, музыкально-теоретическая работа является недостаточной, если наука о музыкѣ только пассивно и робко слѣдуетъ, а не активно и критически слѣдитъ за жизнью искусства. Но требованія Н. Брюсовой, какъ сказано, идутъ гораздо дальше.

«Музыка, музыкальное сочиненіе, по міропониманію музыкальной схоластики, было (разсуждаетъ Н. Брюсова) нѣчто внѣ естественной жизни», тогда какъ по новой наукѣ — «музыка и всякое звуковое движеніе во времени и звуковая-временная форма человѣческой рѣчи суть части одного звукового временнаго міра».

Это означаетъ не больше и не меньше, какъ отрицаніе музыкальнаго искусства и превращеніе его въ знаніе и въ умѣніе. На приведенныхъ выдержкахъ особенно наглядно можно показать правильное плодотворное и ложное неосхоластическое сближеніе искусства съ природой. Искусство должно быть подобно природѣ: это не означаетъ ни того, что искусство должно подражать всяческой дѣйствительности (вульгарный реализмъ, обычно и напрасно называемый натурализмомъ), ни того, что оно — естественно, то-есть, какъ бы, — часть природы; первое недоразумѣніе я оставляю, конечно, въ сторонѣ, такъ какъ оно не касается музыки (что, собственно говоря, есть уже признакъ заключающейся въ немъ лжи въ отношеніи и ко всему остальному искусству); второе же недоразумѣніе свидѣтельствуетъ объ одинаковомъ непониманіи и природы, и искусства, являясь однимъ изъ плодовъ хаотическаго монизма, который отравляетъ современную культуру. Человѣческое творчество не есть часть природы; природа не можетъ и не должна исключительно опредѣлять направленіе человѣческаго творчества; оно по устре-

мленію своему выше природы, хотя и слабѣе ея; естественное искусство, такъ же, какъ и естественное право, есть *contradictio in adjecto*; симфоніи Бетховена или римское законодательство вовсе не естественны, вовсе не шли туда, куда хотѣлось итти природѣ; наоборотъ, стремились во многомъ преодолѣть послѣднюю, создать свое независимое отъ нея царство.

Искусство должно быть подобно природѣ, это можетъ означать только одно, именно, что искусство должно стремиться быть какъ бы второю природою (не частью первой), то-есть достигнуть натуральной (не искусственной только) законченности, жизненности, при сохраненіи сверхприродной свободы и выполненіи связанныхъ съ послѣднею внѣприродныхъ человѣческихъ и даже сверхчеловѣческихъ задачъ.

## II.

Переоцѣнивая, съ одной стороны, значеніе науки для искусства и ея всемогущество, Н. Брюсова съ другой стороны какъ будто негодуетъ на то, что «наука создала для своихъ изслѣдованій, взаимнѣ живыхъ физическихъ образовъ міра искусственныя, построенныя разсудкомъ и до конца подвластныя разсудку подобія».

Но истинная наука только такъ и можетъ поступать; схоластичность заключается не въ этомъ совершенно правильномъ (хотя и не совсѣмъ точно здѣсь формулированномъ) методѣ; схоластичность науки начинается, лишь когда наука эти «подобія» смѣшиваетъ съ «живыми образами»<sup>\*)</sup>. Но повторяю: это есть наивность, разъ навсегда вскрытая критицизмомъ. Гораздо худшая схоластика начнется, когда наука замыслитъ объяснять самую жизнь, что именно и намѣревается сдѣлать, повидимому, новая «наука о музыкѣ». Совершится это, какъ увѣряетъ Н. Брю-

---

<sup>\*)</sup> Отъ этого смѣшенія несвободна новая наука о музыкѣ, когда она утверждаетъ, что «симметричная схема (!) тяготѣнія является органической (!) клѣткой всего физическаго звуковаго временнаго міра, запечатлѣвшей въ себѣ его законъ тяготѣнія».

сова, «силою чистаго зрѣнія»: «разумъ, зрѣніе сознанія, въ многообразіи и движеніи формъ постигаетъ всеобщіе неизмѣнные законы ихъ жизни»...

Никто не станетъ оспаривать, что самое «чистое зрѣніе», какое намъ извѣстно изъ исторіи наукъ, было у Гёте. Но если бы наукой въ томъ смыслѣ, какъ ее понимаетъ Н. Брюсова, занимались десятки лицъ съ гётевскою чистотою созерцанія и съ гётевскою проникновенною непосредственностью, то и тогда (оставляя въ сторонѣ самоцѣнность результатовъ ихъ занятій) можно навѣрное сказать, что ими былъ бы созданъ невыносимѣйшій догматизмъ.

«Пути схоластическаго догматизма (говорится въ началѣ второй главы), длятся до того мгновенія, пока не откроется раньше невидимый, свободный путь познанія, не только не отдѣлимаго отъ безсознательныхъ стремленій, но исходящаго изъ нихъ, выражающаго ихъ собою».

Этотъ путь приведетъ къ «знанію условій органическаго развитія» и притомъ, очевидно, знанію абсолютному, которое «дастъ возможность не только постигать всѣ существовавшія въ исторіи воплощенія лады, но и предугадывать возможные, еще не явленныя формы ладовъ, предугадывать возможность безпредѣльнаго движенія въ области развитія лада». Однако и этого мало: знаніе не только должно сдѣлаться абсолютнымъ для «чистаго зрѣнія», то-есть не только можетъ стать извѣстной нагляднымъ образомъ вся картина процесса «воплощенія», но найдены могли бы быть и «точные (!) математическія измѣренія», напримѣръ, «всѣхъ соотношеній неустойчивой линіи съ моментомъ устойчивости»; конечно, въ томъ случаѣ, «если бы музыкальная математика вступила на путь изслѣдованія живой, движущейся неустойчивой матеріи».

Такая наука — разумѣется, неосуществимая — какъ бы перестаетъ даже быть наукой и сливается съ искусствомъ, ибо по всемогуществу своему оказывается способною руководить каждымъ шагомъ творчества. Понятно, что ея положенія начинаютъ звучать какъ «императивы», но не въ смыслѣ завѣтовъ, какъ «эстетическіе императивы» Гёте, а въ тонѣ императорскихъ приказовъ. Напримѣръ: «при-

ближенный внѣладовый строй несомнѣнно уже долженъ будетъ замѣниться ладовымъ, построеннымъ на основаніи науки (?) о живомъ музыкальномъ воплощеніи... Эта фанатическая догма могла родиться только въ мозгу человѣка, довольно равнодушнаго къ великимъ образцамъ существующей европейской музыки, ибо требуемая замѣна, дѣйствительно осуществившись, или подвергнетъ «ладовой» транскрипціи, напримѣръ, сонаты Бетховена, или въ короткій срокъ выроетъ навсегда непреходимую пропасть между ними и новымъ на ладахъ дрессированнымъ и въ нихъ «естественно» импровизирующимъ поколѣніемъ, которое можно только отъ души пожалѣть. По всей вѣроятности произойдетъ не первое, а послѣднее, такъ какъ, по мнѣнію автора новой науки о музыкѣ, «то, что знаетъ вся исторія музыкальнаго воплощенія, есть лишь нѣсколько пріемовъ и еще столь несовершенныхъ пріемовъ звукового рисунка». Стоить ли послѣ этого передѣлывать сонаты Бетховена, когда на будущихъ ладовыхъ, можетъ быть, четвертетонныхъ инструментахъ зазвучать совсѣмъ иныя и гораздо болѣе тонкія, возвышенныя, а главное—естественныя пѣсни!

Вотъ гдѣ гнѣздится опасность, которую несетъ намъ новая наука.

Нападая на старую науку о музыкѣ, какъ на «схоластику», Н. Брюсова въ то же время держится чисто схоластическаго убѣжденія, что новая наука о музыкѣ способна «создать новые ладовые пути», тогда какъ творчество (впрочемъ въ данномъ случаѣ очень сомнительное, именно: Ребикова) оказалось способнымъ только на разрушеніе единого догматическаго лада, «изобрѣтя» большесекундную (цѣлотонную) гамму... Художественное творчество, какъ сила разлагающая, и наука, какъ сила творящая въ области искусства, ставить вверхъ ногами всю эстетику. Всякая теорія искусства, за исключеніемъ чисто философской части эстетики, всегда идетъ за практикой и никогда не должна притязать на руководящую роль.

Если бы Н. Брюсова во второмъ абзацѣ своего доклада упомянула о Возрожденіи не такъ, какъ это обычно дѣлается: лишь чтобы указать хронологическую дату,—то ее

можно было бы заподозрить въ томъ, что она съ ея «признаніемъ безусловной точности чистаго зрѣнія» и вѣрой въ «музыкальную математику» охвачена гигантскою, невыполнимою и для насъ совершенно анахроническою мечтой Винчи и Дюрера—связать въ одинъ узелъ точную науку (и въ особенности математику) съ искусствомъ. Это почетное подозрѣніе, пожалуй, даже укрѣпляется при чтеніи нѣкоторыхъ мѣстъ особенно первой половины трактата. Такъ, по мнѣнію Н. Брюсовой, новая наука о музыкѣ окажется способной «математически точно опредѣлять будущее положеніе въ міровомъ пространствѣ» «новыхъ еще невѣдомыхъ звѣздъ» въ противоположность «музыкальнымъ астрономамъ схоластическаго періода», «признававшимъ» только «потухшія звѣзды,—но не раньше момента ихъ смерти».

Однако при ближайшемъ знакомствѣ съ трактатомъ оказывается, что Н. Брюсова просто вводитъ въ науку о музыкѣ аналогіи \*) съ положеніями односторонней эволюціонистической біологіи, признавая лишь «законы движенія неустойчивости тяготѣнія», считая «всѣ остальные условія лишь условіями современнаго воспріятія, зависящими отъ большаго или меньшаго развитія силъ сознанія (?), отъ историческихъ условій ихъ развитія».

Такимъ образомъ все преблагополучно «эволюционируетъ» невѣдомо откуда и куда; больше того: неизвѣстно даже, что именно движется и тяготѣетъ; моментъ пребывающей формы не принять во вниманіе, также какъ и моментъ разчлененности и соподчиненности частей, крупныхъ (такъ сказать анатомическихъ, т.-е. отвѣчающихъ формѣ въ тѣсномъ смыслѣ), и мельчайшихъ (такъ сказать гистологическихъ, отвѣчающихъ тактамъ и лигамъ); всѣ эти моменты признаны «условіями (!) челоуѣческаго воспріятія», которыя «вводятъ въ неустойчивый, непрерывно движущійся обликъ (?) звуковой—временной матеріи основы границъ, предѣловъ».

\*) Напримѣръ: «Строеніе всѣхъ живыхъ организмовъ музыкальнаго воплощенія, всѣхъ ладовъ, и простѣйшихъ, и самыхъ сложныхъ есть развитіе первичной клѣтки, симметричнаго тяготѣнія».

Хорошъ этотъ «обликъ», не имѣющій, на ряду съ непрерывнымъ движеніемъ, нѣкотораго постоянного образа, и хороша эта «законченность» или эти «основы предѣловъ», подверженныя такъ сказать модѣ, введенныя сознательно въ цѣляхъ удобства воспріятія; хороши эти «границы формъ», которыя являются только «условіями»!

Мы присутствуемъ здѣсь опять при изгнаніи изъ искусства Аполлона и замѣщеніи его Сократомъ: безоглядная діонисическая рапсодичность ищетъ себѣ противѣса только въ сознательной разсудочной симметричности. Не два бога, дружески обнявшись, идутъ, соразмѣряя свои различныя поступы, а демонъ раціонализма \*) умѣряетъ логическою плетью неистовое *perpetuum mobile* другого демона, «идеаль» котораго — «сомнительный и лживый» (Пушкинъ)...

### III.

Новая наука о музыкѣ какъ будто отражаетъ упрекъ въ отрицаніи ею свободы музыкальнаго искусства отъ науки тѣмъ, что заявляетъ о рѣшительномъ своемъ разногласіи съ акустикой XIX вѣка.

Чтобы какъ слѣдуетъ вскрыть недоразумѣніе между послѣдней и первой, пришлось бы надолго уклониться отъ прямой цѣли предпринятой мною эстетической критики; откровенно внѣхудожественная физико-математическая наука о звукѣ совершенно непредубѣжденно и независимо отъ какихъ-либо музыкально-теоретическихъ схемъ установила странную связь между «математическими соотношеніями колебаній по быстротѣ, силѣ и виду», между такъ называемой натуральной гаммой и европейскимъ ученіемъ о гармоніи и мелодіи; намѣревающееся «слиться съ путемъ воплощенія» и однимъ «общимъ зрѣніемъ» освѣщать «путь творчества и путь познанія» новое ученіе о му-

---

\*) См. атомистическую теорію объ условіяхъ конечности формъ и симметріи, создаваемой строеніемъ формы, во второй главѣ реферата.



зыкѣ, которое хочетъ быть одновременно и умѣніемъ\*), смѣшиваетъ искусство съ наукой и притомъ не только съ музыкальною теоріей, что неважно, но съ наукой вообще, почему и обрекаетъ себя заранѣе на предвзятость; истинной наукѣ это конечно повредить не можетъ, ибо она просто не обратитъ вниманія на новую смѣшанную дисциплину, но послѣдняя способна окончательно сбить съ толку большинство начинающихъ музыкантовъ.

Дѣло въ томъ, что «искаженные подобія греческихъ ладовъ» сыграли въ дѣлѣ образованія европейской гаммы роль второстепенную и имѣли значеніе провизорной опоры; весь процессъ развитія гаммы надо оцѣнивать и разсматривать съ точки зрѣнія достигнутаго, а не первоначальнаго состоянія; *causa finalis* здѣсь важнѣе нежели *causa efficiens*; я хочу этимъ сказать, что изъ какихъ бы источниковъ гамма ни получила своего начала, она, раньше или позднѣе, но пришла бы къ тому же музыкальному образу, который имѣетъ сейчасъ; великое чутье европейскихъ музыкантовъ, которые не мучали себя мыслью о происхожденіи элементовъ ихъ искусства, а смотрѣли впередъ и приспособляли то, что было въ немъ налицо, къ своимъ намѣреніямъ, вотъ факторъ, создавшій гамму, таинственно «консонирующую» съ результатами научной акустики и удовлетворяющую психологическимъ законамъ; эта гамма есть плодъ творчества цѣлыхъ поколѣній музыкальныхъ европейцевъ; она сочетаетъ въ себѣ пластичность и гибкость формы и являетъ собою удобнѣйшій упоръ для безконечнаго разнообразія гармоніи. До сихъ поръ она никому еще не мѣшала творить; наоборотъ, золотой вѣкъ музыки совпалъ съ окончательнымъ сформированіемъ этой гаммы; мѣшаетъ эта гамма только модернистамъ; совершенно бездарные они ищутъ причинъ своего безплодія не въ пустотѣ своего «я», а во внѣшнихъ обстоятельствахъ; мелоистерическій Ребиковъ «открываетъ» или «изобрѣтаетъ»

---

\*) Это умѣніе, и притомъ не больше не меньше, какъ: достигать «полнаго тождества воплощенія съ движеніемъ мысли» — совершенно фантастично. Означенное тождество немислимо ни съ психологической, ни съ эстетической точки зрѣнія (ср. стр. 208—209 моей книги).

цѣлотонную гамму; но тутъ нечего было выдумывать, такъ какъ цѣлотонное послѣдованіе, въ качествѣ жуткаго эффекта, встрѣчалось и раньше; кромѣ того, если гамма есть музыкальный образъ, то она не можетъ состоять изъ однихъ цѣлыхъ тоновъ, ибо это безобразность. Чтò за высокомеріе у нашихъ современниковъ! Думать, что цѣлый рядъ геніевъ отъ Баха до Вагнера не могли страхнуть съ себя схоластику, рабски втискивали свое стихійное творчество въ «искаженные подобія греческихъ ладовъ»!

Все дѣло въ томъ, что европейская гамма, при всей своей опредѣленности, въ такой мѣрѣ эластична, что уживается не только со многими народными ладами, но и съ такъ сказать индивидуальными ладами тѣхъ отдѣльных великихъ композиторовъ, въ произведеніяхъ которыхъ можно подмѣтить своеобразныя «соотношенія каждаго момента звучанія съ каждымъ изъ всѣхъ остальныхъ моментовъ».

Что это такъ, свидѣтельствуютъ и народныя пѣсни (все равно германскія, русскія или шотландскія), и такія стихійно-самобытныя художественныя натуры, какъ у Бетховена или у Вагнера.

Защищая европейскую гамму, я вовсе однако не возвожу ее на престолъ; я просто отстаиваю ее, какъ орудіе, оказавшееся вполне удобнымъ и цѣлесообразнымъ, не придавая ей никакого иного болѣе глубокаго или чудодѣйственнаго значенія \*). Въ ожесточенныхъ нападкахъ на нее я отчасти усматриваю признакъ бесплоднѣйшаго александринизма, всегда переносящаго центръ вниманія отъ существеннаго на второстепенныя подробности, льстящаго себя надеждой, что отъ преобразования послѣднихъ зависитъ новый подъемъ творческихъ силъ; отчасти же чувствуется мнѣ здѣсь смутное неосознанное желаніе сдвинуть музыку въ сторону отъ того пути, который проложенъ (и далеко не пройденъ до конца) германцами.

---

\*) Новая же наука о музыкѣ исповѣдуетъ своего рода наивный витализмъ, какъ это явствуетъ изъ слѣдующей цитаты: «Всѣ формы, всѣ контуры рисунка суть выполненія ладовыхъ стремленій, всѣ они явлены жизненной силой, заключенной въ ладъ».

Изъ всѣхъ искусствъ музыка всего тѣснѣе связана съ расою; если раса высказывается въ музыкѣ, то неслыханная по новизнѣ музыка модернистовъ, ни на что прежнее ни въ чемъ не похожая, и страстное исканіе новыхъ основъ музыки вынуждаютъ къ вопросу: гдѣ та раса, которая соотвѣтствуетъ этимъ дикимъ звукоизверженіямъ или этимъ честнымъ, горячимъ, но страннымъ преобразовательнымъ попыткамъ, въ которыхъ столько любви къ какой-то невѣдомой будущей музыкѣ и такое окончательное равнодушіе къ музыкѣ великой эпохи.

Если музыка Штрауса или Регера дѣйствительно искусство, которое намъ лишь недоступно, то гдѣ раса къ этой музыкѣ? И, такъ какъ раса не только есть, но и становится, то что за раса возникнетъ среди насъ за такой музыкой? Ужъ не подымается ли на насъ какая-нибудь доисторическая иксъ-раса, не до конца истребленная арійцами, съ ними смѣшавшаяся и теперь вновь заявляющая о себѣ въ отдаленнѣйшихъ потомкахъ? И какіе лады, какіе «цѣлотонные» и четвертетонные «кошмары» несутъ намъ будущая музыка будущей расы?

По поводу четвертьтона вспоминаю, что одно время въ нѣмецкихъ музыкальныхъ кругахъ были серьезные разговоры о томъ, что Штраусъ слишкомъ утонченный музыкантъ и человѣкъ: ему тѣсно въ грубомъ облаченіи простоватыхъ нѣмцевъ въ родѣ Бетховена, ему мѣшаетъ не только схоластическая соната, но и тугоухое подраздѣленіе на тоны и полутоны; чрезмѣрно усложненныя переживанія модной души (на современномъ жаргонѣ: *die moderne Psyche*) взываютъ къ четверть-тонамъ... Конечно, склонность къ упрощенію, уравниванію, выдвиганію при сравненіи скорѣе сходства, нежели различія, и противоположная склонность — одинаково не говорить а priori ни за, ни противъ жизнеспособности, утонченности и глубокомыслія. Однако совсѣмъ не различая и слишкомъ различая, можно впасть въ идиотизмъ и погибнуть. Установить предѣлы различенія, за которые переходить значитъ оставаться безплоднымъ, недѣеспособнымъ, нежизнеспособнымъ — дѣло цѣлыхъ поколѣній существъ. Все равно: въ пищѣ, въ температурѣ или въ логикѣ и му-

зыкѣ. Темперованный строй гаммы есть извѣстная степень упрощенія, необходимая для плодотворнаго развитія музыки. Это — полубезсознательное приспособленіе къ приближительной точности, все равно до конца никогда недостижимой. Еще дальнѣйшее упрощеніе повело бы къ грубости пошлости и бесплодію; обратно, допущеніе со стороны музыканта, различающаго, на примѣръ, четверть тона, утвердиться и развиться въ себѣ недовольству существующей гаммой ведетъ къ болѣзненности и прогрессивному параличу творчества. Четверть тона различаютъ нѣкоторые представители туранской расы \*). Не къ ней ли принадлежить столь непохожій на большинство выдающихся германцевъ Рихардъ Штраусъ?

#### IV.

Но возвращаюсь къ «новой наукѣ» Н. Брюсовой. Я долженъ еще больше подчеркнуть то обстоятельство, что выступаю вовсе не противъ теоріи ладовъ и вовсе не въ защиту гаммы; это — внѣ моей компетенціи; я стою на точкѣ зрѣнія практической эстетики и вотъ почему не могу привѣтствовать предстоящаго разрушенія будто бы «мертвой неподвижности послѣдовательнаго ряда — гаммы», столь «удачно» (какъ иронизируетъ авторъ доклада) «замѣнившей недоступную неуловимую подвижность лада».

Пользуясь цитированными выраженіями, можно тутъ же точно формулировать одну общую эстетическую аксіому: неуловимая подвижность только тогда художественно при-

---

\*) Правда, различіе четверти тона налицо у индусовъ (и у цыганъ), но какому именно изъ основныхъ этнографическихъ элементовъ, вошедшихъ въ составъ индусскаго народа, слѣдуетъ поставить въ счетъ означенное чрезмѣрное различіе, — вопросъ спорный; тѣ же индусы создали вѣдь и скалу do-re-mi etc; а затѣмъ наряду съ этимъ упрощеніемъ доработались къ сожалѣнію до 960 тональностей, то-есть до нелѣпаго многообразія, при которомъ конечно даже огромная врожденная доровитость племени не сможетъ вызвать къ жизни монументальное творчество, на примѣръ, бетховенскаго типа. Не въ томъ же ли самомъ обстоятельствѣ слѣдуетъ видѣть отчасти и бесплодность музыкально-одаренныхъ цыганъ?

емлема, если она гдѣ-то, какъ-то, въ чемъ-то основывается на уловимой неподвижности.

Изобразительный художникъ обязанъ какимъ угодно способомъ отмѣтить въ своемъ произведеніи горизонтальность и вертикальность; композиторъ обязанъ дать перевѣсъ въ своей пьесѣ тонально устойчивымъ частямъ надъ тонально неустойчивыми. Въ томъ-то и заключается цѣнность европейской гаммы, что, не насилуя вовсе свободы вдохновенія (по крайней мѣрѣ европейскаго вдохновенія,—и это еще недавно было подтверждено мнѣ однимъ выдающимся композиторомъ, пишущимъ часто въ ладахъ), гамма для цѣлой семьи родственныхъ между собою ладовъ, неуловимыхъ въ своей подвижности, является объединяющимъ устойчивымъ базисомъ.

Совершенно то же значеніе имѣетъ мажоръ и миноръ: пресловутая «омнитональность», музыка внѣ всякаго лада—какъ исключительный эффектъ (впервые злоупотребилъ которымъ Вагнеръ въ Тристанъ) — только оттого эстетически и возможна, что существуютъ на обоихъ концахъ полюсы: *dur* и *mol*. И опять неправъ эволюціонный историзмъ, придавая чрезмѣрное значеніе происхожденію мажора и минора отъ двухъ церковныхъ ладовъ (іонійскаго и эолійскаго), открывая этимъ возможность преобразователямъ науки о музыкѣ подрывать значеніе этихъ двухъ основныхъ европейскихъ ладовъ ссылкой на схоластическую искусственность ихъ «родоначальниковъ», то-есть церковныхъ ладовъ, приготовленныхъ совершенно разсудочно и произвольно.

Если цѣлый легіонъ музыкальныхъ филологовъ съ непреклонною логическою послѣдовательностью показалъ бы происхожденіе мажора и минора отъ какихъ-нибудь искусственныхъ схемъ, то все-таки единственнымъ отвѣтомъ со стороны какъ артиста, такъ и философа на подобныя неопровержимыя доказательства можетъ служить только ироническая улыбка. Опять-таки: церковнымъ ли ладамъ, или иному, чтò было вначалѣ, совсѣмъ нельзя придавать главнаго значенія; построеніемъ внѣшнихъ образовъ полярныхъ ладовъ руководила внутренняя художественная цѣле-

сообразность, а все то, съ чѣмъ это построение какъ бы сообразовывалось, а на самомъ дѣлѣ лишь внѣшне соприкасалось, было только лѣсами, о которыхъ не стоитъ и упоминать въ связи \*) съ законченной постройкой.

Мажоръ и миноръ (какъ элементы) имѣютъ не только эстетическое, но и психологическое основаніе (въ ученіи о чувствѣ). Это не слѣдуетъ понимать въ смыслѣ грубаго подраздѣленія на чувство удовольствія и чувство неудовольствія (Lust — Unlust); кстати, эти чувства вовсе не противорѣчивы, да они и не исчерпываютъ содержанія мажора и минора. Тутъ важно двоякое устремленіе, различно \*\*) окрашенное. И горестное, и радостное и т. п. противопоставленія, сколько бы ихъ ни приводить, не покрываютъ собою областей мажора и минора; одна изъ возможныхъ антитезъ заслуживаетъ вниманія: именно сравнительная отуманенность, опьяненность минора и трезвая ясность мажора (что конечно не исключаетъ возможности дать минорную трезвость и мажорную опьяненность); здѣсь европейская музыка доработалась до магнитныхъ знаковъ, которыми нащупываются какія-то космическія противоположности; тутъ знаменуется нѣчто подобное тому, что Ницше выразилъ въ своемъ противоположеніи Діониса Аполлону, почему къ цѣлому ряду антитезъ, характеризующихъ устремленія мажора и минора, можно прибавить еще одну, сопоставивъ діонисизмъ съ минорнымъ, аполлинизмъ съ мажорнымъ ладомъ (что опять-таки не исключаетъ возможности, разумѣется для геніальнаго музыканта, выковать изъ мажора трагическое остріе и пропитать миноръ даже идиллическою беззаботностью).

Мажоръ и миноръ суть музыкальные символы извѣчнаго

---

\*) Самоцѣнности церковныхъ гаммъ я здѣсь не касаюсь и не беру на себя смѣлости рѣшать вопросъ, достойны или не достойны онѣ возрожденія.

\*\*) Въ зависимости, должно быть, отъ количественнаго или динамическаго преобладанія тѣхъ или иныхъ звуковъ (оберъ и унтертоновъ) даже нѣкоторые тембры представляются на слухъ одни — окрашенными мажорно, другіе — минорно.

арійскаго дуализма. Н. Брюсова напрасно ссылается на гармоническихъ монистовъ, производящихъ миноръ отъ мажора, какъ будто бы на исключительно господствующее мнѣніе: не болѣе не менѣе какъ Гёте былъ убѣжденнымъ дуалистомъ, отстаивавшимъ самостоятельность и «натуральность» минора (см. его переписку съ Цельтеромъ); а такіе изслѣдователи, какъ Морицъ Гауптманъ и Гельмгольцъ (бѣдные схоластики!) совершенно независимо другъ отъ друга и каждый своимъ путемъ пришли къ тому же, къ чему и Гёте.

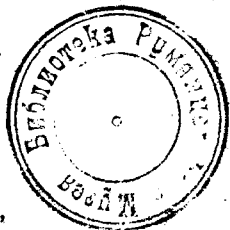
Сама же Н. Брюсова называетъ dur-mol «единственными» устойчивыми ладами, «наименѣе характерными \*»), «соединившими въ себѣ и разнообразіе тяготѣній, и разнообразіе строенія симметричныхъ схемъ». Это опредѣленіе вплотную подходитъ къ разгадкѣ той великой роли, которую наряду съ темпераціей сыграли эти основные лады. Ихъ полярность, емкость, гибкость и отсутствіе въ нихъ, я бы сказалъ, специфическаго запаха и прянаго, способнаго надобѣсть прикуса, свойственныхъ всѣмъ остальнымъ ладамъ, какъ чему-то или черезчуръ лично-индивидуальному, или обособленно-національному, — вотъ чтó придадо имъ такое значеніе. При этомъ dur-mol отнюдь не волапюкъ, не международная стряпня, а порожденіе опредѣленной европейско-арійской группы народовъ. На волапюкъ не могли бы писать гениальнѣйшіе композиторы въ теченіе полутора столѣтій.

#### V.

Обвинивъ математическія соотношенія (чистой октавы, чистой квинты и т. д.) въ произвольности (!?), Н. Брюсова, словно въ доказательство, задаетъ вопросъ: «какъ объяснить примѣры безыскусственныхъ ладовъ въ народныхъ напѣвахъ всѣхъ \*\*) странъ, соотношенія между звуками которыхъ были бы рѣзкіе диссонансы, если бы они звучали одновременно?» Вопросъ — очень модный!

\*) Слѣдовало бы сказать: наименѣе индивидуальными.

\*\*) Всѣ страны до насъ, европейцевъ, не касаются; общечеловѣческой музыки (а слѣдовательно и гаммы) быть не можетъ.



Апостоль штраусовской Саломеи Оскаръ Би, въ оправданіе гармоническихъ кляксъ послѣдней, задался вопросомъ: разъ есть гармоническая мелодія, то почему не быть мелодической гармоніи? Если бы подобные вопросы все равно въ обвиненіе Гельмгольца или въ оправданіе Штрауса задавались лицами, незнакомыми съ азбукой музыкальной теоріи, то, конечно, удивляться было бы нечему. Въ данныхъ же случаяхъ трудно опомниться отъ изумленія. Вѣдь мелодія есть художественно - органической образъ, который состоитъ, слѣдовательно, изъ членовъ различныхъ, хотя бы и одинаковыхъ по эстетической цѣнности; мелодія имѣетъ ритмъ, акценты, темпъ, имѣетъ свою первую ноту, свою послѣднюю ноту, которыя не могутъ быть замѣнены любой средней\*); все это, взаимно обуславливающее (во времени), отпадаетъ въ «мелодической гармоніи», въ которой рука кажется приставленной къ затылку, а носъ къ спинѣ.

Получаются не рѣзкіе «диссонансы», какъ осторожно выражается Н. Брюсова, а фальши и даже не пикантныя. Но авторъ Науки о музыкѣ вовсе не отстаиваетъ послѣднихъ и задаетъ вышеприведенный вопросъ не въ защиту мелодической гармоніи, подобно Оскару Би, а въ опроверженіе гармонической мелодіи, точнѣе «гармоническаго звукоряда», гармоническихъ нотъ мелодіи.

Даже оставляя музыкально - эстетическую точку зрѣнія, можно, такъ сказать, а priori допустить возможность гармонической мелодіи, ибо нѣсколько нотъ, дающихъ гармони-

---

\*) Если въ темѣ финала девятой симфоніи переставить порядокъ двухъ нотъ, то изъ значительнѣйшаго мотива всей музыкальной литературы получится мелодическій рисунокъ фортепианныхъ упражненій Шмита. Этотъ примѣръ потому является самымъ убѣдительнымъ, что означенная тема совсѣмъ «неинтересна» ни по ритму, ни по архитектоникѣ и обнаруживаетъ все свое величіе съ самаго же начала, когда впервые проходитъ безъ гармоніи въ униссонъ. Слѣдовательно, весь таинственно-глубокій неразложимый смыслъ этой темы кроется исключительно въ данной временной послѣдовательности именно данныхъ нотъ.

Неужели и эта тема, и упражненія Шмита одинаково «явлены жизненной силой, заключенной въ ладъ», и неужели ладовая «мелодическая гармонія» для того и другого звукоряда—одна и та же?



ческое созвучіе, конечно, могутъ быть взяты въ томъ или иномъ порядкѣ, темпѣ, ритмѣ (безъ того чтобы въ этомъ послѣдованіи произошла катастрофа въ родѣ той, что имѣетъ мѣсто въ созвучіи, безъ разбора образованномъ изъ всѣхъ нотъ мелодіи); эстетически же несомнѣнно, что такой «гармоническій звукорядъ», если композитору удалось создать изъ него не пустоту или общее мѣсто, а подлинный органичный мотивъ, приобретаетъ мелодическое очертаніе, заключающее въ себѣ наиболѣе элементарную мощь и наиболѣе ясную глубину. Правъ ли «схоластъ Бозцій» или нѣтъ, объ этомъ пусть спорятъ ученые, но именно орфическими и хочется часто назвать какъ разъ подобные гармоническіе мотивы, послѣднимъ таинственнымъ слогателемъ которыхъ былъ Вагнеръ.

Незачѣмъ вѣрить въ догму орфическаго гармоническаго звукоряда (mi — la — si — mi), и понимать мелодію только какъ «октавные и квинтовые скачки» \*). Незачѣмъ объяснять появленіе остальныхъ ступеней случайностью и понимать мелодію, какъ «нѣчто, лишь украшающее сущность» означенныхъ «скачковъ». Въ ряду натуральныхъ тоновъ находятся и терція, и квинта, и септима, что съ обращеніями составляетъ всѣ ступени и даетъ всѣ гармоническіе возможности, какъ консонирующія, такъ и диссонирующія. Не безъ основанія Риманъ рѣшается утверждать, что «наша тональная система не есть нѣчто, обусловленное временнымъ вкусомъ, какъ многіе думаютъ; не есть только произвольное творчество человѣческаго духа, но въ своихъ основныхъ положеніяхъ, по крайней мѣрѣ, является и отвѣчающею природѣ нашего духа, и натурально необходимою» \*\*).

\*) Хотя почему не сдѣлать предположенія, что четыре струны лиры Орфея давали съ помощью нажимовъ всѣ ноты двухъ тетрахордовъ.

\*\*) Это обстоятельство даже заставляетъ нѣкоторыхъ эстетиковъ разсматривать гармонію не какъ эстетическую часть науки о музыкѣ, а какъ естественно-научную физическую и психофизиологическую предпосылку музыкальной эстетики, предпосылку, которая имѣетъ дѣло не съ прекраснымъ уже, а только еще съ необходимо привлекательнымъ; послѣднее и устанавливается согласно съ природой звука математически. Другіе исследователи идутъ еще дальше и выводятъ за границу эстетической области самую гамму, какъ вызывающую только

Тѣ «фантастическія объясненія», на которыя справедливо нападаетъ Н. Брюсова, суть дѣйствительно схоластическіе фантомы, но отсюда незначѣмъ еще дѣлать выводъ, что дѣленіе нотъ мелодіи на «гармоническія» и «мелодическія» такой же фантомъ (если только не придираются къ терминологіи, которая, конечно, условна). Эстетически все одинаково цѣнно въ мелодіи вплоть до мельчайшаго мелизма, но мелодія перестала бы быть органическимъ образомъ, если бы морфологически всѣ расчлененныя части ея имѣли совершенно одинаковую функцію. Ноты проходящія, вспомогательныя, задержанія, — все это кажется схоластичнымъ только съ новой теоретической и притомъ слишкомъ теоретической точки зрѣнія, хотя бы и создавшейся подъ вліяніемъ опредѣленной художественной дѣйствительности, какъ въ данномъ случаѣ, подъ вліяніемъ факта многообразія ладовъ.

Если обратиться отъ чужой теоріи къ родной практикѣ, то любое произведеніе золотого вѣка, даже содержащее явно-ладовыя мелодіи, на каждомъ шагу подтвердитъ перво-степенную эстетическую цѣнность, заключенную въ дѣленіи на мелодическія и гармоническія ноты. Въ ладовой мелодіи, смотря по гармоніи, то однѣ ноты, то другія окажутся и мелодическими, и гармоническими. Отрицать это значить

---

чувственное раздраженіе (Reiz) и будто безразличную для эстетическаго настроенія; мелодія, разсуждаютъ они, создается черезъ измѣненіе естественнаго и закономѣрнаго развитія тоновъ гаммы; этимъ измѣненіемъ и начинается искусство, котораго не было бы, если бы гаммы не существовало, какъ чего-то внѣ-эстетическаго. Однако, слѣдуетъ признать, что безмѣрное вторженіе математической физики и фізіологической психологіи въ науку о музыкѣ можетъ, правда, съ другой стороны, нежели новая (своего рода біологическая) «наука о живомъ музыкальномъ воплощеніи», — привести къ тѣмъ же притязаніямъ на точную формулировку законовъ единого «звуковаго временнаго міра», коего «частями» будто является одинаково «и музыка и всякое звуковое движеніе во времени и звуковая-временная форма человѣческой рѣчи». Достаточно того, что какая-то связь между природой и искусствомъ дѣйствительно ощущается и отчасти доказывается. Доискиваться первопричины этой связи и прослѣживать ее въ подробностяхъ значить навѣрное заблудиться и, что важнѣе, смутить искусство.

или упрямо повернуть спину чуть ли не величайшему искусству, какое когда-либо удавалось создать людям, или просто не чувствовать этого искусства, быть ему чуждым и желать совершенно другого, невѣдомаго и пока очень проблематичнаго...

Съ той же умышленно-отвлеченной враждебно-теоретической точки зрѣнія является очень страннымъ «для современнаго \*)» (!) пониманія—возможность измѣненія, повышенія и пониженія звуковъ единаго лада». Опять-таки практика (конечно—не современная, то-есть практика, въ которой всѣ элементы музыки выступаютъ совокупно, соединившись воедино уже въ головѣ композитора, а не соединяясь съ нудною постепенностью только на нотной бумагѣ)—отвѣчаетъ слѣдующимъ образомъ на это пожиманіе плечами: «странными» могутъ казаться «повышенныя и пониженныя ступени» только тогда, если ихъ разсматривать отвлеченно, какъ какое-то, впрочемъ ни одному практику не нужное «объясненіе»; странность немедленно пропадаетъ, если всѣ эти измѣненія брать въ связи со всѣмъ гармоническимъ движеніемъ пьесы.

Благодаря такой предвзятой враждебности къ современной музыкальной системѣ, въ особенности къ гармоніи, падаетъ цѣнность относящихся сюда вѣрныхъ замѣчаній Н. Брюсовой.

Такъ она изумляется, что въ «позднѣйшій схоластическій періодъ не появлялось вовсе теоретическихъ сочиненій о построеніи мелодіи внѣ условій ея гармонизаціи». Она была бы права, еслибы удивлялась этому только съ педагогической точки зрѣнія. Конечно, желательно систематическое упражненіе въ мелодикѣ (независимо отъ гармоническаго упражненія) притомъ какъ въ гаммахъ, такъ и въ ладахъ.

Всѣ элементы музыки технически равно могутъ быть упражняемы и вмѣстѣ, и врозь; въ то же время всѣ они

---

\*) Современное пониманіе «эволюціонируетъ» такъ «автомобильно», что необходимо точнѣе отмѣтить, на которую тысячу верстъ отстоитъ оно въ 1910 году отъ хотя бы пониманія Брамса.

одинаково «непостижимы», «загадочны», «сверхразумны» и тайна ихъ неизучима, будучи доступной интуитивно только подлинному музыканту. Но выдвигая теорію мелодіи (и притомъ построенной только на ладахъ), Н. Брюсова борется съ теоріей гармоніи, тогда какъ послѣдняя, хотя и не можетъ вполне замѣнить первую, однако все же въ большей мѣрѣ, нежели первая послѣднюю, которая является наиболѣе полной и наиболѣе существенной въ музыкальной наукѣ.

Когда Н. Брюсова пишетъ: «Мозаичный только точкообразный способъ письма можетъ найти замѣну въ непрерывномъ звуковомъ движеніи, которому доступны будутъ и точки и линіи», то тутъ нельзя не согласиться съ ней, ибо рѣчь идетъ объ усовершенствованіи существующаго нотописанія, на которое отовсюду раздаются справедливыя жалобы.

Когда же авторъ новой науки обвиняетъ всю музыку «схоластическаго періода» въ «пуантилизмѣ» \*) и объявляетъ «связное звуковое движеніе» единственно естественнымъ, то (оставляя въ сторонѣ все тотъ же аргументъ о художественной правдѣ великой музыкальной эпохи, правдѣ, несовмѣстимой со пуантилизмомъ, являющимся только манерою, а не стилемъ) хочется на этотъ разъ просто послѣдовать примѣру Суворова и вмѣсто отвѣта закричать пѣтухомъ; въ самомъ дѣлѣ развѣ пѣтухи, кукушки и другія пернатые не «пуантилисты» тогда; или они не естественны и схоластичны? Тутъ снова ведется бой съ аполлиническимъ моментомъ, каковымъ въ отношеніи къ хроматизму, какъ носящему болѣе діонисическій характеръ, является діатонизмъ, въ отношеніи къ *legato* и *portamento*—*articolando*, въ отношеніи къ «связному звуковому движенію» ночного завыванія бури—трезвый «пуантилизмъ» утренняя крика пѣтуха.

## VI.

Что мысль Н. Брюсовой, даже приближаясь вплотную къ *ens realissimum* искусства звука, то-есть къ нѣмецкой му-

---

\*) См. эстетическую оцѣнку пуантилизма, сдѣланную Христіансеномъ (стр. 201—202 моей книги); терминъ выбранъ Н. Брюсовой явно неудачно.

зыкѣ отъ Баха до Брамса, скользить мимо, совершенно не опредѣляясь въ своихъ выводахъ тѣмъ, что вѣдь выше всякихъ возможныхъ теорій, настоящихъ и будущихъ, это лишній разъ доказывается нижеслѣдующимъ утвержденіемъ, приведеннымъ въ связи съ отрицательной (конечно) оцѣнкой «равномѣрной темперациі строя инструментовъ». «Эпоха полного (?) окаменѣнія звуковой системы совпадаетъ съ эпохой развитія клавишныхъ инструментовъ». Если къ этому положенію присоединить необходимое дополнительное, пропущенное Н. Брюсовой, которое гласитъ, что обѣ совпавшія (?) эпохи «совпали» съ третьей, именно съ началомъ... музыки вообще, музыки «какъ таковой», то какимъ образомъ понять оттѣнокъ хулы, звучащей въ этомъ положеніи? Только—какъ молчаливое признаніе отсутствія связи между идеалами новой науки и *ens realissimum*’омъ музыки. Понятно, что «такіе люди, какъ Себастьянъ Бахъ» при такомъ поистинѣ схоластичномъ взглядѣ на совпаденіе трехъ эпохъ, обрисовываются какъ бы людьми компромисса, выбирающими изъ двухъ золъ меньшее за неспособностью своей какъ только художниковъ—(т.-е. безъ помощи новой науки о музыкѣ, не подоспѣвшей еще, вслѣдствіе фатальнаго несовпаденія всѣхъ четырехъ эпохъ) — создать новые ладовые пути, однимъ словомъ дѣйствовать открыто творчески положительно вмѣсто того чтобы, «сравнивъ всѣ соотношенія», «въ искусственныхъ попыткахъ» своихъ создавать «музыку внѣ ладовъ», обнаруживая тѣмъ свою половинчатость. Никогда «окаменѣніе» (которое Н. Брюсовой названо полнымъ) на дѣлѣ не являлось одновременно столь же гибкимъ, сколько и твердымъ, отчего и такимъ плодотворнымъ; поистинѣ окаменѣніе здѣсь явилось однимъ изъ условій, свободно принятымъ величайшими музыкантами, для созданія монументальныхъ произведеній, основаніе которыхъ съ такою ревностью подрывается съ разныхъ сторонъ и современной практикою, и даже отчасти враждебною послѣдней новою теоріей.

«Совпаденіе» темперациі, усовершенствованныхъ клавишныхъ инструментовъ и величайшихъ мастеровъ есть не что

иное, какъ доказательство цѣльности и цѣлесообразности всего хода развитія европейской и особенно нѣмецкой музыки. Въ какой степени одно обстоятельство вліяло на другое, точно установить нельзя, ибо здѣсь взаимодействие но, конечно, непрерывный рядъ геніевъ въ данномъ случаѣ явился все-таки главнымъ факторомъ: странно было бы думать, что Бахъ или Бетховенъ словно дѣти покорно сообразовывали свою «игру» съ игрушками и съ правилами къ нимъ, которыя создавались фабрикантами инструментовъ въ союзѣ съ теоретиками.

Конечно, великіе мастера мощно вліяли на усовершенствованіе въ особенности клавишныхъ инструментовъ. Техника Бетховена и какъ фортепіаннаго композитора, и какъ піаниста, была чѣмъ-то совершенно новымъ въ сравненіи съ техникой моцартовской композиціи и игры и какъ бы предвосхитила, вызвала къ жизни современный рояль \*).

Нѣтъ спору, что *das wohltemperierte Klavier* со всѣми дальнѣйшими реформами его является инструментомъ далеко не безъ эстетическихъ и техническихъ недостатковъ; идеальнаго инструмента вообще нѣтъ; и природѣ не удалось создать его, такъ какъ голосъ и даже сочетаніе многихъ голосовъ въ хору не въ состояніи передать всего, что хочетъ и можетъ дать искусство звука, наиболѣе способное выходить изъ предѣловъ только природнаго, даже только человеческого \*\*), требующее орудій, способныхъ осуществлять вовнѣ звучащіе символы особаго царства внутри насъ.

Отсюда, даже очень задолго до расцвѣта музыки, въ церкви появился наряду съ хоромъ клавишный инструментъ: органъ. Но и органъ оказался не для всего пригоднымъ, то неповоротливымъ, то слишкомъ аскетичнымъ по звуковой краскѣ и недостаточно острымъ и порывистымъ, вообще недостаточно разнообразнымъ по ударности для Бетховена съ его сонатами. Однако говорить объ этомъ значить по-

\*) О Бетховенѣ какъ преобразователѣ фортепіано см., напримѣръ, Thayer Band II, 342.

\*\*) Это не означаетъ однако того, что музыка должна разъ навсегда забыть объ этихъ предѣлахъ, какъ того требуетъ современный экстазъ.

вторять то, что должно быть каждому известным. А разъ это такъ, то невозможно стоять на точкѣ зрѣнія новой науки о музыкѣ, не ссорясь съ азбучными аксіомами эстетики: даже допустивъ уже разъ вслѣдствіе четвертетонной утонченности, что рояль въ основѣ своей—грубый инструментъ и температура по идеѣ своей—грубый компромиссъ, приходится въ виду хотя бы сонатъ Бетховена переоцѣнить и ту основу, и эту идею, признавъ, что такъ могло казаться раньше близорукому теоретическому оку, что грубость въ обоихъ случаяхъ была проявленіемъ того цѣлесообразнаго опрощенія, какое производится часто искусствомъ, когда оно приступаетъ къ наиболѣе прочнымъ вѣчнымъ своимъ построеніямъ.

Конечно, скрипка и голосъ, оркестръ и хоръ (взятые какъ особые инструменты) имѣютъ много преимуществъ передъ роялемъ такъ же, какъ и обратно: рояль—передъ всѣми другими инструментами, о чемъ здѣсь не мѣсто распространяться.

«Температура искажаетъ, механизмируетъ естественную музыкальную рѣчь, лишаетъ ее тонкихъ различій», гласитъ приговоръ \*) новой науки о музыкѣ, впрочемъ не разъ произнесенный уже и раньше. Почему же однако Бетховенъ, владѣвшій оркестромъ, писалъ инныя свои явно-оркестральныя сонаты для рояля? Далѣе, если рояль есть случайный результатъ техники фортепіаннаго дѣла и теоретическаго «подведенія естественныхъ отношеній къ математически приближеннымъ», то какимъ образомъ понять явленія Шу-

---

\*) Помимо этого искаженія и механизмированія авторъ жалуется еще на то, что «ограниченное количество звуковъ звуковой системы, 12-звучіе темперованнаго вѣлладоваго строя, даетъ лишь опредѣленное ограниченное число неустойчивыхъ соотношеній»... Эта ссылка на ограниченность средствъ, какъ на помѣху въ творествѣ, чрезвычайно характерна для всей безплодной музыкальной современности. Никогда великіе художники не страдали отъ стѣсненій; наоборотъ, часто сознательно искали даже вѣншей связанности... Христиансенъ въ своей «Философіи искусства» ставитъ поэтому парадоксальный вопросъ: «есть ли свобода лучшая почва для развитія искусства, нежели эпохи съ обывающими формами?» (ср. стр. 65—67 моей книги).

мана и Шопена, композиторовъ гениальныхъ и однако при всемъ величїи своихъ мыслей чуждыхъ и оркестровому мастерству, и виртуозности смычковыхъ? Оркестральный характеръ композицій Шумана, нервный утонченный извилистый слигованный рисунокъ Шопена, какъ бы взывающій къ скрипкѣ, — вѣ сомнѣній; но вотъ оба прилѣпились душою къ роялю, и міръ услышалъ еще и еще новую «естественную музыкальную рѣчь», отнюдь не лишенную «тонкихъ различій».

Я далекъ отъ превознесенія рояля. И между прочимъ какъ разъ то, что ставится ему въ особую заслугу, именно популяризація музыки, является въ моихъ глазахъ крупнымъ недостаткомъ. Сносно перебирать клавиши можетъ научиться даже до конца немзыкальный человѣкъ, чему свидѣтельствомъ является обязательная фортепианная мазня — возня въ женскихъ институтахъ и огромная масса частныхъ учителей и особенно учительницъ «музыки» (что должно значить — игры на роялѣ); еслибы вмѣсто рояля институткамъ преподавалась скрипка, то пришлось бы отказаться отъ обязательности «музыкальнаго образованія», такъ какъ скрипка очень скоро и точно выдѣлила бы совершенно безнадѣжныхъ, каковыхъ оказалось бы въ данномъ случаѣ, конечно, большинство; вообще если бы не было рояля, учиться музыкѣ (напримѣръ, гармоніи) было бы труднѣе, и несравненно меньше было бы и музыкантовъ, и любителей; и было бы это отнюдь не ко вреду искусства; навѣрное же на пользу нервныхъ системъ тѣхъ кабинетныхъ тружениковъ, гимназистовъ, студентовъ, ученыхъ и т. д., рабочія комнаты которыхъ находятся въ вертикальномъ или горизонтальномъ сосѣдствѣ съ клѣтками «животныхъ, поднимающихъ крикъ, когда ихъ колотятъ по зубамъ» (см. II Симфонію Андрея Бѣлаго)...

Но ... рояль существуетъ; и притомъ не какъ случайно развившійся клавишный инструментъ, а какъ необходимо вызванное къ жизни художественно-цѣлесообразное орудіе звука, одно только и могущее отвѣтить запросамъ опредѣленнаго типа музыкальной рѣчи, столь же естественной, сколь и тонкой.



## VII.

Что можетъ новая наука о музыкѣ, кромѣ довольно высокоумныхъ и музыкально-астрономическихъ надеждъ противопоставить фактическаго музыкѣ старомодныхъ мажора и минора, давшей «косныя равновѣсныя существа въ мірѣ музыкальнаго воплощенія, вѣряція своей почвѣ, утверждающія ея устойчивость»?

Ничего кромѣ ладовъ. Но знаетъ эта наука, откуда лады? Почему они «естественны»? Кто присутствовалъ при историческомъ ихъ рожденіи? Или они врождены, то-есть даны природой непосредственно, не черезъ генія? Кто знаетъ, не образовались ли они такимъ же, по мнѣнію этой науки, «схоластическимъ», на дѣлѣ же художественно-практическимъ путемъ, какъ и темперованная гамма и *dur-mol*. Что такъ называемые первобытные народы имѣютъ свои лады—ничего не опровергаетъ изъ сказаннаго. Какое число вполне развитыхъ культуръ погибло, забыто и живетъ среди полудикихъ племенъ въ видѣ обломковъ (напримѣръ: ладовъ, моральныхъ обычаевъ, наконецъ иногда до странности тонко развитой рѣчи и т. п.); сколько разъ отдѣльныя части человѣчества варваризировались (конечно сохраняя нѣкоторые результаты древней культуры), никто не знаетъ. Развѣ въ Южной Америкѣ на нашихъ глазахъ не варваризируются потомки нѣкогда культурныхъ испанцевъ? И невозможно развѣ, что темперованная гамма черезъ три тысячи лѣтъ будетъ названа «самой природой»?

Но допустимъ на мгновеніе, что лады (въ противоположность *dur-mol* и темперации) — нѣчто вполне естественное (въ томъ невозможномъ смыслѣ, какой мною отвергнуто выше). Пусть въ ладахъ къ намъ обращается сама природа; но вѣдь ладовъ огромное множество и въ каждомъ ладѣ отражается только небольшой клочекъ природы, иногда очень узкій, бѣдный и однообразный. Неотразимо плѣнительны и благородны шотландскія пѣсни, но едва ли возможно выдержать шотландскую симфонію, т.-е. симфонію, написанную въ галическомъ ладу.

Музыка имѣетъ сверхприродныя и даже сверхчеловѣческія темы, для которыхъ лады—узки, и не даромъ окончательно окрѣпла и европейская гамма, когда германцы повели рѣчь въ музыкѣ о послѣдней глубинѣ, когда возникло музыкальное мышленіе, началось своеобразное философствованіе чистой музыки, (отличное отъ упадочной программно-философствующей музыки такихъ полудіонисическихъ, полусократическихъ натуръ, какъ Листъ).

Никто не станетъ отрицать все еще очень многихъ условностей въ современной музыкальной наукѣ, но, въ первыхъ, кое что, сейчасъ представляющееся только условнымъ, можетъ оказаться въ послѣдствіи естественнымъ; условнымъ окажется не самое положеніе, не самый пріемъ, а лишь подложенное къ нему объясненіе, ибо первое создается на практикѣ творческимъ чутьемъ, такъ сказать, безъ дальнѣйшихъ объясненій, послѣднія же большею частью исходятъ отъ систематичныхъ, но не глубокихъ теоретиковъ.

Я не защищаю схоластической части старой науки о музыкѣ; конечно она часто съ особеннымъ удовольствіемъ занималась «объектами отвлеченными отъ жизни» (что въпрочемъ на языкѣ новой науки означаетъ: отъ ладовъ), но я не могу не высказать опасеній, что насъ ожидаетъ новая еще горшая схоластика, объектъ которой отвлеченъ отъ сокровищницы подлиннаго музыкальнаго искусства.

Заканчивая свой обзоръ замѣчательнаго трактата Н. Брюсовой, я долженъ еще разъ отмѣтить, что, критикуя, я становился большею частью на точку зрѣнія практической эстетики и лишь изрѣдка на общенаучную; кромѣ того, полемика моя была направлена, конечно, главнымъ образомъ противъ самой теоріи, защищаемой Н. Брюсовой, и только отчасти противъ самой защиты; ибо что касается послѣдней, то надо признать за Н. Брюсовой несомнѣнное дарованіе строго и систематично излагать сложный и трудно поддающійся передачѣ матеріалъ воззрѣній. Сжатость \*),

\*) Пожалуй, даже чрезмѣрная; если исчислять размѣры книги по времени, необходимому для ея усвоенія, то про докладъ Н. Брюсо-

сдержанность и содержательность этого глубоко продуманного доклада почти исключает возможность предполагать обмолвки (скорѣе недомолвки) со стороны автора; вотъ почему желательно, чтобы трудъ Н. Брюсовой, представляющій, несмотря на небольшіе размѣры, цѣнный вкладъ въ русскую музыкально-научную литературу, былъ подвергнутъ обстоятельному критическому разбору специалистами по исторіи и теоріи музыки.

Августъ 1910 г.

---

---

вой можно сказать, повторяя слова одного остроумца, что докладъ былъ бы гораздо короче, если бы не былъ столь кратокъ.



# ПРИЛОЖЕНІЯ.

(1911 г.).

Man muss sein Glaubensbekenntniss von Zeit zu Zeit wiederholen, aussprechen, was man billigt, was man verdammt; der Gegentheil lässt's ja auch nicht darein fehlen. (Goethe Sprüche in Prosa № 975).

## П Р И Л О Ж Е Н І Я.

### I.

(Къ стр. 2).

Съ особеннымъ удовольствіемъ (еще въ 1907 г., когда групповое обозначеніе «декадентъ» несовсѣмъ вышло изъ разговорнаго и журнальнаго обихода) поставилъ я эпиграфомъ выдержку изъ глубокаго и прекраснаго разсказа одного изъ даровитѣйшихъ нашихъ современниковъ и первыхъ борцовъ за обновленное искусство слова.

Вопреки его заявленію (см. предисловіе къ Земной Оси, стр. IX), полагаю, что за «максиму», выводимую изъ второй половины означенной выдержки, смѣло можно сдѣлать «отвѣтственнымъ» ея автора. Сопоставлю ее со слѣдующими знаменательными словами, недавно произнесенными имъ въ качествѣ оппонента на одной лекціи: «Писатели богемы не могутъ примириться ни съ какими формами, существующими въ литературѣ. У насъ же нѣтъ богемы, потому что намъ еще надо строить» <sup>1)</sup>.

### II.

#### РУССКАЯ МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕГЕМОНИЯ.

(Къ стр. 3, 33—34, 84, 103, 106, 173, 182—183).

Даже невнимательный читатель этой книги отмѣтитъ сдержанное отношеніе автора къ русской музыкѣ, переходящее порою въ суровое порицаніе, что при сопоставле-

---

<sup>1)</sup> См. Русскую Художественную Лѣтопись Аполлона за 1911 г. стр. 82. Отчетъ М. Волошина о лекціи гр. де-ла-Барта.

нии съ неизмѣннымъ восторгомъ передъ музыкой нѣмецкой можетъ быть пожалуй объяснено тенденціознымъ тевтонствомъ, своего рода культурнымъ сепаратизмомъ. Въ самомъ дѣлѣ, въ странѣ, гдѣ еще на-дняхъ доцентъ философіи съ упоеніемъ привелъ слѣдующую «углубленную и страстную мысль» Печерина: «вѣрьте мнѣ, господа: даже и въ философіи нѣмцы пошлый народъ»; въ этой странѣ и на ея языкѣ утверждать, что въ музыкѣ и въ лирической поэзіи<sup>1)</sup> такъ же, какъ и въ философіи нѣмцы—первый

1) Я разумю чистую лирику, пѣсню, какъ она представлена, во-первыхъ, въ народномъ творествѣ, о которомъ можно судить хотя бы по Des Knaben Wunderhorn, и, во-вторыхъ, какою эта пѣсня является у Гёте и у тѣхъ 12 лириковъ его вѣка отъ Клопштока до Конрада Фердинанда Мейера, пьесы которыхъ, избранныя чрезмѣрно строго и по довольно узкому критерию, составляютъ III томъ Deutsche Dichtung въ изданіи Blätter für die Kunst. Эта нѣмецкая лирика потому является наиболѣе чистой, что она лишена риторики, и очень большое мастерство стихосложенія подчинено въ ней почти всегда только пѣсенному, а не версификаціонному, эпиграмматическому, психологическому, повѣствовательному или иному какому-нибудь заданію, т.-е. оно служитъ лишь воплощенію и оформленію того же мелоса, но звучавшаго въ душѣ поэта, а не музыканта; даже, когда эта лирика разсуждаетъ, она поетъ въ противоположность лирикѣ французской, которая за очень немногими исключеніями (Верленъ), даже, намѣреваясь пѣть, не можетъ не разсуждать. Пусть эти 12 лириковъ нерѣдко уступаютъ въ виртуозности стиха и въ риторическомъ блескѣ не только инымъ французамъ, напримѣръ Бодлэру, но и новымъ нѣмцамъ (напримѣръ, Стефану Георге), иногда склоняющимся къ романскому вкусу: вѣдь тѣмъ-то и дороги вся утонченность и богатство техники Новалиса или Эйхендорфа, что эта техника не только всегда какъ бы неумышленна, но часто гениально наивна и легко покидаетъ сложность для простоты. Гейне, несмотря на всю свою галломанію, сказалъ однажды (Band VI s 13 Bibl. Inst.): «Постылы мнѣ и метрика и версификація французовъ, dieser parfümierte Quark» (собственно — свернувшееся молоко, грязь)... «Едва выношу я ихъ, лучшихъ поэтовъ, совершенно лишенныхъ запаха»... Тутъ же Гейне говоритъ о «врожденныхъ правдивыхъ естественныхъ метрахъ нѣмецкаго языка»... «Всякій разъ, когда я разсматриваю т. н. poésies lyriques французовъ, я особенно познаю до конца все великолѣпіе нѣмецкаго искусства поэзіи»... Этотъ рѣзкій отзывъ о французской лирикѣ надлежитъ конечно принять cum grano salis. Но крошечнаго зерна правды, въ немъ заключающейся, ничѣмъ не вытравить.



народъ, это значитъ дразнить... Но есть соображенія, приводя которыя, можно было бы окончательно вывести изъ себя славянофиловъ и кучкистовъ, соображенія, позволяющія утверждать, что такъ можетъ оказаться и впредь, что превосходство нѣмецкой музыки, лирики и философіи предопредѣлено основными чертами народнаго характера.

Однако держаться такого мнѣнія еще отнюдь не значитъ быть ослѣпленнымъ руссофобомъ. Золотого вѣка въ русской музыкѣ не было; прямо наступилъ серебряный; развѣ т. н. могучая кучка или такія явленія какъ Римскій-Корсаковъ или Чайковскій не типичный серебряный вѣкъ? Но почему не восплѣдовать золотому за серебрянымъ?

Существуетъ несомнѣнно нѣкоторая связь между чистой музыкой и чистой лирикой даннаго народа въ отношеніи какъ къ характеру, такъ отчасти и къ интенсивности творчества въ обѣихъ областяхъ.

Если это—вѣрно, то по одному этому уже необходимо ждать сильнаго поднятія уровня русской музыки до той приблизительно высоты, на которой стоятъ пѣсни великихъ русскихъ поэтовъ; необходимо ждать и большаго богатства въ творествѣ, и проявленія большей внутренней невольной близости его музыкальному германизму, той степени близости, которая чувствуется между гениальнымъ отцомъ русскаго символизма Тютчевымъ и Гете.

Русскій народъ хранитъ въ своихъ нѣдрахъ огромныя возможности, въ томъ числѣ и музыкальныя, но сдѣланное имъ посейчасъ отъ Глинки до Скрябина включительно чрезмерно переоцѣнивается; я жду гораздо большаго отъ будущаго генія русской музыки, и если бы возможно было эти смутныя чаянія передать словами, то оказалось бы, что тевтонствующій сепаратистъ Вольфингъ болѣе «квасной» русскій патриотъ въ искусствѣ, нежели всѣ кучкисты, взятые вмѣстѣ...

Тѣ черты, которыя являются причиною превосходства нѣмцевъ въ чистой музыкѣ, чистой философіи и чистой лирикѣ, препятствуютъ имъ дать равноцѣнное и въ особенности столь же совершенное по формѣ въ иныхъ областяхъ, напримѣръ, въ искусствѣ сценическомъ, въ нѣкото-

рыхъ отрасляхъ изобразительнаго искусства, а изъ литературныхъ видовъ особенно, на примѣръ, въ сатирѣ, въ комедіи, въ романѣ, гдѣ даже геніальность Гёте не смогла создать образцовыхъ произведеній, которыя не страдали бы архитектурною запутанностью или небрежностью, нерѣдко блѣдностью характеристикъ и отсутствіемъ опредѣленныхъ ритмовъ въ развитіи дѣйствія.

Быть можетъ нараждаются новыя музыки: музыка, какъ чистая живопись; музыка, какъ почти цѣликомъ акустико-физиологическій рычагъ, долженствующій на ряду съ зрительными, обонятельными и осязательными факторами поднять и унести насъ отъ физиологическаго прямо въ деваханъ; музыка—эмоціональный лепетъ, косноязычный «языкъ чувствъ»; музыка, въ качествѣ пособія для спиритизма; музыка, какъ общедоступное упражненіе въ милліонахъ ладахъ для вящаго непониманія другъ друга; вообще—музыка, какъ вавилонское столпотвореніе... Въ этихъ музыкахъ навѣрное нѣмцы <sup>1)</sup> преуспѣвать не будутъ; въ этомъ я убѣжденъ столь же безповоротно, какъ и въ томъ, что чистая музыка останется навсегда ихъ особою спеціальностью.

\*

Упадокъ музыкальнаго творчества въ странахъ нѣмецкаго языка—конечно временный; онъ длится пока только еще четверть столѣтія, и то, если его датировать, какъ я это

---

<sup>1)</sup> Правда, линія неомузыки и антимузыки въ лицѣ Листа и Рихарда Штрауса имѣетъ своихъ крупнѣйшихъ представителей, но родоначальникомъ этой линіи все-таки по справедливости долженъ считаться Берліозъ. Важно отмѣтить по этому поводу то, что развитіе этой линіи въ Германіи совпало съ первыми симптомами временнаго упадка творчества, тогда какъ для Франціи явленіе Берліоза означаетъ относительный подъемъ творчества, ибо, сильно уступая, въ качествѣ чистаго музыканта, такимъ художникамъ звука, какъ Рамо и Бизе, Берліозъ, какъ личность, настолько значителенъ, что является собою характернѣйшій моментъ французской музыки. Странная своимъ разногласіемъ съ основными воззрѣніями симпатія къ Берліозу у такихъ музыкальных пуристовъ, какъ Гансликъ и Вейнгартнеръ, объясняется заразительною для нихъ восторженностью Шумана, который, какъ у него часто бывало, на первыхъ порахъ превознесъ Берліоза и пересолилъ быть можетъ «въ пику филистерамъ».

сдѣлалъ, отъ Парсифалѣя, послѣдняго великаго произведенія. За это время въ Россіи выразился вполнѣ талантъ Чайковскаго, и въ послѣдніе годы его жизни, а также въ первые годы послѣ его кончины въ Россіи говорили, что музыкальная гегемонія перешла къ намъ, забывая при этомъ, что живъ былъ еще Брамсъ, умершій три года спустя послѣ Чайковскаго. Потомъ возвели на престолъ Римскаго-Корсакова, а теперь въ вопросѣ о гегемоніи расходятся и притомъ какъ модернисты, такъ и антимодернисты. Изъ первыхъ одни предпочитаютъ французскихъ утонченниковъ, другіе нѣмецкихъ варваровъ, одни Ребикова, другіе Скрябина; немодернисты болѣе, конечно, склонны рѣшать вопросъ о гегемоніи русской музыки положительно и расходятся только въ выборѣ вождей. Между прочимъ, типичны два воззрѣнія: петербургское и московское. По первому столпы современной русской музыки находятся въ средѣ стараго и новаго поколѣнія кучкистовъ или «бѣляевцевъ» (изъ молодыхъ выдвигаютъ Штейнберга и Стравинскаго), по мнѣнію же москвичей «гордостью молодой русской школы» являются Скрябинъ и Рахманиновъ, а въ послѣднее время къ этимъ двумъ многіе присоединяютъ младшаго ихъ товарища Н. Метнера. Не раздѣляя по различнымъ основаніямъ ни того, ни другого воззрѣнія, я остановлюсь на московскомъ, такъ какъ оно въ связи съ вопросомъ о гегемоніи нуждается въ болѣе рѣшительномъ опроверженіи, нежели петербургское.

Итакъ, если бы допустить то, еще сильно оспориваемое положеніе, что означенные три таланта являются самыми крупными въ настоящее время въ Россіи, если бы даже итти дальше и признать ихъ наисильнѣйшими изъ нынѣ живущихъ въ Европѣ, то все-таки видѣть въ этомъ фактѣ признакъ перехода гегемоніи отъ нѣмецкой къ русской музыкѣ (какъ это утверждаютъ и нѣкоторые иностранные критики, въ особенности имѣя въ виду наиболѣе популярнаго изъ нихъ троихъ, Рахманинова) было бы непростительной наивностью. Во-первыхъ, названные трое отнюдь не представляютъ собою какого-либо единства, которое давало бы право говорить о нихъ не только какъ объ отдѣльныхъ даровитыхъ музыкантахъ, родившихся и воспитывавшихся въ Россіи, а

какъ о представителяхъ новой русской музыкальной школы (въ родѣ «могучей кучки»), особаго теченія, указующаго на неслучайность одновременнаго дѣйствованія трехъ музыкальныхъ индивидуальностей, при всемъ своемъ своеобразіи въ чемъ-то главномъ двигающихся въ одномъ и притомъ русскомъ направленіи.

Геніальный Скрябинъ, несмотря на чистославянскую свою натуру,—принципіально международенъ, намѣренно всецело-вѣченъ (или какъ любятъ выражаться скрябинисты: космиченъ). Рахманиновъ—весьма даровитый продолжатель той не слишкомъ національной русской линіи музыкальнаго творчества, которую я бы назвалъ отчасти «барской», отчасти «интеллигентской» и типичнѣйшимъ представителемъ которой является Чайковскій. Наконецъ, Метнеръ просто по недоразумѣнію можетъ быть относимъ къ русскимъ композиторамъ; едва ли можно указать еще одного композитора, который въ своемъ творествѣ такъ всецѣло остался внѣ пресловутаго «вліянія среды», гдѣ онъ родился и воспитывался, обнаруживая въ то же время каждой своей нотой племенное свое происхожденіе. Не только почти всѣ русскіе, но и многіе изъ иностранныхъ критиковъ основательно считаютъ Метнера композиторомъ нѣмецкимъ...

Итакъ, ни о какой переменнѣ гегемоніи не можетъ быть и рѣчи, а только о рѣшительномъ отверженіи признанныхъ музыкальныхъ вождей современной Германіи Р. Штрауса, М. Регера и др.

\*

Вопросъ о музыкальной гегемоніи не разъ уже подымался. Такъ въ 1904 объ этомъ заговорилъ Міръ Искусства (см. январскую тетрадь), указывая на переходъ гегемоніи къ французамъ, при чемъ «геніальнымъ композиторомъ, благодаря которому французская музыка завоевала себѣ сразу (!) первое мѣсто въ мірѣ» явился бельгіецъ Цезарь Франкъ. Въ своемъ газетномъ обзорѣ текущей литературы я, возражая Міру Искусства, писалъ тогда слѣдующее:

«Для перехода гегемоніи отъ Германіи къ Франціи необходимо, чтобы музыкальное творчество всѣхъ европейцевъ пропиталось французскими элементами, какъ оно

когда-то пропитывалось сначала итальянскими, затѣмъ—въ еще сильнѣйшей степени—германскими; въ частности, если говорить о гегемоніи не цѣлой націи, а отдѣльнаго сильнаго представителя ея, было бы необходимо, чтобы вагнеризмъ былъ сбитъ съ занятой имъ позиціи франкизмомъ. Ничего подобнаго въ дѣйствительности никто не видалъ. Гегемонія вовсе не такъ легко дается и не такъ легко уступается. Германія завоевала музыкальную гегемонію тѣмъ, что въ теченіе двухъ столѣтій дала непрерывный рядъ гениальныхъ композиторовъ, каждый изъ которыхъ сильнѣе и цѣннѣе, нежели вся французская музыкальная литература, не исключая и Франка со всѣми его учениками; эти композиторы оказали такое могучее, такое деспотическое вліяніе на всю европейскую музыку, что послѣдняя, какъ выразился Антонъ Рубинштейнъ, стала искусствомъ по преимуществу нѣмецкимъ»... «Необходимы не таланты, хотя бы и крупные, но именно гении,—цѣлый рядъ гениевъ, для того, чтобы свергнуть нѣмецкое музыкальное иго. Можно высказать пожеланіе, чтобы (конечно, не ради удовлетворенія самолюбія той или другой націи, а для широчайшаго развитія искусства) французскій или русскій гений проявилъ себя въ музыкѣ съ такою же неистощимою энергіей, съ такою же національною самобытностью, какъ германскій. Но отъ этого пожеланія до его осуществленія такъ же далеко, какъ отъ Цезаря Франка и Мусоргскаго до Бетховена и Вагнера».

Вскорѣ затѣмъ и Вѣсы коснулись того же вопроса: «Говоря о томъ, что Риманнъ называлъ музыкальной гегемоніей, журналъ *Mercur de France* (май) настаиваетъ, что она принадлежитъ теперь Франціи. Въ самой Франціи программы концертовъ заняты почти исключительно именами современныхъ французскихъ композиторовъ, съ которыми соперничаютъ только имена старыхъ мастеровъ общеевропейской (?) музыки. Очень часто весь концертъ посвящается кому-либо одному изъ современниковъ.—Мы вновь становимся музыкальными,—говоритъ журналъ,—какъ въ самые славные дни нашей музыкальной исторіи. Мы опять готовы любить музыку ради музыки...

Можетъ быть, именно поэтому мы все менѣе и менѣе любимъ музыку Берліоза... Съ этимъ послѣднимъ замѣчаніемъ любопытно сопоставить отзывъ Дебюсси, который онъ далъ интервьюеру «Revue Bleue» (2-го апрѣля): Берліозъ вовсе не былъ музыкантомъ. Онъ даетъ иллюзію музыки средствами, почерпнутыми изъ литературы и живописи». (Вѣсы, 1904, апрѣль, май). По этому поводу я тогда же въ очередномъ фельетонѣ писалъ слѣдующее:

«Нѣсколько рѣзкій, хотя по существу и справедливый отзывъ о программной музыкѣ въ лицѣ одного изъ ея первыхъ и наиболѣе крупныхъ представителей и это рѣшительное развѣнчиваніе Берліоза послѣ опрометчиваго возведенія его на престолъ, указываютъ, что мода на чистую музыку смѣнила — на долго ли, на коротко ли — моду на музыку программную и вообще прикладную. Мода, это — по преимуществу французское явленіе; вотъ почему преждевременно видѣть «прогрессъ или регрессъ» въ томъ фактѣ, что во Франціи взяло верхъ то или другое направленіе, по крайней мѣрѣ вначалѣ, пока послѣднее не укрѣпилось, не вросло въ почву и не дало сочныхъ и зрѣлыхъ плодовъ, вполне отвѣчающихъ той высшей мѣрѣ французскаго генія, въ какой онъ явилъ себя въ издавна родныхъ ему областяхъ. Никто не сомнѣвается, что во Франціи никогда не переводились серьезные и образованные представители чистой музыки, о которыхъ вспоминали и забывали съ приливомъ и отливомъ моды на то, чему они, не справляясь съ послѣдней, вѣрно служили. Но значеніе непреходящее изъ старыхъ всецѣло сохранилъ и сохранить навсегда, быть можетъ, одинъ Рамо, огромный и благородный талантъ, чьи вѣчно юныя вдохновенія принадлежать къ лучшему, что создано въ области чистой музыки. Между тѣмъ, *Mercur de France* говоритъ такъ, будто Франція когда-то была классической страной чистой музыки, подобно Германіи. Мы вновь становимся музыкальными, говорить журналъ. Какъ будто музыкальность, однажды проявленная дѣйствительно въ сильнѣйшей степени, можетъ улетучиваться и вновь появляться, какъ кринолины или высокія прически. Такъ или иначе, во всякомъ случаѣ, рѣчь на

этотъ разъ идетъ исключительно о чистой музыкѣ и о гегемоніи Франціи въ этой именно области. Кромѣ сентиментальнаго заявленія о готовности опять любить музыку ради музыки права Франціи на музыкальную гегемонію закрѣпляются будто бы тѣмъ обстоятельствомъ, что въ самой Франціи произведенія современныхъ представителей французской чистой музыки наполняютъ концертныя программы. Основаніе, убѣдительное только для француза; въ каждомъ французѣ сидитъ великій король со своимъ: *l'état c'est moi*; міръ это—Парижъ; успѣхъ въ Парижѣ, это—гегемонія въ обоихъ полушаріяхъ. Но даже и такое шаткое основаніе для гегемоніи, какъ программы концертовъ во Франціи, пестрящія именами новыхъ французскихъ композиторовъ, еще ослаблено, по свидѣтельству самого *Ministre de France* соперничествомъ старыхъ мастеровъ общеевропейской музыки»... «Кто эти таинственные незнакомцы, соперничающіе съ модными французами въ самой Франціи? И почему они удостоились получить званіе общеевропейскихъ? Не въ тѣснѣйшей ли связи съ правомъ на гегемонію находится это званіе?»

«За очень немногими исключеніями это, конечно, германскіе композиторы, т.-е.—наиболѣе національные художники Германіи, которая именно въ музыкѣ проявила себя съ неслыханною самобытностью, именно въ этой области наиболѣе независима отъ всего иноплеменнаго, не имѣетъ предковъ, а только потомковъ. И то обстоятельство, что въ высшей степени національное искусство приобрѣло, безспорно, интернаціональное значеніе, останется навсегда сильнымъ аргументомъ противъ теоретичныхъ крайностей антинаціонализма. Что можетъ быть названо болѣе ультрагерманскимъ, нежели Рихардъ Вагнеръ? И вотъ этотъ нѣмчуръ покоряетъ, какъ никто, французскій музыкальный міръ, заставляетъ французовъ, всего пять лѣтъ спустя послѣ взятія Парижа, паломничать въ Байрейтъ и надолго кладетъ отпечатокъ своей индивидуальности на всѣ произведенія французскихъ композиторовъ. *Nos armis et arvis*,—могли бы тогда сказать французамъ нѣмцы. Но крупнѣйшіе и благороднѣйшіе представители германскаго міра всегда воз-

держивались отъ заявленія о гегемоніяхъ, считая это шовинизмомъ и опасаясь опочить на лаврахъ»... «Общій интересъ этотъ частный вопросъ имѣеть, слѣдовательно, потому, что неправильное и несправедливое рѣшеніе его вносить путаницу въ вопросъ о національности, гдѣ и безъ того не легко разобраться».

\*

На дняхъ, т.-е. семь лѣтъ спустя послѣ поднятаго *Mer-cure de France*, Міромъ Искусства и Вѣсами вопроса о гегемоніи и европеизмѣ въ музыкѣ я прочелъ на столбцахъ нынѣшняго органа «новыхъ» въ статьѣ Валеріана Чудовскаго, посвященной театру, слѣдующія строки, перекликающіяся съ выше приведенными цитатами. «Въ отношеніи нашемъ къ культурѣ германцевъ опредѣляющее значеніе имѣеть одинъ своеобразный самообманъ, осознать который не всегда легко, отдѣлаться отъ котораго, оставаясь въ Россіи, еще труднѣе. Это — вѣра, именно вѣра въ общечеловѣчность германскихъ культурныхъ достижений. Въ самомъ международномъ (?) изъ всѣхъ искусствъ, въ музыкѣ, мы воспринимаемъ Верди и Сгамбатти, какъ итальянцевъ, Берліоза и Равеля, какъ французовъ, но Бетховенъ и (?) Регеръ для насъ композиторы вообще, общечеловѣческіе художники; мы не чувствуемъ—не умѣемъ чувствовать въ нихъ никакой отчуждающей обособленности» (Аполлонъ, Лѣтопись 1911 № 7). «Своеобразный самообманъ» французовъ въ отношеніи къ нѣмецкой музыкѣ и русскихъ въ отношеніи ко всей культурѣ германцевъ свидѣтельствуютъ не о чемъ другомъ, какъ только объ исключительной широтѣ и силѣ проявленій германскаго духа; соединяясь съ неискоренимой племенной и политической антипатіей къ нѣмецкому народу большинства славянъ и романцевъ, этотъ «самообманъ» и приводитъ западныхъ и восточныхъ сосѣдей послѣдняго къ несправедливому и бессмысленному отрицанію германизма въ произведеніяхъ германскихъ гениевъ.

\*



Приведу здѣсь отрывокъ изъ одной старой статьи моей, который касается вопроса о національномъ моментѣ искусства.

«Всякій разъ, какъ въ той или иной формѣ высказывается притязаніе на окончательное проникновеніе въ сущность «народной души» или «духа націи», возникаетъ безысходная путаница понятій. Эта путаница въ соединеніи съ неизбѣжною поверхностностью и несправедливостью даетъ о себѣ знать какъ въ рѣчахъ —филовъ, такъ и —фобовъ, какъ въ гениальныхъ афоризмахъ Ницше, такъ и въ словоизверженіяхъ «истинно»-русскихъ, нѣмецкихъ и другихъ людей, въ жалобахъ и восторгахъ соотечественниковъ и соплеменниковъ такъ же, какъ и въ холодныхъ и завистливыхъ наблюденіяхъ иностранцевъ.

Происходитъ это отъ того, что ошибочно думаютъ передать эту сущность, опредѣлить ее словами, обозначающими понятіе о тѣхъ или иныхъ свойствахъ человѣка вообще; думаютъ найти эту сущность путемъ анализа національнаго характера (понятіе о которомъ когда-то кое-какъ составилось по отрывочнымъ свѣдѣніямъ и случайнымъ впечатлѣніямъ), вмѣсто того, чтобы итти медленнымъ путемъ индукціи, обогащая свое представленіе о народѣ путемъ изученія исторіи и современности и отказавшись разъ навсегда отъ высокоумной мысли схватить будто неизмѣнную сущность.

Есть нѣмцы, для которыхъ Клингеръ—на положеніи Леонардо да Винчи; находятся русскіе, которые сравниваютъ, равняютъ и даже предпочитаютъ Богоматерь Васнецова Мадоннѣ Рафаэля; нѣмцу трудно понять, какъ можно было спорить на тему, равенъ ли Брамсъ—Бетховену, Шиллеръ—Гёте.

Именно этотъ неуловимый и все же дѣйствительный «духъ» ослѣплялъ тѣхъ нѣмцевъ, зрѣніе которыхъ само по себѣ уже было недостаточно острымъ. Но подобное явленіе еще не можетъ служить основаніемъ для устраненія принципа націонализма въ творчествѣ.

Испанцы, не понимающіе или плохо понимающіе живопись, конечно, меньше понимаютъ Веласкеца, нежели не

испанецъ, но зато мастеръ живописи; однако испанскій мастеръ живописи пойметъ Веласкеца еще лучше.

Германщина такъ же, какъ и славянщина, не можетъ ни придать гению величія, ни спасти посредственнаго произведенія отъ заслуженнаго забвенія, но отсюда еще далеко до мысли, что «національный духъ» — «вздоръ», что «ничего этого не надо».

Не надо только смѣшивать національность съ художественностью; слѣдуетъ избѣгать обоихъ крайнихъ положеній: чѣмъ національнѣе, тѣмъ художественнѣе и чѣмъ художественнѣе, тѣмъ интернаціональнѣе; никакой необходимости пускаться въ лабиринты націонализма для того, чтобы какъ слѣдуетъ «смаковать» произведение искусства—нѣтъ; наоборотъ: можетъ быть «смакуя» произведение искусства, «говорящее само за себя», восхищаясь имъ съ чисто художественной, эстетической или даже технической точки зрѣнія, невольно начинаешь ориентироваться въ лабиринтъ даннаго національнаго духа; если начать съ величайшихъ гениевъ, которые всегда глубоко національны (что, между прочимъ, нисколько не мѣшаетъ имъ имѣть «общечеловѣческія» черты), то можно, благодаря ихъ чарамъ, болѣе или менѣе сродниться съ ихъ національнымъ духомъ и затѣмъ понять и оцѣнить его въ менѣе даровитыхъ ихъ собратьяхъ по національности и профессіи.

Итакъ, плоды творчества могутъ служить однимъ изъ средствъ постиженія національности духа; но едва ли даже вполне сроднившійся со специфическимъ германскимъ духомъ въ искусствѣ, напримѣръ, по произведеніямъ поэтовъ и изобразительныхъ художниковъ способенъ окажется какъ, слѣдуетъ «смаковать» преисполненнаго этимъ духомъ Брамса, если онъ не «просмаковалъ» раньше Баха, Бетховена, Шумана не только въ качествѣ столь же яркихъ типичныхъ германцевъ, но и какъ болѣе яркихъ, нежели Брамсъ, музыкантовъ.

Постигненіе художественности и національности связано между собою неразрывно на практикѣ, но въ теоріи необходимо различать оба элемента хотя бы для того, чтобы,

съ одной стороны, не оправдывать всякой безвкусицы ссылкой на народную самобытность, въ ней сказавшуюся, а съ другой стороны, не видѣть въ самобытности причины безвкусицы, избѣгнуть которой будто бы можно, только сойдя съ національной на какую-то «общечеловѣческую» или пусть даже только «обще-европейскую» почву. Игорь Грабарь правъ, говоря, что Дюреръ не потому великъ, что въ немъ сильна германщина. Но Игорь Грабарь не хочетъ понять, что въ Дюрерѣ германщина потому сильна, что онъ великъ; по той же причинѣ въ Рафаэлѣ и Микель-Анджело сильна итальянщина, а въ Пушкинѣ и Достоевскомъ — славянщина. Обыкновенный смертный, средній талантъ можетъ пожалуй быть безъ ущерба для міра и безъ страданій для себя интернаціоналенъ, но чѣмъ выше человѣкъ, чѣмъ больше въ немъ дарованій, тѣмъ необходимѣе ему, въ особенности если онъ — художникъ, національная почва и тѣмъ болѣе онъ въ національномъ находитъ человѣческое, въ живомъ частномъ отвлеченное общее. Въ національномъ вопросѣ царить до сихъ поръ наивный догматизмъ и поверхностный эмпиризмъ. Объясняется это, можетъ быть, отчасти тѣмъ, что націи все еще живутъ между собою въ тайной или открытой враждѣ. Изъ немногихъ случайныхъ фактовъ создались предразсудки, которые и руководятъ изслѣдователями специфически-національнаго духа».

### III.

#### ОСНОВНЫЯ НЕДОРАЗУМѢНІЯ МОДЕРНИЗМА.

(Къ стр. 5).

Обыкновенно модернисты, думая, что немодернисты стоятъ за старыя средства, убѣждаютъ ихъ замѣнить послѣднія новыми средствами. Такъ, напримѣръ, одни говорятъ, будто все дѣло въ томъ, что разъ навсегда надо порвать съ трезвучіями и замѣнить ихъ нонаккордами съ повышенной квинтой, другіе полагаютъ, что надо оставить нашу старую гамму, мажоръ и миноръ, и начать писать въ

ладахъ; третьи доходятъ уже до такой усовершенствованной упрощенности, что рекомендуютъ писать исключительно въ цѣлостной гаммѣ, будто только недавно кѣмъ-то открытой и являющейся патентованнымъ средствомъ для изображенія какихъ-то кошмаровъ; четвертые убѣждаютъ въ необходимости порвать съ тактовымъ дѣленіемъ, а пятые дошли до такой преобразовательской храбрости, что рѣшили замѣнить музыку всякаго рода подозрительными шумами и вообще никогда ничему и ни у кого не учиться. Не хотятъ понять модернисты того, что немодернисты вообще не стоятъ ни за какія средства и полагаютъ, что новыя явленія въ искусствѣ должны не уничтожать старую музыку съ ея старой техникой, а дополнять и только путемъ пополненія обновлять послѣднюю. Не за отдѣльные средства стоятъ немодернисты, ибо средства въ качествѣ рецептовъ всѣ преходящи, не исключая и пресловутаго нынѣ увеличеннаго нонаккорда; взятый самъ по себѣ, какъ звуковая «спеція» радости, онъ допустимъ, но не менѣе радостнымъ можетъ оказаться и трезвучіе, взятое само по себѣ, и преимущество послѣдняго въ томъ, что оно менѣе специфично и палліативно, нежели нонаккордъ, а потому и никогда не можетъ надоесть, обозначая большіе горизонты. Не за отдѣльные средства, а за цѣльный методъ творчества, которымъ пользовались всѣ великіе старые мастера, стоятъ немодернисты.

\*

Ни композиторы, ни эстетики (или критики), внѣ моды стоявшіе, никогда и не думали бояться диссонансовъ. Кажется, у Вагнера, у этого типичнаго новатора (но не модерниста), незамѣтна эта трусость, конечно, столь же нелѣпая, какъ и современная боязнь консонансовъ; и въ особенности незамѣтна эта трусость въ изобилующемъ самыми тончайшими диссонансами Тристанѣ; но то, что это преобладаніе (только преобладаніе) надъ консонансами диссонансовъ не стало новой вѣрой Вагнера, видно изъ появившихся за Тристаномъ Мейстерзингеровъ съ гениальной музыкой, изобилующей трезвучіями, и наконецъ Парсифаля, этого дивнаго трезвучія,

въ которое Вагнеръ, какъ стараго закала музыкантъ, истово разрѣшилъ все свое творчество. И что это за вѣчные разговоры о консонансахъ и диссонансахъ, какъ о двухъ враждующихъ элементахъ? И тѣ и другіе всегда были и будутъ равноправными элементами гармоніи. Въ самомъ дѣлѣ, иногда кажется, будто диссонансъ только вчера придумали... Впрочемъ—правда; диссонансы всегда существовали, а диссонансъ или, вѣрнѣе, пользованіе какимъ-нибудь однимъ диссонансомъ—это придумали только вчера. И вотъ противъ этого особенно и возстаютъ немодернисты. Ограничивая свои средства только однимъ изъ главныхъ элементовъ, именно гармоніей, ужъ пользовались бы хотя въ предѣлахъ этого одного элемента всѣми средствами! Но такое курьезное немудрое самоограниченіе происходитъ вѣрно оттого, что раньше думали, мыслили, сочиняли не только аккордами и объ аккордахъ, а также, и притомъ преимущественно, темами, мелодіями, контрапунктическими сочетаніями голосовъ и т. д., и этотъ многогранный методъ музыкальнаго мышленія способствовалъ, разумѣется, большому разнообразію и самой гармоніи. Модернистическая же музыка есть по преимуществу музыка даже не аккордовъ, даже не диссонансирующихъ аккордовъ, а только диссонансирующаго аккорда, на фонѣ котораго появляются подвластные ему эмбрионы темокъ и ритмическихъ фигурокъ.

Конечно, модернистическая музыка есть также музыка звуковыхъ красокъ, а часто попросту шумовъ, но—увы!—отъ подчиненія это му элементу всѣхъ другихъ она еще болѣе оскудѣваетъ.

Что касается ладовъ, то и раньше ими пользовались, хотя бы тотъ же Бетховенъ въ одномъ изъ послѣднихъ квартетовъ, (напримѣръ, opus 132), когда это было необходимо, да и теперь никто не боится пользоваться существующими и вновь изобрѣтенными ладами или гаммами; ничего, кромѣ удовольствія, отъ этого не имѣешь, если въ этомъ отсутствуетъ нарочитость изобрѣтенія, патентъ. Создавать же системы ладовъ для всѣхъ, для дѣтей и взрослыхъ, страдающихъ кошмарами и не страдающихъ, взамѣнъ всего существующаго, значитъ создавать

новья условности взаѣнъ старыхъ. Цѣлостная гамма попадаетъ еще у Глинки, хотя и не въ кошмарномъ видѣ, въ концѣ увертюры Руслана; не будучи предумышленною, она неизмѣнно производитъ прекрасное свѣжее впечатлѣніе. О Римскомъ-Корсаковѣ и напоминать нечего, ибо кто не помнитъ цѣлостныхъ чаръ (опять-таки не кошмаровъ) царевны Волховы... Въ видѣ настоящаго кошмара явленіе цѣлостной гаммы имѣло мѣсто нѣкогда (до ея изобрѣтенія) въ стѣнахъ одной консерваторіи въ качествѣ упражненія, рекомендованнаго знаменитымъ профессоромъ, при чемъ особенно кошмарно звучали упражненія Ганона, транспонированныя въ эту гамму...

\*

Однимъ изъ самыхъ цѣнныхъ, а потому и трудныхъ достижений въ художественномъ творествѣ является сочетаніе цѣльности съ разнообразіемъ. Модернистическое направленіе смѣшиваетъ и тѣмъ калѣчитъ и то и другое: моменты архитектурическій и метрико-тактовый, какъ факторы цѣльности, упраздняются во имя разнообразія; (отсюда отбѣна сонатныхъ и другихъ формъ и тактоваго дѣленія); моменты же гармоническій и первично-ритмическій, какъ факторы разнообразія, суживаются во имя цѣльности; (отсюда—боязнь мало-мальски опредѣленныхъ индивидуальныхъ ритмовъ, замѣняемыхъ безликостью ритмическаго хаоса, изобрѣтеніе гармоническихъ системъ изъ одного аккорда, т.-е. все, что содѣйствуетъ впечатлѣнію односторонности, но отнюдь не цѣльности). Избѣгаютъ каденцій, думая этимъ избѣжать однообразія, а между тѣмъ Доменико Скарлатти, пиша свои сонаты въ одной и той же формѣ, часто по одной и той же схемѣ, и оперируя все словно однѣми и тѣми же каденціями, даетъ такое изумительное разнообразіе, что самой формы даже и не замѣчаешь, какъ не замѣчаешь, видя новое оригинальное лицо, что оно въ сущности подобно всѣмъ другимъ лицамъ, состоитъ изъ носа, глазъ, рта, и что эти части лица находятся на тѣхъ же самыхъ мѣстахъ, какъ у другихъ.

\*

Модернисты, повидимому, отказываются принять самую природу, породы, виды организмовъ. Смотри на каждую новую березку, они не любятъ ея, а видятъ только то, что она — тоже березка; отличающаго ея отъ всѣхъ другихъ березокъ они не замѣчаютъ и не хотятъ понять, что, не говоря уже объ ея индивидуальныхъ свойствахъ, громадную роль играетъ мѣсто, гдѣ данная березка стоитъ, ея освѣщеніе и т. п. Подлинный (и притомъ наивный въ шиллеровскомъ смыслѣ) художникъ вѣритъ, что всѣ т. н. «условныя формы» сонатъ, каденцій, секвенцій и т. п. какъ бы даны постольку природой, поскольку человекъ есть природа, хотя «искусство именно потому и называется искусствомъ, что оно не есть природа» (Гёте). И нельзя не любить трезвучія, какъ природу. Эволюція природы невѣроятна постепенна. Цѣлой эры недостаточно, чтобы прослѣдить ея. Эволюція въ искусствѣ гораздо послѣднѣе, только благодаря элементу разсудка, и модернизмъ именно болѣе всего разсудоченъ! Если взять непосредственнаго музыкально-чуткаго слушателя, то, право же, онъ не сумѣетъ прослѣдить и опредѣлить эволюцію сонаты отъ Д. Скарлатти къ К. Ф. Э. Баху и къ Гайдну, отъ Гайдна къ Моцарту, отъ Моцарта къ Бетховену, такъ постепененъ этотъ переходъ. Онъ отличить ихъ индивидуальность, но не сумѣетъ опредѣлить этого. Опредѣлять же это съ большимъ и практически мало плодотворнымъ трудомъ можно только путемъ изслѣдованія. Вотъ почему творчески одаренный наивный художникъ съ неизмѣнной наивностью будетъ вопрошать: развѣ искусство есть объектъ для изслѣдованій? Для него область изслѣдованія въ искусствѣ есть только педагогика, область воспитательная. И если сослаться на культурную роль исторіи, то не безъ основательнаго скепсиса такой художникъ возразитъ, что не можетъ же быть творческимъ импульсомъ желаніе дать какъ можно больше «любопытнаго» матеріала для изслѣдованія будущему историку музыки; да и стоитъ ли? Все равно въ лучшемъ случаѣ окажется... Риманнъ, очень большой ученый, съ полною добросовѣстностью высказывающій до смѣшнаго непріемлемыя сужденія о Бахѣ или Бетховенѣ и совершенно глухой къ Шопену. Впрочемъ, модернизмъ въ этомъ

импульсъ никогда и не признается, ибо онъ больше всего говоритъ о «душевныхъ переживаніяхъ» и вызываетъ къ жизни старомодное выраженіе о «наполненіи новымъ содержаніемъ старыхъ формъ»... Между тѣмъ, ясно, что не о наполненіи старымъ или новымъ содержаніемъ старой или новой формы (какъ чего то вѣками даннаго, навязаннаго или вновь выдуманнаго) должна быть рѣчь, а о томъ, что формы существующія (о несуществующемъ говорить не слѣдуетъ) должны жить въ художникѣ... Казалось бы, каждому музыканту слѣдовало любить и имѣть, такъ сказать, въ крови тѣ формы музыкальныя (и трезвучія, и мажоръ, и миноръ, и сонату, и пѣсню), которыя существуютъ и существовали до него. Почему иначе онъ сталъ музыкантомъ, какъ могъ бы онъ полюбить Бетховена, Баха и прочихъ, говорившихъ на чужомъ и даже противномъ ему языкѣ. Неужели же модернисты въ самомъ дѣлѣ думаютъ, что нонаккордъ, вошедшій теперь въ моду и который любъ всѣмъ, кто чтитъ Вагнера, Римскаго - Корсакова, Скрябина, можетъ спасти автора отъ бѣдности мыслей или, наоборотъ, трезвучіе не способно быть выразителемъ переживаній современнаго человѣка? Какимъ жалкимъ, бѣднымъ и механичнымъ было бы искусство наше, если бы отнынѣ всѣ порывы радости, весь свѣтъ по приказанію одного модернистическаго критика должны были бы изображаться исключительно этимъ увеличеннымъ нонаккордомъ! Какое рабство передъ временемъ, передъ модой, если вдохновеніе художника отнынѣ уже не могло бы приказать трезвучію выразить радость или горе.

\*

Именно модернисты, постоянно твердящіе о свободѣ, словно не понимаютъ такой азбучной «психологіи» творчества, что гармонію, форму и прочую премудрость музыкальную изучаютъ именно для того, чтобы потомъ взять и забыть названіе аккордовъ и формъ или забыть, по крайней мѣрѣ, что всѣ эти аккорды и формы попрежнему все также называются; и если кому это не удастся, если кто



будеть, слушая Бетховена, постоянно видѣть только сонатныя схемы, слушая Баха, одну контрапунктическую ткань и, наконецъ, слушая Доменико Скарлатти, однѣ каденціи,— пусть лучше оставитъ музыку или, точнѣе, пойметъ, что онъ оставленъ ею <sup>1)</sup>).

#### IV.

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ.

(Къ стр. 5, 17—18).

Я различаю особыя задачи чистой живописи и чистаго рисованія и когда говорю о неустранимости рисунка изъ красочнаго изображенія на плоскости, то имѣю въ виду не специфическую графичность рисунка, а поддающуюся хотя бы изошрившемуся воспріятію обозначенность очертаній какого-либо опредѣленнаго предмета. Это—минимумъ, который не стануть отрицать даже крайніе новаторы кисти.

Такимъ образомъ я отрицаю (или по меньшей мѣрѣ низвожу на низшую ступень художественной цѣнности) оркестровую живописность, вижу въ ея проявленіяхъ въ лучшемъ случаѣ остроумную игру, кунштштюкъ, нѣчто, не вытекающее прямо изъ природы музыки, а развившееся какъ виртуозный придатокъ; однимъ словомъ, я готовъ признать за оркестровой палитрой только колористическую и, пожалуй, декоративную функцію, а не чисто живописную; живопись возможна исключительно въ изобразительномъ искусствѣ. Но, строго говоря, если краска въ глазахъ такихъ художниковъ, какъ Гильдебрандъ, имѣетъ сослужебное значеніе, принимая на ряду съ другими элементами участіе въ общей работѣ надъ пространственно-цѣльнымъ, то тѣмъ болѣе оркестровая палитра должна содѣйствовать яснѣйшему вырисовыванію цѣльнаго временнаго образа, а не служить, какъ въ произведеніяхъ модернизма, скрашиванію

---

<sup>1)</sup> Большинство вопросовъ, затронутыхъ въ этомъ III приложеніи въ самой простой формулировкѣ, въ слѣдующихъ намѣренно подняты вновь, освѣщены примѣрами и обострены въ доказательство ихъ проблематичности для современнаго сознанія.

блѣдной мелодіи или грязной гармоніи и затушевыванію блѣлыхъ нитокъ, которыми нынѣ часто шиваются контрастирующія или схожія между собой отрывочныя страницы.

\*

Кантъ въ § 14 Критики способности сужденія касается этого вопроса слѣдующимъ образомъ. «Въ живописи, въ ваяніи, да и во всѣхъ изобразительныхъ искусствахъ, въ строителномъ, въ садовомъ искусствахъ, поскольку послѣднія являются искусствами изящными, существеннымъ является рисунокъ; въ немъ основу вкусовыхъ проявленій составляетъ не то, что доставляетъ удовольствіе въ ощущеніи, а то, что нравится исключительно своей формой. Краски, которыя иллюминируютъ очертаніе, относятся къ пріятному раздраженію; самый предметъ онѣ, правда, могутъ сдѣлать желаннымъ для ощущенія, но не могутъ сдѣлать его достойнымъ созерцанія и прекраснымъ; скорѣе краски большею частью весьма ограничиваются какъ разъ тѣмъ, что требуетъ прекрасная форма, и даже тамъ, гдѣ привлекательность ихъ допускается, онѣ облагораживаются исключительно прекрасной формой. Привлекательное раздраженіе отъ красокъ или отъ пріятныхъ звуковъ инструмента можетъ привзойти, но рисунокъ въ первомъ случаѣ и композиція <sup>1)</sup> въ послѣднемъ составляютъ собственный предметъ чистаго вкусового сужденія; чистота красокъ и звуковъ или ихъ разнообразіе и контрастированіе какъ будто увеличиваютъ красоту, но это не должно означать того, что всѣмъ этимъ доставляется однородный приростъ чувства удовлетворенія формой потому, что краски и звуки пріятны сами по себѣ, но только потому, что все это дѣлаетъ форму для созерцанія точнѣе, опредѣленнѣе и совершеннѣе и сверхъ того чрезъ привлекательность свою <sup>2)</sup> пробуждаетъ и повышаетъ вниманіе, обращенное на самый предметъ».

\*

<sup>1)</sup> Подъ композиціей Кантъ понимаетъ очевидно сочетаніе главныхъ элементовъ музыки, безъ которыхъ немислимо ея бытіе.

<sup>2)</sup> Т.-е. черезъ привлекательность сочетаній красокъ въ живописи и тембровъ въ музыкѣ.

Гёте, котораго по традиціонному недоразумѣнію считаютъ немзыкальнымъ и не понимающимъ сути музыки, со свойственною ему одному какою-то божественною законодательною непреложностью выражается въ письмѣ къ неизвѣстному музыканту (An Adalbert Schöpke № 1492 Hergausg. Ph. Stein) слѣдующимъ образомъ: «...на Вашъ вопросъ, что можетъ музыкантъ живописать, я рѣшаюсь отвѣтить парадоксомъ: ничего и все. Ничему не смѣетъ онъ подражать такъ, какъ онъ это воспринялъ внѣшнимъ чувствомъ; но все, что ощущается имъ при этихъ извнѣ идущихъ воздѣйствіяхъ на чувство, предоставляется ему передать. Грому въ музыкѣ подражать не является искусствомъ, но музыкантъ, который возбудилъ бы во мнѣ чувство, словно я слышу громъ, былъ бы чрезвычайно цѣненъ. Такъ и наоборотъ имѣемъ мы законченное выраженіе въ музыкѣ для полнаго покоя, для молчанія, даже для отрицанія; совершенные образцы всего этого у меня подъ рукою. Я повторяю: внутренне приводить къ настроенности (*in Stimmung setzen*), не прибѣгая къ зауряднымъ внѣшнимъ средствамъ, является великимъ и благороднымъ преимуществомъ музыки».

## V.

### ЭВОЛЮЦІЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЦѢННОСТЬ.

(Къ стр. 5, 19, 55—56, 112, 180, 200, 223, 240).

Старая, какъ міръ, идея эволюціи—весьма почтенна, когда пользуются ею строго научно и не слишкомъ увлекаясь. Но теперь въ модѣ у представителей всѣхъ искусствъ, въ особенности у музыкантовъ, примѣнять эту идею, какъ любительски-догматическій жупель. У всѣхъ на языкѣ эволюція: такой-то эволюционируетъ, а такой-то нѣтъ, означаетъ похвалу первому и порицаніе послѣднему. Никто при этомъ не задумывается надъ тѣмъ, что, если эволюція должна имѣть какой-нибудь смыслъ, то надо приблизительно знать, во-первыхъ, что, откуда и куда эволюционируетъ и, во-вторыхъ, что остается не подчиненнымъ этому процессу, ибо при

отсутствіи въ данномъ движеніи элемента неизмѣннаго, стойкаго, при отсутствіи такъ сказать скелета, противо-дѣйствующаго полному захвату всего явленія эволюціоннымъ процессомъ, послѣднее не развивается, а просто перерождается.

Эволюціонировать и притомъ такъ, чтобы замѣтно было рецензентскому оку, отъ концерта къ концерту, является нынѣ обязанностью каждаго музыканта. Вообще въ XX вѣкѣ всѣмъ, даже обывателямъ, надлежитъ эволюціонировать какъ можно быстрѣе. Что темпъ эволюціонирования, кривая этого процесса, паузы въ немъ и т. п., что все это зависитъ отъ типовыхъ и личныхъ чертъ данной индивидуальности, объ этомъ забываютъ. Или, вѣрнѣе, наивно хотятъ только одного типа, именно форсированно-эволюціонирующаго.

Наполеонъ, одинъ изъ продуктивнѣйшихъ людей, со-всѣмъ не эволюціонировалъ; Ницше—быстро и по временамъ большими скачками; Бахъ—очень медленно и плавно; Вагнеръ—гораздо рѣзче, а Шуманъ эволюціонировалъ, можно сказать, въ обратномъ направленіи: чѣмъ дальше писалъ, тѣмъ все болѣе терялъ себя, становился водянистѣе и «мендельсонистѣе»... Эти примѣры, число коихъ изъ самыхъ различныхъ областей можно было бы увеличить во много разъ, конечно, не убѣдятъ модернистовъ. Эволюціонный процессъ имъ цѣннѣе, нежели самая произведенія, даже величайшія, т.-е. чѣмъ тѣ миги, которымъ за красоту ихъ дано было остановиться. Отсюда, разъ намѣтивъ эволюцію въ какомъ-либо авторѣ, представитель модернизма склоненъ каждое слѣдующее произведеніе такого въ желательномъ темпѣ и характерѣ эволюціонирующаго художника привѣтствовать непременно какъ наилучшее, погашающее достоинство всѣхъ предыдущихъ...

Эволюціонная точка зрѣнія переносится отъ анализа дѣятельности отдѣльнаго музыканта на изслѣдованіе процесса развитія всей музыки, и здѣсь модернисты, для которыхъ какъ будто личность представляется священной даже въ чрезмѣрно-анархическихъ своихъ проявленіяхъ, вдругъ обнаруживаютъ къ ней такое презрѣніе, что... разсматриваютъ Моцарта, какъ ступень для Ребикова.

Наряду съ предпочтеніемъ непремѣнно «послѣднихъ словъ» (которыхъ въ искусствѣ вообще не можетъ быть, ибо все великое—всегда въ своемъ родѣ «послѣднее слово», когда бы оно ни было произнесено) такое превращеніе неповторяемыхъ индивидуальностей въ ступени, въ средства, указываетъ, что модернистамъ священна не самая личность, а только ея анархизмъ.

Слово эволюціонизмъ въ устахъ модернистовъ получаетъ нѣкій особый таинственный смыслъ, съ туманно-монистическою, а иногда и теософскою окраскою. У нѣкоторыхъ идея эволюціи мирно уживается съ вѣрою въ прогрессъ всего сущаго, въ томъ числѣ гармоніи и инструментовки. У другихъ прогрессъ исключенъ и замѣненъ какъ будто простымъ восхожденіемъ на все высшія и высшія кручи, невѣдомо куда ведущія, невѣдомо чѣмъ измѣряемая; при чемъ подъемы эти совершаются, повидимому, изъ жажды конца всего сущаго, въ томъ числѣ и всѣхъ элементовъ музыки.

\*

Несомнѣнно поступательное движеніе въ музыкальномъ сочинительствѣ замѣчается въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ у наиболѣе подлинныхъ и выдающихся композиторовъ. Такъ, начиная съ Вагнера, прогрессируетъ сознательное автокритичное избѣганіе всего того, что невольно пишется въ припадкѣ тематическаго разработыванія, инертнаго варьированія, а иногда (при ослабленномъ вдохновеніи) и гармоническаго логизированія, долженствующаго связать отдѣльныя части композиціи.

Подобныхъ мѣстъ <sup>1)</sup> много даже у величайшихъ старыхъ композиторовъ; этимъ мѣстамъ всегда подражали недаровитые современники послѣднихъ; и авторы и ихъ подражатели поступали такъ по наивности: не отдавали себѣ художественно-аналитическаго отчета въ сути музыкальнаго твор-

---

<sup>1)</sup> Къ числу этихъ мѣстъ отнюдь не относятся, конечно, ни такъ называемыя «божественныя длинноты» симфоній Шуберта, гдѣ часто повторяются періоды, содержащіе упорную мелодію, ни въ сущности мнимыя музыкально-драматическія длинноты Вагнера.

чества; гениі вслѣдствіе преизбытка послѣдняго; бездарности—по совершенному отсутствію его. Мысль о несравненной цѣнности творческихъ моментовъ музыкальнаго сочинительства медленно проникала въ сознаніе; въ этомъ осознаніи сыгралъ большую роль Вагнеръ и притомъ не только въ качествѣ единственнаго творческаго музыканта, обладавшаго огромнымъ дарованіемъ писателя и мыслителя, но и въ качествѣ тенденціознаго, а потому и придирчиваго критика чистой музыки.

Современные толки о эволюціи и (?) прогрессѣ музыкальнаго творчества и композиторскій зудъ, которымъ одержимы почти всѣ нынѣшніе музыканты, какъ модернистическаго, такъ и академическаго направленія, свидѣтельствуютъ однако о томъ, что рѣдкость чистаго золота въ звуковомъ потокѣ старыхъ и новыхъ композицій все еще не достаточно осознана.

Не понимаютъ того, что исчезло не только искусство Баха и Моцарта, но и Бетховена. Исчезновеніе это означаетъ не только само собою разумѣющуюся неповторяемость великой творческой личности Бетховена, но и утрату его всеобъемлющаго мастерства. Строго говоря, цѣльное искусство Бетховена умерло вмѣстѣ съ нимъ. Послѣ него наблюдается дифференціація. Если оставить въ сторонѣ вокальную музыку, то приходится сказать, что Шуманъ могъ писать съ полнымъ вдохновеніемъ только для рояля, Вагнеръ только для оркестра, Брамсъ только для камернаго ансамбля<sup>1)</sup>.

Эта дифференціація, въ которой есть нѣчто таинственное—(словно утраченъ ключъ, отпирающій всѣ тайники музыки)—несомнѣнно дала толчокъ къ усовершенствованію отдѣльныхъ стилистическихъ частныхъ того или другаго изложенія, но въ то же время и къ развитію всяческой вир-

---

<sup>1)</sup> Брамсъ портилъ свои лучшія мысли, когда брался за рояль и за оркестръ (хотя владѣлъ и тѣмъ и другимъ мастерски, если писалъ варіаціи, въ особенности для рояля: напр. варіаціи на темы Генделя и Паганини). Шуманъ блѣденъ въ оркестровыхъ вещахъ, а Вагнеръ почти даже и не пытался никогда писать иначе какъ для оркестра.

туозности, которая уже въ связи съ другими явленіями развилась вскорѣ въ нѣчто самодовлѣющее.

Придетъ время, когда поймутъ, что непереступаемой гранью отдѣлены немногочисленные созданія стихійнаго музыкальнаго творчества отъ необозримаго множества хорошихъ и плохихъ композицій.

Въ другихъ областяхъ художественнаго творчества скорѣ возможна схема цѣнностной постепенности. Напримѣръ въ поэзіи: отъ Гёте, (какъ къ лирика), можно установить градацію дарованій до Мёрике и отъ Мёрике до какого нибудь непритязательнаго крошечнаго лирическаго талантика. Послѣдній, если только онъ дѣлится съ міромъ дѣйствительнымъ переживаніемъ, можетъ дать, не выходя изъ предѣловъ усвоенныхъ образцовыхъ формъ, словоупотребленія и другихъ элементовъ словеснаго искусства, нѣчто индивидуально цѣнное, правда слабѣйшее, нежели созданное авторами этихъ образцовъ, но, тѣмъ не менѣе, не замѣнимое вполнѣ иными, пусть даже гениальными, произведеніями. Подобное и быть можетъ даже въ большей степени имѣетъ мѣсто и въ изобразительномъ искусствѣ. Напримѣръ, каждый пейзажъ и каждый портретъ, написанные проникновенно и съ превосходной техникой, хотя въ формальномъ отношеніи и не самобытно, представляютъ собою не только количественный, но какъ бы и качественный приростъ художественноцѣннаго въ изобразительномъ искусствѣ.

Музыка въ этомъ отношеніи занимаетъ особое мѣсто.

Она находится словно между остальными искусствами и философіей (съ которой имѣетъ не одну общую черту).

Одно только философское творчество есть явленіе еще болѣе рѣдкое, нежели музыкальное. Вотъ почему въ музыкѣ приблизительно такъ же, какъ въ философіи, произведенія немногихъ гениевъ вліяютъ съ такою властью, что невозможнымъ или излишнимъ становится сочинительство даже значительныхъ дарованій, на долю которыхъ и остается поэтому работа толкователей, учителей и изслѣдователей.

При всемъ различіи типовъ мышленія Кантъ и Гёте, (какъ мыслитель), равны, ибо равно элементарны и независимы. Это равенство создаетъ между ними ту близость,

которой нѣтъ между Кантомъ и кантіанцами... Нѣтъ постепеннаго перехода, а только скачокъ, словно отъ одной болѣе высшей породы къ другой, напримѣръ, отъ скромнаго Шуберта даже къ великолѣпному Мендельсону, превосходящему Шуберта законченностью мастерства, или, въ Россіи, отъ нескладнаго и глыбистаго Мусоргскаго къ безупречному и мозаичному Римскому-Корсакову, исправлявшему профессорскимъ карандашомъ ошибки Мусоргскаго по голосоведенію и инструментарію. Повторяю, въ музыкѣ такой почти безусловной непереступаемости, какъ въ философіи, между тѣмъ и другимъ родомъ продуктивности нѣтъ; мало почетный по своему буквальному смыслу титулъ композитора даже подчеркиваетъ общность словно лишь по степени различающагося музыкальнаго сочинительства; въ музыкѣ нѣтъ оттѣнка подобнаго тому, какъ въ философіи, гдѣ все-таки каждый проводитъ различіе между собственно философомъ и пишущимъ профессоромъ философіи, между творцами системъ и специалистами по отдѣльнымъ философскимъ дисциплинамъ, гдѣ, слѣдовательно, гораздо болѣе былъ бы уместенъ терминъ философскій композиторъ напримѣръ въ примѣненіи къ такимъ крупнымъ ученымъ и писателямъ, какъ Вундтъ, въ отличіе ихъ отъ немногихъ творчески хъ мыслителей. Въ музыкѣ скорѣе есть цѣлый рядъ явленій, словно промежуточныхъ, къ которымъ, строго говоря, слѣдуетъ отнести даже такихъ, какъ Мендельсонъ или Чайковскій; произведенія ихъ заключаютъ въ себѣ настоящее столь рѣдкое золото звуковаго творчества, но оно либо не вполне очищено отъ случайныхъ природныхъ примѣсей, либо вслѣдствіе недостаточнаго количества его произвольно соединено съ менѣе цѣнными металлами и представляетъ собою именно сплавъ (т.-е. «композицію»). Кромѣ того въ музыкѣ, (когда она обращена исключительно въ сторону лирики, — не въ сторону философствованія) цѣнностью «золота» обладаютъ нѣкоторые мелодическіе моменты выдающихся оперетокъ, танцевъ, куплетовъ и т. п. Есть много композиторовъ, которымъ слѣдовало бы вмѣсто многочисленныхъ орус'овъ просто спѣть въ своей жизни двѣ три пѣсенки: онѣ скорѣе сохранили бы ихъ имя потомству.



## VI.

## САМОКРИТИКА КРИТИКУЮЩАГО.

(Къ стр. 6, 62, 138, 138, 196, 209).

Подобно тому, какъ то или иное самочувствіе, какимъ бы субъективнымъ оно ни представлялось, имѣетъ всегда объективную причину въ состояніи организма, такъ и непосредственное художественно-вкусовое ощущеніе есть субъективно-безсознательный или полусознательный выводъ изъ дѣйствительно наличныхъ данныхъ произведенія или вос-произведенія. Поэтому правъ всякій, кто дѣлаетъ про себя и для себя подобный выводъ; но для того, чтобы оправдать такой выводъ не только субъективно, но и по возможности объективно—реально, критикъ въ своемъ сужде-ніи долженъ дать результатъ самага педантичнаго и все-сторонняго анализа своего вкусового ощущенія, (анализа, который во всемъ своемъ объемѣ, конечно, можетъ остаться такъ сказать за сценой, какъ личное дѣло критика); этотъ результатъ долженъ быть формулированъ такъ, чтобы не оставалось сомнѣнія, что именно въ произведеніи должно было привести къ такому оцѣнивающему положенію или по крайней мѣрѣ не могло не привести къ послѣднему имен-но даннаго критика.

Кромѣ того, воспринимая, толкуя или производя оцѣн-ку, необходимо разбираться не только въ произведеніи или въ авторѣ, но и въ своемъ отношеніи къ послѣднимъ и въ причинахъ колебанія или въ развитіи этихъ отношеній. Иначе, какъ это нерѣдко случается, критикъ, долгое время не за-мѣчая въ данномъ музыкантѣ наличности того или другого элемента и не отмѣчая послѣдняго въ своихъ статьяхъ, вдругъ прозрѣваетъ при встрѣчѣ съ новой композиціей, въ которой этого элемента не больше, а можетъ быть даже и меньше, нежели въ предшествующихъ сочиненіяхъ того же автора и, не понявъ, что перемѣна произошла въ немъ са-момъ, а не въ авторѣ, датируетъ совершенно ошибочно по-воротъ въ творчествѣ послѣдняго съ момента своего про-зрѣнія. Этою субъективною «историчностью» страдаютъ,

конечно, не только любители, и примѣровъ ея можно было бы указать, сколько угодно. Самый поразительный примѣръ это «открытіе» въ авторѣ Кольца мелодическаго творчества критиками, которые долгое время упорно не слышали мелодій автора Лоэнгрина.

## VII.

### АПОЛЛИНИЗМЪ И ДІОНИСИЗМЪ.

Къ стр. 8, 11, 14, 52, 56, 74, 186, 206, 224, 230, 236, 242).

Неоднократно приходилось мнѣ въ этой книгѣ пользоваться терминами эстетики Ницше: аполлинической и діонисической. Чтобы усвоить смыслъ этихъ терминовъ, необходимо познакомиться съ ихъ многосторонними значеніями именно по книгамъ самого Ницше и затѣмъ провѣрить объемъ и содержаніе этихъ эвристическихъ понятій, прилагая ихъ къ наиболѣе типичнымъ въ ихъ смыслѣ явленіямъ. Выясненіе указанныхъ терминовъ невозможно въ нѣсколькихъ словахъ, и я лишь предостерегаю здѣсь неосвѣдомленнаго читателя, что лучше просто пройти, ничего не думая, мимо тѣхъ мѣстъ, гдѣ я этими терминами пользуюсь, нежели сопоставлять эти мѣста съ тѣми случаями, когда «аполлоновскимъ» и «діонисіевскимъ» пользуются музыкальные критики, въ особенности изъ модернистовъ. Одинъ изъ нихъ говоритъ о Глазуновѣ, какъ о Діонисѣ музыкальной техники. Но это по крайней мѣрѣ просто непонятно, а потому и безопасно. Но вотъ мюнхенскій корреспондентъ Аполлона (№ 1. 1911) называетъ «искусство Рихарда Штрауса» «чисто индивидуалистическимъ, субъективнымъ искусствомъ бога Діониса». И модернистическому Аполлону вторитъ модернистическая Музыка (Еженедѣльникъ, № 30. 1911), которая называетъ Глинку «художникомъ Аполлоновской культуры» за то, что «онъ весь объективенъ, словно художникъ античнаго времени», а Чайковскаго «носителемъ Діонисіевскихъ началъ» за то, что «онъ насквозь субъективенъ». Вотъ подобныя лжетолкованія Ницшевыхъ терминовъ,

слишкомъ понятныя и ясныя, крайне вредны именно потому, что они упрощаютъ неисчерпаемый смыслъ ихъ до тривіальности. Аполлонъ столь же объективенъ, сколь и субъективенъ. Діонисъ — то же самое, но по-своему. И кто сказалъ сотруднику Музыки, что «художникъ античнаго времени» непременно аполлиниченъ и объективенъ? И почему эта объективность совпадаетъ съ сонливостью, лишь изрѣдка преодолеваемою смущающими предчувствіями «тайны Діониса»? И почему тайна Аполлона (а вѣдь вопреки общественному мнѣнію, тайна есть не только у Діониса, но и у Аполлона), не смущала (или мало смущала) какъ во снѣ, такъ и наяву «пассивнаго скорбника» Чайковского?.. О, если бы эта аполлиническая тайна почаще наводила смущеніе на Чайковского, а та и другая тайна вмѣстѣ — на всѣхъ критиковъ, поминающихъ имя обоихъ боговъ всеу.

### VIII.

#### МОДЕРНИСТЫ И «ПРАВИЛЬНОСТЬ ВЪ МУЗЫКѢ».

(Къ стр. 9, 16 и далѣе).

Нижеслѣдующая выписка изъ статьи О правильности въ музыкѣ Лароша, критика, вкусовыя симпатіи котораго лежали скорѣе по ту сторону XVIII вѣка, неожиданно является словно на подмогу идеологіи тѣхъ, что повернувъ спину всему музыкальному прошлому, имѣютъ уши только для «новыхъ» композицій по сю сторону XIX вѣка.

«Хотя искусству нашего времени <sup>1)</sup> любятъ приписывать освобожденіе отъ узъ школьной рутины, но нѣкоторыя вольности и неправильности въ старину дѣлались чаще и открытѣе, чѣмъ въ наше время: укажу для примѣра на переченіе, къ которому нашъ современный слухъ гораздо чувствительнѣе <sup>2)</sup>, чѣмъ слухъ людей XVII столѣтія, вслѣд-

<sup>1)</sup> Семидесятые годы прошлаго столѣтія

<sup>2)</sup> Что касается колебанія чувствительности къ тѣмъ или инымъ гармоническимъ грубостямъ, рѣзкостямъ и даже прямо къ фальши, то едва ли это всегда стоитъ въ связи съ характеромъ вѣка, съ развитіемъ,

ствіе чего и употребленіе его въ старину, напримѣръ, у Себастіана Баха, отличается неустрашимостью, которую мы врядъ ли найдемъ между композиторами нашихъ дней. Вообще Себастіанъ Бахъ не уступаетъ никому изъ позднѣйшихъ новаторовъ въ смѣлости стиля и независимомъ отношеніи къ школѣ: изъ его сочиненій можно было бы набрать любопытнѣйшую коллекцію неправильностей, въ число которыхъ вошли бы параллельные совершенные консонансы, прямые движенія къ совершеннымъ консонансамъ, параллельныя септимы и секунды, неприготовленные и неразрѣшенные диссонансы самаго необыкновеннаго рода, недозволенные удвоенія въ аккордахъ, и ко всему этому упомянутыя уже переченія. Другіе композиторы времени, называемаго классическимъ, хотя и не въ такой гигантской мѣрѣ какъ Бахъ, но все же весьма нерѣдко позволяли себѣ дѣлать и параллельные совершенные консонансы, и переченія, и другія гармоническія неправильности. Изъ этого достаточно явствуетъ, что время, въ которое школа деспотически предписывала (не ученикамъ, а композиторамъ) дѣлать то-то и избѣгать того-то, или никогда не существовало, или существовало весьма давно. Свобода композиторовъ отъ школьнаго гнета не есть достояніе новѣйшаго времени, купленное имъ цѣною геройской борьбы: всѣ великіе таланты XVII столѣтія пользовались этой свободой, нѣкоторые изъ нихъ даже, быть можетъ, слишкомъ широко».

На дѣлѣ же именно приведенное сейчасъ мѣсто какъ разъ только еще болѣе рѣзко подчеркиваетъ надутую пустоту модернизма.

«Неустрашимость» Баха и отчасти другихъ классиковъ въ пользованіи «гармоническими неправильностями» объ-  
прогрессомъ или регрессомъ... Переченія Регера, чисто слуховое эстетическое констатированіе которыхъ доставило мнѣ некогда титулъ академика, звучали бы равно фальшиво и въ XVII и XVIII вѣкѣ... Узкоформально конечно всякое переченіе есть фальшь; артистически же фальшиво лишь такое переченіе, которое в звучитъ фальшиво и при томъ въ контекстѣ, а не выхваченное изъ послѣдняго. Анализъ контекста всегда объяснить, почему одно переченіе простительно, а другое—нѣтъ... Надо слушать музыку любительски и синтетически; тогда истинно-фальшивыя переченія ударятъ по уху гораздо сильнѣе.

ясняется преобладаніемъ и вліяніемъ полифоннаго стиля, который чѣмъ дальше, тѣмъ болѣе уступаетъ стилю гомофонному; одновременно съ этимъ постепенно исчезаетъ необходимость допущенія иногда «гармоническихъ неправильностей» ради важнаго момента сочетанія значительныхъ темъ съ полной контрапунктической логичностью. Цѣлую «коллекцію неправильностей» немудрено отобрать изъ сочиненій Баха только потому, что этотъ композиторъ былъ полифонистомъ по преимуществу и притомъ невѣроятно плодовитымъ. Но сказать, что этими «неправильностями» сочиненія Баха были бы испещрены, какъ у Регера или Штрауса, конечно, нельзя. Далѣе, Регеръ является псевдополифонистомъ, такъ какъ никакой (ни новой своей, ни старой) контрапунктической логики у него нѣтъ; нѣтъ значительныхъ пластичныхъ мелодій, которыя жаль было бы измѣнять ради сохраненія гармонической чистоты, и нѣтъ, слѣдовательно, никакой борьбы между контрапунктомъ и гармоніей, а есть только формальная распушенность въ произвольномъ сочетаніи угловатыхъ безсмыслицъ, происходящая отъ полного отсутствія музыкальной совѣсти, которою, впрочемъ, одарены могутъ быть лишь рожденные музыканты. Эстетически главное заключается въ томъ, что ни Бахъ, ни другіе «классики», позволявшіе себѣ «гармоническія неправильности», не возводили этихъ неправильностей въ своеобразный анархическій канонъ, не видѣли въ этихъ неправильностяхъ никакой прелести, не пользовались ими въ цѣляхъ подтвержденія своей свободы и навѣрное совершали ихъ, скрѣпя сердце, ради сохраненія другого музыкальнаго элемента.

Гармонія геніальнаго новатора Скрябина (въ т. наз. «предпослѣднемъ періодѣ»), несмотря на сложность, изысканность и поразительную новизну, совершенно свободна отъ вышеупомянутыхъ «неправильностей»; самая возможность, послѣднихъ какъ будто вытравлена съ корнемъ рукою взыскательнаго художника.

\*

Позиція защитниковъ модернизма выгоднѣе, нежели противниковъ его въ томъ отношеніи, что, несмотря на рѣши-

тельную переѣну въ соотношеніи и въ сравнительной цѣнности моментовъ поступательнаго и охранительнаго въ художественномъ и особенно въ музыкальномъ творествѣ (см. стр. 3—4), переѣну, о которой большинство и не подозреваетъ<sup>1)</sup>, «поверхностный взглядъ вглубь исторіи» (какъ выразился одинъ мой оппонентъ) всегда можетъ выудить примѣры, способные обезоружить даже союзнически настроеннаго... Я самъ приведу одинъ примѣръ и притомъ наиболѣе для меня невыгодный. Въ свое время ставили Моцарту въ упрекъ переченія (напримѣръ, въ первой части C-dur'наго квартета), чрезмѣрное модулированіе и слишкомъ густую инструментовку. Такимъ образомъ въ глазахъ нѣкоторыхъ критиковъ Моцартъ являлся какимъ-то страшилищемъ, соединившимъ въ себѣ черты Макса Регера и Рихарда Штрауса... Но что это доказываетъ?.. Даже, независимо отъ указанной выше переѣны соотношенія, подобныя ссылки, которыхъ (при менѣе «поверхностномъ взглядѣ») можно было бы сколько угодно извлечь изъ глубинъ исторіи, являются только холостыми зарядами. Я ручаюсь, что каждую изъ нихъ при ближайшемъ разсмотрѣніи пришлось бы съ очевидностью признать неудачной и къ данному случаю непримѣнимой. Такъ Моцарта упрекали во всемъ этомъ узкіе неартистичные спеціалисты, тогда какъ многихъ изъ послѣднихъ мы видимъ нынѣ въ рядахъ защитниковъ модернизма и, обратно, много крупныхъ несомнѣнныхъ артистовъ и практиковъ-музыкантовъ, а также и музыкально-образованныхъ и чуткихъ дилеттантовъ находится въ рядахъ противниковъ модернизма. Аббатъ Фоглеръ, котораго спеціалисты предпочитали Моцарту и ставили послѣднему въ примѣръ, былъ, во-первыхъ, совершенно разсудочной теоретической натурой, носившейся постоянно съ разными изобрѣтеніями и системами (совсѣмъ какъ наши модернисты) и, во-вторыхъ, человѣкомъ, умѣвшимъ устраивать свои дѣла и за себя постоять (чѣмъ опять-таки отличаются именно нынѣшніе); аббатъ Фоглеръ являлся такимъ образомъ полною-

<sup>1)</sup> «Искусство будущаго», сказалъ Вагнеръ, «станетъ снова консервативнымъ».

противоположностью Моцарту и какъ художественный и какъ моральный типъ. Дѣло не въ томъ, чтобы быть непременно революціонеромъ или ретроградомъ въ искусствѣ, а въ томъ, чтобы именно быть въ искусствѣ и становиться, смотря по надобности, то революціонеромъ, то ретроградомъ. Надлежитъ вести линію подлиннаго искусства, на что способны только подлинны музыканты, которые въ то же время обладают мужественною природою. Современность являетъ намъ болѣею частью или сомнительныхъ музыкантовъ, энергично и безцеремонно прокладывающихъ «новые» пути, или музыкантовъ природныхъ, но лишенныхъ крѣпкаго художественнаго міровоззрѣнія и слишкомъ воспримчивыхъ къ заразѣ любыми «творческими міазмами».

#### IX.

(Къ стр. 10, 29, 141).

Скрябинъ — конечно наиболѣе тонко организованный музыкантъ среди всѣхъ русскихъ композиторовъ отъ Глинки до нашихъ дней. При этомъ онъ артистъ до конца, но не до конца вѣршій въ свой артистизмъ и ему въ послѣднее время явно измѣняющій. При имени Скрябина многимъ приходитъ на умъ его литературный двойникъ Бальмонтъ. Чистокровный артистизмъ обоихъ и преобладаніе утонченности надъ мощью, вотъ что сближаетъ эти двѣ индивидуальности помимо типично-славянскихъ расовыхъ чертъ. Но Бальмонтъ при всѣхъ своихъ прыжкахъ въ сторону, иногда очень неудачныхъ, глубже сознаетъ границы своихъ силъ и свою природу и болѣе ей вѣренъ, нежели Скрябинъ.

#### X.

#### ПАТЕНТЫ И РЕЦЕПТЫ.

(Къ стр. 11, 47, 49, 152).

Тристанъ и Изольда Вагнера есть геніальное произведеніе, несмотря на чрезмѣрное преобладаніе хроматизма и на злоупотребленіе модуляціей, а не благодаря всему этому. Этого не хотятъ понять даже тѣ умѣренные

модернисты, которые съ удивленіемъ, но говорятъ, однако, что, несмотря на устарѣлый діатонизмъ и модуляціонную скупость, такая-то симфонія Моцарта слушается все-таки не безъ интереса.

\*

Такое настойчивое сопоставленіе впечатлѣнія отъ творческой силы съ указаніемъ на пользованіе опредѣленными приемами и средствами (такъ же, какъ соотношеніе геніальности и обязательнаго новаторства во что бы то ни стало) является типичнѣйшей и можетъ быть величайшей ошибкой идеологии модернизма (и притомъ не только музыкальнаго). Эта ошибка проистекаетъ изъ своего рода эстетскаго рачіонализма и свидѣтельствуетъ о безнадежномъ непониманіи сущности искусства и вообще творчества. Эту ошибку, съ которой тѣсно связана суевѣрная догма о какомъ-то прогрессѣ искусства, дѣлаютъ ежедневно почти всѣ модернистическіе критики (и литературные, и художественные, и музыкальные) въ теченіе многихъ лѣтъ. Приведу самый новѣйшій образчикъ подобныхъ разсужденій. Леонидъ Сабанѣевъ пишетъ (Музыка, Еженедѣльникъ, № 31. 1911) по поводу третьей симфоніи Скрябина слѣдующее.

«Скрябинъ здѣсь впервые <sup>1)</sup> нашелъ «свѣтъ» въ музыкѣ. Эти лучезарные, свѣтоносные нонаккорды прямо ослѣпляютъ; ихъ никогда раньше не было въ музыкѣ; раньше всегда думали изобразить высшую свѣтозарность простыми трезвучіями, и безуспѣшно. Даже Вагнеръ, столь чуткій къ «психологіи аккордовъ», не достигъ этого; его «свѣтлыя мѣста» тусклы (!?) сравнительно со Скрябинымъ именно отъ того, что и онъ пользовался трезвучіемъ».

И дальше по поводу очевиднаго подражанія Вагнеру, которое вполне понятно у Скрябина, Л. Сабанѣевъ дѣлаетъ слѣдующее разъясненіе: «Обычно раздающіеся упреки «въ подражаніи Вагнеру» въ третьей симфоніи слѣдуетъ признать результатомъ серьезнаго недомыслія. Скрябинъ вовсе

---

<sup>1)</sup> А *fis-dur*-ная (IV) соната? Неужели все дѣло въ нонаккордахъ? И развѣ они не участвуютъ въ гармоніи Вагнера и Р.-Корсакова?



не подражаетъ Вагнеру, но лишь пользуется сдѣланными имъ музыкальными завоеваніями, прилагая къ этому свои собственныя завоеванія. Было бы странно, если бы онъ не воспользовался этимъ; это былъ бы тогда регрессъ музыки, а не прогрессъ. Такъ что въ сходствѣ иныхъ моментовъ надо видѣть не «подражаніе», а извѣстную естественную «преемственность» Скрябина отъ Вагнера, впрочемъ врядъ ли непосредственную, а скорѣе происшедшую чрезъ другихъ композиторовъ».

Но толкованіе это при всей своей ясности доказательно только для единомышленниковъ. Люди, держащіеся иныхъ убѣжденій, не могутъ не задать модернисту цѣлаго ряда вопросовъ. Что такое прогрессъ въ искусствѣ? Что именно слѣдуетъ отнести къ «музыкальнымъ завоеваніямъ»? Оправдываетъ ли всеобщее пользованіе этими «музыкальными завоеваніями» невольное подражаніе при этомъ пользованіи индивидуально проявленнымъ элементамъ образца? Не суть ли въ большинствѣ случаевъ самыя «музыкальныя завоеванія» (напримѣръ, въ особенности, Вагнера) индивидуальные способы выраженія своей мысли, вовсе не подходящіе для чужой? И почему модернисты, вообще склонные хулить «выполненіе существующихъ формъ, созданныхъ неподвижностью узаконенности»<sup>1)</sup>, считать «мнимыми» тѣ «границы, которыя создало искусство прежнихъ вѣковъ»<sup>1)</sup> и говорить о подчиненіи художника только «своимъ личнымъ законамъ»<sup>1)</sup>, почему эти же самыя модернисты, когда имъ приходится защищать излюбленнаго автора отъ оскорбительно для нихъ звучащихъ, а на самомъ дѣлѣ вовсе не обидныхъ изобличеній въ подражаніи, вдругъ являются сторонниками ненавистной имъ преемственности, которую они впрочемъ оставляютъ въ кавычкахъ и въ сущности подмѣняютъ совсѣмъ инымъ и къ искусству въ основныхъ чертахъ непримѣнимымъ понятіемъ прогресса? И какимъ образомъ, требуя даже отъ отдѣльнаго автора непрерывнаго «эволюціонированія», они вдругъ мирятся съ такимъ продолжительнымъ сохраненіемъ почти въ сыромъ видѣ сдѣ-

---

1) См. выше ту же статью Л. Сабанѣева.

ланныхъ «музыкальныхъ завоеваній», которыя именно даже страдающимъ «недомысліемъ» представляются «подражаніями», впрочемъ вполне понятными и насколько не унижительными?

\*

Платонъ въ Федонѣ говоритъ слѣдующее (отъ лица Сократа): «Итакъ я вовсе не понимаю болѣе всякихъ другихъ ученыхъ основаній; и если мнѣ кто-либо говоритъ, что нѣчто является прекраснымъ или потому, что оно красочно или образно или еще что либо въ томъ же родѣ, то я отставляю эти другія основанія, ибо черезъ все остальное я прихожу только въ смущеніе, и совершенно просто, безыскусственно и можетъ быть простовато остаюсь при своемъ. Прекраснымъ дѣлаетъ ничто другое, какъ именно присутствіе или участіе Прекраснаго».

## XI.

### С Т И Л И.

(Къ стр. 12, 153).

Критикуя «старую» науку о музыкѣ, собирающую «обрывки сброшенной искусствомъ сѣти, всю механичность оставленнаго стиля», (а также и въ другихъ мѣстахъ своей первой брошюры) Н. Я. Брюсова обнаруживаетъ, мнѣ кажется, для реформатора нѣсколько наивный схоластическій «реализмъ» условныхъ понятій, связанныхъ съ классификаціей «стилей»; вѣдь послѣдняя есть схематическій пріемъ для лучшаго изученія и обозрѣнія практики, которая конечно никогда вполне никакой схемой не покрывается.

Никакой дѣйствительно реальный стиль, (въ строгомъ гетевскомъ смыслѣ—въ противоположность манерѣ), не можетъ считаться навсегда сброшеннымъ, оставленнымъ; отпадаютъ только нежизненные части стиля, обязанныя своимъ происхожденіемъ произволу слишкомъ личной или мод-

ной манеры и догматизированію условной, художественно-безпочвенной и отвлеченно-разсудочной теоріи...

Историческая смѣна стилей происходитъ только въ общихъ чертахъ, не говоря уже о томъ, что всегда возможныъ «рецидивъ» того стиля, о которомъ модернисты съ радостью думали какъ о похороненномъ; для эстетической и теоретической оріентировки конечно удобнѣе при разсмотрѣніи и оцѣнкѣ даннаго произведенія итти отъ типическаго образа того стиля, который на первый (не поверхностный, но непосредственный) взглядъ преобладаетъ въ этомъ произведеніи; но такая оріентировка есть только начало критическаго построенія и формулированія индивидуальныхъ чертъ стиля или же критическаго отрицанія этихъ чертъ и выявленія лично-манернаго и школьно-условнаго въ немъ.

Въ частности помимо стилей гомофоннаго и полифоннаго вслушивающійся непредубѣжденно и безъ музыкально-теоретической слуховой трубы наблюдаетъ моментами еще одну разновидность, именно синтезъ того и другого стиля, не внѣшнее сочетаніе, не смѣшеніе и не смѣна обоихъ стилей въ одной пьесѣ, а своеобразное порожденіе, въ которомъ оба стиля слиты нераздѣльно въ третій; этотъ послѣдній я бы назвалъ мелофоннымъ. Наиболѣе типичными его представителями являются Вагнеръ и Бизе, но встрѣчается онъ и у другихъ, напримѣръ, у Бетховена. «Основой музыки послужили не аккорды, а мелодіи; многоголосная музыка произошла отъ стремленія исполнять двѣ или нѣсколько мелодій одновременно» (Ларошъ). Вотъ—теоретическій паспортъ мелофоннаго стиля, конечно, если подѣ мелодіей разумѣть творчески созданные музыкальные образы, а не придуманные *ad hoc* контрапунктическіе зигзаги, и подѣ стремленіемъ разумѣть необходимо-свободное влеченіе сочетать эти независимо другъ отъ друга возникшіе образы, а не интересъ разрѣшенія виртуозно-контрапунктической задачи.

Мелофонный стиль при полифоничности (всегда не предназначенной) своего голосоведенія гомофониченъ въ своемъ гармоническомъ и архитектурическомъ строѣ. Опре-

дѣленно-полифонный стиль, даже баховскаго типа, т.-е. высвобожденный изъ-подъ имитационной механичности и текстуальной зависимости, все-таки являетъ собою отчасти внѣшніе тиски, вполне вольными въ которыхъ могли себя чувствовать даже не всѣ представители того таинственнаго тюрингійскаго клана, имя которыхъ—«die Rache»—стало въ странѣ нарицательнымъ для обозначенія органиста и даже просто музыканта.

Полифоническій директивъ, выдвигая контрапунктъ, подчиняетъ ему всѣ другіе элементы, которые даже при величайшей геніальности не въ состояніи раскрыть все заложенное въ нихъ разнообразіе самостоятельныхъ формъ и оттѣнковъ. Отсюда нѣсколько аскетическій характеръ въ особенности мелодій и ритмовъ, даже у І. С. Баха, въ его пьесахъ специфическаго контрапункта.

Гомофоническій директивъ, выдвигая гармонію, которая связана съ мелодіей и какъ бы истолковываетъ ее, связана съ архитектуроникой и какъ бы вызываетъ ее, на практикѣ развязываетъ всѣ элементы, а подъ руками несильныхъ послѣдніе разъединяются вовсе, и вотъ тѣ изъ нихъ, пользование которыми оказалось болѣе сподручнымъ теоретически систематизировать, становятся, какъ болѣе изучимые, излюбленными, главными и пріобрѣтаютъ несоразмѣрный перевѣсъ надъ другими, вырождаясь въ самодовлѣющую виртуозную роскошь и утонченность; такова звуковая палитра, т.-е. оркестровая инструментовка, которая по техническимъ причинамъ была заключена въ тѣсныя границы контрапунктомъ баховскаго типа, болѣе уживающимся съ хоромъ и органомъ, нежели съ разнообразіемъ индивидуальныхъ свойствъ отдѣльныхъ инструментовъ<sup>1)</sup>; такова сама гармонія, которая, отказавшись отъ служенія мелодическому элементу и отъ сослуженія момента архитектурнаго и, оторвавшись

---

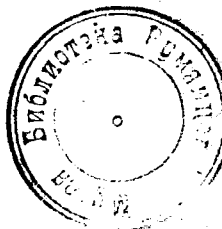
<sup>1)</sup> Я имѣю въ виду полифонію подлинную, а не штраусовскую, которая конечно не только уживается съ оркестромъ, но даже прямо требуетъ его и только имъ и прикрываетъ пустоту и свою музыкальную и художественную фальшь. Помирить настоящую полифоничность съ полною индивидуальною жизнью всѣхъ оркестровыхъ инструментовъ вполне удалось лишь Вагнеру.

отъ нихъ, превратилась въ самодовлѣющій аккордъ, стала гармоническимъ мигомъ; превратилась изъ освободительницы въ стихію, узурпирующую и разлагающую смыслъ всѣхъ элементовъ.

Если типичная контрапунктическая полифонія стѣсняетъ движенія неумудреннаго своими цѣлями, то типичная гармоническая гомофонія таитъ для немудраго опасность растеряться на широкой свободѣ. Это—двѣ крайности, и самая типичность обоихъ стилей уже говоритъ за то, что оставлены и сброшены они никогда не могутъ быть... Разъ уже чувствуя свое произведеніе подъ угрозой воображаемыхъ чудовищныхъ карикатуръ этихъ стилей, художникъ звука станетъ лавировать между полифонической Сциллой и гомофонической Харибдой и конечно подобно Одиссею предпочтетъ бѣльшимъ приближеніемъ къ первой потерять часть «спутниковъ», нежели бѣльшимъ приближеніемъ ко второй, потерять всѣхъ и самого себя. Понятенъ совѣтъ С. И. Таничева современнымъ радѣтелямъ омнитональности (см. приложеніе XXXVII, стр. 380).

Контрапунктъ стѣсняетъ. Не говоря уже о постоянно озирающейся мелодіи, о напряженно борющейся гармоніи, о вынужденномъ отреченіи (при сплошномъ полифонизмѣ) отъ болѣе крупной архитектуры, развитіе ритма, этого наиболѣе непокорнаго и стихійнаго изъ элементовъ, уклоняется въ дробную детальность; широкія волны и ихъ приливъ и отливъ невозможны; невозможна и мертвая точка—пауза <sup>1)</sup>; пауза—какъ глубокій ритмическій задержанный вздохъ. Но Харибда лютѣ Сциллы. Болѣе легко достижимое всегда тянетъ, влечетъ къ себѣ, какъ водоворотъ, и въ пучинѣ свободы гибнетъ то, что казалось освобожденнымъ и готовымъ къ безпрепятственному полету.

Такъ оркестровая красочность и гармоническая пряность относительно гораздо доступнѣе; къ услугамъ и многочисленные учебники по гармоніи и инструментовкѣ, и вотъ



<sup>1)</sup> Говоря о паузѣ, я имѣю въ виду полное общее молчаніе, а не остановку отдѣльнаго голоса, которая въ контрапунктическомъ сочиненіи всегда возмѣщается движеніемъ другого голоса.

центр тяжести переносится на эти два излюбленных элемента современной музыки. Существуют правда и руководства для архитекторики, но всякій понимаетъ, что здѣсь «научишься» меньшему: научишься писать по формѣ, а не создавать форму; и потому немногіе современные гомофонисты сосредоточиваютъ главное свое вниманіе на формѣ. Крошечной «изобрѣтательности» (какъ нынѣ любятъ выражаться) достаточно, чтобы, фиксируя капризный изгибъ своей фантазіи, внести тамъ и здѣсь новыя гармоническія и инструментаторскія красочныя сочетанія; для оригинальной постройки архитектурической формы и безъ порыванія съ основами существующей необходимы уже совсѣмъ иного калибра творческая энергія и творческій разумъ, такъ какъ малѣйшее видоизмѣненіе въ одномъ мѣстѣ влечетъ за собой сдвигъ всей схемы, и необходимо, слѣдовательно, держать свои капризы на привязи и быть въ состояніи обозрѣвать всегда все цѣлое, а не видѣть лишь отрывокъ созидаемаго, вбирающій и отражающій мгновенную авторскую прихоть, какъ это имѣетъ мѣсто у всѣхъ безъ исключенія современныхъ мастеровъ гармонической и инструментаторской гастронміи, какъ грамотныхъ, такъ и безграмотныхъ.

Что же касается мелодіи и ритма, то здѣсь достаточно разработанныхъ пособій <sup>1)</sup> нѣтъ; да и по свойству этихъ элементовъ едва ли можетъ быть; они—самое трудное, что есть въ музыкѣ, самое рѣдкое, что встрѣчаешь у композиторовъ, и они-то прежде всего обречены на гибель или прозябаніе въ уродливо развившемся гомофонизмѣ.

Смѣшно конечно заниматься рѣшеніемъ вопроса, что легче и что выше: обрѣсти полную свободу въ полифониче-

---

<sup>1)</sup> Н. Я. Брюсова основательно жалуется на отсутствіе систематическаго и практическаго ученія о мелодіи (см. стр. 235 моей книги); но если бы такое даже и было, то оно едва ли могло бы научить мелодіи, (въ той мѣрѣ, какъ учебники гармоніи и инструментовки учатъ гармонизировать и инструментовать), а только развѣ способно было бы образумить тѣхъ очень многихъ современныхъ нотописателей, которые, будучи мастерами въ гармоніи, остаются черевчуръ любительски наивными въ своемъ отношеніи къ мелодическому рисунку.

скихъ узахъ, подобно Баху, или сохранить мудрое самообладаніе среди гомофоническихъ соблазновъ, подобно Бетховену. Но одно несомнѣнно, что въ послѣднемъ счетѣ для наивыгоднѣйшаго художественнаго проявленія несильной отъ природы продуктивности умнѣе, если среднеодаренный предпочтетъ болѣе изучимый самъ по себѣ полифонный стиль.

Мелось опредѣляетъ «умопостигаемый» характеръ и «металлическую» цѣнность таланта. Выявляется заложенный въ немъ природой даръ пѣть и связь этого дара съ остальными элементами. И Рихардъ Штраусъ долженъ опредѣляться своими жалкими и пошлыми мелодіями, количество которыхъ онъ недавно такъ увеличилъ, написавъ Кавалера Розы, ибо все остальное въ немъ есть безпочвенный виртуозный произволъ, стоящій въ качествѣ повышения цѣнности лишь немногимъ дороже той рекламы, съ помощью которой искусственно набивалась цѣна его произведеніямъ... Въ концѣ концовъ, если ритмическая, гармоническая или иная еще какая-нибудь музыкальная идея или затѣя не порождаетъ изъ себя мелодіи (въ широкомъ смыслѣ слова), это свидѣтельствуетъ, что у автора данные элементы (ритмъ, гармонія) имѣютъ не самостоятельное значеніе, а только значеніе самодовлѣющее, значеніе полной оторванности, говорящей или о слабости природнаго дарованія или о нецѣльной личности.

Художественно-жизненные элементы органически связаны между собой, оттого они и имѣютъ самостоятельное значеніе.

Мелофоническій директивъ, выдвигая мелодію, пѣсню, долженъ заставить музыкальное сознаніе привести себѣ на память то, ради чего все было въ лучшее время господства гомофоннаго стиля освобождено: ради мелоса, — для того, чтобы свободнѣе раскрывались, сливались, сочетались, отражались одна въ другой мелодіи, а не для того, чтобы на сторонѣ, въ анархическомъ уклонѣ отъ цѣлаго, усердно возвращались гармоническія или инструментаторскія вычурности.

Бетховенъ, совмѣщающій въ себѣ все цѣнное прошлое музыки и можетъ быть намекающій на всѣ цѣнныя музы-

кальные возможности, нерѣдко въ своихъ длиннотахъ или т. н. «скучныхъ» мѣстахъ становится архитектурно понятенъ и эстетически пріемлемъ именно съ точки зрѣнія этого отмѣченного мною третьяго синтетическаго стиля. Желаннымъ роздыхомъ, звучащею паузою, моментомъ разграничивающимъ и тѣмъ устанавливающимъ перспективное соотношеніе между болѣе содержательными элементарно-творческими данными являются тогда строгія холодноватая гомофонныя колоннады, обрамляющія мелофоническіе цвѣтники, грозные утесы или волшебныя, луннымъ свѣтомъ залитыя лужайки. (Напримѣръ, разработка I части и финала сонаты ор. 53 или разработка, а также конецъ репризы передъ кодой въ сонатѣ *arassionala*).

Впрочемъ дѣйствительныя Бетховенскія заблужденія и паденія, всегда являвшіяся результатомъ болѣзненной странной измѣны самому себѣ, намекаютъ иногда и на модернистическія «невозможности», подымающія съ помощью рекламы и инспирированныхъ музыкально-полемическихъ статей свою рыночную цѣну на музыкальной биржѣ, но не имѣющія положительно никакой художественной цѣны... Такъ fuga изъ ор. 106, гдѣ Бетховенъ, слишкомъ геніальный, чтобы подобно среднему дарованію отдаться послушному изученію контрапунктической полифоніи, и слишкомъ далекій по натурѣ своей отъ контрапунктической породы Баха далъ фантомъ тѣмъ болѣе жуткій (напримѣръ, обращенная тема), и тѣмъ болѣе непріятный, что все-таки, почти воплотившійся, ибо произвольно, насильственно, но руками титана вылѣпленный, пріявшій его темпераментъ<sup>1)</sup>. Конечно, подобный плодъ нарушенія вѣрности Бетховеномъ своей музѣ имѣетъ огромный интересъ для біографа и психолога, но я не боюсь сказать, что мелофоническій контрапунктъ мотивовъ военной зари и плясовой пѣсни Карменъ, какъ съ чисто-музыкальной, такъ и съ общехудожественной точки зрѣнія несравненно цѣннѣе всей фуги Бетховена.

---

<sup>1)</sup> Замѣчательно еще то, что величайшій мастеръ непостижимо дѣйствующихъ паузъ Бетховенъ въ означенной фугѣ далъ провалы, перерывы, а не паузы.



Въ сущности, Бетховенъ наиболѣ великъ въ такихъ контрапунктическихъ сочетаніяхъ, которыя являются мелодическими. Такъ, во второй части седьмой симфоніи,— въ сочетаніи темъ, въ такой мѣрѣ ярко характеризующихъ или лучше сказать съ такою опредѣленностью символизирующихъ оба пола, что невольно приходитъ на память извѣстная картина уподобленія изъ эпода Горация: *Artius atque hedera proscera adstringitur ilex Lentis adhaerens brachiis...*

А пьесы, подобныя фугѣ изъ opus 106, помимо значенія біографическаго и психологическаго (почти: психіатрическаго) имѣютъ еще одно и притомъ очень отрицательное—именно, онѣ могутъ дать адвокатамъ Регера поводъ (и можетъ быть уже дали: я пересталъ слѣдить за «литературой о Регерѣ») къ тому, чтобы найти въ сухости и нарочитости Бетховенской эмоціонально-бѣшеной фуги черты, которыя, неизмѣнно встрѣчаясь въ произведеніяхъ Регера, какъ бы свидѣтельству о сходственныхъ глубокихъ переживаніяхъ обоихъ.

## XII.

### CONCERTAMEN.

(Къ стр. 16—17, 44).

Конечно композиторское мастерство и творчество обусловливаютъ одно другое. Мастерства достичь, вовсе не обладая творческимъ фондомъ <sup>1)</sup>, такъ же невозможно, какъ нельзя подъ напоромъ большихъ творческихъ волнъ остаться нерадивымъ подмастерьемъ. Но отношеніе пропорціональности между мастерствомъ и творчествомъ наблюдается крайне рѣдко, такъ какъ у одного автора творчества слишкомъ много для его или вообще человѣческаго организма,

<sup>1)</sup> И у Рихарда Штрауса въ противоположность Максу Регеру налицо небольшая доза творчества (плебейско-юмористическая иллюстрація, красочная характеристичность); безъ этой дозы онъ не достигъ бы даже своей беспокойной, кричащей, сварливой, утомительно-пестрой оркестровой палитры; мастерства же Регера совершенно не существуетъ, если не считать таковымъ скорость нотописанія.

а другого одолѣваетъ виртуозный зудъ, и онъ раздуваетъ и форсируетъ въ ту или въ другую сторону скромное свое дарованіе.

Вотъ почему разобраться вполне точно, напримѣръ, въ существующихъ нынѣ композиторскихъ величинахъ можно было бы, лишь устроивъ всемірный концертъ въ буквальномъ латинскомъ смыслѣ слова (*concertamen*), въ которомъ согласились бы участвовать и всѣ «знаменитые» композиторы. Состязаніе должно было бы заключаться въ томъ, чтобы къ извѣстному, съ общаго согласія установленному сроку, всѣ состязающіеся подали двѣ пьесы: одну вокальную и одну инструментальную (все равно сольныя или хоровыя и оркестровыя). Причемъ заданіе должно заключаться въ томъ, чтобы композиторы представили не столько обработанныя и вылежавшіяся вещи, сколько такія, въ которыхъ по возможности было бы сосредоточено все наиболѣе интимное и съ авторской точки зрѣнія цѣнное въ ихъ творческой индивидуальности; а для этой цѣли (именно: концентрированности) состязающимся должно быть разрѣшено использовать любые элементы ихъ прежнихъ сочиненій; (это необходимо въ особенности для заканчивающихъ свое поприще композиторовъ, элементарные источники которыхъ успѣли уже отчасти изсякнуть). Помимо подачи двухъ готовыхъ композицій важно было бы присоединить къ конкурсу и состязаніе въ импровизаціи вокальной и инструментальной. Въ оцѣнкѣ конкурсныхъ произведеній международное жюри, избранное не изъ композиторовъ, а изъ теоретиковъ, критиковъ, исполнителей и музыкальных этнографовъ и историковъ самими состязающимися, должно исходить отъ мелоса, не давая себя плѣнять виртуозностью деталей. Только тогда должны повышаться въ глазахъ жюри цѣнность пьесы «изобрѣтательность» и богатство гармоніи и инструментовки, когда ихъ вызвалъ къ жизни болѣе или менѣе индивидуальный мелосъ. Отсутствіе послѣдняго (а его болѣе или менѣе недостаетъ почти всей современности) дѣлаетъ иллюзорными, преходящими, беспочвенными всѣ ухищренія въ области другихъ элементовъ.

Предполагаемый мною «концертъ» при добросовѣстности жюри и незагипнотизированности его «именами» навѣрное перемѣстилъ бы всѣ параграфы установившейся таблицы о рангахъ нынѣ пишущихъ музыкантовъ и вѣроятно объявилъ бы почти всю современность обанкротившейся. Композиторъ, неспособный спѣть что-нибудь вполнѣ свое (все равно: съ текстомъ или безъ текста), просто не долженъ быть судьями принятъ во вниманіе. Узкіе спеціалисты инструментализма—вообще не являются авторами. Оцѣниваніе съ точки зрѣнія мелоса является, конечно, дѣломъ труднымъ, для успѣшнаго выполненія котораго судьямъ пришлось бы предварительно упражнять свою аналитическую способность на классическихъ образцахъ, чтобы выработать приблизительный методъ. Наиболѣе цѣннымъ должно было бы быть признано то произведение, которое включаетъ въ себѣ наиболѣе самобытный и притомъ индивидуальный и въ то же время типовой (расовый, народный <sup>1)</sup>), мелосъ; изъ себя рождающій все остальное, всю въ широкомъ смыслѣ форму произведенія; произвольно связанный со всѣми другими элементами и ихъ детальными развѣтвленіями и сочетаніями; это—первое, что должно быть принято во вниманіе; и это дѣло не столько вкуса, сколько разумѣнія; а затѣмъ уже удовлетворяющія основному требованію композиціи должны быть расположены въ порядкѣ красоты, выразительности, характеристичности, глубины, яркости, болѣе общей обаятельности и т. п.; эти вопросы—уже скорѣе вкусовые.

Едва ли, думается мнѣ, современность выдержала бы экзаменъ, даже принимая во вниманіе объективно-художественную неподготовленность и модернистическую испорченность музыкантскаго большинства, изъ котораго вѣдь пришлось бы избрать судей.

---

<sup>1)</sup> Не заимствованный у народа и въ особенности у чужого народа. «Экзотизмъ» принципиально не долженъ быть допущенъ въ матеріалъ конкурса.

## XIII.

## ЛИСТИАНЦЫ.

(Къ стр. 16, 32, 77—78, 90, 110, 149, 180, 182).

На нашихъ дняхъ происходитъ модная переоцѣнка значенія Листа. Замѣчательно, что композитора этого выдвигаютъ въ ряды гениевъ съ разныхъ сторонъ: кромѣ сторонниковъ Рихарда Штрауса и музыкально - бесплодныхъ программатистовъ, авторитетъ и популярность Листа не въ мѣру раздуваются поклонниками Мусоргскаго (въ особенности Домомъ Пѣсни), піанистами либо анархическаго типа (Буюкли), либо сдѣлавшими себѣ изъ Листа спеціальность только потому, что исполненіе этого композитора не требуетъ особенныхъ чисто музыкальныхъ ума и воображенія (Бузони) и, наконецъ, что самое главное и самое опасное, въ Листѣ начинаютъ видѣть предтечу будущей неслыханной музыки представители новой науки о музыкѣ, проповѣдующіе лады.

\*

Съ поконъ вѣковъ умные, но не творческіе люди лжеистолковывали положеніе, которое прекрасно вылилось у Тютчева въ знаменитый стихъ:

Мысль изреченная есть ложь.

Но то, что подобно этому положенію является несомнѣнной истиной на высшихъ ступеняхъ, звучитъ нерѣдко фальшью на ступеняхъ относительно низшихъ; то, что означаетъ тамъ почти святость, здѣсь оказывается немощью, или надѣвшею маску горделивой замкнутости и несказанной глубины или добросовѣстно смѣшавшею субъективную невозможность съ объективною.

«Музыкальное творчество есть запечатлѣніе личной сущности и личныхъ переживаній творца. Личная сущность запечатлѣвается въ звуковомъ и временномъ матеріалѣ, которымъ пользуется творецъ, личныя переживанія запечатлѣны въ звуковой и временной формѣ каждаго отдѣльнаго произведенія, при чемъ подъ произведеніемъ я подразумѣваю не писанный или отпечатанный экземпляръ его, а тотъ

его живой видъ, въ которомъ онъ при созданіи представляется духовному взору автора и при которомъ каждый звукъ производитъ свое, ему одному присущее въ этомъ произведеніи впечатлѣніе. Процессъ творчества есть процессъ запечатлѣнія личной жизни въ живыхъ звукахъ, а потому невозможно творчество внѣшней звуковой оболочки произведенія безъ его внутренней сущности. При записи же авторъ калѣбчитъ свое произведеніе, заносъ въ бумагу лишь намеки на его звуковую оболочку».

Такъ пишетъ Б. Яворскій въ статьѣ своей Нѣскольکو мыслей въ связи съ юбилеемъ Франца Листа. (Еженедѣльникъ Музыка № 45, 1911 г.)

\*

Бетховенъ не отличается «особенною яркостью личной сущности» (по мнѣнію того же автора); отсюда онъ «не находя въ своей музыкальной рѣчи возможности выразить свою же идею, принужденъ былъ искать ее внѣ звуковъ— въ идеѣ словъ»...

«Настало, наконецъ, время скинуть схоластическія оковы, обратиться къ жизни, воспользоваться всѣми тѣми средствами, которыя она даетъ человѣку. И вотъ Листъ <sup>1)</sup>, несмотря на упорное сопротивленіе, какъ ложной теоріи, такъ и современныхъ ему музыкантовъ, основываясь только на своемъ вдохновеніи и слухѣ, даетъ длинный рядъ всевозможныхъ ладовъ».

\*

Я не стану дальше цитировать статьи Б. Яворскаго, иначе пришлось бы ее почти всю перепечатать, а между тѣмъ выноска къ заглавію ея строго гласитъ: «перепечатка воспрещается; право перевода сохранено авторомъ». Очевидно послѣдній (извѣстный въ Москвѣ какъ весьма даровитый теоретикъ и преподаватель теоріи музыки) придаетъ

---

<sup>1)</sup> Авторъ приводимыхъ отрывковъ очевидно въ слѣпой своей тенденціозности не замѣчаетъ искаженія имъ дѣйствительнаго соотношенія словесно-грамматическаго и чисто музыкальнаго въ произведеніяхъ Листа и Бетховена.

своей небольшой критической работѣ особенное основополагающее значеніе; а выраженные имъ въ ней мысли считаетъ какъ бы своими идеями, изобрѣтеніями. Между тѣмъ то, что въ этой статьѣ понятно—или неприемлемо, или очень не ново (хотя и модернистично); быть можетъ, преобразовательныя идеи заключены какъ разъ въ непонятыхъ мною мѣстахъ статьи. Съ совершеннымъ почтеніемъ къ ученому автору и съ полною серьезностью допускаю это. Вѣдь мнѣ было важно отмѣтить только Б. Яворскаго среди крайнихъ приверженцевъ Листа. А таковымъ онъ является, ибо нельзя придавать значенія пошловатому *Etude Des-dur*, какія бы ладовыя новообразованія тамъ ни встрѣчались.

\*

Если Б. Яворскому надо было деградировать Бетховена, чтобы возвысить Листа, какъ отца музыки будущаго, то Леониду Сабанѣву въ статьѣ Листъ и Скрябинъ (см. тотъ же номеръ *Музыки*) пришлось продѣлать то же самое съ Шопеномъ и съ Шуманомъ<sup>1)</sup>, чтобы поставить на пьедесталъ Листа, какъ отца русской музыки<sup>2)</sup> и предтечу Скрябина. Но Леонидъ Сабанѣвъ, возводя Листа на тронъ, съ артистическою откровенностью и съ достаточною точностью указалъ на внутренніе мотивы этого возведенія. Я не стану цитировать статьи Листъ и Скрябинъ и выскажу, что по моему глубокому убѣжденію способствуетъ все усиливающемуся авторитету Листа и связанному съ нимъ возрожденію его популярности.

\*

## ЛИСТЪ.

Никому въ голову не можетъ прийти подвергать сомнѣнію музыкальный гений Листа. Въ тотъ моментъ, когда въ критикѣ и въ публикѣ воцарился бы презрительный

<sup>1)</sup> Шуманъ лишенъ мистицизма?! Напримѣръ, *Muttertraum*, или II часть фортепьяннаго квинтета?!

<sup>2)</sup> О, если бы отцами русской музыки являлись Скарлатти, Бетховенъ, Шуманъ, Шопенъ, Бизе!

взглядъ на композиторскую дѣятельность Листа, каждый чувствующій и понимающій рангъ музыкальных цѣнностей энергично вступился бы за умаляемаго въ его значеніи гиганта. Но мы переживаемъ обратный моментъ: тенденціозное со всѣхъ сторонъ и чрезмѣрное превознесеніе Листа, а также снова и опять (но по другому) переоцѣнивающее его сопоставленіе съ его великимъ другомъ Вагнеромъ. Вотъ почему надлежитъ быть осмотрительнымъ, и всѣмъ не раздѣляющимъ тенденціозности не можетъ быть поставлено въ укоръ внесеніе значительныхъ ограниченій въ панегирическіе отзывы о Листѣ, несмотря на невѣжливость этихъ ограниченій въ виду всюду празднуемаго столѣтняго юбилея геніальнаго автора Данте.

Листъ—достойный наслѣдникъ великой эпохи нѣмецкой музыки по своему мастерству, по той власти, которая была у него надъ элементами. Въ особенности достойна изумленія его гармонія и инструментовка. Здѣсь онъ соперничаетъ съ Вагнеромъ, который однако еще богаче его <sup>1)</sup>).

Но мелодикъ Листа (если оставить въ сторонѣ слишкомъ теоретичный ладовый критерій) недостааетъ творческой сочности, строгости вкуса, лирической непосредственности и національной непредумышленности; отсюда, между прочимъ,—его «мѣстный колоритъ», его экзотическая игра въ мадьярство, связанная съ этнографическими изслѣдованіями о музыкѣ цыганъ.

По сравненію съ великой эпохой Листъ все же декадентиченъ и именно потому, что «духъ музыки», изъ котораго, по слову Ницше, родилась новая, по германскому античная трагедія Вагнера, этого духа у Листа почти не было.

«Его собственная жизнь», говоритъ Шуманъ (II, 219), «записана въ его музыкѣ. Рано оторванный отъ отечества, брошенный въ возбужденную среду большого города <sup>2)</sup>,

<sup>1)</sup> Кстати сказать, никому изъ нихъ не надо было заимствовать другъ у друга. Случайныя безотчетныя «вліянія» одного на другого, выразившіяся въ большомъ сходствѣ нѣкоторыхъ очень специфическихъ гармоническихъ ходовъ, могли легко имѣть мѣсто въ періодъ ихъ особенно близкихъ дружескихъ отношеній.

<sup>2)</sup> Парижа.

уже дитятей и отрокомъ вызывавшій удивленіе, Листъ является еще въ раннихъ своихъ сочиненіяхъ съ одной стороны томлящимся, словно въ тоскѣ, по своей нѣмецкой <sup>1)</sup> родинѣ, съ другой же стороны — фривольнымъ, исполненнымъ легкаго французскаго духа».

Шуманъ говоритъ дальше о томъ, что Листъ словно запоздалъ стать такимъ композиторомъ, какимъ могъ бы вырасти, судя по его генію, ибо слишкомъ много и слишкомъ рано дѣйствовалъ, какъ виртуозъ. Отчасти, можетъ быть, это и вѣрно. Листъ — Wunderkind совсѣмъ въ иномъ, уже болѣе новомъ и опасномъ смыслѣ, нежели каковымъ былъ, напримѣръ, Моцартъ.

Листъ — долгое время бездомный демонъ, бродячій виртуозъ, такой же какъ и Паганини, у котораго онъ, по собственному своему признанію, многому научился... <sup>2)</sup> Въ обоихъ жила и съ обоими умерла нѣкая тайна виртуозности.

Однако удачная судьба, вообще жизнь столь значительныхъ и притомъ волевыхъ людей, какъ Листъ, съ особою явственностью говорить объ ихъ природѣ, ибо ихъ природа является властной созидательницей ихъ жизни...

Но такъ или иначе съ Листомъ вошло въ нѣмецкую музыку многое, дотолѣ ей чуждое. Интернаціонализмъ, богема, экзотика, цыганственность, риторика, эротизмъ и, наконецъ, просто пошлость... Листовская пошлость — одна изъ интереснѣйшихъ проблемъ для психологіи индивидуальностей. Ни одинъ великій композиторъ (кромѣ, можетъ быть, един-

<sup>1)</sup> Листъ уроженецъ Райдинга въ Эденбургѣ, то-есть той мѣстности Венгріи, гдѣ много нѣмцевъ. По этнографическому своему типу Листъ совершенно не мадьяръ. Весь его обликъ ясно говоритъ о чисто европейскомъ (славяногерманскомъ) его происхожденіи. Современники и въ томъ числѣ Шуманъ находили въ его лицѣ сочетаніе чертъ Шиллера и Наполеона, что крайне характерно и притомъ не столько даже въ этнографическомъ, сколько въ психологическомъ отношеніи.

<sup>2)</sup> Шуманъ рассказываетъ (II, 23—24 Reclam), какъ Листъ сыгралъ однажды публично три композиціи: концертъ Мендельсона, Карнавалъ Шумана и Этюды Гиллера, познакомившись съ этими вещами за нѣсколько дней до концерта, то-есть исполнилъ ихъ какъ бы съ листа.



ственного—Баха) вовсе не избѣгъ, конечно, пошлости, но, первыхъ, ни у кого ея нѣтъ въ такомъ ужасающемъ размѣрѣ, какъ у Листа, а, во-вторыхъ, всюду она легко находитъ себѣ объясненіе въ личныхъ и бытовыхъ чертахъ автора, какъ *lapsus linguae musicae*, какъ невольное соскальзываніе вкуса въ моменты духовной или творческой слабости, когда крѣпнеть въ душѣ обывательское и заглушаетъ голосъ изъ глубины... Но какъ понять пошлость, раздающуюся изъ глубины; какъ понять попустительство и словно соучастіе со стороны огромнаго и тонкаго художественнаго и свѣтскаго ума, не только не пытающагося заглушить голосъ этой пошлости, но то съ ехидствомъ, то съ задорнымъ вызовомъ и всегда съ хитрымъ расчетомъ изобрѣтающаго резонаторъ для этого голоса? Одинаково отпугиваютъ отъ Листа оба предположенія и о неосознанности имъ своей пошлости и о сознательности ея. Въ его творествѣ попадаютъся психологически нераспутываемые клубки пошлостей, надъ пряжей которыхъ работали пріявшая сознательность, прозрѣвшая «воля» и почему-то потерявшій сознание, чѣмъ-то одержимый «интеллектъ»... Какъ всѣ полудіонисическія полусократическія натуры, Листъ чувствовалъ и владѣлъ только крайностями окраинъ той области, въ которой творилъ. Въ музыкѣ таковыми являются, по одну сторону аффектъ, по другую — математизмъ. И музыкальная пошлость Листа есть аффектъ пошлости, фиксированный и формулированный музыкальнымъ математизмомъ, какъ безучастнымъ соучастникомъ. Отсюда у Листа многое и не только пошлость звучитъ аффекировано.

«Листъ вдохновенно карикатурить», сказалъ однажды Шуманъ (II, 149). Аффектація, карикатурность суть неизбѣжное слѣдствіе листовскаго духовнаго и душевнаго склада; отсюда эротическое <sup>1)</sup>, какъ аффектація и карикатура эроса, и экзотическое, какъ аффектація и карикатура расы.

---

<sup>1)</sup> Съ геніальнымъ остроуміемъ выразился однажды о Листѣ Ницше: *Liszt: oder Schule der Geläufigkeit nach Webern* (VIII, 117)... *Geläufigkeit*—математизмъ; *Webern*—аффектъ. Характеръ чувственно-

Эти черты Листа провели непереступаемую грань между типичнѣйшими проявленіями его несомнѣнно грандіознаго творчества и творчества великой эпохи, съ которою онъ связанъ преемственностью мастерства. Отношеніе Листа къ предшествовавшей ему нѣмецкой музыкѣ можно до нѣкоторой степени уподобить отношенію выродившагося барокко къ Микель Анджело.

Аффектація вовсе не исключаетъ искренности. Но и искренность вовсе еще не предполагаетъ даже въ талантливомъ композиторѣ аполлиническаго дара такъ претворять матеріалъ всѣхъ своихъ высокихъ и глубокихъ переживаній, чтобы порожденные имъ звуковые образы были вполнѣ индивидуальны и непредумышленно автономны по своей формѣ, по своему стилю, т.-е. какъ бы естественны, и чтобы элементы были подлинны, насыщены переживаніями и въ цѣломъ даннаго звукового творчества не чувствовалось математизированія все еще не разрѣшенныхъ и словно неразрѣшимыхъ въ катарзисѣ аффектовъ... Несомнѣнно Листъ со своею исключительною сердечностью былъ всегда искрененъ (даже въ неискренности, какъ на это тонко указалъ Леонидъ Сабанѣевъ<sup>1)</sup>; онъ былъ искрененъ столь же въ своей эротикѣ, сколь и въ мистическихъ и религіозныхъ переживаніяхъ. Но что касается послѣднихъ, то можно съ увѣренностью сказать: наиболѣе глубокихъ изъ нихъ, наиболѣе цѣнныхъ, наиболѣе индивидуально-интимныхъ (если они у него, скептика, а слѣдовательно и суевѣра, дѣйствительно были) онъ по основнымъ стихіямъ своего духа въ законченной своей формѣ отобразить вовсе не былъ въ состояніи даже приблизительно; здѣсь онъ, конечно, долженъ былъ съ острою горечью покорнаго отреченья и съ удвоеннымъ скептицизмомъ признаться себѣ,

---

сти Листа (какъ она проявилась въ его музыкѣ) совсѣмъ иной, нежели у другихъ не менѣе, чѣмъ онъ, страстныхъ натуръ, напримеръ, у Гёте, Бетховена или Вагнера. Въ Листѣ преобладаетъ *libido*, и онъ первый внесъ въ музыку голое сладострастіе, отвлеченное отъ сопутствующихъ моментовъ, его оправдывающихъ, очищающихъ, свободное отъ эстетическихъ и этическихъ рефлексій.

<sup>1)</sup> Еженедѣльникъ Музыка, № 45. 1911 г.

что «мысль изреченная есть ложь»... Я думаю, что то же происходило съ лучшими чистѣйшими и благороднѣйшими чувствованіями этой въ высшей степени загадочной натуры... И Шуманъ рѣшается обобщить сказанное мною въ слѣдующемъ афоризмѣ (I, 43 — 44). «Представленіе момента въ теченіе его длительности. Неистовый Роландъ не былъ бы въ состояніи создать Неистоваго Роланда; любящее сердце скажетъ о себѣ меньше всего. Чрезмѣрная фантастичность<sup>1)</sup> композицій Листа могла бы начать формулироваться въ образы, если бы онъ началъ признавать это. Изумительнѣйшія тайны творчества можно было бы изслѣдовать на этомъ предметѣ... Вѣдь что-бы что-либо двинуть дальше, нельзя стоять на этомъ»...

Вотъ, кстати сказать, сокрушительный выпадъ (и при томъ чей? «Романтика» Шумана), выпадъ противъ того принципа, который прославляется въ настоящее время подъ названіемъ «эмоціонализма» и противопоставляется якобы пустому, отоцщавшему «формализму» тѣхъ, чья форма безъ остатка претворяетъ матеріалъ «эмоцій», какъ бы сильны онѣ ни были...

Лишенный дара воплотить интимное свое благочестіе въ индивидуальномъ стилѣ Листъ въ религиозно-музыкальныхъ твореніяхъ опирается на вѣроисповѣданіе, перемѣшивая музыкальную соборность католицизма съ личной музыкальной манерой, передающей необузданные порывы его богоисканія. Опять своего рода «аффектъ» сопрягается со своего рода «математизмомъ». И что бы тамъ въ глубинѣ своей великой и странной души не чувствовалъ Листъ, на нотной бумагѣ ясно видимы плохо стертыя кавычки, сжимающія слово религія, цитируется экстазъ вѣрующаго, благочестіе выступаетъ, какъ своеобразная стилизація и модернизация церковности; гдѣ же встаетъ передъ нами не аббатъ, а живой Листъ, тамъ «нутро», т.-е. не вобранный въ творческое кольцо смятенный мо-

1) Шуманъ, очевидно, хотѣлъ обозначить этимъ словомъ формальную качественность, то, что нынѣ зовется импрессионизмомъ. Фантастика же Листа и по своей матеріи и по духу феерична, декоративна, а главное, элементарно—неоригинальна: то Мендельсонъ, то Шопенъ.

литвенный порывъ и, неистовый непрестанный стукъ въ запертую дверь.

Поистинѣ надо быть прекраснѣйшимъ и незлобивымъ Петромъ Ильичемъ, чтобы слѣдующимъ образомъ писать о духовныхъ композиціяхъ Листа. Приведу два отрывка<sup>1)</sup>.

На стр. 62 Чайковскій говоритъ по поводу ораторіи *Christus* слѣдующее:

«Въ послѣдніе годы Листъ исключительно предался сочиненію духовной музыки, къ которой влечетъ его глубоко-религіозное настроеніе его прекрасной, дѣйствительно христіански-незлобивой души. И въ самомъ дѣлѣ, едва ли кому изъ композиторовъ удавалось въ музыкѣ такъ удачно (!) выразить глубоко-захватывающую поэзію христіанской любви. Въ его Святой Елизаветѣ есть такіе неотразимо-трогательные эпизоды (смерть Елизаветы), съ которыми ничто подобное не можетъ сравниться. Въ мессахъ Бетховена, проникнутыхъ все тѣмъ же духомъ мрачнаго (?) отчаянья въ борьбѣ съ жизнью (?), выразителемъ котораго въ первой половинѣ нашего вѣка былъ Байронъ, слышится вопль изнемогающей души, бесплодно ищущей себѣ исхода<sup>2)</sup>; въ нихъ литургическій текстъ есть не болѣе, какъ предлогъ для могучихъ лирическихъ изліяній этого чисто-субъективнаго (?) генія. Листъ, который въ религіи нашелъ себѣ (!) примиреніе и покой, напротивъ, въ своихъ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ старается объективно (?) выразить звуками поэтически-трогательную идею христіанскаго смиренія и любви. Онъ также далекъ отъ классической сухости (!) церковныхъ сочиненій Баха, Генделя и даже Керубини, какъ и отъ мессъ Бетховена, которыя, какъ я пояснилъ выше, суть тѣ же, исполненные поэтическаго лиризма, симфоніи, приложенныя только къ церковному тексту»...

А на стр. 70 Чайковскій пишетъ слѣдующее о «трудной, но блестящей фантазіи Листа на древнюю амвросіан-

<sup>1)</sup> Музыкальные фельетоны и замѣтки Петра Ильича Чайковскаго (1868—1876).

<sup>2)</sup> Т.-е. какъ разъ наоборотъ: «вопить» не Бетховень, а именно Листъ!

скую мелодію: *Dies irae est venturus*: «Эту превосходную, въ высшей степени характерную тему Листъ разработалъ съ великимъ, достойнымъ удивленія мастерствомъ посредствомъ формы варіаціи. Здѣсь онъ сумѣлъ совокупить все богатство своей оркестровой и гармонической техники, чтобы вызвать въ слушателяхъ представленіе тѣхъ фантастическихъ ужасовъ, какими полна средневѣковая пляска смерти»...

Критическіе промахи Чайковскаго общеизвѣстны. Но въ приведенныхъ выдержкахъ поражаетъ не столько непостиженіе души Листа, сколько непониманіе, все-таки удивительное для автора Патетической Симфоніи, того, что въ особенности у величайшихъ художниковъ, каковы «сухой» Бахъ и «мрачный» Бетховенъ, высочайшее вдохновеніе уже—непроизвольно религіозно, а сильнѣйшее религіозное переживаніе для своего завершеннаго воплощенія не требуетъ амвросіанскихъ цитатъ и объективности церковномызыкальной традиціи. И религія Гоголя заключена въ нѣкоторыхъ неизбранныхъ мѣстахъ его чистаго художества, а не въ Избранныхъ мѣстахъ изъ Переписки съ друзьями... «Тамъ, гдѣ религія становится искусственной, на долю искусства выпадаетъ дѣло спасенія религіознаго зерна», сказалъ однажды Вагнеръ... Сколь отрицательный смыслъ получаетъ полуцерковная музыка Листа и всѣхъ его подражателей при свѣтѣ этихъ глубоко мудрыхъ словъ.

Но Чайковскому не дано было понять, что не говоря уже о непроизвольной религіозности иныхъ моментовъ чистой музыки Бетховена, неизмѣримо выше всей клерикальности Листа и подлиннѣе ея по благочестію даже спеціальныя духовныя пѣсни Бетховена на текстъ Геллерта, въ особенности потрясающая *Busslied* (Покаянная).

Несравненный артистъ психологіи Ницше въ 158-омъ афоризмѣ второго тома Человѣческаго, слишкомъ человѣческаго, какъ будто разгадалъ проблематическую душу Листа, хотя и не упомянулъ при этомъ его имени. Вотъ что онъ пишетъ. (III, 277—278): «Одна изъ матерей искусствъ. Въ нашъ скептическій вѣкъ для

настоящей набожности необходимо обладать почти грубым героизмом честолюбія; фанатическаго сомнунія вѣждъ и колѣнопреклоненія уже недостаточно болѣе. Развѣ это невозможно, чтобы честолюбіе—по набожности быть послѣднимъ на всѣ времена—могло стать родителемъ послѣдней католической церковной музыки, какъ оно уже стало родителемъ послѣдняго церковнаго архитектурнаго стили? (Его называютъ стилемъ іезуитовъ)».

XIII псаломъ<sup>1)</sup> Листа со своею почти... навязчивою набожностью является реальнымъ отвѣтомъ на вопросъ Ницше...

Знавшіе Листа и его друзья увѣряютъ, что въ личной жизни онъ былъ «ангеломъ доброты». Его сердечность, нелицепріятіе, готовность прійти на помощь, отсутствіе зависти и мстительности—все это подтверждается достовѣрными фактами его жизнеописаній. Но ангелъ ушелъ въ личную жизнь вмѣстѣ съ своей добротой и нигдѣ въ искусствѣ Листа съ достаточною выпуклостью не отобразился. Если всѣ біографическія свѣдѣнія о Листѣ были бы затеряны и характеръ его личности пришлось бы реконструировать по даннымъ его творчества въ порядкѣ ихъ большей или меньшей яркости, то пришлось бы говорить не объ ангелѣ, а о демонѣ ироніи и не о безграничной добротѣ сердца, а о необузданныхъ его страстяхъ.

Листъ — артистъ — жуткій колдунъ въ сутанѣ аббата; это — Клингзоръ, Klingsor von Ungarland, среди великихъ германскихъ композиторовъ: онъ пріѣхалъ изъ Венгріи въ сердце Германіи въ Тюрингію, чтобы освѣжить и закрѣпить художественныя черты своей расы, начавшія потухать за время пребыванія его рода въ странѣ мадьяръ.

Постановкой произведеній Вагнера, въ особенности премьерой Лоэнгрина на веймарской сценѣ, Листъ навсегда связалъ свое имя съ исторіей священнаго города Германіи,

---

<sup>1)</sup> Великолѣпно исполненный недавно въ юбилейномъ концертѣ подъ управленіемъ такого значительнаго, а главное художественно-искренняго, чуждаго манерной виртуозности толкователя, какимъ является Эрнстъ Вендель.

но увидѣть духовными очами Гете и сжиться съ цѣльнымъ образомъ его личности для Листа оказалось невозможнымъ, несмотря на то, что со смерти Гете прошло всего пятнадцать лѣтъ, когда Листъ поселился въ Веймарѣ...

Чтобы стать правовѣрнымъ веймарцемъ, какъ его соотечественникъ Гуммель, для этого Листъ былъ не только внутренне чуждъ Гете, но и слишкомъ значителенъ какъ индивидуальность. Попытка же Листа стать однимъ изъ верховныхъ боговъ веймарскаго Олимпа до сихъ поръ ощущается всякимъ безпристрастнымъ жителемъ или посѣтителемъ Веймара, какъ непріятная претензія.

Что Листъ почти вовсе не конгеніаленъ Гете, ясно до конца уже изъ его пѣсенъ на слова Гете. Только одна сторона Гете, и то сильно преломленная, нашла себѣ могучій откликъ въ душѣ и въ творчествѣ Листа. Это—Мефистофель. Здѣсь не мѣсто подвергать сравненію кривыя и ломаныя линіи гетевскаго и листовскаго портретовъ Сатаны. Не во всемъ сходство: много и различія <sup>1)</sup>. Но несомнѣнно одно, что на ряду съ острою эротикой грозная иронія Нечистаго является тою темою, которая окрыляла композитора Листа къ взлетамъ, уносившимъ его на равную почти высоту съ его предшественниками. Кромѣ извѣстныхъ вальсовъ Мефистофеля (Эпизоды изъ Фауста Ленау) Листъ написалъ симфонію Мефистофеля и мефистофельски рискнулъ назвать ее *Faustsymphonie*. Не видѣть, что темы Фауста напыщенно-пустозвонны при всей ихъ формальной пластичности, увы, слишкомъ формальной вслѣдствіе разсудочно-необычной моделировки (напримѣръ, явно нарочитыя трезвучія первой темы), не слышать и не видѣть этого—значить не только не понимать Гете, но и самого Листа, геніальное въ Листѣ, не схватить до ужаса живого образа его Мефистофеля. «Въ финалѣ *Faustsymphonie*», пишетъ одинъ комментаторъ, «нѣтъ новыхъ темъ: Мефистофель лишь искажаетъ прежнія темы Фауста, получившія новый оттѣнокъ ироніи, сардоническаго смѣха. Эта чрезвычайно удачная мысль Листа

---

<sup>1)</sup> Логе Вагнера, конечно, ближе Мефистофелю Гете, нежели сатана Листа.

лишний разъ подчеркиваетъ его глубокое отношеніе къ воплощенію задуманныхъ идей. Въ странномъ неузнаваемомъ видѣ проносятся передъ нами темы Фауста на фонѣ необычныхъ сатаническихъ гармоній».

Оставляя безъ обсужденія весьма сомнительную возможность съ помощью столь разсудочной, хотя и «удачной мысли<sup>1)</sup>» «воплощать» «идеи», скажу прямо, что очень подозрительною является первичность, позитивность тѣхъ темъ, которыя столь безмѣрно выигрываютъ отъ своего обращенія и даже искаженія. Листъ полонъ творческихъ жизненныхъ соковъ, онъ побѣдоносенъ, утвердителенъ воплощая «духъ отрицанія». Съ музыкальной точки зрѣнія, проблема искажающаго обращенія темъ въ симфоніи Листа можетъ быть рѣшена или въ ту сторону, что темы Фауста суть вывѣтренныя приглашенныя темы Мефистофеля, принявшія «странный неузнаваемый» и притомъ по моему очень скучный «видъ», или же въ ту сторону, что «удачная мысль» Листа удачна въ литературно-программатическомъ смыслѣ, «воплощеніе» же «идеи» Мефистофеля совершилось совсѣмъ независимо отъ этой «удачной мысли»: просто, начало мефистофелевское является столь центральнымъ для генія Листа, что ему въ высокой степени безразлично съ чего и какъ начать рисовать своего дѣвола, съ копытъ или съ макушки; все равно выйдетъ поразительное сходство; ему неважно качество матеріала для лѣпки; вѣдь стоитъ ему только приступить къ ней, какъ любой матеріалъ превращается въ чистое золото и притомъ послушное какъ чистый воскъ; такъ худосочныя темы Фауста мгновенно зажили энергичною жизнью, лишь только къ нимъ властно прикоснулась животворящая идея Мефистофеля.

Если бы мейстеръ Листъ находился хотя бы въ отдаленной степени духовнаго родства съ докторомъ Фаустомъ, онъ не сбивался бы въ темѣ Маргариты въ приторность плохенькаго чувствительнаго романа, который не только

<sup>1)</sup> Эта «удачная мысль» осянула еще до Листа изобрѣтательную на всякіе полумузыкальные кустышки голову Берліоза, который тоже обращалъ темы намѣренно, для трагестіи.



по индивидуальной и типовой, но и по бытовой своей окраскѣ не отвѣчаетъ образу Гретхенъ. Въ этой пьесѣ (II часть симфоніи) нѣтъ даже ничего не только національно-нѣмецкаго, но и общегерманскаго; такъ могъ бы «воплотить» въ звукахъ образъ Гретхенъ не только «плоскій» (по выраженію Вагнера) Гуно, но и любой не слишкомъ національный русскій, напримѣръ, Сѣровъ, Чайковскій, Аренскій... Листъ, понятно, не пожелалъ отнести къ характеристикѣ Гретхенъ такъ сказать экзотически, взять нѣмецкое какъ исторически-бытовой «колоритъ»; его намѣреніемъ было, какъ говорить комментаторъ, «иллюстрировать идею о вѣчно-женственномъ», но всечеловѣчскій характеръ листовскаго музыкальнаго воплощенія этой идеи сильно отдаетъ дурнымъ вылощеннымъ интернаціонализмомъ. Конечно, Вѣчно-женственное въ томъ aspectѣ, въ какомъ оно являлось очамъ Гете (или отчасти подъ вліяніемъ его образа у Владиміра Соловьева) было закрыто для Листа (и тутъ неумѣстно предположеніе о «мысли изреченной» какъ «лжи»), но все-таки нельзя снова и опять не обратить вниманія на то, что получается, когда даже высочайшая космическая идея, прошедшая чрезъ такое сердце, концептированная такимъ мозгомъ, какъ у Листа, въ своемъ воплощеніи минуетъ посредствующую стадію національной или расовой соборности... Chorus mysticus, долженствующій увѣнчать все здание фаустовской симфоніи, является блѣднѣйшимъ моментомъ всего произведенія <sup>1)</sup>; ритмическая близость его съ начальной темой Фауста есть опять разсудочное изобрѣтеніе и, несмотря на участіе человѣческихъ голосовъ, всегда пріятно поражающихъ въ инструментальной пьесѣ, это слабое заключеніе въ особенности въ виду вдохновеннаго блеска всего мефистофелевскаго финала дѣйствуетъ самымъ расхолаживающимъ, эстетически-неубѣдительнымъ и почти фальшивымъ образомъ.

«Нѣкоторые люди умѣютъ выразить свое присутствіе духа и свое участіе только громкимъ кашлемъ, сморканіемъ, кряхтѣніемъ и плеваніемъ; къ числу такихъ, повидимому,

---

<sup>1)</sup> Нѣкоторые дирижеры даже выпускаютъ этотъ хоръ.

принадлежить господинъ Гекторъ Берліозъ. Сѣрный запахъ Мефистофеля привлекъ его <sup>1)</sup>, и вотъ онъ долженъ чихать и дышать изо всей силы, такъ что всѣ инструменты въ оркестрѣ суетятся и плюютъ—только у Фауста не движется ни единый волосъ». Такъ пишетъ <sup>2)</sup> въ 1829 году знаменитый дирижеръ Цельтеръ <sup>3)</sup> другу своему Гете. Надо признать, что Цельтеръ нѣсколько пересолить въ своей оцѣнкѣ, но по существу она правильна, и если бы онъ дожилъ до партитуры Листа, то навѣрное повторилъ бы уже сказанное о Берліозѣ, хотя и въ смягченномъ видѣ. Во всякомъ случаѣ и Листъ не шевельнулъ ни единымъ волосомъ ни на головѣ Фауста, ни на головѣ Гретхенъ и о всей симфоніи можно сказать: невыразимое здѣсь совершается; запахомъ сѣры возносимся мы...

Духъ Листа былъ несравненно ближе Данте, нежели Гете, и музыкальная иллюстрація Божественной Комедіи въ общемъ, если оставить въ сторонѣ мефистофелевскую часть *Faustsymphonie*, удалась ему больше. Вагнеръ, который разумѣется склоненъ былъ по разнымъ причинамъ преувеличивать значеніе Листа, а въ пику Гуно и Шуману (впрочемъ давшимъ дѣйствительно нехарактерныя и слабыя партитуры) захвалилъ его Фауста, гораздо болѣе правъ, когда онъ говоритъ о его Данте, какъ о «творческомъ актѣ генияизбавителя», которымъ какъ бы довершено «несказанно глубокое стремленіе автора Божественной Комедіи» выйти изъ «ада своихъ представленій черезъ очищающій огонь музыкально-идеальнаго въ рай блаженнаго упованія за свою душу».

Конечно, забывъ о Гете, о Фаустѣ, о Гретхенъ, о Вѣчноженственномъ надо удивляться огромному размаху *Faust-*

<sup>1)</sup> Zieht ihn an; ироническій намекъ на строчки: Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.

<sup>2)</sup> Goethe-Zelter Briefwechsel III, 159.

<sup>3)</sup> Считается среди музыкальныхъ литераторовъ признакомъ хорошаго тона бранить уость и филистерство Цельтера, интимнѣйшаго друга Гете. Конечно, Цельтеръ не крупный композиторъ, но это былъ навѣрно музыкантъ до мозга костей. Между прочимъ у Цельтера есть пѣсни на слова Гете, и я думаю, что Листу во снѣ не снился такой дивный примитивъ, какъ Nähe des Geliebten.

symphonie, которая однако въ такомъ случаѣ должна безъ подложенной программы казаться еще болѣе страннымъ, еще болѣе «романтичнымъ», еще болѣе гротескъ.

Параллель между Листомъ и Врубелемъ вообще едвали возможна, но въ равной мѣрѣ демоническая и по своему далекая отъ Гете трактовка Врубеля вслѣдствіе грандіозности своей временами невольно приходитъ на память при слушаніи Faustsymphonie.

Разумѣется мастерство Листа не покидаетъ его въ теченіе всей симфоніи и даже какъ-то особенно выпукло обнаруживается тамъ, гдѣ композиторъ только играетъ, гдѣ онъ неискренно-искрененъ или искренно-неискрененъ; но творчески-органиченъ, вѣренъ себѣ до конца, цѣлостенъ и неподражаемъ Листъ только въ Мефистофелѣ. И вотъ уже одно это обстоятельство вынуждаетъ призадуматься надъ совершающимися и будущими судьбами и нѣмецкой и всемірной музыки, если она станетъ устремляться вслѣдъ за Листомъ. Вѣдь самъ онъ, быть можетъ, въ глубинѣ души иногда разсматривалъ свое творчество, подобно Гоголю, какъ проекцію вовнѣ личныхъ свойствъ, дурныхъ и опасныхъ, какъ самоочищеніе... Тогда какъ послѣдователи его ищутъ дальнѣйшихъ достижений путемъ прививки и развитія въ себѣ титанически-отрицательныхъ его элементовъ и стремятся къ самолюбованію въ зеркалѣ Листа. И вотъ крупную чертовщину смѣняетъ мелкая. За аристократическимъ Мефистофелемъ Листа ковыляется, подхихикивая, плебейскій шутъ гороховый Тилль Эйленшпигель Штрауса и тоже «обрацаетъ» темы: Листъ—темы Мефистофеля въ темы Фауста, Рихардъ Штраусъ темы Эйленшпигеля—въ темы Заратустры. Оказывается, что нѣмецкая музыка вошла въ сѣрный источникъ Мефистофеля - Листа, чтобы соскользнуть затѣмъ въ грязное, поросшее ядовитыми цвѣтами и покрытое блуждающими огоньками болото Эйленшпигеля - Штрауса, а оттуда выбраться на каменистое плато Бекмессера-Регера, гдѣ и потерять окончательно сознаніе, задохнувшись въ бесплодной и обезпложивающей пыли, которая вздымается смерчемъ, именуемымъ необахѣнствомъ... Но (какъ однажды сказалъ Гете) «передъ грозой подымается въ послѣдній

разъ съ огромной силой пыль, которая вотъ вскорѣ и надолго должна быть примята». (Vordem Gewitter erhebt sich zum letzten Male der Staub gewaltsam, der nun bald für lange getilgt sein soll. (Goethe Sprüche in Prosa № 84).

Листъ великъ, но единствененъ; и у него можно и должно многому учиться, но другое дѣло продолжать его линію; тутъ нельзя не воскликнуть: пусть Листъ и останется единственнымъ! Вѣдь подобно тому, какъ Мефистофелемъ запрыгали маскирующіеся сверхчеловѣками Эйленшпигели, за Листомъ-эротикомъ засѣменили только эротическіе эстеты и эротоманы. Съ появленіемъ Листа изъ нѣмецкой музыки сталъ уходить Аполлонъ; функціи послѣдняго въ творествѣ Листа приняли на себя Великій Умникъ, подсказывавшій Листу «чрезвычайно удачныя мысли» въ родѣ обращенія и искаженія пустопорожнихъ мѣстъ и тому подобныя ладныя и неладныя преднамѣренности, и Демонъ Virtuозности, съ необычайной ловкостью помогающій ему отстраивать изъ марева вполне солидныя на видъ зданія.

Отъ столь близкихъ и дорогихъ современности миражей Листа мысль невольно переносится къ *ens realissimum* стараго итальянскаго мастера Доменико Скарлатти, столь родственнаго музыкальному германизму и въ то же время напоминающаго Листа по изощренной виртуозности своей, только вполне обоснованной художественно и творчески интегрированной. У этого (на поверхностный и обидно снисходительный взглядъ модернистовъ) автора незатѣйливыхъ примитивовъ можно встрѣтить сходныя съ Листомъ восклицанія—мефистофельскія «эмоціи». Развѣ не отдашь всей чертовщины Листа за нѣсколько тактовъ нѣкоторыхъ сонатъ Д. Скарлатти, говорящихъ о томъ же, но съ цѣломудреннымъ лаконизмомъ непостижимо сосредоточенной и притомъ чисто музыкальной рѣчи?

Листу подчинена была лишь плоть музыки; онъ—эстетическій матеріалистъ по своей природѣ, тщетно рвущійся изъ ея окововъ. Стараго германскаго «духа музыки» у Листа почти не было. Отсюда—риторическій характеръ его твореній. А риторикѣ всегда легче подражать, нежели органическому созиданію мелоса, ибо достаточно однажды приноро-

виться къ ея подходамъ и пріемамъ: дальнѣйшее усовершенствованіе и развитіе ихъ обезпечено прилежному; въ особенности же это нетрудно, если риторикой освящается пошлость; къ листовской мистической пошлости, пошлости подозрительнаго мефистофелевскаго происхожденія легко прислониться пошлости откровенной, несомнительной, которой такъ много въ современной музыкѣ. Далѣе, эротизмъ, вскормленный безпринципнымъ (или, если угодно, очень принципиальнымъ) эстетствомъ, также дорогъ современной душѣ. Оттого укрощенная и просвѣтленная въ Парсифалѣ Иродіода-Кундри снова выскочила въ образѣ Саломеи Штрауса. Если къ тому же сообразить, что Листъ является однимъ изъ творцовъ современной эстрады <sup>1)</sup> то положеніе: «Листъ — отецъ модернизма» становится похожимъ на правду. Однако модернистамъ также далеко до безупречности и грандіозности мастерства Листа, какъ и до мастерства его предшественниковъ. Этому подражать они не въ состояніи и лнуть только къ его слабымъ сторонамъ. Отсюда музыкальная политика сплоченнаго большинства повелѣваетъ поставить Листа надъ Вагнеромъ, такъ какъ послѣдній изъ всѣхъ великихъ композиторовъ, наиболѣе осуществившій между прочимъ и то, къ чему порывается и на чемъ срывается современность, наиболѣе слѣдовательно мѣшаетъ послѣдней кичиться своимъ прогрессомъ и своими достиженіями. Вагнеръ только въ оперной драматургіи выступилъ сознательнымъ революціонеромъ. Въ музыкѣ же онъ просто творилъ свободно, свободный и отъ старыхъ и отъ новыхъ доктринъ, то безотчетно для себя реформируя музыку, то измѣннически возвращаясь вспять къ «незатѣйливому примитиву» діатонизма, мажора, минора, трезвучій. Съ Листа же и волны музыкальной стихіи никогда не могли смыть присосавшихся къ нему реформаторскихъ идей. Весь огромный и сложный теоретическій и практический аппаратъ его творчества прельщаетъ и эпигоновъ, и виртуозовъ, и модернистовъ, большая часть которыхъ обольщена уже тѣмъ, что именно образуется съ помощью этого аппарата и съ

<sup>1)</sup> Объ этомъ см. напр. Н. Heine В. 6. S 447 etc. Bibl. Inst.

чѣмъ послѣдній тѣсно связанъ. Но не вызываетъ ли послѣдняя священная цѣль, присущая искусству, къ тому, чтобы не слишкомъ довѣрчиво принимать любой методъ, въ виду того, что по свойству каждаго сильнаго творчества вмѣстѣ съ долей усвоеннаго метода его впитывается и доля того, на что этотъ методъ направленъ... Неужели допустимо пассивное усвоеніе чьей либо интересной техники или какого-нибудь красиваго обычая, (ἔθος), безъ дальнѣйшаго углубленнаго разсмотрѣнія неразрывно связаннаго съ нимъ образа мыслей, (ἡθος)? Культурѣ важенъ ἡθος и πάθος даннаго искусства, не только его τέχνη; важно, конечно, не личное нравственное поведеніе его творца и не предумышленная моральная его проповѣдь, а тотъ внутренній этический жестъ художника, которымъ онъ невольно выдаетъ свои цѣли и указываетъ на свои пути. И вотъ этому жесту Листа-художника нельзя не сказать со всею рѣшительностью: нѣтъ!

За время празднованія юбилея Листа неоднократно пришлось слышать эти два положенія: «Листъ—отецъ новой музыки» и «Листъ—отецъ русской музыки». Не входя въ разборъ того, въ какой долѣ истинны и въ какой ошибочны эти положенія, и допуская, что они вѣрны до конца или станутъ таковыми, ибо признаны большинствомъ новыхъ и большинствомъ русскихъ художественными заповѣдями, пришлось бы высказать самыя горестныя опасенія за музыкальное будущее. Что эти опасенія имѣютъ и реальное основаніе, ясно изъ всего предыдущаго изложенія... Двойственность, двуличность Листа, поллярности его природы, все это является очень плѣнительнымъ какъ для русской и вообще славянской души, такъ и для общеевропейской moderne Psyche... Слѣдовательно русская и въ то же время «модная психея» подлежитъ полному покоренію Клингзора-волхва, и ей самой судьбою суждено удивить вселенную созданіемъ такой музыки будущаго, вмѣстѣ съ которой не только исчезнетъ понятіе музыка и понятіе будущее, но и лишнимъ окажется дальнѣйшее становленіе, а можетъ быть и само бытіе...

Однако хочется вѣрить, что музыкальный германизмъ еще неокончательно вытравленъ на Западѣ и что въ нѣд-

рахъ русскаго народа пробудится и дастъ достойные плоды своя музыкальная энергія, родственная германской настолько же, насколько родственны лирики обѣихъ великихъ двоюродныхъ націй. Хочется думать, какъ это ни обидно русскимъ современникамъ, что до сихъ поръ передъ нами прошли еще только музыкальные Державины, Жуковскіе, Батюшковы, что Пушкинъ и Тютчевъ еще впереди, что переведенными на языкъ звука Достоевскимъ (Мусоргскій) и Бальмонтомъ (Скрябинъ) не можетъ ограничиться сумма музыкальныхъ идей и устремленій русскаго народа, и что отчество Листа станетъ уже для ближайшихъ поколѣній чѣмъ-то въ родѣ легендарнаго княженія Трувора въ Изборскѣ... Русская музыка еще впереди.

#### XIV.

#### МОДЕРНИЗМЪ И НОВАТОРСТВО.

(Къ стр. 16, 57, 66, 145, 151—152, 204, 239).

Подъ модернистами я разумѣю далеко не всѣхъ новыхъ, а только такихъ, которые сознательно или безсознательно принаравливаясь къ духу моды, то порождая ее, то рождаясь отъ нея, окончательно и во всемъ порвали съ великой традиціей: иногда они кажутся «новыми» только потому, что крайне обособленная специализированность музыки съ одной стороны и крайній индивидуализмъ переживаемой эпохи съ другой — облегчаютъ путь къ всеобщему признанію любой бездарности, если только она ловко и дерзко облеклась въ неслыханное безобразіе и кричащую нелѣпость; новаго во всемъ этомъ лишь то, что никогда еще шарлатанство въ искусствѣ не пользовалось такимъ значительнымъ успѣхомъ.

Отъ модернистовъ слѣдуетъ отличать новаторовъ; они не порываютъ съ культурно-цѣнной традиціей во всемъ, а только съ одной какою-либо стороною ея, внося въ то же время въ искусство новую цѣнность, во имя которой имъ и пришлось невольно отступить отъ традиціи <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Такъ музыка гениальнаго всегда искренняго Скрябина первоначально представляла собою высокохудожественное новаторство, но въ послѣднее время все болѣе и болѣе явленіе скрябинизма сливается съ модернизмомъ.

Кромѣ того настоящіе обновители сложившагося, въ отличіе отъ иныхъ нарочитыхъ модернистовъ, всегда пробивались къ своей самобытности путемъ тщательнаго изученія великихъ образцовъ прошлаго и притомъ большею частью они даже не подозрѣвали, что подготавливаютъ переворотъ. Многое же, что нынѣ выдаетъ себя за новое и оригинальное, отличается лишь отсутствіемъ художественной формы. Если дѣйствительно формовать дѣйствительное переживаніе, то всегда получится дѣйствительно новое въ предѣлахъ вѣтъхъ же художественныхъ законовъ. При отсутствіи способности формовать или глубоко переживать ищутъ новизну въ такъ называемыхъ новыхъ художественныхъ законахъ. Гильдебрандъ въ своей знаменитой книгѣ идетъ такъ далеко, что утверждаетъ, будто всѣ различія, которыя вносятся временемъ, обстоятельствами и личнымъ характеромъ, ничтожны въ сравненіи съ всеобщими вѣчными законами, опредѣляющими художественное формованіе.

Съ анархистами въ искусствѣ, говоритъ онъ въ другомъ мѣстѣ, нечего серьезно считаться, они сражаются по существу лишь за свою односторонность <sup>1)</sup>).

\*

Нѣкоторыя произведенія модернизма приходится воспринимать (какъ недавно выразился одинъ выдающійся критикъ) «съ предвзятымъ отрѣшеніемъ отъ завѣтовъ завѣ-

---

<sup>1)</sup> Adolph Hildebrand. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. S. 8 и 135. Поучительно сопоставить этотъ выводъ современнаго и во всякомъ случаѣ передового художника и эстетика съ слѣдующимъ отрывкомъ изъ девятой главы второй книги Страничныхъ годовъ Вильгельма Мейстера. Рѣчь идетъ какъ разъ о музыкантахъ. Одинъ изъ начальниковъ педагогической провинціи говоритъ слѣдующее: «Что насъ особенно уполномочиваетъ къ строгимъ требованіямъ и къ рѣшительнымъ законамъ—это то, что какъ разъ геній и прирожденный талантъ скорѣе всѣхъ понимаютъ ихъ и оказываютъ имъ самое охотное послушаніе. Только полуспособнымъ очень хотѣлось бы свою ограниченную особенность поставить на мѣсто безусловнаго цѣлаго и свои ложные приемы скрашивать благовиднымъ предлогомъ непреодолимой оригинальности и самостоятельности. Мы этого однако не допускаемъ, а предостерегаемъ нашихъ



щанной намъ всѣмъ прошлымъ музыки культуры»; если критикъ разумѣлъ именно «завѣты культуры», а не школьныя правила, то въ приведенныхъ выраженіяхъ онъ нехотя вынесъ безповоротный обвинительный приговоръ тому, что ему хотѣлось бы все-таки какъ-нибудь признать и что ему послѣ странной операціи «предвзятаго отрѣшенія» даже «въ общихъ чертахъ» понравилось. Приведенный музыкально-критическій казусъ являетъ собою характерное и общераспространенное смѣшеніе культуры и... дрессуры <sup>1)</sup>. Конечно, далеко не все, отъ чего оказывается неспособнымъ иной разъ отрѣшиться современный образованный человѣкъ, представляетъ собой «завѣты культуры», но обратно, необходимо утверждать самымъ настойчивымъ образомъ, что именно отъ культуры духа нельзя отрѣшиться: не то, что не слѣдуетъ, а просто невозможно. Вѣдь культурой является только то изъ воспринятаго, что перешло въ плоть и кровь; къ чему стало бытъ отъ природы было предрасположеніе (связанное или не связанное съ опредѣленною наслѣдственностью); то же, отъ чего оказалось возможнымъ отрѣшиться, хотя бы это являлось совокупностью огромныхъ знаній и удивительныхъ умѣній, все-таки не есть культура, ибо послѣднюю нельзя взять и снять какъ платье.

Итакъ, либо произведеніе, о которомъ говорилъ критикъ, противорѣчитъ только учебникамъ теоріи музыки, а не завѣтамъ музыкальной культуры, либо оно противорѣчитъ именно этимъ послѣднимъ, но тогда, (такъ какъ от-

---

учениковъ отъ всѣхъ ложныхъ шаговъ, изъ-за которыхъ большая часть жизни, иногда и вся жизнь запутывается и расщепливается. Всего пріятнѣе имѣть дѣло съ гениальнымъ ученикомъ, такъ какъ онъ именно и одушевленъ добрымъ духомъ, очень скоро познать, что ему надо. Онъ понимаетъ, что искусство именно потому и называется искусствомъ, что оно не есть природа; гений приспособляется, чтобы относиться съ уваженіемъ даже къ тому, что иные могли бы назвать условностью; ибо чѣмъ другимъ она является, если не тѣмъ, что нѣчто необходимое и неизбежное избранные согласились считать за лучшее».

1) Неспособные къ культурѣ и малодаровитые крайніе модернисты часто производятъ впечатлѣніе не дикихъ звѣрей, а только одичалыхъ домашнихъ животныхъ.

рѣшеніе отъ нихъ невозможно), это произведеніе могло «понравиться» только въ качествѣ не въ счетъ идущаго случайнаго оттиска авторской прихоти, пріятно раздражающаго усталые нервы.

\*

Вообще почти всѣ теченія музыкальной современности, даже враждующія между собою, сходятся въ исканіи новыхъ средствъ во что бы то ни стало, чѣмъ и свидѣлствуютъ о своей относительной или абсолютной бесплодности, ибо средствъ въ искусствѣ всегда не только не мало, а скорѣе слишкомъ много; вотъ почему дѣйствительно творчески одаренные ищутъ сокращенія, а не увеличенія средствъ, обнаруживая свою индивидуальность въ выборѣ и въ комбинаціи уже существующихъ средствъ.

## XV.

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАВДА.

(Къ стр. 18, 27, 51, 63, 153 и далѣе 203, 211, 213, 236).

Баумгартенъ видѣлъ въ эстетическомъ пониманіи *analogon rationis*. Въ этомъ смыслѣ онъ говорилъ объ *evidentia aesthetica*. Въ аналогичномъ же смыслѣ можно говорить о логикѣ контрапункта, логикѣ гармоніи, голосоведенія, тематическаго развитія и т. п., а также и о музыкальномъ философствованіи, о философичности, напримѣръ, Баха, Бетховена, Вагнера. Между тѣмъ, поверхностно проведенное возрѣніе о подражаніи природѣ и связанное съ этимъ отчасти эмоціональное, отчасти разсудочное создаваніе, стремящееся къ «вѣрнымъ запечатлѣніямъ» <sup>1)</sup>, къ «точной записи всѣхъ подробностей видѣннаго», носитъ съ какою-то невозможною правдой и приводитъ, пусть нехотя, но не минуемо, къ натуралистичности, т.-е. къ дурному натурализму. Настоящій художественный натурализмъ (напримѣръ, у Дюрера), выдавая стремленіе автора къ подробной передачѣ феноме-

<sup>1)</sup> Н. Брюсова. Временное и пространственное строеніе формы. 1911 (стр. 9 и 13).

новъ и обнаруживая въ его произведеніи слѣды ихъ настойчиваго и безпредразсудочнаго изученія, всегда вмѣстѣ съ тѣмъ стремится къ строжайшему слѣдованію законамъ даннаго искусства и принципамъ искусства вообще; обнаруживаетъ почти естественно-научное отношеніе къ органону даннаго искусства, т.-е. къ его уже сложившимся формамъ и къ системѣ общихъ нормъ эстетическихъ и творческихъ. Такимъ образомъ художественный натурализмъ необходимо становится тѣмъ художественнѣе, чѣмъ натуралистичнѣе онъ проявляется. Кромѣ того, чѣмъ менѣе дано искусство связано съ внѣшней природой и болѣе съ внутренней, тѣмъ оно по самой сути своей дальше отъ всякаго натурализма, такъ какъ природа внутренняго міра менѣе феноменальна, а слѣдовательно труднѣе уловима для изученія и передачи. Натурализмъ наиболѣе умѣстенъ въ живописи и наименѣе въ музыкѣ, наиболѣе въ эпосѣ и наименѣе въ лирикѣ...

Во всякомъ случаѣ, не подражаніе природѣ, а единство живого стиля есть правда истинная въ художественномъ смыслѣ. И если Вагнеръ въ глазахъ нѣкоторыхъ является натуралистомъ, и титулъ этотъ дается ему въ виду отдѣльных чертъ его стиля (напримѣръ, декламация, избѣганіе оперныхъ ансамблей и закругленныхъ нумеровъ), а также въ виду его собственныхъ неосторожныхъ изреченій, то надо признать, что такое обозначеніе глубоко ошибочно. Конечно Вагнеръ въ своихъ характеристикахъ (лицъ, положеній, настроеній, смысла діалоговъ) обличаетъ, въ особенности, напримѣръ, въ Мейстерзингерахъ склонность и способность къ художественному натурализму, но не это является наиболѣе цѣннымъ въ немъ, а то, что, несмотря на эти натуралистичные моменты (такъ же, какъ и несмотря на обширность и сложность музыкально-драматическихъ задачъ и построеній) весь Вагнеръ есть одна сплошная пѣснь, лирика въ самомъ большемъ, дотолѣ неслыханномъ масштабѣ.

Конечно музыкальная декламация (въ особенности у того же Вагнера) толкаетъ къ тому, чтобы видѣть въ музыкѣ главнымъ образомъ искусство выраженія—(Musik nur als Aus-

дгuck—почти лозунгъ современности) —а, слѣдовательно, и приписывать музыкѣ стремленіе къ натуралистической правдѣ въ выраженіи, стремленіе подражать словесной рѣчи и даже, какъ нѣкоторые полагають, превзойти рѣчь въ правдивой выразительности и объективности.

Но этотъ взглядъ крайне односторонень, не отвѣчаетъ истокамъ музыкальнаго искусства и, какъ руководящая норма, художественно опасенъ для него: этотъ взглядъ переноситъ центръ вниманія созидателей отъ того, что освящаетъ эту правдивость и выразительность, что придаетъ ей значеніе непреходящее, значеніе символовъ сверхличнаго, сверхъестественнаго, сверхчеловѣческаго, т.-е. отъ формы, отъ стиля,—переноситъ вниманіе на самый привходящій элементъ этой «правды выраженія», на то, чтобы привзошло возможно большее количество этого элемента, пусть даже столько, что онъ весь не можетъ быть поглощенъ формою; между тѣмъ безъ этого весь смыслъ вхожденія явленій жизни подъ своды храма Творчества пропадаетъ, именно разъ не надъ всѣми этими явленіями можетъ быть совершено таинство художественнаго пресуществленія и часть ихъ остается полусформировавшейся матеріей, профанируя тѣмъ искусство.

Идея о подражаніи, частично вѣрная и частично плодотворная вообщѣ,—къ музыкѣ мало примѣнима. Если бы музыка была выраженіемъ, напримѣръ, въ томъ смыслѣ, въ какомъ является таковымъ мимика, то композиторамъ оставалось бы только подражать крикамъ, пискамъ, визгамъ, встрѣчающимся въ природѣ, или человѣческому стону, вздоху, смѣху. Но объ этомъ конечно нынѣ и не приходится говорить.

Однако музыка не можетъ стать принципиально и подражаніемъ словесной рѣчи. Скорѣе рѣчь, художественно произносимая, является подражаніемъ музыкѣ. И все-таки въ музыкѣ есть нѣчто являющееся аналогіей рѣчи; музыка есть своя рѣчь, свой языкъ. И этотъ языкъ, съ одной стороны, универсаленъ, съ другой же—націоналенъ. Первое—потому, что музыкальнымъ въ высшемъ смыслѣ слѣдуетъ называть именно того, для кого произведенія искусства

звука говорить знакомымъ языкомъ, до извѣстной степени роднымъ языкомъ. Второе же приходится признать въ виду того, что даже не всѣ, понимающіе музыку вообще, какъ родной языкъ, способны схватить болѣе индивидуальный смыслъ сказаннаго, и тутъ Руссо, который ошибочно рассматривалъ музыку какъ рѣчь — не параллельно, не аналогически, а генетически, — тѣмъ не менѣе правъ въ своемъ утвержденіи, что въ качествѣ рѣчи музыка никогда не можетъ стать до конца «универсальнымъ языкомъ» и всегда останется только «національнымъ», точнѣе расовымъ.

Съ музыкальнымъ Руссо согласенъ и музыкальный Ницше. «Музыка не является всеобщимъ сверхвременнымъ языкомъ, какъ это часто говорится въ похвалу ей, но отвѣчаетъ точно данному мѣрилу чувства, теплоты, времени; мѣрилу, которое несетъ въ себѣ совершенно определенную единичную, временно и пространственно связанную культуру какъ свой внутренній законъ». (Nietzsche, III 91).

## XVI.

(Къ стр. 18, 55).

Два слова о C-dur. Л. Сабанѣевъ въ своей интересной статьѣ О звуко-цвѣтовомъ соотвѣтствіи (Музыка, Еженедѣльникъ, 1911, № 9) между прочимъ пишетъ: «что же касается до частныхъ, до отдѣльнаго фиксирования ассоціаціи тональностей съ цвѣтами, то тутъ мы встречаемся съ такимъ разнообразіемъ индивидуальныхъ особенностей, что въ нихъ трудно даже ориентироваться. Римскій-Корсаковъ оставилъ намъ документъ, — свое личное чувство цвѣтовъ. Въ статьѣ г. Ястребцева (Русская музыкальная газета, 1908, 39—40) дано обзорѣніе тѣхъ соотвѣствій между тонами и цвѣтами, какіе рождались въ представленіи автора Садко. Для него C-dur рождаетъ ассоціацію бѣлаго цвѣта. Эта ассоціація одна изъ наиболѣе распространенныхъ. По остроумному соображенію одного московскаго музыканта, она обуславливается бѣлымъ цвѣтомъ

клавишей въ этой тональности и, слѣдовательно, не представляетъ собою истиннаго «цвѣтового зрѣнія», какъ мы это увидимъ и позднѣе, рассматривая воззрѣнія на этотъ предметъ Скрябина. Это — просто ассоціація привычныхъ C-dur'у зрительныхъ впечатлѣній». Съ послѣднимъ утвержденіемъ я никоимъ образомъ не могу согласиться. Пусть «звукочвѣтовые ощущенія Скрябина несравненно стройнѣе» (нежели у Римскаго-Корсакова) и потому «могутъ быть до нѣкоторой степени уловимы въ теорію», но отсюда далеко еще не слѣдуетъ объективная истинность «ощущеній» Скрябина, по таблицѣ котораго C соотвѣтствуетъ красному.

По мнѣнію одного теософа школы Блавацкой (Kurt Uhlig) тоника C, красный цвѣтъ, желѣзо и принципъ Кама корреспондируютъ между собою... Кто правъ неизвѣстно. Но слѣдуетъ имѣть въ виду, что Римскій-Корсаковъ считалъ бѣлымъ не одну ноту C, а тональность C-dur. Что же касается «сображенія одного московскаго музыканта», то оно гораздо болѣе «остроумно», нежели вѣрно. Римскій-Корсаковъ, какъ типично оркестровый композиторъ и притомъ изумительный колористъ, едва ли могъ оказаться въ своихъ «ощущеніяхъ» столь инертнымъ, чтобы, подчиняясь общераспространенной ассоціаціи, не отрѣшиться отъ зрительнаго впечатлѣнія бѣлыхъ клавишей, о которыхъ онъ — не піанистъ — навѣрно забывалъ во время композиторской работы.

## XVII.

### ИСПОЛНИТЕЛИ.

(Къ стр. 21, 91, 109, 116, 176, 183).

Исполнительское искусство не только не переросло (какъ это мнѣть гордые эволюціонированіемъ модернисты) искусства композиторскаго бахо-вагнеровской эпохи, но, не успѣвъ еще дорасти до него, стало явно падать, такъ что нельзя говорить о назрѣвшей переоцѣнкѣ означенной эпохи или о фактѣ исчерпанія ея путемъ чрезмѣрночастыхъ исполненій, а слѣдуетъ, уяснивъ себѣ причины упадка, связаннаго

съ развитіемъ безпощеннаго виртуозничанья, съ благоговѣйной робостью приступить еще только снова къ изученію безсмертныхъ твореній этой эпохи.

Въ частности именно на бетховенскихъ оркестровыхъ произведеніяхъ срываются современные<sup>1)</sup> дирижеры; большинство ихъ является какими-то ярыми охотниками до кульминаціонныхъ пунктовъ, которые и «раздуваются» ими до нестерпимой силы и быстроты; это—не художники, а спортсмены; симфонія для нихъ дистанція, которую надо пройти такъ, чтобы сохранить силы для блестящаго «финиша»; ни о какихъ пропорціяхъ исполнительскаго плана они и не помышляютъ; главное, это—обнаружить темпераментъ, хотя бы послѣдній по своему типу рѣзко противорѣчилъ характернымъ чертамъ исполняемаго автора. Что подобная скачка безъ препятствій пришлась по вкусу публики, а отчасти и критики и музыкантовъ, доказываетъ огромный успѣхъ, выпавшій на долю одного изъ несомнѣннѣйшихъ варваровъ современнаго искусства звука, именно Оскара Фрида, когда онъ въ прошломъ году исполнялъ въ Москвѣ девятую симфонію, засыпая и усыпляя публику въ теченіе всѣхъ созерцательныхъ мѣстъ симфоніи и бушуя неистово къ великому удовольствію слушателей въ моменты холерическаго и трагическаго характера. Впрочемъ все «увлеченіе» Фрида слишкомъ ужъ не духовно, фізіологично, такъ что съ него нечего и требовать<sup>2)</sup>. Но вотъ дѣйстви-

---

1) Піанисты — также: что можно сказать объ эпохѣ, которая считаетъ призваннымъ толкователемъ Бетховена такого средняго піаниста, какъ Ламондъ.

2) Дирижеру выгодно быть тѣмъ, что въ психологіи называется «моторнымъ» типомъ; но отсюда далеко еще не слѣдуетъ, чтобы каждый моторный «типъ» воображалъ себѣ, что онъ можетъ стать дирижеромъ. Кстати сказать ритмическая гимнастика, которою въ настоящее время такъ увлекаются, конечно развиваетъ не столько внутреннюю духовную ритмичность, сколько «моторность»,—способность сообразовывать свои движенія съ данными тактовыми размѣрами и комбинировать въ движеніяхъ эти размѣры. Я отнюдь не хочу этимъ умалять значенія ритмической гимнастики по системѣ Далькроза; независимо отъ огромнаго общаго психофізіологическаго воспитательнаго значенія она является крайне важнымъ, почти необходимымъ для

тельно талантливый и общепризнанный толкователь Бетховена—Менгельбергъ; однако и для него закрыта вся глубина и сосредоточенность бетховенскихъ созерцаній. Изъ дирижеровъ они вполнѣ доступны въ наше время только Вейнгартнеру и отчасти Никишу и Моттлю.

Вообще же все меньше становится такихъ исполнителей, что слушаютъ себя, вслушиваются сами въ свою игру, играя, какъ бы оцѣниваютъ ее; большинство заботится только объ эффектной позѣ какъ въ передачѣ, такъ и во внѣшнемъ своемъ явленіи.

\*

Современность можетъ указать на цѣлый рядъ піанистовъ и скрипачей, достигшихъ, повидимому, границы возможнаго совершенства. Рѣдкій посѣтитель концертовъ даже при очень большой музыкальности и достаточномъ знаніи музыки неизбѣжно придетъ въ восторгъ отъ исполненія любого изъ этихъ знаменитыхъ виртуозовъ. Но стоитъ только одинъ сезонъ почаще бывать въ концертахъ, сознательно наблюдая и взвѣсивая эстрадные явленія, какъ придешь къ выводу, что число дѣйствительно крупныхъ артистическихъ индивидуальностей, которыя обладали бы способностью быть толкователями великихъ авторовъ, прямо

---

большинства пособіемъ къ изученію музыки и особенно танца; но я вношу только терминологическую поправку въ опредѣленіе ея задачи, ибо убѣжденъ, что ритмъ въ тѣсномъ смыслѣ слова не создается упражненіемъ, и у кого его нѣтъ, тотъ черезъ ритмическую гимнастику пріобрѣтаетъ только метрическomotorную сноровку и выправку, очень полезную, но отнюдь не способную въ особенности для дирижера замѣнить природную музыкальную ритмичность; дирижеръ же съ относительно слабой моторностью, но съ врожденнымъ специфическимъ ритмомъ быстро освойся съ внѣшней техникой своего дѣла и безъ ритмической гимнастики. (Кн. Сергій Волконскій помѣстилъ обстоятельную и весьма интересную статью объ этой гимнастикѣ въ Аполлонъ № 6, 1911; но статья эта, какъ явствуетъ изъ возраженія г. Д. Философова, при всей своей доказательности, представляется несерьезной для маловѣрныхъ; поэтому совѣтуемъ всѣмъ, кто не видѣлъ ритмическихъ упражненій, какъ можно скорѣе воочію убѣдиться въ справедливости восторженнаго отзыва кн. С. Волконскаго).



ничтожно, несмотря на все увеличивающееся количество законченных исполнителей. При чемъ даже не столько отсутствіе самомалѣйшей конгеніальности съ исполняемыми авторами изумляетъ наблюдателя, сколько отсутствіе своей фizioноміи и почти жуткое сходство, тоскливое однообразие лицъ и движеній всѣхъ этихъ «величинъ»: все это перво-сортный товаръ, но и только. Последнее обстоятельство поражаетъ болѣе, нежели первое, потому, что разрывъ съ великимъ прошлымъ музыки очевиденъ, тогда какъ странно наблюдать безличіе въ эпоху, обожествившую дерзновенную личность.

### XVIII.

(Къ стр. 23, 83).

«Собственно говоря, оттого, что большинство людей сами безформенны, оттого, что они себѣ и своему существу сами не въ состояніи дать никакого образа, поэтому они работаютъ надъ тѣмъ, чтобы отнять у предметовъ ихъ образъ, для того, чтобы все стало матеріей, лишенной связи и рыхлой, такой, изъ какой они и сами состоятъ. Все сводятъ они, въ концѣ концовъ, къ такъ называемому эффекту. Все—относительно; ну все и становится относительнымъ, за исключеніемъ безсмыслицы и безвкусицы, которая въ такомъ случаѣ и управляютъ совершенно неограниченно». (Седьмая глава восьмой книги Ученическихъ годовъ Вильгельма Мейстера).

\*

Среди оратаевъ на нивѣ современной культуры что-то совсѣмъ мало мужей, и на сторожевыхъ постахъ послѣдней не сверкаютъ болѣе доспѣхи рыцарей... Рать модернистовъ состоитъ изъ женоподобныхъ снобовъ, изъ гермафродитовъ, сатировъ, эйленшпигелей, карамазовыхъ, кобольдовъ, домовыхъ и эльфовъ; вѣчно мужественное не живетъ въ ихъ сердцахъ; оттого имъ недоступно и вѣчно-женственное, а только модно-дамское и слишкомъ-женское. Оттого вселенское пытаются они синтезировать съ домаш-

нимъ и салонное съ космическимъ. Но все это погибнетъ само собою чрезъ два десятилѣтія, если только еще ранѣе не будетъ сметено уже быть можетъ подрастающею дружиною мужей...

## XIX.

(Къ стр. 28).

Хотя Оскаръ Уайльдъ и былъ крайнимъ индивидуалистомъ, но для себя лишь и для подобныхъ себѣ хотѣлъ онъ «воли»; говоря, что произведеніе искусства есть «созданіе единого темперамента», онъ мысленно прибавлялъ: если имъ обладаетъ такой удачный творческій экземпляръ сильной человѣческой породы, какъ я, ибо было бы нелѣпо лишать наши творенія черты неповторяемости, единственности черезъ слишкомъ опасливое робкое отношеніе къ традиціи; видя далѣе красоту въ томъ, чтобы творецъ былъ самымъ собою, Уайльдъ опять-таки имѣлъ въ виду избранныхъ. Въ литературѣ, по самому свойству ея орудія, для шарлатанства нѣтъ такого мѣста, какое оно находитъ себѣ въ музыкѣ, постоянно дающей приютъ пустословію, безразлично, одѣтому ли въ безупречный классическій костюмъ или для вящаго субъективизма раздѣтому донага и вываленному въ грязь. Если бы Уайльдъ былъ музыкантомъ, онъ одинъ изъ первыхъ вырвалъ бы у публики «классическую» дубину и выгналъ бы вонъ изъ храма искусства всѣхъ торгующихъ quasi—діонисизмомъ и въ числѣ первыхъ Р. Штрауса за его Саломею.

## XX.

### МОДА И МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ.

(Къ стр. 35, 47, 56, 58, 65—66, 76, 84, 114—115, 125, 128, 151, и далѣе, 200, 203, 218, 227, 233, 237, 239).

«Геніальность есть врожденная способность (*angeborene Gemütsanlage; ingenium*), при посредствѣ которой природа даетъ искусству правило». Такъ выразился осторожный Кантъ въ одномъ мѣстѣ своей критики (*Kritik der Urtheilskraft, Kehrbach S. 174*). Правила, даваемая природой, при

всемъ ихъ безконечномъ разнообразіи, при всей ихъ неуловимой сложности и еще менѣе уловимой простотѣ отличаются стойкостью, внутренней опредѣленностью. Постоянство въ сочетаніи съ гибкостью, вотъ что характеризуетъ природу. Искусство или другое какое-либо творчество, вообще культура, тѣмъ выше, чѣмъ ихъ характеръ подобнѣе характеру природы, чѣмъ они въ этомъ смыслѣ натуральнѣе (не натуралистичнѣе!)... Стать до конца «второй природою» культура не можетъ: всегда останутся въ ней элементы, порожденные произволомъ человѣческаго духа, оторвавшася отъ природы, но не возвысившася надъ нею. Эти элементы являются въ творествѣ тѣмъ, что оказывается въ немъ и наиболѣе преходящимъ и наиболѣе разсудочно-уловимымъ, наиболѣе сдѣланнымъ (не созданнымъ), внѣшнимъ. Они, конечно, кажутся столь же неразрывно сплетенными съ элементами натуральнотворческими, какъ стѣны древняго замка со скалой, на которой высатся его развалины.

Чѣмъ оригинальнѣе и органичнѣе творчество даннаго народа, тѣмъ меньше этихъ преходящихъ элементовъ въ его высшей духовной культурѣ, тѣмъ большимъ постоянствомъ основныхъ чертъ отличается индивидуальный ея образъ, тѣмъ эта культура монументальнѣе. Наряду съ медленно текущей жизнью такой культуры, быстро «эволюционируетъ» явленіе, въ которомъ перевѣшиваютъ элементы преходящія; по самой своей сути и по назначенію своему оно не монументально, а наоборотъ: такъ сказать—моментально. Я имѣю въ виду моду. Пока это явленіе царитъ въ своихъ нормальныхъ узкихъ границахъ, оно не только не противорѣчитъ культурѣ, но даже, строго говоря, не можетъ быть противопоставляемо ей. Лишь когда начало модности властно проникаетъ въ область высшей культуры и измѣняетъ ея природный характеръ, можно говорить о модѣ, о «модернизмѣ» какъ о врагѣ культуры <sup>1)</sup>.

1) Что сказанное здѣсь діаметрально противоположно идеологіи вождей модернизма, можно убѣдиться на каждомъ шагѣ. Напримѣръ, въ своемъ предисловіи къ книгѣ Гёллериha о Бетховенѣ (Bard Magquardt Berlin) Рихардъ Штраусъ стоитъ всецѣло на точкѣ зрѣнія релятивизма и поверхностнаго эволюционизма.

Въ тѣсныхъ предѣлахъ и, такъ сказать, у себя на родинѣ, въ особенности, напимѣрь, въ Парижѣ, мода можетъ являться вполне естественной; будучи недолговѣчными, ея порожденія могутъ тѣмъ не менѣе носить явные признаки настоящаго творчества. Шопенгауэръ увѣряетъ, что музыка адекватна платоновымъ идеямъ. Но хочется сказать въ такомъ случаѣ, что шляпы парижанокъ болѣе «адекватны» платоновымъ идеямъ, нежели современная «передовая» музыка, а талантливая парижская модистка болѣе руководствуется «правилами, которыя даетъ искусству природа», нежели модернисты, выворачивающіеся наизнанку, чтобы непременно сказать что-нибудь новое.

Конечно, и въ старомъ великомъ искусствѣ кое-что представляется старомоднымъ. Такъ, въ гармоніи, напимѣрь: ни у Скрябина, ни у Дебюсси, разумѣется, никогда не встрѣтишь ноты задержанія и ноты разрѣшенія звучащихъ одновременно. Конечно, ни у Шопена, ни у Листа не встрѣтишь такой наивно-школьной каденціи (или *cadenza fermata* со слѣдующей за ней виртуозной руладой) либо такихъ фигурацій, какъ у Моцарта и даже у Бетховена; но все это — мелочи, которыя относятся къ внѣшнему изложенію, къ внѣшней виртуозности, всегда модной и преходящей, а не къ формальной содержательности въ болѣе глубокомъ смыслѣ.

Во избѣжаніе недоразумѣній я долженъ указать еще на то, что я вкладываю въ слово *монументальный* нѣсколько иное содержаніе, нежели Вагнеръ, когда онъ взывалъ къ «произведенію искусства, которое по своимъ свойствамъ такъ же отлично отъ монументальнаго, какъ живой чело-вѣкъ отъ мраморной статуи». (VI, 294 *e t c*). Имѣющійся здѣсь въ виду холодный эстетско-академическій монументализмъ самъ можетъ, какъ на это указываетъ и Вагнеръ, стать модою и «уваженіе къ нему опирается только на отвращеніи къ жалкой современности».

Совершенно вѣрно, что одно изъ основныхъ свойствъ отъ жизни не отрѣшеннаго, подлиннаго искусства — то, что «способность жизненнаго воздѣйствія» проявляется имъ «въ опредѣленномъ мѣстѣ въ опредѣленное время и среди опредѣленныхъ обстоятельствъ». Но происходитъ это не

оттого, что подобное искусство, какъ говорить Вагнеръ, «стираетъ съ себя слѣды монументальности»; (я бы прибавилъ: дурной монументальности). Монументальность, отъ которой отрешивался Вагнеръ, сродни тому «общечеловѣческому» искусству, о которомъ упомянуто въ восьмомъ параграфѣ моей статьи о критикѣ; монументальность, противопоставляемая мною модности, наоборотъ возможна лишь въ искусствѣ, созданномъ опредѣленно націей, руководимою сложившимся типовымъ вкусомъ. Такое искусство обычно переживаетъ самое націю, которая идеально какъ бы продолжаетъ жить въ немъ; и вотъ эти непреходящіе памятники великихъ народовъ при всемъ неповторяемомъ своеобразіи каждаго изъ нихъ имѣютъ въ себѣ нѣчто общее, связующее ихъ въ одну семью и отличающее ихъ отъ художественныхъ плодовъ безпорядочно образовавшейся разнородной мѣшанины, то-есть отъ плодовъ такъ называемаго «общечеловѣческаго» искусства.

Начало модности въ искусствѣ, взятое въ широкомъ смыслѣ, можетъ быть иными противопоставлена, какъ равноправное, началу національности въ искусствѣ. Но нація есть дѣятель первичный, созидающій культуру, тогда какъ мода—явленіе вторичное и притомъ позднее, предполагающее почти уже перезрѣлость культуры; кромѣ того если на данномъ искусствѣ непріятно ощущается налетъ узконаціональный, то это свидѣтельствуетъ о слабости, а не о силѣ національнаго фактора, и такое искусство не переживетъ создавшаго его народа; оно не монументально; оно не прививается среди другихъ народовъ и остается безъ вліянія на нихъ; мода же, имѣя своимъ источникомъ человѣческую слабость, какъ разъ тѣмъ сильнѣе и заразительнѣе, чѣмъ болѣе она имѣетъ характеръ налета. Поэтому мода, распространяя свою власть на высшія области творчества и притомъ съ тѣмъ большимъ успѣхомъ, чѣмъ слабѣе становится искусство высоконародное и сильнѣе «общечеловѣческое», является врагомъ истиннаго вкуса. Психологія моды есть процессъ привычки и отвычки; эволюція моды является собою исключительный примѣръ развитія согласно модному принципу поверхностнаго эволюціонизма.

Успѣхъ моды связанъ съ потерей большинствомъ способности выбирать, отбирать активно-принципіально (хотя бы и безотчетно). Слѣдованіе модѣ покоится на чело-вѣческой слабости; слѣдованіе вкусу—на силѣ. Но если, создавая моду (въ тѣсныхъ нормальныхъ рамкахъ), можно проявить яркій и своеобразный вкусъ, то и обратно, воспитывая свой вкусъ, можно незамѣтно черезчуръ сообразовывать его съ царящей модой; (вовсе, до конца быть свободнымъ отъ ея вліянія — нельзя); французскій классическіе трагики были очень крупными художниками и создали замѣчательное искусство на рѣдкость большого стиля, но оно заключало въ себѣ слишкомъ много моды; (въ широкомъ смыслѣ, т.-е. господствующей манеры данной эпохи); отсюда монументальность его какъ разъ та самая, дурная, противъ которой сражались Лессингъ и Вагнеръ; германская музыка наименѣе «модное» и наиболѣе національное искусство, какое когда-либо появлялось у новыхъ народовъ; отсюда высокая монументальность его, такая же, какъ въ эллинскомъ ваяніи или въ живописи Возрожденія.

Чтобы быть способнымъ къ «жизненному воздѣйствію», искусство должно стереть также по возможности и слѣды преходящей модности.

Высокая монументальность вагнеровской музыкальной драмы вырисовывается все отчетливѣе и полнѣе, хотя въ то же время надо признать, что наиболѣе «жизненное воздѣйствіе» она, конечно, способна имѣть въ теченіе можетъ быть нѣсколькихъ столѣтій въ странахъ нѣмецкаго языка и при условіи господства въ этихъ странахъ началъ германской духовной культуры. Окончательное торжество Вагнера еще впереди, а теперь навѣрное только еще мода на Вагнера, которая пройдетъ; и пусть проходитъ какъ можно скорѣе; ибо будь на лицо проникающее вглубь «жизненное воздѣйствіе», не было бы мѣста рядомъ съ его Валькиріе и Штраусовской Саломеѣ.

\*

Одинъ даровитый критикъ модернистическаго толка, въ внезапномъ порывѣ сентиментальнаго умиленія, къ кото-

рому нельзя, въ свою очередь, не отнестись тоже съ умиленіемъ, написалъ недавно слѣдующее:

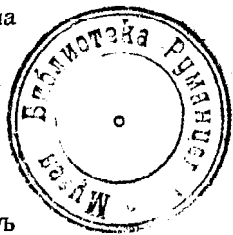
«И опять два вечера мы были во власти старыхъ чародѣевъ музыки. До чего просто это искусство по сравненію съ партитурами Штрауса или Регера, Скрябина или Стравинскаго, Дебюсси или Равеля! Но до чего условна, значить, роль сложности въ искусствѣ, до чего ничтожны давленіе времени, роль внѣшной эволюціи въ искусствѣ, если незатѣйливые примитивы, сочиненные свыше ста-двухсотъ лѣтъ тому назадъ, трогаютъ, умиляютъ насъ, плѣняютъ своей жизненностью, кажутся искусствомъ болѣе нужнымъ и важнымъ, чѣмъ половина симфоническихъ поэмъ Штрауса»...

Итакъ, полцѣны уступлено! Правда, чувствуется, что уступка эта сдѣлана по гастрономическимъ побужденіямъ. Доменико Скарлатти—въ качествѣ кислой капусты послѣ регеровскихъ попокъ! Но все же мода, факторомъ которой часто является эстетическая реакція на то, что примелькалось, повидимому, начинаетъ медленно измѣняться... Со времени напечатанія статьи моей о Р. Штраусѣ прошло почти пять лѣтъ. Это при томъ *prestissimo*, въ которомъ все нынѣ эволюціонируетъ, особенно въ сферѣ музыкѣ,—срокъ значительный. И вотъ дозволюціонировались, наконецъ, до сознанія пошлости и безсодержательности многихъ произведеній Р. Штрауса тѣ самые, которые нѣкогда съ удивленіемъ или съ досадой отнеслись къ рѣшительной моей оцѣнкѣ музыкальнаго фокусника. Пройдетъ еще пять лѣтъ, даже меньше, и, навѣрно, дозволюціонируются до сознанія абсолютной пустоты борзописца и графомана М. Регера.

# XXI.

(Къ стр. 42).

Чайковскій несомнѣнно имѣетъ черты, роднящія его съ Чеховымъ. Ароматъ его пушкинскихъ оперъ, въ особенности иныхъ сценъ Евгенія Онѣгина, тотъ же, что и драмъ Чехова. Но Чеховъ мудрѣ Чайковскаго; онъ не раздувалъ себя и потому-то его значеніе все крѣпнѣтъ.



Чайковский же разбухъ. Ему необходимо было ограничить себя; онъ этого не сдѣлалъ. Конечно, отношеніе къ Чайковскому нѣкоторыхъ нашихъ современниковъ возмутительно. Но авторъ большею частью самъ является причиною рѣзкой переоцѣнки его въ ту или другую сторону. Властной позы новатора Чайковский, правда, не принималъ; для этого онъ былъ слишкомъ скромнѣе и застѣнчивѣе; но онъ неумѣреннѣе много для своего таланта симфонизировалъ, вмѣсто того, чтобы наивно пѣть бытовыя пѣсенки, группируя ихъ по временамъ въ сценическое произведеніе; слишкомъ экстенсивно работалъ и мало чеканилъ, мало уходилъ въ глубину того, что было въ немъ самоцѣльнаго.

\*

Быть можетъ, вовсе не слѣдовало перепечатывать въ этой книгѣ подробный отчетъ о Музыкальной веснѣ; но я рѣшился все-таки на это потому, что лекціи эти—крупнѣйшее по размѣрамъ произведеніе русской модернистической критики, и лекторъ, Суворовскій, принималъ участіе въ такомъ вліятельномъ органѣ новаго искусства, какъ Вѣсы.

## XXII.

«СЕНТИМЕНТАЛЬНОСТЬ», «РАЗСУДОЧНОСТЬ», «СУХОСТЬ» и «БУРЖУАЗНОСТЬ».

(Къ стр. 42, 45, 52, 80, 114, 212).

Здѣсь кстати сказать нѣсколько словъ о сентиментальности, разсудочности, сухости и буржуазности нѣмцевъ. Съ приведенными ниже въ приложеніи № XLVIII курьезными замѣчаніями Римскаго-Корсакова объ «умозрительности» и «сухости» Вагнера поучительно сопоставить слѣдующій отзывъ Ц. Кюи о Вагнерѣ (Кольцо Нибелунговъ 1889, стр. 16, 17, 18 и далѣе). «Сюжетъ Нибелунгова Кольца Вагнеръ обработалъ самымъ реальнымъ образомъ. Его боги не только люди, а просто мѣщане. Ихъ рѣчи грубы, обыденны. Они грубо



бранятся. Шельма, плутъ, воръ — ихъ обыкновенныя выраженія. Въ этомъ отношеніи боги Вагнера имѣютъ нѣкоторую точку соприкосновенія съ греческими богами Оффенбаха, какъ оно ни кажется страннымъ, и разнятся на столько, на сколько серьезный художникъ разнится отъ поверхностнаго каррикатуриста»... «Внутренней психической стороны въ этомъ сюжетѣ нѣтъ... Лиризмъ въ немъ отсутствуетъ; можно сказать, что это опера пейзажно фактическая»... «Странно, что Вагнеръ предпочелъ изображать звуками то, что имъ менѣе свойственно, именно — внѣшность, а не то, что имъ особенно свойственно, — именно духовную сторону, и на это употребилъ двадцать почти лѣтъ жизни»... «Герои Вагнера, съ одною только музыкальною идеей въ головѣ, тоже, несомнѣнно, ограничены»... «Вагнеръ — рационалистъ»... «Вокальныя фразы разныхъ персонажей очень схожи одна съ другою и, главное, одинаково ничтожны»... «Широкихъ, ясно очерченныхъ темъ... у него почти нѣтъ; развитія музыкальныхъ мыслей у него нѣтъ»... «Вагнеръ всегда отличался скудостью тематическаго изобрѣтенія. Вспомнимъ хоть Тангейзера и Лоэнгрина»... «И Фрика и Фрея сбиваются другъ на друга, а обѣ — на Эльзу и Елисавету, и всѣ олицетворяютъ нѣмецкую, отчасти приторную, сантиментальность»... «Тема Фрики — нѣмецко-сантиментальна»... «Ужасъ и отчаяніе Фрей — казенные»... «Сцена съ Зиглиндою тоже слаба, главная любовная фраза — кисло-сладко-сантиментальная»... «Это (финальная сцена между Зигфридомъ и Брюннгильдой въ Зигфридѣ) такъ старомодно, такъ сухо, деревянно, такъ формально и фальшиво, что всякій разъ производило на меня комическое впечатлѣніе»... «Особенно неудаченъ кровавый брудершафтъ: онъ очень декоративенъ. изысканъ и въ то же время грубъ и баналенъ»... «При общемъ съ Вагнеромъ стремленіи къ выработкѣ рациональныхъ оперныхъ формъ, мы, т. е. новая русская оперная школа, ближе къ истинѣ; у насъ есть лучшіе оперные образ-

цы»... («А жаль, что незнакомъ ты съ нашимъ пѣтухомъ»... впрочемъ, это уже я изъ Крылова)... Чайковскій менѣе рѣзко, но все же вторитъ Кюи въ своей статьѣ Байрейтское музыкальное торжество. «Вагнеръ... гонится... за рациональностью... Вся его музыка, и музыка глубоко задуманная, всегда интересная, подчасъ превосходная и увлекательная, подчасъ суховатая и неудобопонимаемая, съ технической стороны изумительно богатая и снабженная (!?) небывало красивой (!?) инструментовкой,—поручена оркестру. Дѣйствующія лица поютъ по большей части безцвѣтныя мелодическія послѣдованія, прилаженныя (!?) къ симфоніи, исполняемой невидимымъ оркестромъ... Это музыкальная Демьянова уха»...<sup>1)</sup>. (NB: Крылова привелъ на этотъ разъ не я)...

\*

Надуманность, абстракція, буржуазный колоритъ, суховатый стиль, отсутствіе мелодичности, строгость, чуждая того лиризма, «который такъ преобладаетъ (?) въ сочиненіяхъ русскихъ композиторовъ» и т. п. и т. п. все это неоднократно приходилось слышать и о Вагнерѣ, и о Брамсѣ и о другихъ германскихъ композиторахъ; здѣсь неизмѣнно повторяется то же самое, что рыхло «сентиментальный» отъ природы и разслабленный и пресыщенный французскими утонченностями, русскій парижанинъ Тургеневъ, сказалъ о дышащей здоровьемъ и мужествомъ лирикѣ русскаго нѣмца Фета: «быть тронутымъ или потрясеннымъ черезъ посредство какого бы то ни было произведенія Фетовой музы такъ же невозможно, какъ ходить по потолку».

Что именно иная ... широкая натура разумѣетъ подъ лиризмомъ, потрясеніемъ, подъемомъ и, наконецъ, подъ... мелодическимъ даромъ<sup>2)</sup>—остается непонятнымъ. На-дняхъ

<sup>1)</sup> Музыкальные фельетоны и замѣтки П. И. Чайковскаго. Москва 1898, стр. 350—351.

<sup>2)</sup> Мимоходомъ замѣчу, что большинство въ Россіи подъ музыкальнымъ лиризмомъ безотчетно для себя подразумѣваетъ или заунывность въ quasi-цыганскомъ духѣ, или элегичность а la Чайковскій, а подъ мелодическимъ даромъ—только способность написать т. ч.

одинъ музыкальный критикъ писалъ о «сухости ритмики стиха» не больше не меньше какъ самого Гете...

Стоить ли послѣ этого удивляться на то, что почти вся русская критика назвала совершеннѣйшее исполненіе пятой симфоніи Бетховена такимъ аристократомъ музыки, какъ дирижеръ Вейнгартнеръ, холодною, педантичною и сухою передачею. Странно, что эти предикаты сухой, педантичный и т. п. вылетаютъ часто изъ устъ тѣхъ, которые сами являются образцами бесплодно-теоретичной сухости...

Да что такое, наконецъ, сухость? И Данте сухъ — Есть сухость отъ безплодія, отсутствія соковъ, а есть сухость отъ огненности! Отъ страшной сосредоточенности, сдержанности, напряженности, вызванной борьбою съ чрезмерно бушующими внутри силами. Кто не понимаетъ такой сухости, тотъ лучше бы молчалъ объ «оргазмѣ». Такъ же есть настоящая сочность отъ полноты и есть кажущаяся сочность отъ рыхлости. Далѣе есть педантизмъ, какъ единственная руководящая идея, замѣняющая другія идеи, благополучно отсутствующія. И есть педантизмъ какъ принципъ порядка, къ которому прибѣгнуть вынуждаетъ изобиліе существующихъ идей. Такъ же какъ есть, наконецъ, истинная свобода и мнимая свобода — свобода не отъ чего, а вообще такъ, т. е. произволь, т. е. распушенность, т. е. рабская зависимость отъ законовъ природы, отъ физиологіи и психологіи... т. е. «нутро», т. е. эмоціи въ сыромъ видѣ...

Черезъ нѣсколько лѣтъ мода измѣнится, тогда и сухое, и, такъ сказать, «сухое», равно и безъ различія будутъ превозноситься тѣми же самыми эмоционально-судящими модернистами и... опять окажутся они неправыми.

\*

---

кантилену, т. е. мелодію, уловную для голоса, и притомъ для такого, который подвергся обработкѣ въ односторонней итальянской школѣ; что кантилена можетъ быть почти вовсе лишена мелоса и являться сплошь риторическою или натуралистическою декламациею съ этомъ, повидимому, не подозреваютъ даже нѣкоторые изъ высокообразованныхъ критиковъ.

Возьму еще одинъ новѣйшій текстъ именно изъ статьи Валеріана Чудовскаго (Аполлонъ Лѣтопись 1911 № 7) «Изрѣдка мелькнетъ догадка, что сама «всеженственная» Маргарита въ подлинномъ воплощеніи у Гёте была, до значительной мѣры, тяжеловатой, наивной и сентиментальной нѣмецкой бюргершей»... «Естественный уклонъ всякаго нѣмецкаго чувства къ умиленію («сентименту»), всякаго умиленія къ слезливости, всякой слезливости къ некрасивому «хныканью»; завершеніе всякаго подъема въ настроеніи завываніемъ; весь обликъ нѣмецкой идеологической декламации, основанной не на прорывахъ подсознательной правды, а на производныхъ заключеніяхъ сознанія о предполагаемомъ воздѣйствіи того или другого приема...» Здѣсь важно сейчасъ не наивное... злословіе г. Чудовскаго: онъ не вѣдаетъ, что творить <sup>1)</sup>, и свое окончательное непониманіе германскаго осязательно обнаружилъ въ слѣдующихъ словахъ той же статьи: «кажется, несчастные нѣмцы и взаправду не знаютъ, что едва ли не лучшая задача искусства — преклоненіе передъ женщиной, воздаяніе художникомъ должнаго женщинѣ — Музѣ, его вдохновившей...» Да простить его тѣнь Діотимы!... Оставляю поэтому въ сторонѣ также по существу недопустимое совмѣщеніе выраженій «наивной» и «сентиментальной». Принимаю пока всецѣло обывательскую терминологию, которою пользуются всѣ попрекающіе другъ друга сентиментальностью и согласно которой сентиментъ означаетъ просто плаксивое умиленіе.

Нѣмцы легко могли бы бросить обратно упрекъ въ такой сентиментальности и утверждать, что русскіе и французы часто бываютъ гораздо сентиментальнѣе. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ Чайковскій не сентиментальнѣе своего прообраза Шумана? Стоитъ только сравнить Куду, куда вы удалились? съ *Ich grolle nicht* или патетическую симфонію съ *fis moll'*ной сонатой. Развѣ Жуковскій не сентиментальнѣе Шиллера? Если сравнить нѣмецкій текстъ, на-

<sup>1)</sup> Между прочимъ В. Чудовскій очевидно принимаетъ фальшивую «идеологическую декламацию» временнаго упадка нѣмецкой драматической сцены за нѣчто неизмѣнно присущее изначальному характеру германцевъ. Это весьма «наивно»!

примѣръ Орлеанской Дѣвы, съ переводомъ, сдѣланнымъ русскимъ поэтомъ, то почти хочется воскликнуть: вотъ откуда пошла въ Россіи слава (или безславіе) шиллеровской сентиментальности; вся мужественная твердость нѣмецкаго поэта пропала подъ искуснымъ и мягкимъ перомъ гениальнаго (но отнюдь не конгеніальнаго) переводчика. Нѣтъ, рѣшительно Шиллеръ ждетъ еще своего точнаго толмача въ Россіи. И не судятъ ли тѣ, что упрекаютъ нѣмцевъ въ буржуазной сентиментальности, не только о Шиллерѣ по Жуковскому, но и о Гёте по... Гуно, по крайней мѣрѣ о Гретхенъ по оперной, дѣйствительно слащавой и мѣщанской Маргаритѣ? И я спрашиваю, въ какомъ нѣмецкомъ произведеніи еще больше «хныкаютъ» нежели въ Трехъ сестрахъ Чехова, (отъ которыхъ я между прочимъ не стыжусь приходить въ «умиліе»)?... Я бы могъ привести десятки подобныхъ параллелей и вопросовъ, но ограничиваюсь еще только однимъ. Въ какомъ значительномъ и типичномъ нѣмецкомъ произведеніи пресловутая сентиментальность достигаетъ болѣе невыносимой степени и болѣе отталкивающей формы, чѣмъ въ Братьяхъ Карамазовыхъ, гдѣ подвыпившій Дмитрій слезно цитируетъ Гимнъ Церерѣ Шиллера въ переводѣ Жуковского?

Что же касается разсудочности проявляющейся въ «производныхъ заключеніяхъ сознанія о предполагаемомъ воздѣйствіи того или другого пріема», то въ особенности въ музыкѣ ея куда больше у русскихъ и у французовъ, нежели у нѣмцевъ. Трудно предположить, чтобы Римскій-Корсаковъ, порицающій Вагнера за разсудочность, не чувствовалъ въ Глубинѣ своего сознанія, насколько онъ самъ разсудочнѣе Вагнера, во-первыхъ, какъ всякій подражатель по сравненію съ образцомъ и, во-вторыхъ, какъ нарочито-этнографически-націонализирующій художникъ по сравненію съ такимъ, который, творя свободно-индивидуально, прислушивается только къ звукамъ своего внутренняго голоса въ спокойной увѣренности, что каждый шагъ его творчества неминуемо будетъ отмѣченъ характерной чертой родного племени.

Что наивное и сентиментальное въ точномъ необывательскомъ смыслѣ является антитезою, это есть азбучное

положеніе шиллеровской эстетики, которое здѣсь не мѣсто разсматривать. Но въ какомъ бы смыслѣ ни брать эти термины, опасеніе показаться наивнымъ или сентиментальнымъ, сознательное избѣганіе этихъ качественностей въ искусствѣ есть вѣрнѣйшій признакъ, во-первыхъ, большой склонности къ послѣднимъ, а, во-вторыхъ, чувства стыда передъ непривлекательностью тѣхъ формъ, въ которыхъ онѣ по свойству натуры только и способны проявиться. Такъ же обстоитъ дѣло и съ разсудочностью. Художникъ, обладающій стихійной силой созиданія въ своемъ искусствѣ, не побойтся мѣстами прибѣгнуть къ разсудку, увѣренный, что и подсказанное послѣднимъ вратеть органически и незамѣтно претворится въ цѣломъ произведенія, и только идущіе отъ разсудка, замечая слѣды, идутъ противъ разсудка, процѣживая песчинки разсудочности въ искусствѣ тѣхъ, у кого послѣдняя была всегда только служанкою творчества, а не госпожею его.

То же самое необходимо сказать о болѣзненномъ страхѣ и презрѣніи модернистовъ къ буржуазности. Они видятъ ее, во-первыхъ, тамъ, гдѣ и слѣда ея нѣтъ, и во-вторыхъ всюду, гдѣ чувствуется отпоръ распушенности и безпочвенности; это форсированное презрѣніе есть опять таки отчетливый признакъ неискоренимой буржуазности самихъ презирающихъ, на отравленной почвѣ которой и выросло большинство ядовитыхъ плодовъ модернизма. Der Vornehme, т.-е. подлинный аристократъ, снисходительно улыбается наивному и безобидному мѣщанству, не опасается имъ заразиться, а презирать способенъ онъ только псевдо-аристократизмъ тѣхъ, кто выворачивается наизнанку, чтобы скрыть мѣщанство своей натуры. «А главное», говоритъ старецъ Зосима, готовому сорваться съ своего мѣста Θεодору Павловичу Карамазову, — «не стыдитесь столь самого себя, ибо отъ сего лишь все и выходитъ». Такъ могла бы сказать настоящая Vornehmheit модернизму, готовому сорваться съ «буржуазной», «наивной», «сентиментальной» и «разсудочной» человѣчности.

Въ еженедѣльникѣ Музыка (№ 42) напечатана статья г. Бор. Попова (о Луи зѣ Шарпантье), первые абзацы которой содержатъ не разъ уже высказанное, очень типичное, глубоко ложное и вредоносное утверждение <sup>1)</sup>, представляетъ собою художественно-критическую данность, отправляясь отъ которой нетрудно самому читателю объединить разрозненные воззрѣнія, высказанныя мною въ приложеніяхъ II, XV, XXXI, XLII, XLVIII, LVIII, а попутно и въ другихъ соотвѣтственныхъ мѣстахъ моей книги.

1) „Есть какая-то грань, которая неуловимо, но очень ощутительно отдѣляетъ психологію русскаго искусства отъ психологіи искусства западнаго, нѣмецкаго и французскаго, не говоря уже объ искусствѣ другихъ, еще менѣе намъ сопредѣльныхъ духовно странъ, за исключеніемъ, развѣ (и то только въ послѣднее время), Норвегіи. Я назвалъ бы это душевнымъ цѣломудріемъ, цѣломудріемъ личности русскаго художника, кто бы онъ ни былъ: поэтъ, живописецъ или, тѣмъ болѣе, музыкантъ. Фальшивыя струны звучали и у насъ: отъ Чернышевскаго и Домика на Волгѣ до (какъ парадоксально ни звучитъ это сближеніе) писавій разныхъ Вильде и Брешко-Брешковскихъ. Но этихъ фальшивыхъ струнъ,—можемъ съ гордостью сказать это,—у насъ было меньше, чѣмъ гдѣ-либо и не оцѣ были тѣмъ тономъ, который дѣлаетъ музыку. Никогда у насъ самодовольство художника своими личными вкусами и переживаніями, будь это политическія убѣжденія, любовныя исторіи или покрой платья, фасонъ шляпы и галстука, автобіографическая самовлюбленность вообще, не заслоняли самой идеи произведенія. И не только не заслоняли, но даже и не проявлялись сколько-нибудь назойливо какъ во времена гражданскаго направленства, такъ и въ эпоху самаго необузданнаго индивидуализма. О Мусоргскомъ, какъ обыватель индивидуумъ, мы столь же мало узнаемъ изъ его произведеній, какъ и Бальмонтъ изъ его Будемъ, какъ солнце или Только любовь“... „Въ психикѣ русскаго художника есть нѣчто цѣломудренное, какая-то гордость, не позволяющая ему выставять напоказъ самую обстановку творчества, распахивать настежь ту лабораторію, гдѣ совершается его таинство. Если наша литература создаетъ героинь Достоевскаго и Надежду Николаевну, то какъ нѣчто всечеловѣческое, какъ вѣчную проблему страданія и состраданія, любви и чело-вѣчности, но не какъ аксессуаръ, и тѣмъ менѣе, какъ самовлюбленность автобіографіи“...

Кстати сказать, авторъ этихъ спесивыхъ строкъ, недавно предложившій устроить въ Нижнемъ-Новгородѣ „Корсаковский Байрейтъ“, явно не чувствуетъ, что пока этотъ его „Домикъ на Волгѣ“ куда болѣе фальшивъ, нежели, упомянутый въ приведенной выдержкѣ.

Грань, о которой говорить г. Бор. Поповъ, оттого и неуловима, что ея вовсе не существуетъ. Несмотря на свое отсутствіе, она является «ощутительной», во-первыхъ, для невѣжественныхъ представителей обѣихъ половинъ Европы, а, во-вторыхъ (что здѣсь только и можетъ быть принято во вниманіе), для тѣхъ представителей восточной ея половины, которые одержимы славянофильскою гордыней. Не «психологія русскаго искусства» обособляется этою воображаемою гранью отъ «психологіи искусства западнаго», а обособившаяся своего рода ветхозавѣтная «психологія» идеологовъ народа-богоносца порождаетъ изъ себя всѣ эти призрачныя грани, проведеніе которыхъ болѣе или менѣе прикровенно говоритъ о глубинной идее фхе славянофильства, заключающейся въ неискоренимомъ убѣжденіи, будто человѣками *an und für sich* являются только русскіе, «европейцы» же суть машинки и обезьянки. «Душевное цѣломудріе» г. Бор. Попова, виндигированіе этой психической и эстетической цѣнности въ собственность «русскаго художника», любезно предоставляющаго преимущественное обладаніе «фальшивыми» струнами «самодовольному» художнику гнилого Запада, это «цѣломудріе личности» г. Бор. Попова является одною изъ многихъ формулировокъ вышеозначенной идеи фхе, которыхъ сколько угодно можно привести изъ разсужденій и не только славянофиловъ или кучкистовъ.

Здѣсь важно отмѣтить, во-первыхъ, что эта идея фхе не только жива, но фиксируется все настойчивѣе, во-вторыхъ, что она окончательно теряетъ оттѣнокъ партійности, сливаясь между, прочимъ, съ модернистической маніей величія. Отсюда чудовищно ошибочныя утвержденія и приемы въ родѣ тѣхъ, которыми начинается статья г. Бор. Попова. Но оставимъ въ сторонѣ отнюдь, по мнѣнію г. Бор. Попова, не «самовлюбленнаго» автора Будемъ, какъ солнце, останемся при музыкѣ и сдѣлаемъ одинъ, правда, словно карикатурный, но тѣмъ не менѣе строго послѣдовательный выводъ изъ вышеприведеннаго въ выноскѣ вступительнаго абзаца: «фальшивыя струны» являются тѣмъ «тономъ», «который дѣлаетъ» западно-европейскую (ска-



жемъ, напрімѣръ, нѣмецкую) «музыку». Понимая фальшь, конечно, какъ внутреннюю неправду, дурной субъективизмъ, недостатокъ художественной правдивости и цѣломудренной гордости художника, допустимо «музыку» взять здѣсь не метафорически, а буквально въ смыслѣ искусства звука, на что читателя уполномачиваетъ самъ авторъ разбираемой статьи словами: «... или тѣмъ болѣе музыкантъ». Сопоставляя теперь мысленно этотъ выводъ съ положеніями, высказанными мною въ вышеозначенныхъ, а также и въ другихъ, по содержанію соприкасающихся мѣстахъ моей книги, сталкиваешь между собою столь несогласимыя... не только «психологіи», но и логики, что остается признать абсурдомъ или одно или другое. Я не стану подробно останавливаться на этомъ типичномъ столкновеніи. Въ частности для непредубѣжденного читателя, который признаетъ подлинность одного изъ оригинальнѣйшихъ искусствъ, когда-либо созданныхъ человѣкомъ, именно нѣмецкой музыки, и пока неоспоримое превосходство послѣдней, а также сильнѣйшее вліяніе ея на музыку другихъ народовъ, въ особенности русскую, для такого читателя этихъ строкъ поставленный здѣсь мною ребромъ вопросъ рѣшается самъ собою. Читатель же немзыкальный или чрезмѣрно патріотичный пусть обратитъ вниманіе и задумается надъ слѣдующими отдѣльными частными вопросами, наскоро и безсистемно мною здѣсь поставленными.

Гдѣ «личные вкусы и переживанія», вообще «автобиографическое», обнаруживается яснѣе, какъ нѣчто отдѣльное, не интегрированное въ произведеніе, не включенное въ стилистическую его оправу: въ болѣе подражательной музыкѣ или въ болѣе самобытной? Чья «лабораторія», чья «обстановка творчества» выставлена болѣе «напоказъ»: Бетховена или Чайковского, Вагнера<sup>1)</sup> или Римскаго-Корсакова? То-есть композиторовъ болѣе оригинальныхъ или

<sup>1)</sup> Конечно, для г. Бор. Попова эти примѣры неубѣдительны, ибо онъ, слѣдуя филологичной исторіи, вопреки непосредственной музыкальной очевидности обвиняетъ Вагнера въ „похищеніи“ идеи музыкальной драмы у Глука и флорентинцевъ.

менѣе оригинальныхъ? И въ какой изъ композиторскихъ «лабораторій» больше «тайнства», а, слѣдовательно, больше «цѣломудрія» и меньше разсудочно притянутыхъ «фальшивыхъ струнъ»? И у кого поэтому перевѣсъ въ подлинности, въ правдивости, въ непосредственности, въ безоглядочности относительно «сентиментальнаго» и «буржуазнаго», «всечеловѣческаго» или «національнаго»? А въ связи съ этимъ и отсутствіе «аксессуаровъ», т.-е., съ одной стороны, чего то доморощеннаго, съ другой же—опять-таки не вполне интегрированныхъ моментовъ техники, моментовъ той или другой заимствованной манеры или, наконецъ, «идеи», только потому не «заслоненной» отъ слушателя, что она, въ качествѣ «программы» осталась за порогомъ «настежь» раскрытой «лабораторіи»?

Хотя искренность (являющаяся, какъ извѣстно, также привилегіей русскаго творчества и одной изъ формулъ славянофильской *idée fixe*) какъ будто иногда въ чемъ то очень существенномъ противорѣчить «душевному цѣломудрію» г. Бор. Попова (въ особенности, когда эта искренность координируется съ «ковыряніемъ»<sup>1)</sup> и «нутромъ»), но въ то же время обѣ качественности связаны между собою и то, что ихъ связываетъ (помимо общаго происхожденія отъ *idée fixe*), есть одно коренное недоразумѣніе, которое никакъ не устранишь изъ средняго русскаго эстетическаго сознанія. Именно: жестъ, пафосъ, торжественная приподнятость, какъ результатъ слитія «автобіографіи» и „идеи произведенія“, а иногда даже просто отчетливо законченная форма являются какъ бы признаками неискренности, фальши, отсутствія «душевнаго цѣломудрія». Отсюда обратно: искренность есть будто отсутствіе жеста, пафоса и т. д., то-есть «нутро»; но, слѣдовательно, отсутствіе красоты (и отсюда неизбѣжная ея заемность изъ чужой «лабораторіи»),

<sup>1)</sup> Авторкритическое опредѣленіе Мусоргскимъ своей художественной задачи. ...—Кстати: какимъ образомъ русское искусство, гордящееся «нутромъ» и отсутствіемъ «позы» хочетъ вести родословную своей музыки отъ такого ходульнаго лицедрія, какимъ былъ Листъ?.. Впрочемъ, извольте сравнить *Pelerinage* Листа и *Куда, куда вы удалились* Чайковскаго...

а иногда—попросту убожество. Это недоразумѣніе не существуетъ, конечно, для того меньшинства, которое знаетъ, что не надо никакой «психологіи», а достаточно изощрившагося эстетическаго взгляда, чтобы опредѣлить искренность, т.-е. интегрированность и автономность жеста, паэоса и т. д. или неискренность этого всего, что и является тогда «аксессуаромъ». Исторически это недоразумѣніе, можетъ быть, объясняется тѣмъ, что начинатели русско-европейскаго творчества пользовались образцовыми жестами и, вообще формами недостаточно автономно, что беспокоило «душевное цѣломудріе» воспринимавшихъ, отчего становилось имъ неловко на душѣ, что не нравилось и было обозначено нравственнымъ предикатомъ «неискренняго». Неискренній жестъ и жестъ, какъ таковой, наивно смѣшали и, видя потомъ тотъ же самый жестъ въ самобытномъ его проявленіи, ассоціировали его съ привкусомъ неискренности. Какъ часто средняя патетичность долженствующаго быть «искреннимъ» Чайковскаго бываетъ фальшивой и какъ почти неизмѣнно [страшно приподнятый паэосъ не «цѣломудреннаго» Вагнера глубоко «искренень».

Я остановился такъ подробно на одной части небольшой статьи еженедѣльника *Музыка* разумѣется только потому, что имѣлъ передъ собой очень важный критическій казусъ: значеніе его—совершенно независимо отъ значительности самой статьи, какъ таковой; это значеніе лежитъ просто въ типичности высказанныхъ воззрѣній и въ томъ, что на страницахъ *Музыки* происходитъ, повидимому, сліяніе двухъ равно вредныхъ для развитія русскаго искусства звука идеологій: музыкальнаго славянофильства и музыкальнаго модернизма, совпадающихъ въ своей враждѣ къ музыкальному германизму.

### XXIII.

(Къ стр. 44, 79).

Недавно одинъ критикъ, разбирая произведеніе одного новатора, выразился буквально такъ: «миноръ и мажоръ исчезли изъ его творчества и онъ окончательно замкнулся

въ свой міръ лучезарнаго экстаза». Какъ будто какое-либо переживаніе (т. е. моментъ психологическій) можетъ замѣнить элементы искусства?

Модный принципъ — «содержаніе создаетъ форму» — глубоко ложенъ. Въ особенности же въ примѣненіи къ музыкѣ, гдѣ ждутъ нынѣ новыхъ формъ отъ «эмоціональнаго содержанія». Содержаніе (матеріалъ) только соподчинено формѣ, и, приспособляясь къ ней, оно частично видоизмѣняетъ ее. Такъ приблизительно можно выразиться, если ужъ позволить себѣ раздѣленіе на «форму» и «содержаніе». Но на ряду съ наивными любителями модернисты склонны злоупотреблять этимъ раздѣленіемъ...

Какимъ образомъ «содержаніе» создаетъ «форму» совершенно нельзя постичь, скорѣе ужъ можно тогда понять принципъ, по которому форма создаетъ содержаніе. Напримѣръ, въ эстетской поэзіи, формальный моментъ возможнаго и красиваго («вкуснаго», «занятнаго») рیمованія двухъ словъ можетъ вызвать иногда весьма дикую ассоціацію, въ результатъ которой значенія обоихъ рیمуемыхъ словъ приводятся при помощи другихъ въ соотношеніе между собою и такимъ путемъ вырастаетъ «содержаніе», правда, большею частью уродливо-парадоксальное.

Этотъ противоположный и столь же ложный принципъ, какъ это ни странно, можетъ временно всплыть на поверхность въ качествѣ модной реакціи и дать на короткій срокъ восторжествовать Регеру, у котораго дѣйствительно нѣтъ даже «эмоціональнаго содержанія»; содержаніемъ его композицій являются псевдопарадоксы, порожденные quasi-формальнымъ моментомъ. Но пока мы осуждены еще нѣкоторое время имѣть дѣла съ эмоціональнымъ искусствомъ, т.-е. въ своемъ родѣ съ *contradictio in adjecto*, съ желѣзнымъ деревомъ, съ деревяннымъ камнемъ, а главное съ прѣсною солью.

## XXIV.

## МУЗЫКАЛЬНОСТЬ И ДЕКАДЕНТСТВО.

(Къ стр. 54).

Еще въ 1903—4 г. г. мнѣ неоднократно приходилось отмѣчать въ своихъ газетныхъ статьяхъ недоразумѣнія, происходящія у декадентовъ (въ ковычкахъ и безъ ковычекъ) съ музыкой. Привожу здѣсь нѣсколько выдержекъ изъ этихъ старыхъ фельетоновъ, такъ какъ полагаю, что онѣ сохранили отчасти *raison d'être* и для переживаемого момента.

«У декадентовъ постоянно происходятъ недоразумѣнія съ музыкой, несмотря на то, что музыкальность считается многими представителями новаго искусства чуть ли не исключительною привилегіей послѣдняго, вслѣдствіе чего казалось бы, они должны имѣть отчетливое, по крайней мѣрѣ, только чисто «умственное» понятіе о ней. А такое понятіе можетъ быть построено всякимъ, кто знакомъ хотя бы съ мнѣніемъ перваго философа музыки Шопенгауэра, который сказалъ, что всѣ искусства стремятся стать музыкой—подобно тому, какъ всѣ науки—математикой. Итакъ, прежде всего,—высшій порядокъ, космоcъ; (т.-е. какъ разъ то, чего недостаетъ многимъ пребывающимъ въ состояніи хаоса новымъ художникамъ всѣхъ специальностей); затѣмъ, высшая точность, опредѣленность; (музыка—самое опредѣленное искусство, искусство наиболѣе острыхъ высшихъ опредѣленностей, въ противоположность многимъ образцамъ поэзіи и живописи неопредѣленныхъ настроеній, гдѣ изображается безуспѣшная погоня за неуловимыми призраками); наконецъ, какъ результатъ этихъ чертъ,—сведеніе къ минимуму задерживающаго тренія въ той колесницѣ, на которой совершаетъ свой путь художникъ отъ внѣшнихъ впечатлѣній и внутреннихъ переживаній къ идеямъ и отъ идей—къ творимымъ образамъ и символамъ. Высшій порядокъ, высшая опредѣленность музыки недоступны музыкально вовсе невоспитаннымъ или отъ природы немзыкальнымъ людямъ, каковыхъ подавляющее большинство; вотъ почему музыка представляется

имъ игрою по преимуществу и, притомъ, часто игрою смутною, игрою неопредѣленныхъ и неопредѣлимыхъ настроеній. Отсюда музыкальность является въ глазахъ многихъ синонимомъ т. н. «лирическаго безпорядка», вольности, неувимости, и ею нерѣдко прикрывается пустозвонное и безсвязное бормотаніе о заглядываніяхъ въ глубины и бездны, о дерзновенныхъ полетахъ надъ пропастями и тому подобныхъ эффектныхъ занятіяхъ».

«Въ связи съ описаннымъ теоретическимъ недоразумѣніемъ происходитъ и другое, которое я назову, для краткости, историческимъ. То, что мы, европейцы, разумѣемъ (или должны были бы разумѣть) подъ музыкою, есть искусство новое, которому минуло всего нѣсколько столѣтій, а не нѣсколько тысячелѣтій, какъ другимъ искусствамъ. Поэтому я различаю выраженія: новая музыка, которая представляетъ собою плеоназмъ въ родѣ соленой соли, и музыка новыхъ; послѣдняя, большею частью—соль, ставшая несоленою, которую остается только выбросить»...

«Въ самомъ дѣлѣ: когда остальные искусства, въ особенности, поэзія, потянулись къ музыкѣ, послѣдняя бросилась имъ навстрѣчу, т.-е. двинулась не впередъ, а въ сторону отъ своего пути. Такая отзывчивость сыграла быть можетъ, важную роль въ процессѣ обновленія, напримѣръ, поэзіи, но результаты скитаній музыки по чужимъ областямъ въ видѣ музыкальныхъ поэмъ, картинъ и даже философемъ (см. нелѣпую композицію Рихарда Штрауса — *Also sprach Zarathustra*), въ видѣ нервозныхъ импрессионистическихъ экспектораций неовагнеріанцевъ и т. п. не могутъ быть признаны благотворными для будущаго развитія музыки. Если органамъ новаго искусства дорого искусство, а не новизна во что бы то ни стало, то они должно сдержаннѣе относиться къ музыкальному декадентизму, быть консервативнѣе, не вѣрить слѣпо въ прогрессъ. Къ тому же прежняя музыка далеко не исчерпана, и какъ разъ въ ней то и заключены элементы, имѣющіе для всѣхъ искусствъ значеніе гораздо болѣе цѣнное, нежели то, что составляетъ тѣло и душу музыкальнаго упадка».

## XXV.

(Къ стр. 55).

Спеціальная цѣль, которую я преслѣдовалъ, разбирая эту лекцію о Шуманѣ, является достаточнымъ оправданіемъ того, что я такъ односторонне освѣтилъ формующее значеніе шумановскаго ритма въ его произведеніяхъ. Конечно, этотъ композиторъ одинъ изъ величайшихъ ритмическихъ творцовъ, но съ этимъ достоинствомъ у него связанъ и недостатокъ: онъ не всегда былъ господиномъ своихъ ритмическихъ образовъ и, наоборотъ, часто бывалъ прямо одержимъ своимъ же созданіемъ; (особенно, напр., въ *Faschingsschwank*'ѣ); Бетховенъ и въ этомъ отношеніи выше всѣхъ: его ритмы подчасъ не менѣе сложны, странны, необыкновенны, нежели шумановскіе, но онъ всегда владѣлъ ими и свободно покидалъ ихъ для простыхъ.

## XXVI.

## ВЫСОКОМЪРІЕ МОДЕРНИЗМА.

(Къ стр. 55, 56, 71).

Примѣрныя воззрѣнія критиковъ-модернистовъ, приведенныя мною въ третьей статьѣ этой книги, относятся ко времени 1903—1907 гг.; несмотря на страсть свою къ «эволюціи» и несмотря на замѣтное въ послѣдніе годы отрезвление своихъ товарищей,—идеологовъ новаго искусства изобразительнаго и въ особенности словеснаго, переставшихъ метать дерзновенные псевдопарадоксы <sup>1)</sup>,—теоретики музыкальнаго модернизма остались вѣрными себѣ и по сію пору

<sup>1)</sup> Впрочемъ воззрѣнія музыкальнаго модернизма большею частью и прежде противорѣчили тѣмъ здравымъ вѣчнымъ началамъ, которыя въ тѣхъ же художественныхъ ежемѣсячникахъ (*Миръ Искусства*, *Вѣсы* и др.) проповѣдывались главными вождями «новаго» искусства слова, какъ-то: Вячеславомъ Ивановымъ, Валеріемъ Брюсовымъ, Андреемъ Бѣлымъ или такимъ художникомъ и критикомъ, какъ Александръ Бенуа.

Стоитъ только раскрыть любой номеръ любого журнала, отстаивающаго новое искусство, какъ наткнешься на статью о музыкѣ, обличающую непониманіе сути искусства вообще. Такъ, еще новый проповѣдникъ модернизма пишетъ въ Аполлонѣ (1911 г. № 1) слѣдующее: «Въ переводѣ на языкъ психологіи можно опредѣлить всякое произведеніе классической эпохи, какъ систему удовлетворенныхъ, спокойныхъ переживаній, связанныхъ между собою переходными состояніями движенія. За напряженіемъ слѣдуетъ разрѣшеніе и успокоеніе... Затѣмъ вновь напряженіе и вновь разрѣшеніе... Такъ, въ правильной ритмической послѣдовательности, чередуясь до конца. Конецъ же всегда — успокоеніе, не въ смыслѣ пустоты, отсутствія опредѣленнаго переживанія, но какъ такое чувство, въ которомъ нѣтъ томленія, желанія иного, борьбы, стремленія къ перемѣнѣ. Въ классическихъ произведеніяхъ, проникнутыхъ духомъ печали и страданія, отношенія между диссонансами и консонансами не мѣняются. Здѣсь также господствуетъ консонансъ, но минорный: къ нему приходятъ, ему подчиняются диссоннирующіе аккорды. За взрывомъ тоски и страданія всегда слѣдуетъ разрѣшеніе, успокоеніе. Но не въ удовлетвореніи стремленія, не въ достиженіи, а въ подавленіи желанія, въ усмиреніи его. И это такъ же вполне соответствуетъ идеалу, выработанному сознаниемъ. Будучи не въ состояніи достигнуть цѣли, удовлетворить свое хотѣніе человѣкъ старается отказаться отъ желаній, старается умертвить ихъ и въ этомъ находитъ искомый покой. Удовлетвореніе или отказъ—до сихъ поръ сознание наше, кромѣ этихъ двухъ путей, другого не знало».

Вѣдь этого читать нельзя безъ смѣха или безъ негодованія (смотря по настроенію)! Бѣдные титаны «старой» музыки: у нихъ не было сильныхъ и тонкихъ переживаній; они, буржуа этакіе, всегда филистерски успокаивались; (не даромъ все это были большею частью сухіе нѣмцы, какъ извѣстно, неспособные къ подъему и потрясенію!)... Имъ легко было усмирять и подавлять тепловатыя и холодноватыя свои желанія, не то что современнымъ музыкантамъ, смотрящимъ въ бездны и совершающимъ космическіе полеты.



Но главное не въ этомъ. Пусть Ребиковъ выше Бетховена, однако, отсюда еще не слѣдуетъ, что для доказательства означеннаго положенія необходимо исказать основныя положенія эстетики, замѣняя ее какою-то дешевою психологіей: консонансъ и диссонансъ или два консонанса, изъ которыхъ одинъ звучитъ болѣе диссонантно или два диссонанса, изъ которыхъ одинъ звучитъ болѣе консонантно, словомъ, два контрастирующихъ элемента, развѣ они въ концѣ концовъ не средства только въ рукахъ композитора? А разъ это—такъ, то какимъ образомъ можетъ воспринимавшій или критикующій въ такой мѣрѣ наивно устанавливать психологическую связь между количествомъ тѣхъ или другихъ средствъ и силой и напряженностью переживаній! Моцартъ навѣрное чувствовалъ и страдалъ не меньше Скрябина и, конечно, больше нежели... г. А. Крейнъ, однако, по подсчету консонансовъ и диссонансовъ окажется обратное. Такъ разсуждать, значить все не имѣть къ искусству никакого отношенія; гениальный художникъ звука сумѣетъ и въ мажорѣ и почти не прибѣгая къ диссонансамъ, передать весь стихійный порывъ своей души, безпросвѣтное отчаяніе, не менѣе ярко, нежели ликование или идиллическую картину; съ помощью же цѣлаго омнитональнаго океана диссонансовъ и даже присоединяя къ нимъ фальши, въ наше время достигаютъ нерѣдко лишь бури въ стаканѣ воды...

Констатируя затѣмъ преобладаніе диссонансовъ въ современной музыкѣ и обозначивъ «консонансъ» и «развитую каденцію» въ концѣ пьесы «небрежностью или уступкой школьнымъ традиціямъ», авторъ Консонанса и диссонанса снова переводитъ сказанное на «языкъ психологии», (т.-е. расписывается въ немощи своего чисто эстетическаго мышленія) и опредѣляетъ «всякое типичное произведеніе современной музыки, какъ систему движеній, лишь мгновеніями успокаивающихся». «Настроенія удовольствія, достиженія, покоя являются лишь рѣдкими моментами среди игры томленій, влеченій, желаній, порывовъ,—какъ острова среди океана, то нѣжно, мягко ласкающагося, то бурнаго, но вѣчно подвижнаго. Отсюда истомленный, неустойчивый,

безпокойный, порывистый характеръ всей новой музыки, которой одинаково чуждо какъ наивное довольство достиженія, такъ и смиреніе умерщвленнаго желанія». Становлюсь также на пресловутую психологическую точку зрѣнія и, допустивъ догматически прямую пропорціональность между богатствомъ переживаній и количествомъ диссонансовъ, заявляю съ нея, что если всѣ эти «томленія, влеченія, желанія и порывы», требующіе такого нагроможденія диссонансовъ, были бы реально пережиты, хотя бы въ несравненно слабѣйшей степени, нежели какъ они мнятъ себя показанными въ современныхъ произведеніяхъ, то авторамъ послѣднихъ пришлось бы либо умереть, либо сойти съ ума; къ счастью для нихъ психологически немислимо пережить все это, а потому слѣдуетъ признать, что неистовые ихъ «психологизмы» суть раздутые атомы взвинченныхъ эмоцій, музыкальныя отраженія которыхъ грубомеханически бѣлыми нитками пришиты одно къ другому.

Но довольно психологической точки зрѣнія: съ эстетической позиціи достаточно ясно видно, на чьей сторонѣ перевѣсъ истинной свободы духа, самообладанія, мудрости, сосредоточенности, не говоря уже о силѣ и богатствѣ переживаній, а также о психологическомъ чутьѣ, и на чьей сторонѣ слѣдовательно и перевѣсъ подлинной мужественной (а не мальчишеской) свободы творчества, на сторонѣ «старой» или «новой» музыки.

Кто изъ композиторовъ-модернистовъ можетъ быть поставленъ рядомъ съ Моцартомъ, по изяществу вкуса, по естественности даже его «условной» граціи, по аристократической уравновѣшенности, за которой чувствуются «незримыя міру слезы», цѣломудренно скрытое, настоящее реальное невыдуманное страданіе; найдется ли современная симфонія, хотя бы написанная для увеличеннаго состава оркестра со включеніемъ въ него всевозможныхъ ударныхъ, стучащихъ, звенящихъ, шипящихъ инструментовъ и сопровождаемая обозоруживающимъ дурманомъ будто бы философической программы, гдѣ говорится о послѣднихъ ужасахъ и тайнахъ бытія, найдется ли такая симфонія, которая выдержала бы сравненіе съ маленькой пѣснью, — Двойникомъ Шуберта,

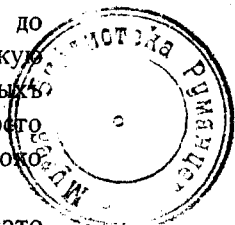
гдѣ этотъ съ виду незатѣйливый пѣвецъ съ помощью минимальнаго количества нотъ и не прибѣгая <sup>1)</sup> ни къ трехъ-этажнымъ гармоніямъ, ни къ ритмической судорогѣ (т. е. къ столь обычнымъ приемамъ изображенія ужаснаго), расшилъ по довольно трафаретной романтической канвѣ Гейне такіе узоры, одно воспоминаніе о которыхъ наполняетъ душу непреодолимо-жуткимъ мистическимъ ужасомъ, ничего общаго не имѣющимъ съ «назойливыми» психологическими «ковыряніями» <sup>2)</sup>, и создающимъ подлинно-космическій фонъ къ небольшой картинкѣ поэта; кто далѣе изъ современниковъ въ состояніи ткать въ такомъ количествѣ ту органически-звуковую ткань, надъ которою работала одна изъ самыхъ непостижимыхъ головъ, какія когда-либо создавала природа,—голова Баха <sup>3)</sup>? И, наконецъ, я спрашиваю, гдѣ, въ какой современной композиціи можно найти такіа головокружительныя «бездны», такіе духъ захватывающіе «подъемы», такой ледъ и огонь, такую власть надъ собой и надъ вызванными духами и, наконецъ, такіа достиженія, какъ въ одной только пятой симфоніи Бетховена. И какъ не стыдно до сихъ поръ пускать въ обращеніе старомодную декадентскую басню о появившейся на свѣтъ новой породѣ утонченныхъ существъ, по сравненію съ которыми всѣ бывшіе геніи просто варвары, басню, выросшую изъ вульгарнаго, (ибо плохо усвоеннаго), нищенства.

Чеховъ какъ-то сказалъ о декадентахъ-писателяхъ: «это они лишь притворяются больными и безумными,—они всѣ

<sup>1)</sup> Правда гармонія с, е, g, ais, равно какъ и слѣдующая за ней модуляція изъ h—moll въ dis—moll и обратно—неизмѣнно ошеломляютъ своею свѣжестью и кажутся словно трехъэтажными, но въдѣ это—геніальнѣйшій «обманъ», такъ какъ, приемы эти не менѣе просты, чѣмъ ритмъ аккомпанимента (ровно по одному аккорду на тактъ)—ритмъ простой, почти деревянный и тѣмъ не менѣе (или какъ разъ поэтому?) передающій такъ непостижимо состояніе оцѣпенѣнія.

<sup>2)</sup> Это выраженіе, какъ помнитъ читатель, имѣетъ отношеніе къ композиторскому самоопредѣленію Мусоргскаго (см. стр. 179).

<sup>3)</sup> Успѣхъ псевдонеобахаиства Регера есть показатель, что наслѣдниковъ Баха нѣтъ (за исключеніемъ отчасти Вагнера), но зато много такихъ его пѣвнителей, которые совершенно не поняли, чего онъ хотѣлъ и что онъ дѣлалъ.



здоровые мужики. Но писать—мастера». То же самое можно сказать и о современныхъ художникахъ звука, за исключеніемъ послѣдняго утвержденія: мастерски пишутъ очень немногіе изъ нихъ.

\*

На стр. 56-ой я позволилъ себѣ казалось бы избитое сравненіе пустопорожнихъ сочиненій модернистовъ съ Новымъ рядомъ короля. Слѣдующее мѣсто знаменитой сказки Андерсена, словно нарочно присочиненное для двухъ нѣмецкихъ музыкальных *impostores*, такъ мѣтко, что могло бы снять упрекъ въ избитости. «Въ столицѣ короля жилъ очень весело; каждый день почти пріѣзжали гости, и вотъ, разъ явились двое обманщиковъ. Они выдали себя за ткачей, которые умѣютъ изготовлять такую чудесную ткань, лучше которой ничего и представить себѣ нельзя: кромѣ необыкновенно красиваго рисунка и красокъ, она отличалась еще чуднымъ свойствомъ дѣлаться невидимой для всякаго человѣка, который былъ не на своемъ мѣстѣ или непроходимо глупъ».

## XXVII.

(Къ стр. 57—58, 70).

Въ данномъ случаѣ нѣтъ мѣста тому спору, какой возгорѣлся вокругъ Вагнера... Приверженцы Штрауса и Регера напрасно сравниваютъ положеніе, занимаемое этими врагами музыки, съ тѣмъ, что занимали въ свое время Бетховенъ, Шуманъ, Вагнеръ: эти подвергались со стороны большинства критиковъ ожесточеннымъ нападкамъ и медленно завоевывали себѣ признаніе; Штраусъ и Регеръ сразу заняли, почти не встрѣчая протестовъ, совсѣмъ не подобающее имъ мѣсто; въ томъ-то и сомнительность ихъ положенія: имъ нельзя какъ Бетховену, Шуману, Вагнеру жаловаться на непониманіе: они признаны и притомъ въ такой мѣрѣ, что въ случаѣ переоцѣнки имъ придется пасть съ головокружительной высоты.

\*

Нынѣ пять лѣтъ спустя хочется воскликнуть не назадъ къ Бетховену, а впередъ... къ Доменико Скарлатти. Ибо, когда оказываешься въ тупикѣ, то, чѣмъ дальше представляешь себя находящимся отъ стѣны, которая инымъ кажется только крутизною, тѣмъ болѣе назадъ звучить какъ впередъ.

Разлагающее вліяніе музыкальнаго «эмоціонализма» не замедлитъ подъ руками его ближайшихъ «эпигоновъ» принять столь же и даже еще болѣе уродливыя черты, чѣмъ какими въ свое время отмѣчены были матеріалистическіе уклоны въ философіи и натуралистическіе въ литературѣ.

## XXVIII.

(Къ стр. 62).

Э. Гуссерль, авторъ знаменитыхъ логическихъ изслѣдованій, въ своей послѣдней работѣ <sup>1)</sup> говоритъ слѣдующее противъ «крайняго скептическаго субъективизма», порожденнаго «историцизмомъ».

«Идеи истины, теоріи, науки, потеряли бы тогда, какъ и всѣ идеи вообще ихъ абсолютное значеніе. Что идея имѣетъ значимость—означало бы тогда то, что она является фактическимъ духовнымъ образованіемъ, которое признается значущимъ и въ этой фактичности значенія опредѣляетъ собою мышленіе. Въ такомъ случаѣ значимости, какъ таковой, или «въ себѣ», которая есть, что она есть даже и тогда, когда никто не можетъ ее осуществить и никакое историческое человѣчество никогда не осуществляло,—совсѣмъ нѣтъ. Нѣтъ ея, стало быть, и для принципа противорѣчія и всей логики, которая и безъ того находится въ наше время въ состояніи полной перестройки. Тогда возможенъ такой конечный результатъ, что логическіе принципы безпротиворѣчивости измѣняются въ свою противоположность».

<sup>1)</sup> Философія, какъ строгая наука (Логосъ. Книга I. 1911 г. стр. 39).

## XXIX.

## ЭЛЕМЕНТЫ.

(Къ стр. 63, 68—69, 149, 151—152, 155 и далѣе, 181, 211, 213, 232).

Пониманіе и наслажденіе, усвоеніе и умѣніе въ искусствѣ начинаются съ элементовъ и завершаются элементами. Начинаютъ съ упражненія въ элементахъ, поверхностно взятыхъ, школьно приготовленныхъ; затѣмъ дѣлаютъ отступленія въ сторону «что» и «какъ», въ сторону содержанія, выраженія, законченности, характерности, стилистичности, и т. п.; и завершаютъ новымъ углубленнымъ постиженіемъ свободно воспринятыхъ элементовъ. Тогда обнаруживается сокровенный эстетическій смыслъ, интимная значимость какого-нибудь амфибрахія или септакорда, enjambement'a или синкопы.

Мнѣ хочется сказать нѣсколько словъ объ элементахъ (преимущественно о мелодіи и о ритмѣ) потому, что модернизмъ съ одной стороны притязаетъ на коренное преобразование искусства звука, съ другой же стороны становится все болѣе и болѣе глухимъ къ его элементамъ. Эта глухота одинаково проявляется и въ творчествѣ и въ исполненіи и въ воспріятіи всѣхъ модернистовъ, нѣкоторыхъ новаторовъ, а отчасти и просто нашихъ современниковъ.

Полная немошь въ обращеніи съ простыми средствами въ связи съ окончательной потерей способности не только къ широкой и свободно льющейся мелодіи, но и къ короткому опредѣленно-характерному мотиву у композиторовъ, безобразный произволъ въ передачѣ элементовъ у модернистическихъ исполнителей (къ счастью пока немногочисленныхъ), и наконецъ отсутствіе даже самой простоватой непосредственности, непредубѣжденности у слушателей, сбиваемыхъ съ толку «переоцѣнкой» элементовъ, производимой окончательно оглушенными и помрачившимися критиками, — вотъ черты музыкальной современности.

Казалось бы, что наличность элементов, их новизна, автономность их сочетаний, их размеры и размахъ, индивидуальность и органичность (неразложимость) образования и т. д., что все это, или отсутствие и недостатокъ этого, независимо отъ вкусовыхъ «да» и «нѣтъ», должно было бы констатироваться въ болѣе или менѣе объективно обязывающихъ критическихъ описаніяхъ. Между тѣмъ практика словно опровергаетъ сдѣланное предположеніе. Читая современныя рецензіи или помѣщаемыя въ концертныхъ программахъ разборы исполняемыхъ произведеній, въ особенности, если анализирующіе и анализируемые—модернисты, подчасъ диву даешься, какъ могло въ такой мѣрѣ ослабѣть ощущеніе элементовъ. Еще и еще разъ повторяю, что нечего ссылаться на критиковъ, въ свое время отрицавшихъ, напримѣръ, мелодическій даръ у Бетховена, а затѣмъ у Вагнера: теперешнее положеніе вещей ничего общаго не имѣетъ съ двумя указанными историческими моментами; тогда консерватизмъ и коллективизмъ преобладалъ надъ «эволюціонизмомъ» и индивидуализмомъ; не признавая элементарнаго творчества за Бетховеномъ и Вагнеромъ <sup>1)</sup>, критики въ дѣйствительности отрицали въ нихъ наличность трафаретовъ, школьнообработанныхъ элементовъ, а не постигнутыхъ по существу. Сейчасъ наблюдается почти обратное: въ особенности модернистическіе критики склонны съ распростертыми объятіями привѣтствовать все новое и съ тѣмъ большимъ воодушевленіемъ, чѣмъ это новое менѣе походить на старое, такъ что «ни на что» не похожее канонизируется уже прямо заживо; слѣдовательно удивляться приходится вовсе не на тѣхъ, которые по наивности или вполне сознательно и разумно протестуютъ противъ модернистическихъ композицій, а на тѣхъ, кто наивно (или издѣваясь про себя) выписываетъ

---

<sup>1)</sup> Непризнаваніе Вагнера помимо недостаточной проникновенности критиковъ объясняется еще и различными полемическими обстоятельствами, начиная его борьбой съ чистой музыкой и кончая внѣмузыкальными частями его міровоззрѣнія, напримѣръ, его культурнымъ «антисемитизмомъ».

добросовѣстно въ какомъ-нибудь программномъ «психологико-тематическомъ» анализѣ случайный наборъ нотъ въ качествѣ «темы» псевдосимфоніи Р. Штрауса и, процитировавъ, начинаетъ нудно «вчувствовать» (einfühlen) въ эту нѣжить; но удивленіе еще вырастаетъ, когда тѣ же самые аналитики оказываются лишенными всякаго чувствилища въ отношеніи къ тѣмъ (безразлично: старымъ или новымъ) композиціямъ, въ которыхъ творчество элементовъ (напримѣръ, яркіе мелодическіе и тематическіе образы)—вполнѣ осязательно и ясно, какъ на ладони.

Наше время особенно часто заявляетъ о «недоказуемости» и объявляетъ «дѣломъ вкуса» то, что вполнѣ конкретно-наглядно и установленіе наличности или отсутствія чего <sup>1)</sup> не зависитъ вовсе отъ вкусового различія.

Какимъ же образомъ модернисты, улавливая мелодику въ бессмысленной запутанности голосовъ, напримѣръ, у Регера, могутъ съ пренебреженіемъ относиться къ тѣмъ авторамъ, у которыхъ мелодія при всей индивидуальности и необыденности очертаній уловима слухомъ безъ особаго труда (что, какъ извѣстно, является по Аристотелю однимъ изъ условій красоты: εὐσυνολτόν, εὐμενιμόνευτον; см. Περὶ ποιητικῆς)? Современники Бетховена или Вагнера, отрицавшіе въ нихъ мелодическій даръ, пребывали все-таки въ сферѣ музыки и имѣли отчетливое хотя и недостаточно широкое и глубокое понятіе и ощущеніе мелодіи; модернисты же явно вышли изъ сферы музыки, ибо нельзя ни логически ни артистически допустить, что модернистическое творчество находится все еще въ сферѣ музыки (только разросшейся), разъ модернистами утеряна воспріимчивость къ тому, что уже безспорно находится въ этой сферѣ, но... ближе къ ея центру и дальше отъ периферіи.

Когда самъ Вагнеръ говорилъ объ аритмичности или атектоничности своей музыки, то мы въ правѣ упрекнуть его либо въ кокетствѣ, либо въ задорно-полемиическомъ признаніи передъ крайними пуристами, ибо знаемъ теперь сколь отчетливы, несмотря на сложность ритмическія, а

<sup>1)</sup> «Demonstrationes ad oculum» Баумгартена.



въ нѣкоторыхъ моментахъ и архитектурическія <sup>1)</sup> его построения.

Но тотъ же Вагнеръ—не снисходительно сентиментально (какъ это принято у нѣкоторыхъ модернистовъ), а съ наивнымъ благоговѣніемъ, свойственнымъ подлинно великому и гениальному человѣку, — вслушивался въ элементы своихъ предшественниковъ.

За модернистами, отмѣчающими мелодію тамъ, гдѣ ея нѣтъ, и незамѣчающими мелодіи тамъ, гдѣ ея быть можетъ слишкомъ много, за этими очевидно еще только робкими сторонниками какого-то компромисса надвигается на насъ откровенное эстетическое варварство въ лицѣ, напримѣръ, послѣдняго фаворита модернистовъ, неистоваго рекламиста, Арнольда Шенберга, объявляющаго мелодію «первобытнымъ средствомъ музыкальнаго выраженія» (въ такомъ контекстѣ, который не оставляетъ сомнѣній, что слову первобытнѣй приданъ презрительный смыслъ).

Также приблизительно обстоитъ дѣло и съ ритмомъ. Ритмическаго богатства, сложности и разнообразія ритма труднѣе не замѣтить, но, во-первыхъ, отмѣчая его въ произ-

---

<sup>1)</sup> Конечно, музыкальная архитектоника цѣлыхъ драматическихъ композицій Вагнера или даже отдѣльныхъ сценъ является областью, еще совершенно не изслѣдованною. Но чувствуется здѣсь грандіозная и притомъ чисто музыкальная постройка, слагающаяся изъ ясно различаемыхъ варіаціонныхъ формъ, совершенно особаго вагнеровскаго типа. Авторъ Кольца владѣлъ тайной неисчерпаемо преобразовывать свои мотивы; варіаціи его суть какъ бы свободныя разсужденія на данную мысль. Вотъ отчего и подражаніе вагнеровской музыкальной драматикѣ такъ нестерпимо; вагнеріанцы совершенно не знаютъ, что имъ дѣлать со своими «изобрѣтенными» мотивами; не умѣя по бездарности своей варіировать ихъ, они просто механически просовываютъ въ надлежащемъ мѣстѣ тотъ или другой мотивъ, который даже независимо отъ мелодической самоцѣльности своей не можетъ въ такомъ случаѣ не производить впечатлѣнія гримасы. Итакъ путь къ открытію своеобразныхъ построений Вагнера намѣчается самъ собою, чего нельзя сказать о произведеніяхъ откровенно-безформеннаго модернизма. Но и со «старой» симфонической точки зрѣнія музыка большинства сценъ Вагнера представляется архитектурически стройнѣе, нежели симфоніи Брукнера, не говоря уже о звуковыхъ поэмахъ и философемахъ крайнихъ модернистовъ.

веденіяхъ немодернистическихъ, за ритмомъ не слышатъ мелодіи; во-вторыхъ, смѣшиваютъ разсудочно приготовленныя тактовые схемы въ  $\frac{7}{4}$  или въ  $\frac{11}{4}$  съ творческимъ ритмомъ; послѣдній въ рукахъ высокоодареннаго мастера большей частью свободно укладывается въ нормальныхъ тактовыхъ построеніяхъ и ничего не теряетъ отъ этого въ своей оригинальности, а скорѣе выигрываетъ вслѣдствіе новыхъ полуудареній и синкопическихъ акцентовъ, связанныхъ со смѣной сильныхъ и слабыхъ частей такта; главное же — въ томъ, что въ нормальныхъ тактовыхъ построеніяхъ ритмъ пріобрѣтаетъ прочное русло, въ берегахъ котораго теченіе его становится болѣе упругимъ; вслѣдствіе чего открывается возможность для высокохудожественнаго эффекта, внезапно, естественно, ибо не покидая береговъ, то есть не измѣняя тактового размѣра, дать перегибъ отъ почти неуловимой сложности къ первично-простому ритму, который какъ бы заданъ самимъ тактомъ.

Поклонники модернизма усматриваютъ нерѣдко ритмическое богатство тамъ, гдѣ нѣтъ намека не только на ритмъ, но даже и на сложность или на остроуміе въ двухъ и трехдольныхъ сочетаніяхъ, а есть только совершенно произвольная смѣна тактовыхъ размѣровъ; за то модернисты съ нескрываемымъ презрѣніемъ относятся къ «квадратности» и упрекаютъ въ мѣщанствѣ, напримѣръ, Вагнера за гениальную простоту и вѣскость ритма въ экспозиціи его вступленія къ Мейстерзингерамъ.

Окончательное разложеніе гармоніи и архитектуроники въ модернизмъ конечно не способствуетъ тому, чтобы у представителей послѣдняго могло сохраниться и развиваться здоровое чутье къ этимъ элементамъ и углубленное ихъ пониманіе.

Итакъ современность все болѣе и болѣе утериваетъ непосредственное ощущеніе элементовъ искусства звука, другими словами утериваетъ музыкальность въ собственномъ и точномъ смыслѣ этого слова, и какъ въ своихъ воззрѣніяхъ, такъ и въ произведеніяхъ балансируетъ между элементами, взятыми въ смыслѣ первоначальной школы, и карикатурными суррогатами ихъ, порожденными без-

огляднымъ анархизмомъ; оконченѣвшая академія, потрясая въ рукахъ учебниками, передаетъ анаѳемѣ модернистовъ, (а за одно съ ними и тѣхъ, которые, будучи ею также непоняты, ничего общаго съ модернизмомъ не имѣютъ); лагерь же модернистовъ, исходя изъ устарѣлости тѣхъ же учебниковъ, противопоставляя имъ т. н. «свободу творчества» и «языкъ чувствъ» и оперируя совершенно неподходящими историческими примѣрами непризнанія Бетховена или Вагнера, осыпаетъ насмѣшками ретроградовъ, (а за одно съ ними и тѣхъ, которые, будучи ими, модернистами, непоняты, ничего общаго съ академичностью не имѣютъ). И тамъ и здѣсь въ сущности—школьничество: прилежные и благонравные ученики, дорожа честию своего учебнаго заведенія, закрываются учебниками отъ сорванцовъ, которые «съ чувствомъ» показываютъ имъ языки, подтверждая тѣмъ свою свободу... отъ тѣхъ же учебниковъ.

\*

Въ началѣ былъ ритмъ. Такъ говоритъ не только Гансъ фонъ Бюловъ и другіе музыканты, но и астрономъ Ферстеръ... А ритмъ есть первичная радость. Ритмъ есть душа музыки... Ритмическія колебанія частицъ воздуха даютъ тонъ... Архитектоника есть «большой» ритмъ; этого мнѣнія держится и «новая наука о музыкѣ»... Такъ всѣ элементы музыки могутъ быть сведены къ ритму. По убѣжденію того же профессора Ферстера, сама астрономія есть міровая ритмика, а отсюда и гармонія... *Rigveda Dirghalama* указываетъ на небесные ритмические прототипы, на которыхъ покоятся земные стихотворные размѣры... «Ритмъ имѣетъ въ себѣ нѣчто магическое; онъ заставляетъ насъ вѣрить въ то, что возвышенное принадлежитъ намъ» — такъ говоритъ Гете (*Sprüche in Prosa*, 169). А вотъ что говоритъ о ритмѣ эстетикъ Максъ Десуаръ<sup>1)</sup>, нѣкоторыя воззрѣнія котораго объ элементахъ музыки я считаю полезнымъ привести здѣсь потому, что этотъ артистичный и разносторонній ученый съ одной стороны эклектикъ, съ другой же скептикъ и потому, нисколько не оригинальная и всегда свѣряя свои взгляды съ выводами

<sup>1)</sup> *Aesthetik und Kunstwissenschaft* 1906.

специалистовъ, онъ крайне осмотрителенъ въ формулировкѣ и, гдѣ можно, избѣгаетъ рѣшительныхъ утверждений.

«Ритмическій порядокъ» разсуждаетъ Максъ Десуаръ (S. 290)—«не поздній пришелецъ, а порожденъ одною изъ оригинальнѣйшихъ способностей человѣческаго духа и является можетъ быть самымъ раннимъ выраженіемъ человѣческаго творчества». Высказавшись затѣмъ противъ пресловутаго соотношенія ритма и работы, Максъ Десуаръ опровергаетъ крайности доктрины «выраженія» (Ausdruck), указывая между прочимъ на то, что еще «Руссо объяснялъ музыку, какъ чувствомъ повышенную рѣчь, и Дюбо (Dubos), другой представитель того же самаго чисто-риторическаго и слабо-музыкальнаго народа, утверждалъ, что все искусство происходитъ отъ сказаннаго или написаннаго слова (de la parole parlée ou écrite tout art dérive)» (S. 304). Въ качествѣ одного изъ «убѣдительнѣйшихъ основаній» противъ пониманія музыки, какъ возбужденной приподнятой рѣчи, Максъ Десуаръ приводитъ фактъ отсутствія у первобытныхъ племенъ речитатива, какъ старѣйшей формы, и даетъ антропологическую справку, по которой «музыка народовъ, переживающихъ охотничій періодъ, часто состоитъ только изъ ритмическаго движенія одного тона, а потому и не можетъ быть показано происхожденіе этой музыки изъ измѣненій высоты звука или изъ модуляціи голоса во время рѣчи» (S. 305)... «Древнѣйшіе напѣвы такъ же какъ простѣйшія дѣтскія пѣсни вовсе не имѣютъ текста, а пользуются подобно тому, какъ мы это дѣлаемъ при напѣваніи <sup>1)</sup>, не имѣющими смысла сочетаніями гласныхъ и согласныхъ звуковъ съ тою цѣлью, чтобы облегчить артику-

<sup>1)</sup> «Trällern» говоритъ Десуаръ, т.-е. напр.: трамъ-тара-рамъ.—Въ новѣйшее время чисто-музыкальные элементы, беря снова верхъ въ сочиненіяхъ для голоса, какъ бы подчеркиваютъ самобытное происхожденіе музыки. Максъ Десуаръ дѣлаетъ слѣдующее вѣрное замѣчаніе. «Приспособленіе пѣвучей темы къ тексту долгое время опредѣляло въ главныхъ пунктахъ форму пѣсни»... «(Нынѣ музыка, представляя фортепіанному сопровожденію одинаковыя правомочія съ партіей голоса, призвана выявить въ звукѣ нѣжнѣйшія и тончайшія тайны слова» (S. 326).—Сопоставляю съ этимъ замѣчаніемъ слѣдующее мѣсто изъ не вошедшей въ эту книгу рецензіи моей: «Речитатив-

ляцію тона. Пѣсенные тексты и речитативы встрѣчаются уже на высшихъ ступеняхъ культуры. Слѣдовательно, музыка не можетъ вести своего происхожденія отъ естественнаго интонированія при возбужденномъ характерѣ рѣчи» (S. 305)... «Ритмъ является», говоритъ нѣсколько далѣе (S. 312) профессоръ Десуаръ, «элементарнымъ средствомъ воздѣйствія въ музыкѣ».

Къ этой справкѣ изъ новѣйшей эстетики считаю необходимымъ прибавить слѣдующія соображенія.

Научныя выраженія, метрика и ритмика, суть по сію пору условные термины. Если профессоръ Лейпцигскаго университета, по кафедрѣ исторіи и теоріи музыки, говоря о ритмикѣ, разумѣетъ моментъ длительности (— ∪), а говоря о метрикѣ — моментъ вѣсомости (⊥ — или ⊥ ∪), то профессоръ Мюнхенскаго университета по кафедрѣ исторіи и теоріи литературы поступаетъ наоборотъ. Предоставивъ ученымъ спорить до пришествія антихриста, необходимо, однако, для практической оріентировки условиться, что разумѣть подъ ритмомъ и что — подъ метромъ. Ритмъ есть творчески-первичный элементъ, нѣчто индивидуальное, врожденное свободное въ своемъ движеніи, ирраціональное; онъ вноситъ формальное содержаніе въ предѣлы такта или превращаетъ послѣдній въ единицу своего болѣе широкаго движенія. Метръ является то однимъ изъ основныхъ размѣровъ, а то сочетаніемъ двухдольнаго размѣра съ трехдольнымъ, которое дѣлаетъ возможнымъ распредѣленіе матеріала болѣе сложнаго ритмическаго движенія; метръ есть нѣчто словно коллективистичное, согласно воспринимаемое, математи-

ный и дейтъ-мотивный стиль по силамъ только очень большому таланту, способному въ любой моментъ музыкальной драмы открыть источникъ своего мелодическаго творчества; этотъ стиль есть результатъ борьбы требованій музыкальной декламации и музыкальной характеристики съ потокомъ элементовъ чистой музыки, которые, слѣдовательно, должны быть налицо въ значительномъ количествѣ, чтобы не остаться побѣжденными и заключить съ соперниками равноправный договоръ. Истинный художникъ прозы — всегда стихотворецъ, хотя бы про себя и для себя; работая надъ прозой, онъ постоянно борется съ властными, мѣрными напѣвами стиха. Эти два соотношенія — вполне аналогичны между собою...

чески точно опредѣляющее рамки движенія, и является, такъ сказать, гистологіей музыкальнаго организма. Поэтому можно сказать, что метрическое разнообразіе есть результатъ ненасильственного согласованія богатаго живого ритма съ тактовымъ дѣленіемъ; но можно выразить ту же мысль и слѣдующимъ образомъ: только въ случаѣ свободнаго согласованія богатаго живого ритма съ тактовымъ дѣленіемъ (или съ дѣленіемъ на тактовыя группы), получается ритмическая цѣльность и ритмическій порядокъ. Вѣсомость (ударяемая нота сильной части такта) и длительность (цѣлая нота, дѣлимая на части по времени) вовсе не должны относиться одна исключительно въ вѣдомство ритма, другая исключительно въ вѣдомство метра. Выражаясь отвлеченно, можно (конечно, съ приблизительностью только) сказать, что ритмъ есть творческая идея, тактъ является безсодержательно-формальною грамматическою данностью музыкальной рѣчи, а метръ представляетъ собою неизбежный жизненный компромиссъ, безъ котораго невозможно воплощеніе ритма. Неподвижно схематизированъ ритмъ только на нотной бумагѣ; въ хорошемъ исполненіи выявляется его первичное творческое пульсированіе или наоборотъ, обнаруживается отсутствіе въ немъ пульса, т.-е. его безжизненность, его изначальный трафаретно-метрический характеръ; обнаруживается его гибкость, автономность, передаваемость, его угловатость, анархичность, невоплотимость. Но и пойманный, заключенный въ нотныхъ знакахъ и прочитываемый глазами, только грамматически отмѣчающими построеніе тактовъ и тактовыхъ чертъ, ритмъ не можетъ скрыть вполне ни своего богатства, ни своей бѣдности.

\*

Касаясь интервалловъ и длительности нотъ, т.-е. моментовъ, опредѣляющихъ мелодію, М. Десуаръ дѣлаетъ слѣдующее тонкое наблюденіе. «Почти кажется», говоритъ онъ, «будто широта интервалловъ имѣетъ правда очень темное, отношеніе къ нашимъ ощущеніямъ равновѣсія; больше того, словно допустимо воспроизведеніе въ нотахъ тяжести и легкости. На основаніи подобнаго же произвольнаго пере-

несенія <sup>1)</sup> мы воспринимаемъ долго длящійся тонъ какъ нѣчто недвижно покоящееся» (S. 318).—Но, подходя вплотную къ мелодіи, Десуаръ скептически заявляетъ, что «подлинная мелодія означаетъ созданіе, которое не можетъ ни быть сравнено съ чѣмъ-либо, ни объяснено изъ чего-либо; до сихъ поръ, по крайней мѣрѣ, она остается однимъ изъ тѣхъ предѣльныхъ явленій (Grenzfälle), гдѣ изслѣдованіе находитъ свой конецъ». Здѣсь умолкаетъ профессоръ эстетики. Попытаюсь продолжить.

Конечно изъ всѣхъ элементовъ музыки мелодія всегда была и останется наиболѣе непостижимымъ въ своемъ существѣ. Мелодія есть то, что схватывается прежде всего и притомъ даже менѣе музыкальными; (схватывается часто съ искаженіемъ элементовъ ритмическихъ и архитектурныхъ); въ то же время всего позже получаетъ признаніе новизна, самобытность именно мелодіи, въ особенности, если она выступаетъ въ пьесѣ не въ одиночествѣ, а сопровождаемая другими, и не обнаженно, а богато разубранная гармоническимъ и инструментаторскимъ мастерствомъ и, какъ бы скрытая за воздушной тканью, трепещущей отъ множества неустанно возникающихъ ритмическихъ сочетаній. Такъ было съ мелодикой Вагнера...

Оригинальная мелодія есть то, что встрѣчается наиболѣе рѣдко, что несутъ съ собою только сильнѣйшіе, а слѣдовательно и свободнѣйшіе, но въ то же время отношеніе къ мелодіи (какъ со стороны цѣнителей и исполнителей, такъ и со стороны подражательныхъ композиторовъ) являетъ собою одинъ изъ рѣдкихъ примѣровъ дурного консерватизма. Въ то время какъ прислушивались къ новымъ образцамъ другихъ элементовъ, принимали ихъ, отмѣчали въ исполненіи и подражали имъ, продолжали однако сохранять въ душѣ трафаретъ прежней мелодичности. Такъ, долго звучали еще (въ особенности въ Россіи) сладкіе итальянизмы, когда во всемъ остальномъ уже царили начала нѣмецкой музыки.

Можно думать, будто мелодія, разъ только она своя, вѣщаетъ болѣе глубоко, опредѣленно, рѣшительно о сво-

<sup>1)</sup> т.-е. ощущеній одной области въ другую.

емъ, о томъ, о чемъ въ «своей» гармоніи только намекается; будто мелодія болѣе рѣзко отмежевывается отъ не-своего, такъ что совсѣмъ уже несвой испытываютъ двойное чувство досады: отъ воздвигаемыхъ передъ ними границъ и отъ происходящаго отсюда (но впрочемъ вполнѣ преодолимаго) препятствія къ обзорѣнію расположеннаго за этими границами. Здѣсь вступаетъ въ свои справедливыя права вкусъ (собирательный или личный), однако справедливость эта въ особенности въ случаѣ вкусового отрицанія, оставаясь только инстинктивной, не осмысливаясь до приговора: «чѣмъ лучше, тѣмъ хуже» или «чѣмъ хуже, тѣмъ лучше», можетъ обратиться въ высшую несправедливость, которая выражается въ томъ, что вмѣсто отверженія констатированнаго (разъ вкусъ говоритъ «нѣтъ») отрицается самая наличность того, чего не констатировать казалось было бы невозможнымъ. Такъ, часто въ особенности теперь, нѣтъ ушей именно для мелодіи, несмотря на то, что существованіе ея образовъ или ихъ отсутствіе можетъ быть отчетливо показано каждымъ музыкальнымъ человѣкомъ, не слѣдующимъ слѣпо своему вкусу, подсказывающему ему нерѣдко да тамъ, гдѣ—почти нѣтъ и нѣтъ тамъ, гдѣ—больше, чѣмъ да. Образцовымъ рѣшеніемъ критической задачи съ приговоромъ «чѣмъ лучше, тѣмъ хуже» является знаменитый и въ свое время вызвавшій въ Россіи такое негодованіе отзывъ Ганслика о темѣ финала скрипичнаго концерта Чайковскаго. Гансликъ не отрицалъ мелодіи, а отринулъ ее и чѣмъ безпощаднѣе онъ ее бранилъ, тѣмъ большую яркость онъ признавалъ за нею.

Мелодія есть, далѣе, то, трафаретъ чего усвоить несравненно легче, нежели трафаретъ другихъ элементовъ, и въ то же время мелодія есть то, движеніе въ чемъ—(движеніе свободное, какъ бы закономѣрное и увѣренное, т.-е. автономное)—менѣе доступно для изученія, нежели такое же обращеніе съ остальными элементами.

\*

Въ заключеніе мнѣ кажется не лишнимъ указать отдѣльную категорію, на которая въ моемъ представленіи распа-



дается мелодія, независимо отъ установившихся и спорныхъ классификацій строгой науки. Я различаю прежде всего мелодію въ тѣсномъ смыслѣ слова, затѣмъ мотивъ (и подвидъ его, фразу) и, наконецъ, тему. Если назвать наиболѣе типичныхъ представителей каждаго вида, то безо всякихъ опредѣленій станетъ ясенъ, какъ принципъ самага подраздѣленія, такъ и предносящіеся идеалы отдѣльныхъ мелодическихъ видовъ <sup>1)</sup>. Шубертъ, Шопень—мелодисты; Вагнеръ, Бизе—мотивисты; Бетховень, Чайковскій—тематисты. Я умышленно въ каждой парѣ именъ привожу одного нѣмца и одного не нѣмца, имѣя ввиду вышеупомянутую тираннію вкуса какъ разъ въ пониманіи мелодическаго элемента. Неупоминаніе Баха, Моцарта, Шумана, Брамса и немногихъ другихъ не должно конечно означать относительную бѣдность или блѣдность ихъ мелодическихъ (въ широкомъ смыслѣ) дарованій, а только нетипичность послѣднихъ вслѣдствіе смѣшанности видовъ, переходящихъ одинъ въ другой. Съ другой стороны и у шести поименованныхъ выше, кромѣ типичнаго для каждаго изъ нихъ вида, можно встрѣтить и великолѣпные образчики другихъ видовъ. Однако, что касается мелодіи въ тѣсномъ смыслѣ, то дарованія первой пары, Шуберта и Шопена, представляются мнѣ внѣ сомнѣнія величайшими изъ существующихъ. Я приведу только два примѣра: Ungeduld Шуберта и вторая тема первой части h-moll'ной сонаты Шопена, и спрашиваю, кто изъ старыхъ или новыхъ далъ міру такую расточительную и неистощимую пѣвучесть? Вѣдь обѣ эти мелодическія линіи, не обрываясь, не ослабѣвая и не повторяясь въ оборотахъ, длятся у Шуберта—въ теченіе всей пьесы, у Шопена—не меньше: полторы страницы. Этого не встрѣтишь ни у кого: ни у Баха, ни у Моцарта, ни у Бетховена, ни у Шумана, ни у Вагнера, что однако опять-таки

---

<sup>1)</sup> Я останавливаюсь на терминѣ видъ (т.-е. результатъ нагляднаго дѣленія), а не родъ, такъ какъ вводитъ родовыя объединяющія понятія—дѣло ученыхъ специалистовъ по теоріи музыки. Мотивъ, фраза въ связи съ предложеніемъ, и періодомъ, т.-е. съ анатоміей формы, съ синтаксисомъ имѣютъ конечно иной условный, терминологическій смыслъ.

не означает относительной слабости у этихъ пяти авторовъ мелодическаго дара въ широкомъ смыслѣ; вопросъ въ томъ, у кого этотъ даръ превосходнѣе: напримѣръ, у Бетховена или у Шуберта, у Вагнера или у Шопена, едва ли кажется мнѣ можетъ быть съ опредѣленностью рѣшенъ <sup>1)</sup>. Дѣло въ томъ, что мелодическія потенціальности, когда рѣчь идетъ о подобныхъ вершинахъ, не могутъ быть подвергнуты сравненію никакимъ внутреннимъ эстетическимъ окомъ. Ясно только, что, напримѣръ, Бетховенъ или Вагнеръ сильнѣе здѣсь Чайковскаго или Бизе. Но мелодическая потенціальность можетъ актуально выразиться въ рѣшительномъ преобладаніи одного вида съ большимъ или меньшимъ подавленіемъ другихъ или же въ смѣшанномъ типѣ. Преобладаніе того или другого вида находится такимъ образомъ въ зависимости не отъ скрытой энергіи мелодическаго (въ широкомъ смыслѣ) творчества, но отъ характера композиторской личности, (а у второстепенныхъ авторовъ нерѣдко и отъ безхарактерной подражательности даже въ выборѣ вида мелодики любимому образцу или господствующей манерѣ).

Натуры, въ которыхъ интимная жизнь чувства преобладаетъ и въ которыхъ напѣвности не приходится вести борьбу съ другими устремленіями, направятъ всю свою мелодическую энергію на мелодію въ тѣсномъ смыслѣ. Таковы Шубертъ и Шопенъ. Мелодическое движеніе ихъ никогда не задерживается, не срывается и не подчиняется вполнѣ ни цѣлямъ характеристики событій и лицъ, ни исканіямъ мышленія. Натуры драматическія, которыя для борьбы стремленій внутри себя ищутъ «театра войны» внѣ себя, склонны дробить мелодическую энергію, давая вмѣсто собственно ме-

<sup>1)</sup> Это обстоятельство не лишаетъ однако права и возможности дѣлать сравнительную оцѣнку отдѣльныхъ музыкально-творческихъ дарованій. Такъ, напримѣръ, какъ разъ типичные мелодисты являются слабыми мыслителями, а потому и посредственными водчами, которымъ лишь рѣдко и словно невзначай удастся иной разъ крупный архитектурическій образъ. Отсюда, напримѣръ, Бетховенъ по совокупности всѣхъ элементовъ очевидно представляется безконечно превосходящимъ Шуберта. Шопенъ, не уступая Шуберту въ мелодичности, превосходить его однако въ архитектурическомъ отношеніи.

лодіи болѣе короткіе, но болѣе характеристичныя и притомъ разнохарактерныя <sup>1)</sup> мотивы. Таковъ Вагнеръ или Бизе (соперникъ его въ глазахъ Ницше). Наконецъ, когда въ натурѣ композитора по той или другой причинѣ беретъ верхъ философичность, оттого ли что жизнь мысли <sup>2)</sup> подчиняетъ себѣ жизнь чувства <sup>2)</sup> или оттого, что особенно прельстительными вдругъ почему-то предстанутъ передъ духовными очами достиженія симфоническаго разума, тогда происходитъ невольная или произвольная концентрація мелодической энергіи; она порождаетъ въ такомъ случаѣ темы, въ буквальномъ смыслѣ слова чреватая, т.-е. способная къ развитію и отчасти къ раскрытію заложенныхъ въ нихъ собственно-мелодическихъ образовъ, которые однако нерѣдко бываютъ такъ глубоко погребены, что уже и не встаютъ изъ темы, являющейся ихъ великолѣпною могилой. Таковы Бетховенъ и Чайковскій. Чайковскій часто напрасно хоронилъ свою простую напѣвность, увлекаясь симфонизмомъ, Бетховенъ же именно въ темахъ въ особенности проявилъ великую мелодическую стихію; онъ огромными массами сгонялъ напѣвныя свои волны къ одному пункту,

---

1) Фраза, какъ подвидъ мотива, представляется мнѣ неудавшимся или недоразвившимся мотивомъ: мелодическая энергія—или вообще не велика (какъ у большинства оперныхъ «реалистовъ») и потому порождаетъ образы не только короткіе, но и жидкіе, не насыщенные, или же при элегической склонности мотивы не достигаютъ необходимой характеристичности, выпуклости, оставаясь фрагментами основной интимной авторской мелодіи, фрагментами, которые скорѣе какъ бы рассуждаютъ о томъ, что надлежитъ характеризовать. Нежели властно характеризуютъ. Къ послѣдняго рода фразамъ склоненъ, на примѣръ, Чайковскій.

2) Мысль въ противоположность чувству должна конечно пониматься здѣсь не какъ дѣятельность разсудка, не какъ логизированіе, а какъ особая художественная (въ данномъ случаѣ — музыкальная) рефлексія, сопровождаемая творческимъ конструирваніемъ, въ противоположность эмоциональной отзывчивости, которая въ музыкѣ лишь при наличности очень крупнаго элементарнаго творчества (въ особенности мелодическаго) не выноситъ за предѣлы искусства, не нуждается въ помощи внѣмузыкальных элементовъ и не приводитъ въ тупики, въ родѣ «языка чувствъ», музыкальной живописи и т. п.

необходимому для него, какъ опора, какъ исходная точка его мышленія. Его темы не имѣютъ себѣ равныхъ по ужа-сающей сосредоточенности, и кажется, что, чѣмъ сжатѣе онѣ, тѣмъ болѣе скоплено тамъ музыкальнаго электричества, тѣмъ сильнѣйшую грозу и бурю онѣ общають и тѣмъ для насъ неизслѣдимѣе будетъ его полетъ и тѣмъ смѣлѣе понесется онъ отъ нихъ къ разрѣшенію мучительныхъ для него проблемъ. Вотъ почему для того, кто понималъ Бетховена, т.-е. кто хоть разъ увидѣлъ, какъ безпощадно сжимаетъ и мнетъ онъ въ своихъ пальцахъ мелодическія сѣмена, чтобы превратить ихъ массу въ молніеносный источникъ, отнюдь не парадоксомъ является мысль, что въ первой же темѣ пятой симфоніи потенциально заключена вся симфонія. Не эту ли борьбу за центростремительность и побѣду своего высшаго я пытался (увы, только пытался) передать Клингеръ въ позѣ возсѣдающаго на тронѣ преображеннаго Бетховена, черты котораго этотъ художникъ такъ упорно сближалъ въ своихъ наброскахъ съ ликомъ Іоанна Богослова?..

Что цѣннѣе: свободно льющаяся, упоительно долгая пѣвучая мелодія, лапидарные мотивы, въ которыхъ такъ переданы образы стихійнаго міра, что почти зримы становятся властвующія надъ ними божества или охваченные ими герои, (какъ это показалъ намъ Вагнеръ), или же темы, подобныя бетховенскимъ?

Все цѣнно, ибо все намъ надо и то, и другое, и третье.

Но если все это—болѣе или менѣе равноцѣнно и, какъ выше сказано, рѣшить нельзя, гдѣ и у кого изъ великихъ слѣдуетъ предположить большую мелодическую потенцію, то (опускаясь на рынокъ и къ фабрикамъ музыкальной современности) необходимо отмѣтить слѣдующее: притвориться, что способенъ пѣть, какъ Шопенъ или Шубертъ, невозможно; заниматься сложеніемъ мотивовъ, внѣшне характеризующихъ внѣшнее, манерныхъ и карикатурныхъ, дѣло не особенно замысловатое, но широкій просторъ какъ для непреднамереннаго обмана (вслѣдствіе наивнаго самообмана), такъ и для умышленнаго шарлатанства являетъ собой

псевдотематическое «изобрѣтеніе»: высиживаютъ темы, въ которыхъ ничего не сосредоточено, ничего не заложено, за которыми никогда не звучала мелодія, но которыя внѣш- не сходны своею краткостью и на первый взглядъ словно незамѣтностью съ бетховенскими; но краткость эта — не отъ сжатости, а отъ немощи (именно: пройти еще нѣ- сколько мелодическихъ шаговъ дальше безъ срыва) и не- замѣтность эта—не отъ скрытой концентраціи, а отъ яв- наго мелодическаго малокровія...

Кажется, будто я, классифицируя даже съ моею нагляд- ной точки зрѣнія, пропустилъ одинъ видъ: именно музы- кальную декламацию, аріозный речитативъ, инструменталь- ный речитативъ, въ родѣ попадающагося у Бетховена (напримѣръ, въ финалѣ девятой). Но, во-первыхъ, объ этомъ сказано выше (въ концѣ выноски на стр. 356, 357), а во-вто- рыхъ этотъ видъ по существу тѣсно связанъ съ видомъ мотива: если на лицо музыкальная декламация, которая не является подобно вышеупомянутымъ темамъ мыльнымъ пу- зыремъ, пустымъ наборомъ скачущихъ то внизъ, то вверхъ нотъ, способнымъ, и то лишь на первыхъ порахъ, ввести въ заблужденіе толпу, если на лицо не это карикатур- ное подражаніе, а подлинная декламация въ звукахъ,— безразлично связанныхъ или несвязанныхъ со словес- нымъ текстомъ—то она почти сплошь слагается изъ мно- жества мотивовъ, которые видоизмѣняются, сближаются другъ съ другомъ, переходятъ одинъ въ другой, сливаются въ новообразование; а слѣдовательно даже нѣсколько стра- ницъ такой мелодической декламации могутъ разсматриваться, какъ одинъ составной мотивъ, характеризующій цѣлое драматическое событіе.

### XXX.

(Къ стр. 64).

Бетховенъ говорилъ о своихъ произведеніяхъ, что они не по модѣ выстроганы и скроены, какъ того они хотятъ, и что новое и оригинальное рождается само собою безъ того, чтобы надо было объ этомъ думать.

## XXXI.

## ВКУСЪ.

(Къ стр. 67, 69, 126, 132, 145, 152, и далѣе, 164, 196, 198, 209, 211, 218).

Вопросъ о томъ, что слѣдуетъ точно разумѣть подъ словомъ вкусъ, все еще остается открытымъ. По крайней мѣрѣ опредѣленія какъ ученыхъ, такъ и «неученыхъ» эстетиковъ расходятся между собою. Есть ли вкусъ способность понимать художественное творчество, или (что не одно и то же) различать прекрасное отъ безобразнаго, плоское отъ возвышеннаго? Суть ли проявленія вкуса результатъ чисто эстетически воспринимающей способности<sup>1)</sup> или они свидѣтельствуютъ объ обладаніи уже способностью поэтической (въ широкомъ буквальномъ смыслѣ), т.-е. творческимъ даромъ, хотя бы и оставшимся безъ упражненія. И какъ тогда объяснить, что наряду съ совершенно непродуктивными цѣнителями, обличающими въ своихъ сужденіяхъ дѣйствительно высокій вкусъ, такіа стихійно творческія натуры, какъ Бетховенъ или Шекспиръ, внезапно обнаруживаютъ недочетъ вкуса въ своихъ произведеніяхъ.

Понятно, что въ этой ненаучной книгѣ всюду, гдѣ мнѣ приходилось упоминать о вкусѣ, я чувствовалъ большую стѣсненность въ томъ, какъ изложить эти мѣста.

Иной эстетикъ, излагающій научно-философски, не испытываетъ и малой доли этой стѣсненности, во-первыхъ, потому, что усвоенная имъ путемъ продолжительной дисциплины научная «форма» покрываетъ всѣ грѣхи, извиняетъ всѣ промахи въ предметномъ «содержаніи», матеріалъ котораго почерпнуть имъ изъ жизни (см., напримѣръ, насквозь пропитанную множествомъ ошибокъ статью Л. Циглера о Вагнерѣ *Die Tyrannis des Gesamtkunstwerks*; Logos, Band I, Heft 3), а во-вторыхъ, потому, что научно-философствующій часто не считаетъ себя обязаннымъ что-нибудь сказать о чемъ-нибудь; ему разрѣшается показывать заостренность, точность и

<sup>1)</sup> Такъ полагаетъ и Кантъ (§ 48 Kr. d. Ur.).

подвижность своего діалектическаго аппарата, обходя рѣшеніе проблемы или ходя вокругъ и около затронутыхъ вопросовъ. У нѣкоторыхъ же представителей т. н. научной философіи просто нѣтъ достаточной смѣлости, хотя бы ошибочно, но рѣшить поставленную проблему и нѣтъ достаточной осторожности въ обращеніи съ матеріаломъ, взятымъ изъ внѣшней или внутренней дѣйствительности.

Указанное выше затрудненіе увеличивалось въ частности и отъ того, что основоположеніями Критики способности сужденія Канта руководствоваться (а тѣмъ болѣе ихъ излагать)—было невозможно въ данномъ случаѣ, по самому характеру книги, но столь же невозможно тому, кто разъ знаетъ послѣднія, оставлять ихъ вовсе безъ вниманія. Къ тому же Кантъ не былъ въ состояніи <sup>1)</sup> въполнѣ разобраться въ эстетической сути музыки, и это столь важное обстоятельство, отразившееся и на общихъ его воззрѣніяхъ на искусство (тамъ, гдѣ эти воззрѣнія принимаютъ болѣе конкретное выраженіе), отодвигаетъ ученіе Канта, нисколько не умаляя философской и, я бы сказалъ, естественно-научной глубины его, все же на болѣе далекій планъ, когда рѣчь идетъ объ эстетической практикѣ даннаго искусства въ данную эпоху.

<sup>1)</sup> Я подчеркиваю: не былъ въ состояніи; это не значить, что Кантъ, даже, еслибы онъ былъ профессоромъ, напримѣръ, берлинскаго университета и притомъ жилъ въ наше время, не смогъ бы лучше разобраться въ музыкѣ, когда къ этому оказываются способными иные отъ природы маломузыкальные ученые эстетики современности, которая вѣдь столь услужливо и въ такомъ изобиліи доставляетъ теоретикамъ искусства художественныя впечатлѣнія. Судя по психофизиологическому типу Канта и по характеру его личности, надо думать, что онъ въ иныхъ условіяхъ могъ бы даже стать цѣнителемъ Баха, съ которымъ его соединяетъ сходственность и грандіозность мышленія, и Вагнера, такъ какъ въ музыкѣ послѣдняго слышится кромѣ того же типа мышленія, что и у Баха (хотя, конечно, въ меньшемъ размѣрѣ), еще особенная природная острота и тонкость, чувствительность (Sensibilität) т. н. внѣшнихъ чувствъ; этимъ въ высочайшей мѣрѣ отличалось, какъ извѣстно, тѣло Канта, у котораго всѣ воспріятія (и между прочимъ звуковыя) отражались не только движеніемъ чистой мысли, но и болѣе или менѣе сильнымъ и гармоничнымъ физиологическимъ потрясеніемъ.

Вотъ почему для цѣлей этой книги, сосредоточившейся на художественно-практическомъ значеніи переживаемаго музыкой момента, быть можетъ, имѣютъ болѣе наивно-рѣшительныя утвержденія эмпириковъ, артистичныхъ по природѣ своей и обладающихъ огромнымъ на наблюденіяхъ жизни изощрившимся психологическимъ чутьемъ <sup>1)</sup>. Таковъ, напримѣръ, Ла-Брюйеръ, который, конечно скажутъ мнѣ, смѣшивалъ еще прекрасное съ совершеннымъ, когда утверждалъ, что есть въ искусствѣ моментъ совершенства, какъ и въ природѣ моментъ добра или зрѣлости; что тотъ, кто это чувствуетъ и любитъ, имѣетъ вкусъ совершенный; тотъ же, который не чувствуетъ этого и которому нравится что-либо внѣ или помимо этого, имѣетъ уже вкусъ съ изъяномъ; что существуетъ такимъ образомъ хорошій и дурной вкусъ, и о вкусахъ спорятъ совершенно основательно <sup>2)</sup>.

\*

Однако, не есть ли въ отличіе отъ идеи красоты, съ которой связано у Канта понятіе вкуса, конкретно-прекрасное, т.-е. безусловно желанное съ точки зрѣнія даннаго развитого вкуса, тоже въ своемъ родѣ совершенство, но только такое, въ которомъ за выдѣленіемъ всего наглядно—и объяснимо—совершеннаго остается нѣчто, мыслимое на подобіе выдѣлимаго такъ же, какъ нѣкоторое совершенство, лишь безъ возможности указать разсудочное основаніе для этого предиката? И вотъ это совершенство есть не что иное, по моему мнѣнію, какъ совершенное отраженіе въ творческомъ образѣ многихъ или нѣкоторыхъ чертъ воображаемаго лика данной коллективной единицы. Отсюда понятно, почему и Кантъ вынужденъ ссылаться на *sensus communis aestheticus*, почему не опредѣляемый далѣе

<sup>1)</sup> Крайне важна поэтому для той же цѣли частичная конкретизація положеній эстетическаго ученія Канта, совершенная талантливымъ Христіансеномъ въ его Философіи искусства (1909).

<sup>2)</sup> Il y a dans l'art un point de perfection comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime en deçà ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement. (La Bruyère, p. 62, Les Caractères).



этотъ *sensus* либо не получаетъ никакого конкретнаго смысла, либо пріобрѣтаетъ ложный смыслъ, опираясь на который растетъ призракъ общечеловѣческаго искусства; отсюда понятно, наконецъ, что естественное и плодотворное единообразіе вкуса, (что не равнозначуще съ его однообразіемъ), сдно только и способное утвердить длительную преемственность и, слѣдовательно, довести данное искусство до высшей монументальности египетскихъ сфинксовъ или твореній Фидія и Софокла, что такое единообразіе вкуса возможно лишь въ границахъ сплоченной въ расовомъ отношеніи націи. Въ этихъ границъ, несмотря ни на какую даровитость отдѣльныхъ художниковъ, не образуется грандіознаго и устойчиваго искусства и какъ бы высоко не строили своевольные всечеловѣки, работающіе вразбродъ, воздвигаемая ими башня модной лежекультуры есть именно только вавилонская башня.

\*

Самъ Кантъ въ § 40 предупреждаетъ, что подъ *sensus communis aestheticus* надлежитъ разумѣть «*die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes*». А слѣдовательно осуществленіе его стоитъ передъ нами какъ идеалъ, восхожденіе къ которому возможно лишь медленное, постепенное и критически-осмотрительное, иначе получится... Мейерберъ.

Вотъ почему нѣсколько легкомысленнымъ (если только не умышленнымъ) представляется мнѣ риторически-восторженное толкованіе относящихся сюда мѣстъ Критики способности сужденія, которое даетъ профессоръ Когенъ въ своей книгѣ *Kants Begründung der Aesthetik*.

Напримѣръ, слѣдующее мѣсто: «Обѣтованіе соединства эстетическаго человѣчества въ глубочайшемъ выраженіи гуманности есть высочайшій пунктъ, на который указываетъ и къ которому ведетъ безконечная задача эстетической идеи. И передъ этой задачей должны молчать всѣ умныя колебанія и соображенія, въ которыхъ эстетическія чувства являются въ качествѣ признаковъ, раздѣляющихъ народы. Ибо какъ разъ наши великіе поэты и мыслители,

примыкая къ завѣту Канта, обосновали національное свое-  
образіе нѣмецкаго художественнаго чувства, проповѣдая  
задачу міровой литературы и эстетическаго образованія  
человѣческаго рода» (S. 221).

Напрасно отказываясь здѣсь отъ klugen Bedenken, зна-  
менитый комментаторъ Канта самъ покидаетъ никогда не  
оставляющую его критичность, облекается въ старомодную  
просвѣтительскую мантию абстрактнаго гуманиста и авто-  
ритетно задерживаетъ нормальное восхожденіе къ идеалу,  
вдувая искусственную жизнь въ призракъ и посылая этотъ  
призракъ въ жизнь искусства. Да, когда-то въ пору поли-  
тической раздробленности и унижительныхъ военныхъ не-  
удачъ, не чувствуя себя единой націей, утѣшались нѣмцы  
тѣмъ, что мнили себя всечеловѣками<sup>1)</sup> и мечтали о Welt-  
literatur, т.-е. объ интернаціонализациі своихъ классиковъ  
и о маклерствѣ, объединяющемъ посредничествѣ между  
національными литературами путемъ изготовленія въ гран-  
діозномъ масштабѣ переводной литературы<sup>2)</sup>.

А лучшіе писатели и художники современной Германіи  
вовсе не хотятъ Weltliteratur<sup>3)</sup> и международнаго во что бы  
то ни стало искусства, а желаютъ естественно оставаться  
нѣмцами и конечно не станутъ они слушать никакихъ со-  
вѣтовъ Мефистофеля, облеченнаго въ мантию Фауста.

\*

---

<sup>1)</sup> Отзвукъ этого имѣлъ мѣсто и въ русскомъ сознаніи только съ  
болѣе высокомѣрной и мистической окраской.

<sup>2)</sup> И Гёте говорилъ объ этомъ. Но тотъ же Гёте, ухивавшій въ  
науку, чтобы заглушить свою скорбь объ отечествѣ—объ отсутствіи  
отечества—сказалъ, что «гордаго сознанія принадлежности къ вели-  
кому народу, который уважаютъ и боятся, не можетъ замѣнить утѣ-  
шеніе, доставляемое занятіемъ наукой и искусствомъ» (Biedermann  
Goethes Gespräche II, 214.)

<sup>3)</sup> Кстати сказать, нѣмцы конечно лучшіе, самые прилежные и до-  
бросовѣстные переводчики, но ошибочно предполагать, будто ихъ  
всечеловѣчность (т.-е. безхарактерность?) такъ велика, что они не  
накладываютъ своего отпечатка при переводѣ. Даже скандинавы и  
англичане теряютъ и, можетъ быть, приобрѣтаютъ многое въ нѣмец-  
комъ переводѣ.

Gemeinsinn, какъ его беретъ Кантъ (напр. § 21 K. d. U.), въ смыслѣ необходимаго условія всеобщей передаваемости эстетическаго чувства и познанія, является отвлеченной предпосылкой, имѣющей отношеніе къ отвлеченно взятой идеѣ красоты. Въ дѣйствительности же наблюдается цѣлый рядъ Gemeinsinn'овъ, отличныхъ между собою и сходныхъ въ той же мѣрѣ, какъ различны и сходственны между собою отдѣльные народы и эпохи. Но наряду съ этой отвлеченностью, Кантъ подходит въ другомъ мѣстѣ къ тому же вопросу съ болѣе конкретной стороны (въ § 17). Онъ прибѣгаетъ къ замѣчательному термину «динамическій эффектъ», съ помощью котораго (слѣдовательно: немеханически и алогически) воображеніе создаетъ изъ многократнаго схватыванія тысячей образовъ дѣйствительности, отразившихся на «органѣ внутренняго чувства», «нормальную идею» прекраснаго человѣка, которая однако не одна и та же для всѣхъ расъ <sup>1)</sup>. Эта «нормальная идея» является плодомъ какъ бы особенной трансцендентальной операціи (т. к. она не образована по правиламъ, даннымъ опытомъ, а сама создаетъ правила для сужденія объ опытныхъ данныхъ); Кантъ такъ ея не обозначаетъ, но говоритъ о ней, какъ о «прообразѣ» (Urbild) и что главное, считаетъ ее «формой», типовой «правильностью», необходимо обуславливающею красоту даннаго рода (Gattung). И вотъ я спрашиваю: развѣ не соотносителенъ этотъ «динамическій эффектъ» съ конкретно-прекраснымъ, отражающимъ въ себѣ болѣе или менѣе полно желанныя черты собирательнаго лика? Я бы отвѣтилъ на такой вопросъ утвердительно...

\*

Вообще Кантъ колеблется даже и въ опредѣленіи вкуса: то послѣдній является «способностью обсужденія прекраснаго» (т. е. того, что необходимо всѣмъ нравится, какъ «форма цѣлесообразности предмета, поскольку послѣдняя

---

<sup>1)</sup> Иначе Кантъ, авторъ Антропологии и статьи О различныхъ расахъ человѣка и сказать не могъ.

воспринимается отъ него безъ представленія опредѣленной цѣли»); а то, въ другомъ мѣстѣ <sup>1)</sup>, вкусъ является «способностью апіорнаго обсужденія с о о б щ а е м о с т и ч у в с т в ѣ, которыя связаны съ даннымъ представленіемъ безъ посредства понятія». Здѣсь—все то же у всѣхъ эстетиковъ повторяющееся колебаніе между искусствомъ, какъ формою, и искусствомъ, какъ выраженіемъ. Но у Канта это колебаніе тѣмъ болѣе странно <sup>2)</sup>, что вкусъ у него коррелятивенъ только прекрасному, а возвышенное воспринимается и оцѣнивается чувствомъ, въ которомъ уже на лицо элементы моральные. Итакъ, что же такое вкусъ: критерій, производящій выборку, принимающій и отмечающій, или же это органъ, съ помощью котораго все, представляемое искусствомъ на его языкѣ, безпристрастно дешифрируется и, слѣдовательно, принимается, или отвергается, только смотря по тому, возможно или невозможно самое дешифрированіе?

Признаваемое Кантомъ и разсмотрѣнное имъ, какъ примиримая антиномія, сочетаніе индивидуальности и общности, личнаго и интерсубъективнаго въ загадочномъ понятіи вкуса иначе не можетъ быть осмыслено, какъ если допустить, что при функционированіи эстетическаго вкуса, (разумѣется въ основныхъ чертахъ, а не въ его мелкихъ оттънкахъ, гдѣ играетъ роль возрастъ, полъ, темпераментъ, какая-нибудь идіосинкразія и т. п.), сказывается индивидуальность коллектива, собирательная личность, т.-е. нѣчто типовое, національное, расовое. И отсюда только можетъ стать понятнымъ, почему тотъ *sensus communis*, который играетъ здѣсь роль, не есть общее мнѣніе всѣхъ обывателей, а объединенное воззрѣніе выдающихся представителей коллектива, ибо типовое, разъ идетъ рѣчь о внѣшне и внутренне сплоченномъ народномъ организмѣ, ярче и выразительнѣе именно въ выдающихся личностяхъ; когда же начинается замѣчаться обратное, то это является

<sup>1)</sup> См. въ изданіи Kehrbach'a стр. 43, 85, 160.

<sup>2)</sup> Особенно ярко оно именно въ его музыкальныхъ воззрѣніяхъ, гдѣ онъ является то «формалистомъ», то «натуралистомъ».

уже симптомомъ нѣкотораго разложенія или же опаснаго кризиса въ развитіи этого организма.

\*

Практическій эстетикъ, стоящій на артистической точкѣ зрѣнія, обязанъ, хотя бы съ рискомъ ошибиться и нарушить тотъ или иной параграфъ научно-философскаго устава, указать границу, раздѣляющую область вкуса, о которомъ не спорять, а если спорять, то не приходять къ соглашенію, и эстетическаго разумѣнія или постиженія, въ области котораго возможны не только споры, но и безспорность. Эта граница можетъ быть указана лишь приблизительно, такъ какъ она представляетъ собою не четкую линію, а расплывчатую полосу, которая образуетъ какъ бы третью область, гдѣ спорность и безспорность переплелись. Наиболѣе удаленными отъ пограничной полосы моментами являются въ сторону спорнаго вкуса: прекрасное, а за нимъ возвышенное и другія «эстетическія категоріи», или «модусы эстетической цѣнности»; въ сторону долженствующаго быть безспорнымъ эстетическаго разумѣнія: мастерство, а за нимъ богатство, сила и самобытность элементарнаго творчества; артистичность, органичность, народность, вообще индивидуально-коллективный моментъ искусства занимаютъ пограничную область, въ которой, понятно, и ведется главнымъ образомъ борьба за преобладаніе того или другого типа искусства, — борьба, гдѣ вкусы сражаются тѣмъ успѣшнѣе, чѣмъ большую поддержку тотъ или иной изъ нихъ въ правѣ встрѣтить въ разумѣніи. Японскій музыкантъ не обязанъ усматривать прекрасное въ пятой симфоніи Бетховена или возвышенное въ Гибели боговъ, но плохъ тотъ нѣмецкій живописецъ, который сталъ бы отрицать мастерство и элементарное творчество Хокусая.

Нынѣ идетъ генеральное сраженіе въ пограничной области между музыкальнымъ германизмомъ (отноудь не узко національнымъ, а потому и способнымъ оплодотворить звуковое творчество родственныхъ народовъ) и музыкальнымъ модернизмомъ (безпочвеннымъ продуктомъ международной «всечеловѣческой» виртуозности и лжевирту-

озности)... Побѣдить подлинное, ибо поражение его означало бы, что предчувствіе о наступленіи въ музыкальномъ искусствѣ гибели боговъ не обмануло Антона Рубинштейна <sup>1)</sup>).

### XXXII.

(Къ стр. 74, 124, 214).

Я съ умысломъ цитировалъ *Blätter für die Kunst*, такъ какъ этотъ журналъ, основанный Стефаномъ Георге, является органомъ новыхъ поэтовъ, т.-е. того направленія, которое на обывательскомъ языкѣ еще недавно называлось «декадентствомъ».

### XXXIII.

#### МУЗЫКА И ИДЕЯ.

(Къ стр. 77).

Воплотить данную внѣмузыкальную идею (т.-е. мысль, съ одной стороны, болѣе широкую, съ другой стороны, болѣе тѣсную, ибо въ словахъ получившую границу и потерявшую эмбріональный предобразный характеръ) можетъ отчасти тотъ художникъ звука, которому удалось найти приблизительно конгеніальный себѣ текстъ, полагаемый имъ на музыку; вполне же—лишь тотъ, который самъ одаренъ и поэтически. Таковымъ былъ пока только Вагнеръ. Подражаніе ему въ идейности невозможно, и факты такого подражанія, свидѣтельствуя или о музыкальной слабости, или объ отсутствіи художнической мудрости у подражателя, являются печальными признаками общаго упадка искусства. Чистый музыкантъ можетъ быть одержимъ только своими музыкальными темами (въ техническомъ смыслѣ этого слова) и только ихъ можетъ проводить, ибо символизациа идѣй и переживаній возможна для него лишь тогда, когда ему удалось породить внутренне отвѣчающіе имъ музыкальные образы.

---

<sup>1)</sup> А. Рубинштейнъ. Музыка и ея представители, стр. 124.

Всякое иное не чистомузыкальное проведеніе «идей» (при помощи программъ или послѣдующихъ толкованій самого автора, его учениковъ и поклонниковъ) половинчато, насильственно и неартистично. Кромѣ того, удивительно, какъ всѣ эти «идеи» похожи на общія мѣста и какъ излагатели ихъ силятся подборомъ вычурныхъ выраженій замаскировать банальность того, что вѣдь при наличности въ одномъ случаѣ поэтического дарованія, въ другомъ болѣе крупнаго музыкально-элементарнаго творчества, не нуждающагося (по мѣткому выраженію Вейнгартнера) въ «костыляхъ», могло бы быть углублено и стать индивидуально-содержательнымъ, а потому и новымъ.

Но тогда ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ не было бы неустранимой надобности въ толковательскихъ переживаніяхъ: въ первомъ случаѣ даже недосказанное музыкой договорилъ бы идущій параллельно поэтической текстъ, созданный самимъ музыкантомъ; во второмъ для музыкально-чуткихъ все было бы понятно безъ словъ. Эта надобность является какъ разъ тогда, когда прибѣгаютъ къ костылямъ. Одни костыли требуютъ другихъ и т. д., пока идейность окончательно не отодвигаетъ музыку на задній планъ. При этомъ попытки прослѣдить эволюцію идейности вынуждаютъ иной разъ модернистическихъ толкователей говорить о такихъ произведеніяхъ, которыя, появившись они безъ всякой идеи, были бы въ особенности ими безпощадно высмѣяны.

Такъ, желая «сдѣлать ясной» «идею» Скрябина, которая оказалась «не по головамъ большей части лицъ» изъ «лагеря охранителей», критикъ говоритъ, что «идея» эта уже заключена въ финалъ первой симфоніи этого автора. Беремъ партитуру,—читаемъ весьма плохіе стихи доморощеннаго свойства на тему «слава искусству». Славу искусству пѣли во всѣ времена всѣ талантливые художники. Да, но какъ пѣли? Посмотримъ, какъ поетъ ее Скрябинъ, независимо отъ плохихъ стиховъ. И что же! Скрябинъ, написавшій до этой симфоніи много оригинальныхъ сочиненій и до этого финала—славы, три превосходныя симфоническія части, вдругъ впадаетъ въ этой самой «славѣ» въ манеру экзаменаціонной консерваторской кантаты со всѣми

скучными ея атрибутами и дешевыми контрапунктическими приемами. Думается, что особенно модернистамъ должна показаться неудачною эта музыка, или же впоследствии сложившаяся «идея» Скрябина заслоняетъ для нихъ теперь эти недостатки? Отчего въ такомъ случаѣ не поступать обратно: не наряжать разными идеями болѣе вдохновенныя страницы кантатъ Баха или даже того же Скрябина тамъ, гдѣ этого онъ не сдѣлалъ самъ? Нѣтъ, оказывается, свѣтъ поистинѣ лучезарной четвертой сонаты этого автора даже не представляется особенно свѣтлымъ только потому, что она написана внѣ «идей» и до формулированной въ программѣ къ Экстазу лейтъ - или лейбъ - мысли космического скрябинизма.

## XXXIV.

(Къ стр. 78, 85).

Какая бездна между современными художниками звука и тѣмъ китайскимъ ваятелемъ изъ дерева, по имени Чингъ, о которомъ повѣствуетъ мудрецъ Чуангъ-Тсе. На вопросъ, предложенный государемъ, въ чемъ тайна его искусства, Чингъ разсказалъ, какъ онъ передъ началомъ работы внутренне сосредоточился, чтобы довести свой духъ до безусловнаго спокойствія, какъ черезъ три дня онъ забылъ о наградѣ, которую онъ могъ бы получить за свой трудъ, черезъ пять дней забылъ о той славѣ, которая могла бы его ожидать, наконецъ, черезъ семь дней забылъ о своихъ членахъ и своемъ образѣ... (т.-е. о своей техникѣ и о своей самости).

## XXXV.

(Къ стр. 79).

Параллель между организмомъ и творческимъ произведеніемъ вѣрна, конечно, не до конца. Но о ней полезно только напоминать въ тѣ дни, когда подъ флагомъ будто бы особенной непосредственности (т. н. эмоціональности) проникаетъ въ искусство разсудочная дѣланность. Злоупо-



требленіе всякой аналогіей приводитъ къ нелѣпостямъ и чрезмѣрное продленіе параллели между организмомъ и творчествомъ легко вырождается въ плоскую отвлеченную болтовню. Отсюда не только нѣкоторые философы, но и философствующіе художники (напримѣръ, Гильдебрандъ) рѣшительно возражаютъ противъ означеннаго параллелизма. Это возраженіе—понятно, но оно не въ состояніи заставить изслѣдователя усомниться въ правѣ вводить въ теорію творчества понятіе организма, ибо это понятіе глубже біологизма и неотъемлемо связано съ идеей о высшихъ и низшихъ типахъ твореній.

### XXXVI.

(Къ стр. 80, 197).

«Свободное нахожденіе другъ друга личностей, родственныхъ по существу»—въ творествѣ и въ воспріятіи возможно не только въ предѣлахъ одной и той же эпохи; такое «нахожденіе» имѣетъ нерѣдко мѣсто въ историческихъ предѣлахъ одного народа или группы родственныхъ націй; поэтому идеологамъ модернизма слѣдовало бы поосторожнѣе кидать упреки въ академичности или даже въ мѣщанствѣ при каждой встрѣчѣ съ произведеніями, авторы которыхъ не держатся ихъ легкомысленнаго воззрѣнія на форму, какъ на платье, способное изнашиваться: чѣмъ большее количество великихъ произведеній сочиняется въ данной формѣ, тѣмъ жизненнѣе она отъ этого становится; необходимо только, чтобы за нее брались исключительно тѣ, которые «родственны по существу» съ ея зачинателями.

### XXXVII.

#### МОДЕРНИЗМЪ И НАУКА.

(Къ стр. 83, 131, 132).

Среди музыкальныхъ дѣятелей, которыми въ правѣ гордиться Россія, одно изъ первыхъ мѣстъ принадлежитъ высокодаровитому теоретику С. И. Танѣеву. Этотъ, быть

можетъ, крупнѣйшій изъ современныхъ музыкальныхъ ученыхъ Европы выпустилъ въ свѣтъ въ 1909 г. Подвижной контрапунктъ строгаго письма. Специально-научному сочиненію (изданіе котораго уже давно съ нетерпѣніемъ ожидалось всѣми музыкантами) предпослано Вступленіе, въ которомъ вполне объективно и безо всякаго полемическаго выпада высказывается точнѣйшая и справедливѣйшая оцѣнка модернизма. Остается только пожалѣть, что столь замѣчательный ученый не выступаетъ въ качествѣ критика музыкальной современности; глубокое и вѣское слово такого автора, произнесенное во всеуслышаніе, могло бы отрезвить по крайней мѣрѣ часть (я думаю: лучшую часть) музыкальной молодежи и направить вкусъ публики въ болѣе здоровое русло.

Привожу изъ этого Вступленія нижеслѣдующее мѣсто.

«Свободное <sup>1)</sup> письмо владѣетъ средствами скрѣплять цѣлыя группы гармоній въ одно органическое цѣлое и благодаря модуляціоннымъ элементамъ расчленять это цѣлое на отдѣлы, находящіеся между собою въ тѣсной тональной зависимости. Этотъ формующій элементъ, отсутствующій въ прежней гармоніи, представляетъ условіе для развитія свободныхъ формъ инструментальной музыки, которымъ знаменуется конецъ XVIII и первая половина XIX вѣка. Новая тональная система сдѣлала возможнымъ построеніе обширныхъ музыкальных произведеній, обладающихъ всѣми свойствами правильнаго организма, не нуждающихся для своего скрѣпленія въ помощи текста или имитаціонныхъ формъ и находящихся въ ней самой всѣ необходимыя для этого условія. Тональная система постепенно расширялась и углублялась распространеніемъ круга тональных гармоній, включеніемъ въ него все новыхъ и новыхъ сочетаній и установленіемъ тональной связи между гармоніями, принадлежащими отдаленнымъ строямъ. Какіе широкіе гори-

---

<sup>1)</sup> Т. е. «письмо», смѣнявшее въ XVIII столѣтіи прежній контрапунктъ «строгаго» стиля.

зонты благодаря этому открылись для гармоніи, показывает творческая дѣятельность Бетховена, который на смѣну схематичности модуляціонныхъ плановъ конца XVIII вѣка, внесъ чрезвычайное разнообразіе въ соотношеніе тональностей крупныхъ частей сочиненія, отдѣльныхъ партій и т. п.»

«Заступившая мѣсто церковныхъ ладовъ, наша тональная система теперь въ свою очередь перерождается въ новую систему, которая стремится къ уничтоженію тональности и замѣнѣ діатонической основы гармоніи хроматическою, а разрушеніе тональности ведетъ къ разложенію музыкальной формы. Послѣдовательное проведеніе принципа, что каждый аккордъ можетъ слѣдовать за каждымъ другимъ на хроматической основѣ, лишаетъ гармонію тональной связи и исключаетъ изъ нея тѣ элементы, которые расчленяютъ произведеніе на отдѣлы, группируютъ мелкія части въ крупныя и скрѣпляютъ все въ одно органическое цѣлое. Гармонія строгаго письма, въ которой каждый аккордъ могъ слѣдовать за каждымъ другимъ, хотя и на діатонической основѣ, еще не имѣла формующаго элемента тональности. Новая гармонія, въ той формѣ, которую она теперь принимаетъ и которую Фетисъ называетъ «омнитональною» вновь исключаетъ этотъ элементъ. Вся разница въ томъ, что діатоническая основа замѣнилась хроматическою. Омнитональная гармонія, обогащаясь новыми сочетаніями, въ то же время лишаетъ себя тѣхъ сильныхъ средствъ воздѣйствія, которыя связаны съ тональными функціями. Устойчивое пребываніе въ одной тональности, противоположаемое болѣе или менѣе быстрой смѣнѣ модуляцій, сопоставленіе контрастирующихъ строевъ, переходъ постепенный или внезапный въ новую тональность, подготовленное возвращеніе къ главной—всѣ эти средства, сообщающія рельефность и выпуклость крупнымъ отдѣламъ сочиненія и облегчающія слушателю воспріятіе его формы, мало-по-малу исчезаютъ изъ современной музыки. Отсюда измельчаніе строенія отдѣльныхъ частей и упадокъ общей композиціи. Цѣльныя, прочно спаянныя музыкальныя произведенія являются все рѣже и рѣже. Большія произведенія создаются не какъ строй-

ные организмы, а какъ безформенныя массы механически связанныхъ частицъ, которыя можно по усмотрѣнію переставлять и замѣнять другими».

Единственное возможное возраженіе противъ приведеннаго мѣста заключалось бы, по моему мнѣнію, въ указаніи на то чрезмѣрное безпристрастіе, съ которымъ С. И. Танѣевъ ученымъ, подавивъ въ себѣ несомнѣнно живущій въ немъ протестъ художника, сводить какъ будто все различіе между эпохою контрапункта строгаго стиля и современною «омнитональностью» къ замѣнѣ диатонической основы хроматическою. Хотя послѣдующія замѣчанія и показываютъ, что въ этой омнитональности, которой словно не отказано С. И. Танѣевымъ въ патентѣ на право гражданства, не все обстоитъ благополучно, но все-таки признаніе за омнитональною формою гармоніи не только характера извѣстнаго осторожно и рѣдко примѣняемаго пріема или индивидуальной манеры, но какъ бы уже новаго стиля, можетъ быть использовано какъ аргументъ противъ «консервативной» практики и критики.

Совершенно непоколебимымъ однако остается выводъ относительно утери органичности композиціями, написанными въ омнитональномъ «стилѣ», скрѣпою котораго могутъ стать опять только пріемы контрапункта строгаго стиля. «Для современной музыки», говоритъ Танѣевъ въ другомъ мѣстѣ своего вступленія, «гармонія которой постепенно утрачиваетъ тональную связь, должна быть особенно цѣнною связующая сила контрапунктическихъ формъ».

Итакъ, новыя гармоническія сочетанія, которыя даетъ омнитональность, покупаются дорогою цѣною органичности цѣлаго произведенія. И поэтому даже дѣйствительный (а не à la Регеръ) возвратъ къ письму старыхъ контрапунктистовъ, приправленному современными вычурными гармоническими утонченностями, слѣдуетъ разсматривать какъ шагъ не впередъ, а назадъ, какъ несомнѣнное упадочничество.

## XXXVIII.

(Къ стр. 84).

Современная психологія предостерегаетъ художниковъ отъ свободныхъ, играющихъ, «дикихъ» ассоціацій (продуктъ душевно-механическаго функціонированія), ибо эти ассоціаціи не ведутъ къ подлинному художественному символизированію, которое достигается только творческимъ путемъ, т.-е. «спонтанно», самодѣятельно, самопоражающе (что однако не слѣдуетъ смѣшивать съ произволомъ). Штраусъ и Ререръ до комизма подчинены этимъ «дикимъ» ассоціаціямъ.

## XXXIX.

(Къ стр. 84).

Ошибается Христіансенъ, полагая, что наше время обладаетъ гораздо болѣе развитымъ чувствомъ музыкальнаго стиля, нежели стиля въ изобразительномъ искусствѣ <sup>1)</sup>.

## XL.

(Къ стр. 85 и далѣе).

Модернисты, въ особенности нѣмецкіе (Р. Штраусъ и М. Ререръ) руководятся максимой, которую Гёте гдѣ-то въ своихъ Reflexionen выразилъ слѣдующимъ образомъ: Wer pfuscht, darf das Rechte nicht gelten lassen, sonst wäre er gar nichts.

## XLI.

(Къ стр. 85, 92, 94, 131, 135—136).

Указывая на недостатки музыкальной критики, особенно личнаго ея состава, я имѣлъ въ виду, главнымъ образомъ, положеніе этого дѣла за границей. Въ крупнѣйшихъ музы-

---

<sup>1)</sup> Philosophie der Kunst S. 197.

кальныхъ центрахъ Россіи, въ особенности въ Москвѣ, музыкальная критика по сравненіи ея, напримѣръ, съ берлинской исполняетъ свои обязанности съ образцовой добросовѣстностью во всѣхъ отношеніяхъ. До извѣстной степени это, конечно, объясняется тѣмъ, что въ Россіи и въ частности въ Москвѣ, количество ежедневно даваемыхъ концертовъ ничтожно въ сравненіи съ Берлиномъ, но не одно же только это обстоятельство задерживаетъ пока проникновеніе въ русскую музыкально-критическую среду началъ купли и продажи, хотя бы и «идейнаго» свойства <sup>1)</sup>!

## XLII.

### Ю Д А И З М Ъ.

(Къ стр. 84, 95 и далѣе, 114, 119, 125, 128, 160, 166 и далѣе, 227).

Проблема современной эстрады, особо пышное цвѣтеніе которой я наблюдалъ цѣлый сезонъ въ Берлинѣ, тѣсно связанная съ модернизмомъ тема о всечеловѣческомъ въ искусствѣ и, наконецъ, прямо поднятый Домомъ Пѣсни вопросъ объ еврействѣ и музыкѣ,—все это, вмѣстѣ взятое, принудило меня въ предлагаемой книгѣ высказать нѣсколько соображеній о музыкальномъ юдаизмѣ.

---

<sup>1)</sup> Изъ извѣстныхъ мнѣ своею настоящею дѣятельностью музыкальныхъ критиковъ я бы могъ въ данный моментъ отмѣтить москвичей: В. В. Держановскаго (редактора еженедѣльника Музыка), Г. Э. Конюса (даровитаго теоретика, автора замѣчательнаго ученія о музыкальной архитектоникѣ, извѣстнаго только пока по прочтенной имъ публичной лекціи), Г. П. Прокофьева, О. О. Риземанна, Л. Н. Сабанѣева (восторженнаго истолкователя идей Скрябина), Ю. Д. Энгеля (автора и переводчика теоретическихъ и историческихъ трудовъ, преемника Нестора русской музыкальной критики, Н. Ж. Кашкина, по завѣдыванію музыкальнымъ отдѣломъ Русскихъ Вѣдомостей), а изъ петербуржцевъ, (за работой которыхъ я въ послѣдніе годы меньше слѣдилъ), я бы раньше всего назвалъ талантливаго В. Г. Каратыгина, къ сожалѣнію, слишкомъ увлеченнаго крайними проявленіями модернизма.

Однако, сводъ какихъ-то неписанныхъ, но существующихъ правилъ цивилизованнаго поведенія все еще требуетъ отъ всякаго писателя, произнесшаго по совершенно частному случаю слово еврей, непремѣннаго и строжайшаго опредѣленія своей «платформы». Вотъ почему осмѣлившійся хотя бы только поднять эстетическій вопросъ о музыкальности евреевъ и художественно-практической вопросъ о культурности завоеванной ими современной эстрады, волею-неволею обязанъ уже дать отвѣтъ по цѣлому ряду вопросовъ, прямого отношенія ни къ музыкѣ, ни къ искусству не имѣющихъ.

Полагаю, что на нѣкоторые изъ такихъ вопросовъ данъ уже отвѣтъ въ тѣхъ самыхъ мѣстахъ книги, которыя касаются музыкальнаго юдаизма.

На другіе, могущіе мнѣ быть поставленными, вопросы я постараюсь дать отвѣтъ здѣсь, въ Приложеніи. Сначала—на два вопроса, наиболѣе острыхъ и прямо съ текстомъ моихъ статей связанныхъ.

\*

Почему я считаю смѣшеніе евреевъ съ европейцами явленіемъ нежелательнымъ? Если бы евреи жили не только въ городской, но и въ деревенской Европѣ, занимались бы земледѣліемъ и смѣшивались бы съ даннымъ европейскимъ народомъ, взятымъ въ его цѣломъ, подобно тому, какъ баски смѣшивались съ французами, венды съ нѣмцами, или финны съ русскими славянами, то особенно нежелательнаго для европейцевъ въ этомъ смѣшеніи нельзя было бы усмотрѣть. Но малочисленные по сравненію съ цѣлыми великими націями Европы, евреи очень многочисленны, если принять во вниманіе только высшіе городскіе классы Европы, съ которыми они лишь и приходятъ въ соприкосновеніе. Такимъ образомъ наверху каждой націи образуется господствующій слой населенія, который этнографически становится все болѣе и болѣе чуждъ народной массѣ. Если это—нормально, то я отказываюсь понимать различіе между подлиннымъ, изъ корней идущимъ культурнымъ творчествомъ и повсюду съ одинаковымъ любопытствомъ носящеюся и

ото всего понемногу занимающею эклектической просвѣщенностью, которая ставитъ себѣ единственную цѣлью создать духовный комфортъ.

Но кромѣ того, денаціоналізація евреевъ и смѣшеніе ихъ хотя бы со всей массой коренныхъ европейцевъ были бы нежелательны съ точки зрѣнія вселенской многогранности и полноты вселенской гармоніи. Ибо европейцы не сдѣлались бы отъ этого даровитѣе, а евреи впредь навсегда лишились бы возможности сказать свое слово. Напримѣръ, ихъ крупный артистизмъ въ музыкѣ остался бы незакрѣпленнымъ въ самобытныхъ твореніяхъ. Ибо пока евреи только репродуцировали, все равно: исполняя или сочиняя.

Что я разумѣю подъ борьбой съ юдаизмомъ и подъ побѣдой надъ нимъ? Только стремленіе къ очищенію европейской культуры отъ уже вошедшихъ и все еще входящихъ старозавѣтныхъ и малоазіатскихъ элементовъ.

Эта мирная и главнымъ образомъ чисто-духовная борьба можетъ такъ обостриться, что одни евреи станутъ (какъ уже многіе изъ нихъ стали и становятся) вполнѣ и притомъ внутренне европейцами, а остальные, наиболѣе крѣпкіе, добровольно покинутъ Европу.

Не въ моей компетенціи говорить о примиреніи обоихъ противоборствующихъ началъ и задаваться вопросомъ, возможенъ ли здѣсь синтезъ и явился ли бы онъ плодотворнымъ. Не желательна ни побѣда евреевъ, ни побѣда надъ евреями, если подъ послѣднею разумѣть исчезновеніе этого народа путемъ смѣшенія его съ европейцами; ибо, во-первыхъ, недопустимо, чтобы столь выдающійся народъ, такъ сказать, пошелъ сплошь на удобреніе; а во-вторыхъ, такая побѣда была бы побѣдой Пирровой, въ особенности если смѣшеніе, какъ это, повидимому, только и возможно въ Европѣ, происходило бы лишь въ городѣ.

\*

Объ евреяхъ, что о мертвыхъ: *aut bene, aut nihil*. Осуждать разрѣшается англичанъ, французовъ, нѣмцевъ (въ особенности!), японцевъ, кого угодно, но только не евреевъ. Это (выражаясь языкомъ юристовъ) — одіозная привилегія,



(своего рода моральное «гетто»), коей только надѣлило на этотъ разъ еврейскій народъ не консервативное государство, а либеральное общество. Въ самомъ дѣлѣ: когда о живыхъ разрѣшается говорить лишь хорошее, то о нихъ перестаютъ говорить вовсе; такимъ образомъ оказывается, что евреевъ, народа, ставшаго расой, какъ бы не существуетъ, а есть только русскіе иновѣрцы; отрицается, слѣдовательно, реальность, имѣющая огромное значеніе, ибо моментъ расы во многихъ отношеніяхъ несравненно важнѣе вѣроисповѣданія, въ особенности въ еврействѣ, гдѣ, какъ ни у одного другого народа, послѣднее постепенно связывалось съ первой и привело къ тому, что прозелитизмъ совершенно исключенъ. Насильственное отрицаніе этой реальности, пока выгодное евреямъ въ социальнополитическомъ отношеніи, въ свое время непременно отразится неблагоприятно на культурномъ самоопредѣленіи и русскихъ и самихъ евреевъ; въ Европѣ, гдѣ социально-политическая сторона этого вопроса постепенно отходитъ въ исторію и выдвигается сторона культурная, неполезность означеннаго отрицанія начинаетъ сознаваться все болѣе и болѣе. Оно имѣло только временное общественно-педагогическое значеніе, и либерализмъ былъ правъ, настаивая на немъ, до поры до времени.

Повторяю, либерализмъ не могъ не быть отвлеченнымъ. Но теперь, когда общія начала гражданственности становятся общими мѣстами, пора возвратиться къ тому, отъ чего въ силу поставленной себѣ задачи совершенно правильно «абстрагировалъ» либерализмъ.

\*

Всечеловѣками могутъ искренно чувствовать себя только двоякаго рода люди: во-первыхъ, очень крупные, обладающіе яркою индивидуальностью и способные въ теченіе всей жизни непрестанно развиваться вширь и вглубь и, во-вторыхъ, блѣдные интеллигенты, гуманные, честные, но ограниченные, въ ранней юности подвергшіеся стерилизующей прививкѣ общедоступнаго либерализма. <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Этотъ либерализмъ денационализируетъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ менѣе сплоченную и устоявшуюся расу представляетъ собою данный

Послѣдніе насъ здѣсь, конечно, интересовать не могутъ, что же касается первыхъ, то всечеловѣчество ихъ только потому цѣнно и реально, что оно завоевано прорывомъ чрезъ грани личной и народной (расовой, національной) индивидуальностей. Только ставъ до конца самимъ собою и ставъ личностью, воплощающею въ себѣ то или иное оригинальное сочетаніе характерныхъ чертъ своего народа, еще и еще разъ по особому преломляющею собирательный его ликъ, можно съ большею или меньшею полнотою и реальностью почувствовать себя представителемъ всего чело-вѣчества. (Конечно, если личная и народная индивидуальности отъ природы достаточно широки и глубоки). Всякое иное становленіе всечеловѣка обходится очень дешево; ска-чокъ отъ еще не выявившейся личной индивидуальности, которая не осознала своихъ границъ и не почувствовала сначала въ себѣ элементовъ національныхъ, расовыхъ, та-кой скачокъ прямо къ всечеловѣческому приносить въ пу-стое общее мѣсто; въ результатѣ такого скачка — не рас-ширеніе личности, а ея обѣднѣніе, вытравленіе ея чертъ; не увеличение ея реальной конкретной содержательности, а уси-леніе беспочвенной отвлеченности, достигаемое именно вы-вѣтриваніемъ этой содержательности; т. е. — объемистая пу-стота вмѣсто содержательной ограниченности.

Всѣ дѣйствительно цѣнные всечеловѣки въ особенности въ искусствѣ были всегда и оригинальными личностями и яр-кими въ то же время представителями своего народа <sup>1)</sup>.

---

народъ, оттого русскіе интеллигенты склоняются къ отвлеченному всечеловѣчеству болѣе, нежели французы, являющіеся авторами этого либерализма, общедоступнаго, континентальнаго, который отличенъ отъ неподражаемаго чисто національнаго англійскаго. Излишне при-бавлять, что, говоря здѣсь какъ бы противъ либерализма, я имѣю ввиду не систему учрежденій, безъ которой немыслимо современное государство, а міровоззрѣніе.

<sup>1)</sup> Идеологи всечеловѣчества постоянно дѣлаютъ слѣдующій на-ивно - неправильный выводъ: изъ того вѣрнаго положенія, которое гласитъ, что великое искусство способствуетъ объединенію людей въ одну культурную семью, вовсе еще не слѣдуетъ, что это великое искусство всечеловѣчно по своему характеру и лишено національныхъ или расовыхъ чертъ. Во-первыхъ, искусство, конечно, вовсе не соз-

Общечеловѣческимъ искусствомъ можетъ быть именно только искусство въ высшей степени лично- и національно-индивидуальное, но, разумѣется, какъ личность, такъ и нація въ данномъ случаѣ должны быть крупными; въ этомъ все дѣло.

Дюреръ, Кантъ, Гете, Бетховенъ, Вагнеръ были наиболѣе до конца нѣмцами, но они ли не принадлежатъ къ числу величайшихъ всечеловѣковъ? То же самое можно сказать о Гомерѣ, Данте, Шекспирѣ, Сервантесѣ, Львѣ Толстомъ, о величайшихъ итальянскихъ художникахъ кисти и рѣзца, а изъ не нѣмецкихъ музыкантовъ, напримѣръ о Доменико Скарлатти и о Шопенѣ.

Въ какомъ же отношеніи могутъ стоять къ всечеловѣческому еврей. Принадлежа къ самой обособившейся сплоченной выдержанной расѣ, еврей едва ли часто въ состояніи искренно чувствовать себя <sup>1)</sup> всечеловѣкомъ: очень крупному и яркому представителю этого народа должно быть несравненно труднѣе совершить вышеуказанный прорывъ чрезъ грань собирательной личности, нежели европейцу; блѣдными же интеллигентами становятся только тѣ евреи, которые успѣшно стерилизовались т. н. «гуманными» началами, т. е. которые, незамѣтно оторвавшись по слабости своей

даѣтся съ прямою цѣлью этого объединенія; а, во-вторыхъ, задача объединенія тѣмъ именно и достигается, что образованные люди одной націи примиряются съ другой націей и даже даютъ ей себя отчасти завоевывать подъ обаяніемъ ся искусства, которое сумѣло всѣ особенныя черты и всѣ національныя оттѣнки общечеловѣческаго, всѣ устремленія, всѣ жесты возвысить и облагородить, не искажая и не скрывая ничего. Выложенныя же и охолощенные порожденія т. н. «всечеловѣческаго искусства» могутъ сближать между собою и услаждать только тѣ утомительно однообразныя безличныя европейскія личины, которыя (увы) все чаще и чаще преслѣдуютъ васъ всюду.

<sup>1)</sup> Тѣмъ болѣе, что—(и это постоянно забывается)—самый образъ всечеловѣка слагался въ головахъ выдающихся европейцевъ, которые, сколько они ни «абстрагировали» ни «конструировали», конечно не могли ни вполнѣ вылѣзть изъ своей кожи, ни вполнѣ влѣзть въ чужую. Всечеловѣкъ въ лучшемъ случаѣ—идеальный европейскій аріецъ, а какъ разъ аріискаго элемента въ евреяхъ несравненно меньше, нежели въ европейцахъ.

отъ еврейства, повисли въ безвоздушномъ пространствѣ социальнополитической отвлеченности; большинство же евреевъ вовсе не чувствуютъ себя, а только искусно притворяются всечеловѣками, притворяются не изъ-за личной выгоды и даже не вполнѣ сознательно, но инстинктивно (*mimikry*) ради всего своего народа, которому господство отвлеченныхъ началъ интернаціонализма и нивелирующаго либерализма приноситъ въ настоящее время большія выгоды, нежели какой-либо другой націи.

Итакъ, для каждаго выдающагося еврея (а таковой вслѣдствіе сильнаго расоваго характера этого народа почти всегда будетъ и типичнымъ евреемъ) существуютъ только два плодотворныхъ выхода изъ неестественнаго положенія, которое онъ занимаетъ, какъ представитель расы, вкрапленной въ группу націй, образовавшихся изъ иного этнографическаго состава и только еще медленно и неуверенно становящихся расами. Одинъ выходъ, это—рѣшительное отреченіе отъ юдаизма; онъ требуетъ внутренней работы, вниманія ко всѣмъ изгибамъ своей мысли, воли, чувства; другой выходъ—рѣшительное утвержденіе себя въ юдаизмѣ. И то и другое должно привѣтствовать. Опасенъ для культуры лишь третій средній и наиболѣе излюбленный выходъ, изъ котораго появляются къ намъ какія то жуткія замаскированныя личности, совершенно лишеныя творчества, но вслѣдствіе изумительной способности и энергіи своей пробирающіяся въ ряды руководителей и устроителей духовной жизни. Онѣ-то, эти маски, главнымъ образомъ и костюмируются всечеловѣками. Но быть всечеловѣкомъ отнюдь не означаетъ чувствовать себя съ французомъ «немножечко» французомъ, съ русскимъ «немножечко» русскимъ и т. д. Подкупающій своей красивой широкостью эклектическій космополитизмъ, легко достигаемый въ нѣсколько лѣтъ работы надъ поверхностнымъ усвоеніемъ духовной культуры великихъ народовъ Европы, такъ же далекъ отъ истиннаго всечеловѣчества, какъ Мейерберъ отъ Бетховена <sup>1)</sup>).

---

<sup>1)</sup> Существуетъ несомнѣнная связь между успѣхомъ модернистовъ, крайнихъ новаторовъ и безпочвенныхъ индивидуалистовъ въ

Можно не знать, какъ слѣдуетъ, ни одного иностраннаго языка, уйти всецѣло въ изученіе роднаго искусства и родной страны, даже сторониться всего иноземнаго, и въ то же время пробиться къ всечеловѣческому конечно не во всемъ его объемѣ. Здѣсь то же самое, что съ познаніемъ природы, которую, конечно, гораздо лучше постигъ тотъ, кто по возможности исчерпалъ одинъ уголокъ ея, нежели тотъ, кто, нигдѣ не проникая вглубь, успѣлъ однако ознакомиться со всѣми ея областями. Общечеловѣческое открывается тѣмъ скорѣе, чѣмъ менѣе спѣшишь перейти отъ интенсивности къ экстенсивности.

\*

Есть одно обстоятельство, о которомъ нерѣдко приходится и читать и слышать въ обществѣ. Именно указываютъ,—(и надо сказать, большею частью голословно, а иногда, превращая къмѣ-то сдѣланное предположеніе въ фактъ),—что много великихъ людей, и въ томъ числѣ музыкантовъ, — смѣшаннаго происхожденія; сложился даже предразсудокъ о будто бы выдающейся даровитости индивидуумовъ смѣшаннаго происхожденія; но все это — любительская болтовня на темы, которыя давно уже являются достояніемъ антропологии, этнографіи, этнологіи, отдѣльных наукъ, изъ данныхъ которыхъ постепенно образуется

музыкальномъ творчествѣ и все большимъ и большимъ завоеваніемъ эстрады еврейскими виртуозами. Дѣло въ томъ, что послѣднимъ какъ разъ ничего не стоитъ эволюционировать и подвергать свой вкусъ и идеалъ любой метаморфозѣ; вѣдь ихъ предки не участвовали въ медленномъ тысячелѣтнемъ строителствѣ того, что нынѣ въ одинъ мигъ сметається зарвавшимися потомками. И послѣдніе всегда, конечно, найдутъ себѣ наиболѣе ретивыхъ пророковъ именно среди еврейскихъ виртуозовъ, и подражать имъ, распространяя ихъ «творческіе мазмы»; всего болѣе охотниковъ найдется опять-таки среди начинающихъ композиторовъ того же происхожденія. Существуетъ у европейцевъ наслѣдственная, прадѣдовская музыкальность различныхъ типовъ миннезентерская, мейстервингерская, органистская; даже не у всѣхъ европейскихъ композиторовъ имѣется она въ тѣлѣ, но конечно, всѣ великіе, всѣ участвовавшіе въ созданіи музыки обладали этой музыкальностью. Она была и у Вагнера, но не было ея, наприимѣръ, у Берліоза.

полубіологическая, полуисторическая дисциплина о расахъ... Эта дисциплина не может не провести кардинальнаго различія между беспорядочной мѣшаниной (напр. южные американцы) и удачнымъ органическимъ слитнымъ соединеніемъ нѣсколькихъ племенъ, т.-е. расою (напр. еврей). Не всякое смѣшеніе даетъ положительные результаты, гораздо чаще метисы и безличны и бездарны.

Но, даже если допустить, что Бахъ, Бетховенъ и нѣкоторые другіе—какъ разъ не чистые германцы, а смѣсь и притомъ не только арійскихъ элементовъ, то нельзя все-таки не признать, что въ нихъ оказался преобладающимъ элементъ германскій и капли чужеземной крови въ великихъ нѣмцахъ, русскихъ и т. д. не даютъ еще права, въ особенности еврейству, аргументировать ссылками на общеевропейское и общечеловѣческое<sup>1)</sup>.

\*

Обращаясь къ музыкѣ, я долженъ еще разъ настойчиво подчеркнуть два обстоятельства: первое, это—связь музыки съ расою, и притомъ связь, настолько очевидная, что *opus probandi* лежитъ не на тѣхъ, кто утверждаетъ эту связь, а на тѣхъ, кто ее отрицаетъ; второе обстоятельство заключается въ томъ, что ни прѣпастъ въ глазахъ однихъ, ни отсутствіе таковой въ глазахъ другихъ между нѣмецкой музыкой и еврейскими виртуозами вовсе не рѣшаютъ вопроса о силѣ, глубинѣ и широтѣ музыкальнаго

---

<sup>1)</sup> Что европейская культура создана европейскими арійцами и преимущественно германцами, это положеніе не является уже болѣе исповѣданіемъ отдѣльныхъ тевтонствующихъ мечтателей въ родѣ преждевременно скончавшагося антрополога Людвигъ Вольтмана. Даже такой интернаціональный маклеръ и комми-воажеръ отъ литературы, такой «всечеловѣкъ», какъ еврей Герсгъ Брандесъ, въ своей недавней рѣчи, произнесенной въ Сорбоннѣ по поводу тысячелѣтняго юбилея Нормандіи, обращаетъ вниманіе на то, что большинство великихъ людей Франціи родомъ изъ тѣхъ департаментовъ, которые въ свое время особенно густо были заселены германцами, преимущественно норманнами.

юдаизма, пока послѣдній, окончательно обособившись <sup>1)</sup>, въ лицѣ чистокровныхъ своихъ представителей не дастъ ряда оригинальныхъ композиторовъ; кромѣ того, эта пропасть отнюдь не исключаетъ возможности съ большою страстностью, искреннею восторженностью и огромнымъ умѣньемъ заниматься тѣмъ, что отдѣляетъ отъ насъ эта пропасть.

Нерѣдко исключительное любовное отношеніе къ чему-либо рождается изъ ощущенія контраста, изъ инстинктивной мудрости, взывающей къ овладѣнію тѣмъ, чего сильно недостаетъ отъ природы. Если вѣрно утвержденіе, что нѣмецкая музыка несмотря на всю свою «ученость» коренится въ народной пѣснѣ, что вся эта «ученость» (пусть даже международная) существуетъ для пѣсни, а не пѣсна, какъ тема для упражненія «ученой» музыки, то любовь евреевъ къ нѣмецкой музыкѣ понятна. Недаромъ Вейнингеръ <sup>2)</sup> утверждаетъ, что еврей не умѣетъ пѣть, что пѣсна, простая пѣсна, мелодія есть нѣчто вполне нееврейское.

Если типичный аріецъ Гете искусно сумѣлъ придать Востоку черты Запада, создавъ Западновосточный Диванъ, то можно сказать, что цѣлая армія музыкальныхъ евреевъ, учась пѣснѣ, превращаетъ всю нашу музыку въ восточно-западный концертъ...

\*

Даровитости въ евреяхъ нельзя отрицать, но столь же нелѣпо отрицать специфичность ихъ дарованій и странную бесплодность, отсутствіе въ нихъ творческой самобытности,

---

<sup>1)</sup> Вопросъ о сіонизмѣ вовсе не рѣшается мною въ сторону положительную. Здѣсь не мѣсто касаться его по существу. Я беру сіонизмъ, какъ идею національной еврейской государственности, которую именно какъ идею нельзя не привѣтствовать а priori, не входя еще въ разсмотрѣніе ни внутренней, ни внѣшней возможности ея осуществленія.

<sup>2)</sup> Veininger *Geschlecht und Charakter* 443—444. Съ означенной книгой этого даровитаго еврея, я, къ сожалѣнію, познакомился только на-дняхъ и потому не могъ использовать нѣкоторыхъ ея данныхъ въ статьяхъ объ Эстрадѣ и о Домѣ Пѣсни.

при изумительной серьезности, преданности задачѣ, разѣ на себя взятой, и прямо невѣроятной выдержкѣ; далѣе, среди евреевъ - музыкантовъ и въ особенности актеровъ нерѣдко встрѣчается настоящій артистизмъ, но... всего этого мало для той «капельмейстерской» роли, которую это племя съ настойчивою постепенностью беретъ на себя во всѣхъ областяхъ культурнаго строительства.

Если бы евреи, подобно цыганамъ, были немногочисленны, то не только было бы крайне желательнымъ появленіе отъ времени до времени отдѣльныхъ крупныхъ и чистокровныхъ представителей этого даровитаго племени, въ качествѣ даже руководящихъ дѣятелей особенно въ цивилизаціи и въ наукѣ, но и весьма полезною оказалась бы небольшая примѣсь еврейской крови для коренного народонаселенія Европы.

Но еврейство, какъ я уже замѣтилъ, настолько количественно велико, что оно вступаетъ густыми рядами въ мирное воинство и, притомъ въ особенности культурныхъ <sup>1)</sup> работниковъ, и все сильнѣе смѣшиваясь съ кореннымъ населеніемъ притомъ съ городскими и вліятельными его слоями, оно становится какъ въ лицѣ чистыхъ, такъ и полукровныхъ своихъ представителей понемногу во главѣ европейскихъ націй. Особенно замѣтно это на Берлинѣ... Берлинъ — столица ашкеназимовъ, прусскихъ юнкеровъ и унтеръ-офицеровъ. Это — магазинъ плюсь казарма, а не средоточіе германизма... Но казарма накладываетъ болѣе внѣшній отпечатокъ... Вотъ почему въ Берлинѣ, не въ примѣръ другимъ большимъ центрамъ, даже четверть - евреи чувствуютъ себя вполне евреями; душа этого города стала совершенно еврейской со всѣми ея большими достоинствами и недостатками и въ этой энергично-вбирающей, но разочарованно-эклектичной и лишенной творчества души живетъ горделивая мечта о культурной гегемоніи надъ всѣмъ европейскимъ материкомъ...

---

<sup>1)</sup> Вслѣдствіе непростительной близорукости правительствъ, отрѣзавшихъ и отрѣзающихъ евреевъ отъ участія въ болѣе индивидуально-безразличной цивилизаторской работѣ.



Въ Берлинѣ я знавалъ скромныхъ, вполне «гуманныхъ» и «прогрессивныхъ» нѣмцевъ, которые съ тоскою признавались, что чувствуютъ себя по духу чужаками въ столицѣ германской имперіи. Но и въ Берлинѣ же я встрѣчалъ фанатичнѣйшихъ сіонистовъ, почти съ ненавистью говорившихъ о берлинскомъ еврействѣ, искажающемъ духовную фізіономію Израиля.

Изъ этого въ культурномъ отношеніи обѣимъ сторонамъ равно неблагоприятнаго стеченія обстоятельствъ одинъ выходъ недостаточенъ, но открыты должны быть оба выхода: государственное поощреніе сіонизма и полное уравниеніе въ правахъ евреевъ съ европейцами. Первое унесетъ излишекъ евреевъ, второе дастъ европейцамъ моральное право вести открытую культурную борьбу съ вторженіемъ чуждыхъ элементовъ юдаизма въ европейскіе, особенно германославянскіе идеалы.

\*

Что касается музыки, то вслѣдствіе прогрессивнаго роста сословія еврейскихъ виртуозовъ (сословія, готовящагося путемъ невольнаго подбора стать замкнутой экскоммуникативной кастой) это искусство чрезмѣрно и популяризируется и юдаизируется; первое на ряду съ отрицательными послѣдствіями несетъ съ собою кое-что и положительное, но второе въ соединеніи съ первымъ угрожаетъ постепеннымъ высыханіемъ истоковъ музыкальнаго творчества европейцевъ и искаженіемъ его внутренняго религіозно-миѣческаго зерна, его эстетическаго Ernst.

Кто пожелалъ бы наглядно усвоить контрастирующее различіе между типомъ германскаго и типомъ еврейскаго дарованія, пусть сравнитъ жизненный и художественный ростъ индивидуальностей Вагнера и Мендельсона. Я нарочно беру этихъ двухъ: во-первыхъ, они—сверстники; во-вторыхъ, оба они натуры артистичныя и притомъ многогранныя, а не односторонніе музыкальные спеціалисты; въ-третьихъ, сказать трудно, чья отвлеченно взятая музыкальность и чья способность <sup>1)</sup> компонированія больше и, на-

<sup>1)</sup> Не стихійное творчество!

конецъ, Мендельсонъ—обаятельный человѣкъ, отличавшійся рѣдкимъ благородствомъ и аристократичностью души и тѣла <sup>1)</sup>...

Вотъ что, между прочимъ, говоритъ самъ Вагнеръ, обсуждая «трагическій конфликтъ въ натурѣ, жизни, художественной дѣятельности рано скончавшагося Феликса Мендельсона-Бартольди» (см. V, 100 etc.). «Лишь тамъ, гдѣ давящее чувство безсилія <sup>2)</sup> овладѣваетъ, повидимому, настроеніемъ композитора Мендельсона и устремляетъ его къ выраженію мягкаго и исполненнаго тоски самоотреченія, онъ оказывается способнымъ охарактеризовать себя, отобразить характерныя въ субъективномъ смыслѣ черты своей тонко чувствующей и нѣжной индивидуальности, которая передъ недостижимымъ для себя признаетъ свою немощь. Это является, какъ мы сказали, трагическою чертою въ явленіи Мендельсона; и, если мы въ области искусства хотѣли бы дарить нашимъ участіемъ чистую личность, то мы не смѣли бы отказать Мендельсону въ этомъ участіи, притомъ въ сильнѣйшей степени и даже въ томъ случаѣ, если бы степень этого участія была ослаблена тѣмъ соображеніемъ, что трагизмъ положенія Мендельсона былъ собственно ему болѣе присущъ <sup>3)</sup>, нежели имъ осознанъ, какъ дѣйствительность, несущая съ собою страданія и очищеніе».

\*

Въ концѣ третьяго параграфа Эстрады я выразилъ надежду, что читатели «сумѣютъ отнестись чисто теоретически къ моимъ положеніямъ и безъ раздраженія выдѣлить, что въ нихъ есть ошибочнаго и что вѣрнаго».

---

<sup>1)</sup> Кто видѣлъ портретъ 12-лѣтняго Феликса (работы Карла Бегаса), пойметъ восхищеніе Гете, охватившее его даже независимо отъ той радости, которую онъ долженъ былъ испытать, слушая высокодаровитаго ученика, друга своего Цельтера.

<sup>2)</sup> Хотя бы однажды произвести «глубокое, сердце и душу захватывающее дѣйствіе» своими композиціями, какъ своими, кровными.

<sup>3)</sup> Какъ еврейю, о чемъ Вагнеръ говоритъ выше въ той же статьѣ.

Однако, несмотря на появленіе Эстрады въ Золотомъ Рунѣ, журналѣ съ небольшимъ числомъ подписчиковъ, до меня тогда еще доходили слухи о нѣкоторыхъ раздраженіяхъ съ одной стороны и о нѣкоторомъ удовольствіи съ другой. Теперь недостаетъ только, чтобы мнѣ наклеили ярлыкъ <sup>1)</sup>).

Протестуя противъ искажающихъ суть дѣла раздраженій, удовольствій и ярлыковъ, я былъ бы обрадованъ, если бы все сказанное мною объ юдаизмѣ было пусть пока только теоретически съ полною доказательностью опровергнуто. Еще болѣе я былъ бы обрадованъ, если бы изъ Хейфица вырость еврейскій, американскій или русскій Бетховенъ. Я бы, не стыдяся, призналъ тогда, что носился съ фантомомъ...

\*

Если бы мнѣ была навязана альтернатива объявить себя «антисемитомъ» или «филосемитомъ», я бы выбралъ послѣднее, такъ какъ склоненъ восхищаться каждою законченностью, и послѣ всего сказаннаго ставить мнѣ на видъ юдофобство или наоборотъ вмѣнять мнѣ его въ заслугу могутъ только очень невнимательные или же просто недобросовѣстные читатели. Мое «юдофобство» касается не еврейской массы и даже не отдѣльныхъ представителей этого народа, а только юдаизма; я опасаюсь дальнѣйшаго вліянія юдаизма на культуру и притомъ не только всеевропейскую или національную, общедуховную или специально-музыкальную, но и на культуру отдѣльныхъ индивидуумовъ, въ томъ числѣ и тѣхъ выдающихся евреевъ, которые сознательно находятся внѣ русла юдаизма.

---

<sup>1)</sup> «Но какъ обидно и какъ мѣшаетъ выясненію истины то, что вы не можете сказать что-нибудь новое или даже (будемъ скромнѣе) что-нибудь частное, чтобы вамъ сейчасъ не наклеили ярлыкъ, причисляющій васъ къ чему-то общему, уже извѣстному. Вы скажете, что вы любите Вагнера, — значитъ, вы вагнеристъ; вы противъ погромовъ — значитъ, вы юдофилъ; вы скажете, что Демонъ Рубинштейна водница, — значитъ, — вы юдофобъ». Такъ справедливо жалуется по поводу ярлыковъ кн. Сергій Волконскій (Русская Художественная Лѣтопись. Октябрь 1911 г., стр. 239).

Понятно, что юдаизмъ агрессивный, (а тѣмъ болѣе арогантный, какъ на примѣръ, на современной эстрадѣ), и неразумная и легкомысленная поддержка этой агрессивности со стороны неевреевъ во имя космополитизма, невольно вынуждаютъ меня къ отпору.

Итакъ, кто почуялъ (все равно съ удовольствіемъ или неудовольствіемъ) въ моихъ статьяхъ дурной запахъ «антисемитизма» у того просто галлюцинація обонянія.

\*

Привожу здѣсь два сужденія Гёте объ евреяхъ.

I. Израильтяне никогда не оказывались особенно къ чему-либо пригодными, въ чемъ ихъ и упрекали тысячекратно вожди ихъ, судьи, начальники, пророки; народъ этотъ обладаетъ очень немногими добродѣтелями другихъ народовъ, но большинствомъ ихъ недостатковъ; однако, онъ не знаетъ себѣ равнаго по самостоятельности, по твердости, смѣлости и если всего этого оказывается недостаточнымъ—по цѣпкой живучести (Zähheit). (Wilhelm Meister's Wanderjahre, Zweites Buch, Zweites Kapitel).

II. (Spruche in Prosa Ethisches VII № 563). Юдейская сущность. Энергія—какъ основа всего. Непосредственность цѣлей. Нѣтъ ни единого еврея, пусть даже слабѣйшаго и ничтожнѣйшаго, который не обнаруживалъ бы какого-либо рѣшительнаго устремленія и притомъ земного, временнаго, мгновеннаго. Говоръ еврея имѣетъ въ себѣ нѣчто патетическое.

Сопоставляя I и II понимаешь, отчего именно въ такомъ дѣлѣ, какъ современная эстрадная виртуозность, тягаться съ евреями очень трудно.

\*

Ницше утверждаетъ, что не встрѣчалъ еще ни одного нѣмца, который былъ бы расположенъ къ евреямъ, что при безусловномъ отклоненіи антисемитизма въ собственномъ политическомъ смыслѣ, которое подсказывается осторожною политичностью, послѣдняя отнюдь не идетъ такъ далеко, чтобы быть противъ самого чувства анти-

патіи, и лишь возстаєть противъ опаснаго характера, который можетъ принять это чувство, и плоскаго, и постыднаго его выраженія... И Ницше справедливо объясняетъ это инстинктомъ народа, порода котораго еще слабо опредѣлилась, такъ что очертанія ея легко могутъ быть стерты <sup>1)</sup>; другими словами, становящаяся раса можетъ потерять отъ тѣснаго соприкосновенія съ установившеюся расой.

\*

Рихардъ Батка (Kunstwart XXIII II Iuliheft 1910) приводитъ изъ книги Р. Луи о современной нѣмецкой музыкѣ то мѣсто, гдѣ авторъ сначала рѣзко подчеркиваетъ еврейскій характеръ музыки Густава Малера, а затѣмъ (справедливо по моему мнѣнію) говоритъ, что она дѣйствуетъ на него какъ «травестія классическихъ стихотвореній на юдейскомъ жаргонѣ»... «Не легко» (пишетъ дальше по этому поводу Батка) «разсуждать объ этихъ вещахъ безъ того, чтобы на каждомъ шагу не натолкнуться на предвзятія мнѣнія и не задѣть за живое многихъ отличныхъ и выдающихся людей. Говорить о еврейскихъ чертахъ художника «семитической» крови должно было бы быть столь же мало предосудительнымъ, какъ если бы мы выслѣживали тѣ моменты, которые характеризуютъ Шиллера, какъ шваба, Вагнера, какъ саксонца, Шамиссо, какъ нѣмецкаго француза»...

«Ни одинъ швабъ, саксонецъ, французъ не обидѣлся бы на это. Но у нѣмецкихъ евреевъ, поскольку они сторонники ассимиляціи, это выслѣживаніе возбуждаетъ сильное раздраженіе; они усматриваютъ въ этомъ не устанавливаніе принадлежности къ данному племени (съ чѣмъ не можетъ вовсе соединяться никакое огорченіе), а нѣчто въ родѣ какого то упрека въ томъ, что процессъ ассимиляціи еще не завершился»... «Они ощущаютъ въ этомъ намекъ не на характеристичныя сильныя стороны, а на слабую сторону существа ихъ расы. Къ этому присоединяется еще одно обстоятельство. То, что характеризуетъ художника, заклю-

<sup>1)</sup> В. VII. s 218 Aph. 251.

чается большею частью не въ томъ, чего онъ сознательно желаетъ и къ чему стремится въ силу своего образованія и ума, а то, что безотчетно независимо отъ его сознательнаго хотѣнія въ немъ покоится или работаетъ. Еврея, воспитаннаго идеалами германскаго искусства и вѣрящаго, что все дѣло не въ нашемъ существѣ, а въ нашемъ исканіи, должно часто прямо ужаснуть, когда въ немъ подмѣчаютъ черты, которыя можетъ быть въ его душѣ живутъ лишь, какъ темные инстинкты»...

Далѣе Батка, котораго скорѣе можно назвать поклонникомъ, нежели противникомъ музыки Малера, констатируетъ и отмѣчаетъ (правильно или нѣтъ, въ подробностяхъ не берусь судить) еврейское въ искусствѣ знаменитаго дирижера. Пропускаю эту часть статьи и останавливаюсь только на одномъ безусловно вѣрномъ замѣчаніи: «отношеніе Малера къ нѣмецкой народной музыкѣ является отношеніемъ не спокойнаго естественнаго обладанія, а только горячаго стремленія къ обладанію, тоски по народной музыкѣ».

И аналогично этому отношенію Батка разсматриваетъ и оцѣниваетъ, какъ дальше въ этой статьѣ, такъ и въ другой, (Kunstwart XXIV I Juniheft 1911) все художественное явленіе Малера, взятое въ цѣломъ.

\*

Конечно, Батка <sup>1)</sup> не можетъ быть заподозрѣнъ въ антисемитизмѣ, но все же онъ и не «семитъ».

Поэтому предлагаю выслушать мнѣніе еврея о еврейской музыкѣ и о томъ же Малерѣ. «Несмотря на Рубинштейна и Гольдмарка евреи не могутъ похвалиться самобытной музыкой; нельзя же назвать еврейской музыкой синагогальные напѣвы и славянски-звучащіе мотивы еврейскаго простонародья. Да и откуда евреи должны взять музыку? Только тотъ народъ, который танцуетъ, имѣетъ и музыку. Народъ же пляшетъ только на своей землѣ; евреи разу-

<sup>1)</sup> Авторъ мѣстами довольно содержательной, но отъ модернизма не свободной книги *Musikalische Streifzüge*. Eugen Diederichs, 1899.

чились по своему плясать, а научиться этому опять они смогут только въ своей странѣ. Можно съ увѣренностью сказать, что находишь еврейство на своей родной почвѣ, изъ Густава Малера созданъ бы настоящій еврейскій художникъ звука».

Такъ пишетъ Georg Hecht въ своей интересной книгѣ *Der neue Jude* (Leipzig, 1911, S. 157).

\*

Наиболѣе благородные евреи уже давно оказываются въ числѣ первыхъ поклонниковъ каждой новой звѣзды, появляющейся на культурномъ горизонтѣ Европы. Въ особенности замѣчательны въ этомъ отношеніи женщины. Стоитъ только вспомнить тѣхъ выдающихся евреекъ <sup>1)</sup>, которыя учредили въ Берлинѣ своего рода «приходъ Гете» (Goethe-Gemeinde)... Рѣшительность и горячность еврейскихъ адептовъ европейскихъ геніевъ должна пристыдить сравнительно косныхъ соплеменниковъ послѣднихъ.

Правда, задѣтые Вагнеромъ за живое, евреи сначала долго травили его въ печати и въ обществѣ, но все же, когда онъ побѣдилъ, еврейскіе артисты одни изъ первыхъ примкнули къ вагнеріанству... Однако не только обнаружилась со стороны евреевъ преданность восхитившему ихъ генію; дѣйствительно гораздо рѣже, но бывали примѣры и исключительной по своему безкорыстію преданности дѣлу насажденія искусства. Такъ, что за изумительную дѣятельность проявилъ въ Москвѣ Николай Рубинштейнъ! И до чего жертвенно было его служеніе. Какъ исполнитель Николай Рубинштейнъ по отзывамъ Листа и Бюлова былъ еще даровитѣе Антона, но онъ похоронилъ себя въ Москвѣ, и ожидавшая его всемірная слава, связанная съ огромной наживой, не отвклъ его отъ болѣе трудной, болѣе скромной, но конечно гораздо болѣе культурной задачи—медленнаго строительства музыкальныхъ учреждений Москвы. Все это—такъ. Но фактическаго сдвига музыки куда-то въ сторону (всей нынѣ звучащей музыки и старой

<sup>1)</sup> Рахель Левинъ, супругу Фарнгагена-фонъ-Энзе и Маріанну Мейеръ, супругу князя рейскаго Генриха XII.

и новой) ничья иронія не посмѣетъ, вышучивая, отрицать! Объ этомъ непосредственно скажетъ всякій непредубѣжденный слухъ, занимающійся различіемъ не столько четвертоновъ и новыхъ ладообразованій, сколько артистически взятыхъ элементовъ и связаннаго съ ними духа музыки. И въ этомъ сдвигѣ главное участіе принимаетъ еврейская эстрада. По мѣрѣ того, какъ станетъ расти численно не только сословіе еврейскихъ музыкантовъ, но и масса еврейскихъ меломановъ, будетъ ускоряться и темпъ означеннаго сдвига, а вмѣстѣ съ тѣмъ начнется болѣе осторожное и сдержанное отношеніе евреевъ къ европейскимъ гениямъ, въ особенности грядущимъ. Куда все это приведетъ—неизвѣстно, и, констатируя такое положеніе дѣлъ, хочется одного: разжечь благородное соревнованіе между европейцами и евреями. Пусть первые прилежнѣе занимаются исполненіемъ той музыки, которую создали ихъ предки. А на музыкантовъ евреевъ нельзя не взирать съ нѣкоторымъ недовѣріемъ до тѣхъ поръ, пока они не проявятъ себя въ самостоятельномъ творествѣ, хотя бы отчасти соразмѣрномъ съ ихъ энергичнымъ исполнительствомъ, и не покажутъ въ этомъ творествѣ, куда ведутъ ихъ идеалы.

\*

Я кончилъ и вотъ, написавъ 18 страницъ, знаю, что онѣ были бы пожалуй лишними, если бы рѣчь шла не объ евреяхъ, а, напримѣръ, объ англичанахъ или тѣмъ болѣе о нѣмцахъ.

### XLIII.

(Къ стр. 87).

Почти три года спустя послѣ моей статьи Эстрада, отыскался, наконецъ, одинъ смѣльчакъ, который рѣшился въ берлинскомъ еженедѣльникѣ помѣстить небольшую статью, въ нѣсколькихъ пунктахъ перекликающуюся съ положеніями Эстрады<sup>1)</sup>. Среди интересныхъ разоблаче-

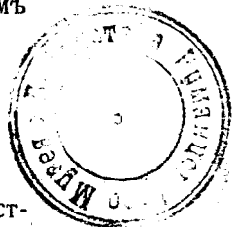
<sup>1)</sup> Signale für die musikalische Welt. № 38. 1911. H. W. Draber Berliner Konzerte und ihre Besucher.



ній особеннаго вниманія заслуживаютъ слѣдующія два. Сообщается объ одномъ извѣстномъ критикѣ, Prof. Dr. K., который, уйдя изъ симфоническаго собранія до исполненія однимъ крупнымъ піанистомъ фортепіаннаго концерта Бетховена, написалъ въ рецензіи, что онъ не хотѣлъ слушать піаниста, такъ какъ зналъ, что послѣдній не въ состояніи играть Бетховена. Авторъ статьи справедливо прибавляетъ, что такого рецензента навѣрное изгнала бы любая провинціальная газета за подобную «фривольность», но въ Берлинѣ и среди критиковъ свилъ гнѣздо поверхностный «снобизмъ». Затѣмъ вскрываются «спекуляціи» съ солистами филармоническихъ концертовъ, устраиваемыхъ музыкальной лавочкой, извѣстной подъ громкимъ титуломъ *Konzertdirektion*.

#### XLIV.

(Къ стр. 98—99).



Пусть читатель не думаетъ, что я позволяю себѣ хлесткую карикатуру, выдумывая или переименовывая фамиліи вундеркиндовъ и рассказывая о томъ, какъ они пробиваютъ себѣ дорогу; недавно къ одному нѣмецкому музыкальному журналу была приложена реклама съ портретомъ начинающаго вундеркинда. Онъ, конечно, «русскій» и очень экзотиченъ. Зовутъ его *Iascha Spiwakowski*. Его сопровождаетъ *Herr Spiwakowski Senior*. Сообщается о «*Sensationelles Debüt des jugendlichen Pianisten*». Приложены *Presse-Stimmen* изъ лучшихъ берлинскихъ газетъ, гдѣ его называютъ гениемъ!

\*

Русская Музыкальная Газета, повидимому, намѣревается не отставать отъ газетъ берлинскихъ, какъ о томъ свидѣтельствуетъ рецензія о Хейфицѣ, помѣщенная въ № 17 за 1911 г. <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> «Въ воскресенье, 17 апрѣля, далъ свой первый концертъ маленький Хейфицъ, съ лицомъ рафаэлевскаго ангела, мальчикъ, исполненіе котораго нельзя назвать иначе, какъ чудомъ. Съ технической стороны игра мальчика представляетъ верхъ совершенства. Онъ игралъ

## XLV.

(Къ стр. 103, 138).

Не всегда вносится ясность въ пониманіе той или другой великой въ культурномъ отношеніи эпохи тѣмъ, что устанавливается эволюціонная связь въ историческомъ ходѣ событій особой области духовнаго міра: нѣмецкая музыка отъ Баха до Вагнера, выхваченная изъ всеобщей исторіи музыки всѣхъ вѣковъ и народовъ, понятна сама по себѣ, т.-е. не требуетъ для своего полнаго воспріятія знанія предшествующей музыки, не нуждается въ звучащемъ (а нерѣдко, увы, незвучащемъ) историческомъ комментаріи; но этого мало: втиснутая «объективными» историками въ схему общаго развитія музыкальнаго искусства въ тѣсномъ смыслѣ (инструментовъ, техники, теоріи и т. п.) нѣмецкая музыка великой эпохи просто не можетъ быть въ должной мѣрѣ оцѣнена, да и самый генезисъ ея постигается односторонне, ибо эта музыка въ большей степени связана съ духовнымъ развитіемъ германцевъ, нежели съ общеевропейскимъ развитіемъ искусства звука.

## XLVI.

(Къ стр. 105—106, 113—114).

Къ сожалѣнію, Бюловъ, столь углубившійся въ творчество нѣмецкой музыки, оказался совершенно неспособнымъ понять и оцѣнить Доменико Скарлатти; и это — не-

---

предѣльныя по трудности піесы (24 Capriccio Паганини-Ауэра) съ такою легкостью, тонкостью и отчетливостью, которые доступны только самымъ первокласснымъ скрипачамъ. Но еще болѣе замѣчательны теплота выраженія и благородная простота въ кантиленѣ (Andante изъ концерта Мендельсона)! Казалось, что передъ нами не реальное существо, а безплотный ангелъ, видѣніе! Иосифъ Хейфицъ родился въ Вильнѣ и началъ учиться на скрипкѣ трехъ лѣтъ у своего отца скрипача-самоучки. На 5-мъ году мальчикъ поступилъ въ музыкальное училище И. Р. М. О., гдѣ занимался подъ руков. И. Д. Малкина. Окончивъ училище 8-ми лѣтъ (въ 1909 г.), мальчикъ былъ привезенъ отцомъ въ Петербургъ, и съ января 1910 г. учится у проф. И. Р. Налбандяна въ консерваторіи. Дай Богъ, чтобы разумнымъ воспитаніемъ удалось сохранить міру это гениальное дарованіе».

смотря на свои усердныя занятія итальянской литературой и продолжительное пребываніе во Флоренціи, а съ другой стороны несмотря на то, что Доменико Скарлатти по духу своему изо всѣхъ итальянцевъ наиболѣе сродни германизму. Предисловіе Бюлова къ изданнымъ имъ сонатамъ Скарлатти, самый выборъ этихъ сонатъ и, наконецъ, «поправки», которыя онъ внесъ въ оригиналы, способны вызвать справедливое негодованіе въ каждомъ, кто любитъ этого обаятельнѣйшаго музыканта Италіи.

## XLVII.

(Къ стр. 108).

Опубликованная автобіографія Вагнера содержитъ нѣкоторыя данныя, которыя какъ въ его отечествѣ, такъ и въ другихъ странахъ цѣлымъ рядомъ лицъ, именно: простодушными обывателями, самодовольными буржуа, поверхностными *Moraltrumpeter*'ами и, наконецъ, открытыми сознательными или замаскированными и инстинктивными врагами героическаго страдальца, борца и побѣдителя, были лжеистолкованы, какъ «психологія» то безпринципной богемы, то отвратительнаго филистерства. Можно было бы шагъ за шагомъ опровергнуть всѣ обвиненія, взводимыя на Вагнера, съ чистосердечною смѣлостью выдающаго себя съ головой въ своемъ жизнеописаніи, если бы подобное занятіе не было, во-первыхъ, слишкомъ обременительно, требующа большаго затраты времени и, во-вторыхъ, черезчуръ скучно. «Напрасный трудъ! Нѣтъ, ихъ не вразумишь...»

\*

Ницше спрашивалъ: «Кто изъ умныхъ людей еще пишетъ нынѣ о себѣ откровенное слово?—Развѣ лишь тотъ, кто принадлежитъ къ ордену святобезумной смѣлости. Намъ общаются автобіографію Рихарда Вагнера: неужели кто нибудь сомнѣвается въ томъ, что это будетъ умная автобіографія?» Ницше къ счастью ошибся.

## XLVIII.

## РИМСКИЙ-КОРСАКОВЪ И ВАГНЕРЪ.

(Къ стр. 111—112, 148, 173, 174, 178, 181).

Изъ множества невѣрныхъ и несправедливыхъ сужденій Римскаго-Корсакова о Вагнерѣ (Еженедѣльникъ Музыка, 1911 №№ 13 и 17), въ которомъ тонуть два три правильныхъ замѣчанія, важно привести слѣдующія: «Въ вагнеровскомъ ритмѣ наблюдается монотонія бѣдности»... «Отрывки, сочиненные запросто-наивно, встрѣчаются у Вагнера сравнительно рѣдко. Многіе моменты его музыки являются плодомъ умозрительнаго (?) творчества»... «Планъ и порядокъ въ проведеніи руководящихъ мотивовъ обличаютъ сухой и часто весьма невѣрный расчетъ»... «Декламація,.. доходящая, въ особенности въ Парсифалѣ до произвольнаго набора музыкальных тоновъ, образующихъ отталкивающую и уродливую мелодическую безсмыслицу»... «Вагнеръ какъ композиторъ-созидатель есть творецъ моментовъ прекрасной изобразительной музыки, разсѣянныхъ въ его драматически-музыкальныхъ произведеніяхъ, и въ этомъ его главная сила».

Здѣсь не мѣсто опровергать поверхностную догму о мнимо-прикладномъ характерѣ вагнеровской музыки, отчасти создавшуюся подъ вліяніемъ полемическаго пересола, съ которымъ Вагнеръ выдвигалъ иногда приматъ поэзіи. Я приведу только справку изъ новѣйшей эстетики, авторъ которой Максъ Десуаръ пишетъ слѣдующее: «музыкальную драму Вагнера можно постигать двоякимъ образомъ: или какъ драму, расширенную музыкой, или какъ симфонію, одновременно съ исполненіемъ которой зрительно является ея программа; что самъ Вагнеръ хотѣлъ, чтобы его понимали, исходя отъ поэзіи, высказано во многихъ мѣстахъ его теоретическихъ сочиненій. Но въ болѣе произвольныхъ выраженіяхъ писемъ встрѣчаются указанія на преобладающее участіе элемента музыкальнаго» (Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft S. 325).

Вся статья Римскаго-Корсакова производить тягостное, а мѣстами отталкивающее впечатлѣніе даже отнюдь не на яраго вагнеріанца. Что за меркерская придирчивость, какая неожиданная черствость, какая сѣрость интеллигентскаго міропостиженія XIX вѣка—(недостаточное пониманіе міеологизма и символизма)—и въ общемъ, какая странная не-артистичность! А главное, что за неблагодарность къ генію, безъ котораго его самого, автора Садко, просто не существовало бы. Это не важно, что онъ писалъ на русскіе сюжеты и разработывалъ русскія народныя темы; вопреки заявленію г. Вл. Д. (Еженедѣльникъ Музыка № 28. 1911.) шутили не безъ основанія, что, когда Р.-Корсаковъ сочинилъ Изъ Гомера, то вышло изъ Вагнера.

Но есть въ этой глубоко-враждебной <sup>1)</sup> статьѣ одно мѣсто, которое способно очень развеселить, и современемъ мѣсто это будетъ приводиться какъ одинъ изъ величайшихъ эстетическихъ курьезовъ; вотъ оно (№ 17): «мы совсѣмъ почти не встрѣчаемся съ пріемомъ (!) заимствованія (напр. народныхъ пѣсенъ) у Р. Вагнера, но зато (?) символизмъ находитъ у него примѣненіе въ самыхъ обширныхъ размѣрахъ». Комментарій не требуется; не знаешь только чему больше изумляться: «пріему» или противопоставленію этого «пріема» «символизму».

\*

У Р.-Корсакова (въ противоположность Вагнеру) не «наивное», не античное, а «сентиментальное», антикварное отношеніе къ міеу. Р.-Корсаковъ—талантливѣйшій обработыватель народныхъ сказаній, ихъ искусный музыкальный иллюстраторъ, но онъ этнографъ-художникъ, любитель народной старины, писавшій оперы на міеологическіе сю-

<sup>1)</sup> Любопытно отмѣтить, что первая половина статьи этой помѣщена Еженедѣльникомъ Музыка въ одномъ номерѣ съ неумѣренными восхваленіями Прометея Скрябина Л. Сабанѣевымъ. Такимъ образомъ содержаніе № 13 должно въ головѣ неосвѣдомленнаго читателя своимъ нарушеніемъ ранга цѣнностей неизбежно вызвать кривую музыкально-историческую перспективу.

жеты, а не творецъ міа. Въ удачнѣйшихъ своихъ моментахъ онъ возвышается до современнаго сказочника, т.-е. сохраняетъ позицію «взрослаго» и положительнымъ знаніемъ просвѣщеннаго человѣка, который правда способенъ порою вымысломъ упитъся, но не способенъ, передавая его, отречься отъ своего «эмпирическаго характера» и отъ своего вѣка, а потому незамѣтно пропитываетъ свою передачу легкой скептической ироніей. Кто этого не чувствуетъ и не слышитъ, тотъ или не понимаетъ музыки или же не понимаетъ сущности міа, а слѣдовательно и великаго Гоголя, какъ русскаго міаотворца.

И только тотъ, кто этого не слышитъ и не чувствуетъ, можетъ сопоставлять Р.-Корсакова съ Вагнеромъ и даже ставить его выше, какъ это дѣлаетъ, напримѣръ, г. Бор. Поповъ, который предлагаетъ въ Нижнемъ-Новгородѣ устроить «Корсаковскій Байрейтъ», увѣряя, что «въ первозданномъ солнечномъ гимнѣ Снѣгурочки, вѣтихой мудрости ея языческаго царя больше свѣта, больше приближенія къ извѣстной тайнѣ искупленія, больше чѣмъ въ святомъ простецѣ Запада, идущемъ къ свѣту черезъ омерзительныя волхованія Клингзора»<sup>1)</sup>. Красивыя слова говоритъ г. Бор. Поповъ и вѣрную мысль высказалъ онъ дальше о католичествѣ, но... какое реальное отношеніе имѣетъ все это къ музыкѣ, къ тому, что творческаго въ звукахъ далъ Р.-Корсаковъ въ своей очаровательной оперѣ Снѣгурочка? Пусть даже идея Снѣгурочки свѣтлѣе и глубже идеи Парсифаля, но какой музыкантъ или цѣнитель музыки въ состояніи, не краснѣя, утверждать, что въ мастерски сдѣланной композиціи, состоящей изъ ясныхъ моментовъ русской пѣсни, но озаренныхъ лучами, заимствованными изъ «музыкальныхъ завоеваній» Запада, больше свѣта и силы, нежели въ мистеріи Вагнера? Плохими патриотами и маловѣрными являются тѣ, что, не обождавъ полнаго раскрытія музыкальнаго генія русскаго народа, которое явно еще впереди, спѣшатъ сопоставлять начинателей русскаго музыка искусства съ вершинами музыки нѣмецкой или съ русскими крупнѣйшими писателями.

<sup>1)</sup> Музыка, Еженедѣльникъ, № 28. 1911.

Пока русская литература, одна изъ величайшихъ въ мірѣ, стоитъ неизмѣримо выше русской музыки и по оригинальности и по мастерству.

#### XLIX.

(Къ стр. 114).

Одинъ изъ талантливыхъ современныхъ музыкальныхъ критиковъ В. Г. Каратыгинъ, съ воззрѣніями и вкусами котораго, кстати сказать, я почти по всѣмъ пунктамъ расхожусь, выразилъ недавно (см. Художественную Лѣтопись Аполлона № 5, 1911 г.) приблизительно то же подозрѣніе: «Всѣ уважаютъ Брамса, но любятъ его у насъ еще немногіе, и это невольно наводитъ на мысль, что и въ нашемъ поклоненіи Баху и Бетховену, чего добраго, тоже заключается гораздо болѣе крупная доля холоднаго официальнаго уваженія ко всемірно признаннымъ геніямъ, чѣмъ подлиннаго и непосредственнаго влеченія къ великолѣпнымъ созданіямъ этихъ геніевъ».

#### L.

(Къ стр. 116—117, 194).

Безчисленное количество разъ дирижировалъ Феликсъ Вейнгартнеръ симфоніи Бетховена и другія «устарѣлыя» произведенія т. н. классиковъ и вотъ что онъ говоритъ: «Главная радость отъ великихъ произведеній искусства начинается тогда, когда ихъ знаешь совершенно точно, ибо они настолько богаты, что ихъ никогда нельзя исчерпать, никогда нельзя съ ними покончить и только благодаря познанію этой невозможности начинаешь понимать избытокъ ихъ сокровищъ». (Carl Spitteler. 1904 S. 14).

## LI.

(Къ стр. 120—122, 184, 186).

Среди музыкальных дѣятелей нашего времени Рахманиновъ занимаетъ одно изъ самыхъ первыхъ мѣстъ, даже совершенно независимо отъ своего, впрочемъ, очень значительнаго композиторскаго дарованія. Рахманиновъ—рожденный артистъ и рожденный музыкантъ и притомъ столь же близкій музыкальному германизму, какъ, напримѣръ, Мендельсонъ, а все это встрѣчается не такъ часто <sup>1)</sup>. Въ музыкантской имперіи онъ одинъ изъ князей.

Вотъ почему, въ особенности тѣмъ критикамъ, природная музыкальность которыхъ, судя по ихъ воззрѣніямъ, представляется сомнительною даже для нихъ самихъ, надлежало бы осторожнѣе выражаться, говоря о Рахманиновѣ. Можно безпощадно критиковать его сочиненія, но установивъ предварительно музыкальный рангъ ихъ автора.

Въ послѣднее время въ модернистическомъ лагерѣ замѣчается недопустимое отношеніе свѣтла къ не эволюціонирующему «подражателю» тоже ненавистнаго модернистамъ Чайковскаго, а подчасъ раздается почти брань. Конечно, все это летитъ мимо самого артиста и не мѣшаетъ ему пользоваться, какъ огромнымъ успѣхомъ у публики всюду, гдѣ онъ появляется, такъ и глубокимъ уваженіемъ всѣхъ, не потерявшихъ еще головы отъ суетящихся всюду музыкальныхъ автомобилей. Но самая возможность подобнаго отношенія къ столь несомнѣнному музыканту заставляетъ нерѣдко отчаиваться въ выздоровленіи музыки.

\*

---

<sup>1)</sup> Сказанное здѣсь только на первый взглядъ противорѣчитъ выноскѣ на стр. 121 и строкамъ, посвященнымъ Рахманинову въ приложеніи II. Явное влияніе нѣмецкихъ композиторовъ и невольная близость музыкальному германизму конечно—не одно и то же. Оба явленія могутъ обнаруживаться и порознь и вмѣстѣ. Страницы о Рахманиновѣ въ статьѣ Эстрада вставлены туда изъ одной рецензіи, въ которой шла рѣчь объ его симфоніи е—mol; именно «холерическія» мѣста этой симфоніи—часто не только сродни германизму, но и напоминаютъ опредѣленные индивидуальныя моменты Вагнера.



Конечно, Рахманиновъ не изъ тѣхъ, кто способенъ былъ бы вывести музыку изъ лабиринта, блуждая по которому, она или попадаетъ въ тупикъ, или пропадаетъ въ «безднахъ». Художникъ звука, творчество котораго означало бы музыкальное возрожденіе, прежде всего долженъ быть еще гораздо болѣе одаренъ какъ композиторъ. А затѣмъ уже самый характеръ его дарованія и всей его музыкальной дѣятельности, его художническій идеаль долженъ быть таковъ, что современность, которую онъ призванъ оздоровить и просвѣтить, окажется очень долго неспособной оцѣнить его надлежащимъ образомъ. Отсюда, это долженъ быть такой художникъ, которому въ наше время будетъ особенно трудно, почти невозможно пробить себѣ дорогу; которому придется, можетъ быть, большую часть своей жизни чувствовать себя почти одинокимъ. И тѣ требованія, что онъ поставитъ современности, когда она, наконецъ, сообразовалась увидѣть его во весь ростъ, окажутся для нея почти неприемлемыми, обидно-трудными, требующими внутренней переработки принциповъ, полного перелома, отреченія отъ многого излюбленнаго, представлявшагося новымъ завоеваніемъ, открытіемъ, прогрессомъ; отреченія во имя какъ разъ того, съ чѣмъ, казалось, навсегда порвали, что презрительно именовалось устарѣвшимъ академизмомъ, но въ чемъ именно этимъ художникомъ еще и еще разъ обнаружено было Вѣчное искусство, открыть его нетлѣнный образъ.

Девизомъ будущаго вождя музыки явится: служеніе всѣхъ элементовъ произведенія — его мелосу, служеніе всей виртуозности и всѣхъ виртуозовъ <sup>1)</sup> — великимъ произведеніемъ. (Ср. стр. 89, 114, 199).

---

<sup>1)</sup> Не исключая и дирижеровъ; эти моторные типы, среди которыхъ много просто неудачныхъ піанистовъ, скрипачей, композиторовъ, вообразили себя отцами-командирами не только подвѣдомственной имъ роты оркестрантовъ, не только вовсе не подвѣдомственнаго имъ солиста, но даже самого автора, стоящаго надъ ними большею частью на недостижимой для ихъ взора высотѣ. «Der moderne Dirigent ist ein selbstschaffender Künstler», кричатъ намъ современность.

## LII.

(Къ стр. 121, 133, 136, 141 и далѣе, 186, 193).

При явленіи подлиннаго артистизма распаденіе на субъективное и объективное исчезаетъ. Произведеніе искусства перестаетъ быть для воспринимателя чѣмъ-то внѣшне отъ него отдѣленнымъ, а его переживанія при воспріятіи перестаютъ быть чѣмъ-то только личнымъ субъективнымъ. Отсюда получается нѣкоторая новая особенная среда. Но, описывая такъ артистизмъ, я имѣю въ виду точно очерченную область искусства и рѣшительно отграничиваю означенную особенную среду—объединеніе въ духъ чрезъ немногимъ свойственный артистизмъ—отъ иныхъ и притомъ, такъ сказать, поголовныхъ способовъ сліянія творца, исполнителей и слушателей въ одно цѣлое, способовъ смѣшаннаго и притомъ не чисто художественнаго характера, когда данное искусство или искусства являются лишь однимъ изъ средствъ сліянія, а цѣли послѣдняго, предварительно намѣченныя, выходятъ окончательно не только за область эстетическую, но и культурную.

## LIII.

РАЗСУДОЧНОЕ И ОБЩЕЧЕЛОВѢЧЕСКОЕ ВЪ МУЗЫКѢ.

(Къ стр. 128, 155, 159, 227, 233).

«Въ музыкѣ стараго письма, которая была преимущественно вокальною, связующимъ началомъ прежде всего служилъ текстъ. Но помимо текста, средства внѣшняго, не принадлежащаго къ музыкальной области, музыка этой эпохи владѣла еще однимъ уже чисто музыкальнымъ, средствомъ, вносящимъ въ сочиненіе связность и единство, тѣмъ болѣе цѣннымъ, что гармонія еще не имѣла той скрѣпляющей силы, какую пріобрѣла впоследствии. Это есть такъ называемая имитация, повтореніе голосомъ мелодіи, непосредственно передъ тѣмъ исполненной другимъ голосомъ».

Такъ пишетъ С. И. Танѣевъ во Вступленіи къ своему Подвижному контрапункту строгаго письма.

Если текстъ, какъ связующее начало, является чѣмъ-то внѣшнимъ, прикладнымъ, то имитацію, хотя и представляющую собой средство чистомузыкальное, по характеру устанавливаемой ею связи нельзя не назвать способомъ разсудочно-механичнымъ; разумѣется, эта механичность сведена къ минимуму въ высшей контрапунктической формѣ въ фугѣ, въ особенности когда за нее взялся гений Баха. Но Бахъ уже—«свободный стиль». Бахъ уже не столько музыкальный орнаменталистъ—математикъ и клирикъ, сколько пѣвецъ и мыслитель.

Интересно отмѣтить также, что строгое контрапунктическое письмо помимо механичности чрезмѣрно антропологично, исключая (какъ говоритъ С. И. Танѣвъ) «все, что можетъ представить трудности для голоса, поющего безъ инструментальнаго аккомпанимента»...

\*

Чрезвычайно важно, что именно С. И. Танѣвъ, строжайшій и типичнѣйшій теоретикъ, указалъ (въ томъ же Вступленіи), гдѣ въ музыкѣ элементы «индивидуальные» и гдѣ «общечеловѣческіе».

«Въ многоголосной музыкѣ мелодическіе и гармоническіе элементы подчиняются вліянію времени, національности, индивидуальности композитора. Но формы имитационныя, каноническія и сложнаго контрапункта, и примѣняемыя, и возможныя, являются вѣчными, независимыми ни отъ какихъ условій и могутъ входить въ рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержаніе» <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Интересно сопоставить сказанное С. И. Танѣвымъ съ выводами доклада, прочитаннаго Жюлемъ Экоршевилемъ на IV конгрессѣ Интернаціональнаго Музыкальнаго Общества въ Лондонѣ. «Равновѣсіе и прогрессъ искусства не были бы возможны, еслибы въ противовѣсъ интернаціонализма, ведущаго къ однообразію, не существовало вліянія національнаго и личнаго. Конфликтъ между этими двумя силами составляетъ одну изъ главныхъ проблемъ эстетики. Исторія и психологія учатъ, что въ то время, какъ національность и оригинальность въ музыкѣ основаны на непосредственномъ чувствѣ, интернаціонализмъ есть результатъ умственной работы, реф-

Какъ разъ то, что менѣе изучимо, господство чего дало болѣе органичный стиль и возвело музыку на пьедесталь, какъ разъ это оказывается зависимымъ отъ «національности, индивидуальности», общечеловѣческимъ же остается лишь то, что по природѣ своей болѣе механично, разсудочно, а потому и доступно, уловимо. Понятно, что въ связи съ интернаціональнымъ нивеллирующимъ католицизмомъ и связанной съ нимъ денационализирующей схоластикой развивался стиль механичный и только съ укрѣпленіемъ здороваго націонализма возникъ стиль органичный.

Въ Бахѣ одерживаетъ побѣду этотъ стиль, ибо т. н. «свободное письмо» связано съ мажорноминорной тональной системой и основанной на ней гармоніей; вслушиваясь въ творенія Баха, испытываешь радость, что музыкально по крайней мѣрѣ германская мистика преодолѣла римское католичество, Мейстеръ Экхартъ—Оому Аквинскаго.

Съ этимъ развитіемъ музыки связано измѣненіе характера ея отъ науки къ искусству. По этому поводу Ларошъ въ своей знаменитой статьѣ Объ историческомъ методѣ преподаванія теоріи музыки говоритъ слѣдующее: «Исторія музыки во все продолженіе среднихъ вѣковъ представляетъ поразительное явленіе, не встрѣчающееся нигдѣ въ исторіи прочихъ искусствъ. Прежде чѣмъ молодое, незрѣлое искусство въ созданіяхъ своихъ достигаетъ художественной прелести и свободы, оно почти не сознаетъ себя какъ искусство: на него смотрятъ и само оно на себя смотритъ какъ на науку. Многіе такъ прямо и считаютъ музыку отраслью математики».

\*

Сказанное выше С. И. Танѣевымъ только на первый взглядъ словно противорѣчитъ изложенному въ приложе-

---

лекса. Такимъ образомъ является раздѣленіе эстетическаго труда. Въ то время, какъ художникъ провозглашаетъ полную независимость своего творчества, является человѣкъ науки, требуя интернаціональнаго объединенія въ изученіи вопросовъ искусства, какъ доказательства вѣчности законовъ эстетики». (Музыка, Еженедѣльникъ № 32. 1911).

ніи № XX (Мода и монументальность). Смущаетъ здѣсь, во-первыхъ, слово вѣчный. Геніальное и притомъ индивидуально-народное искусство вѣчно въ томъ смыслѣ, что оно, живя во времени, какъ бы закликаетъ его, безконечно задерживаетъ разрушающее его дѣйствіе. Научные, «общечеловѣческіе» элементы, о которыхъ здѣсь идетъ рѣчь, вѣчны въ томъ смыслѣ, что они кристаллизированы, что они—вне времени, т.-е. вне эпохи и вне національности. Они могутъ «входить въ рамки» той или другой системы, но могутъ и не входить, разъ въ нихъ особой нужды нѣтъ и, не входя, они продолжаютъ потенциально существовать; могутъ быть призваны модой къ болѣе энергичному функціонированію, но не дѣлаются отъ этого сами модой, въ свое время сдаваемой безвозвратно въ архивъ. Во-вторыхъ, на мысль о противорѣчии наводитъ указаніе на разсудочность, какъ научно-«общечеловѣческаго», такъ и модно-«общечеловѣческаго», на соотношеніе разсудочнаго и преходящаго въ искусствѣ. Но (какъ это уже ясно изъ сказаннаго по поводу выраженія вѣчный) не всякая разсудочность плодитъ непременно преходящее, а только та, которая создаетъ модную манеру, вызванную къ жизни умысленною игрою въ «дифференцированныя качества» (стр. 203).

#### LIV.

#### ДИЛЕТТАНТИЗМЪ.

(Къ стр. 131—134).

Вотъ что говорить по поводу дилеттантизма одинъ писатель: «Если дозволено высокое слово,—(за высокія слова надлежало бы всегда просить извиненіе и при этомъ улыбаться)—то я съ гордостью называю себя дилеттантомъ: только дилеттантъ является свободнымъ; все, что облечено въ мундиръ—(я разумѣю невидимый; мундиръ видимый есть удобство; нерѣдко даже, какъ ни иронически это звучитъ, онъ есть знакъ свободы)—итакъ, все мундирное связано въ какомъ-либо отношеніи клятвенною присягою; какъ передъ

заговорщиками, такъ и передъ вѣрноподанными путешественникъ имѣть преимущество легкой подвижности; туземцы остаются назади...»<sup>1)</sup> Замѣчательныя страницы о хорошемъ и дурномъ дилеттантизмѣ можно встрѣтить также и въ сочиненіяхъ автора классической книги о Р. Вагнерѣ—Х. С. Чемберлена.

\*

Недавно наткнулся на образчикъ дурного дилеттантизма. Это—тенденціозный разборъ эстетическихъ воззрѣній Вагнера въ книгѣ профессора Когена *Kants Begründung der Aesthetik...*

Отношеніе профессора Когена къ Вагнеру могло бы явиться пикантной темой особаго разсмотрѣнія. Здѣсь укажу только на странное въ учителѣ философіи неразумѣніе языка наивной метафизики, который былъ присущъ Вагнеру-философу; впрочемъ, можетъ быть г. Когенъ былъ... въ запальчивости, когда онъ издѣвался (стр. 324) надъ Вагнеромъ, что у него то музыка—родительница поэзіи, то поэзія порождаетъ музыку. Осмѣливаюсь направить марбургскаго мудреца къ индусамъ, которыхъ онъ навѣрно изучалъ, и напомнить ему, что ничего нелѣпаго съ метафизической точки зрѣнія нѣтъ въ томъ, что изъ Адити (протоматеріи) прдізошелъ Дакша (перворожденный, неизвѣстный богъ, золотой зародышъ), но до этого Адити сама произошла изъ Дакши (какъ первоначала, владыки молитвъ), (см. *Rigveda* 10, 72). То же самое и отъ Пурушы (первосущности) родился Вирадшъ (протоматерія), а Вирадшъ (первичная влага и священный метръ) породилъ Пурушу (перворожденного), (см. *Rigveda* 10, 90).

Упомянутая въ XXXI приложеніи статья Циглера о Вагнерѣ является примѣромъ такого же дурного дилеттантизма и кое въ чемъ представляетъ собою развитіе отрицательнаго взгляда профессора Когена на творца музыкальной драмы.

\*

---

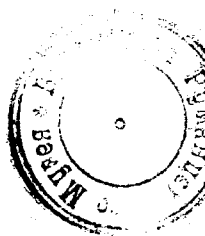
<sup>1)</sup> Schaukal *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser eines Dandy und Dilettanten.*

Совсѣмъ въ другомъ смыслѣ, но тоже не менѣе принципиальное значеніе имѣеть для вопроса о дилеттантизмѣ нижеприводимое въ выноскѣ <sup>1)</sup> письмо А. Зилоти, напечатанное въ еженедѣльникѣ Музыка (№ 39, 1911 г.).

Надлежитъ самымъ энергичнымъ образомъ возражать противъ такихъ высокомерныхъ заявленій специалистовъ и это отчасти сдѣлано самой редакціей Музыки въ томъ же № 39.

Я не стану здѣсь (ср. стр. 134 моей книги) увеличивать числа примѣровъ, приведенныхъ редакціей Музыки,

<sup>1)</sup> «М. г. По поводу статьи Александра Бенуа въ газетѣ «Рѣчь» мною было послано нижеприводимое письмо въ редакцію, признанное ею по общей формѣ и тону въ отношеніи къ ея постоянному сотруднику неудобнымъ для печати. Считая такой методъ умолчанія приемомъ неудачнымъ и нелиберальнымъ, я покорнѣйше прошу васъ дать мнѣ мѣсто этому моему письму въ вашей уважаемой газетѣ. Вотъ дословно содержаніе письма въ редакцію «Рѣчи». «Въ № 211 вашей уважаемой газеты помѣщена статья г. Александра Бенуа о новыхъ балетахъ; въ концѣ этой статьи г. Бенуа выступаетъ въ роли музыкальнаго критика. Укававъ въ балетѣ г. Стравинскаго «Петрушка» два мѣста, гдѣ, по его мнѣнію, инструментовка не совсѣмъ удовлетворительна, г. Бенуа не только говоритъ, что автору балета «гуть чего-то нехватало», но даже даетъ совѣты, что въ «окончательной редакціи» должно быть исправлено. Я не знаю музыки «Петрушки» Быть можетъ г. Бенуа, правъ, что эти мѣста неудовлетворительно инструментованы; но при всемъ моемъ уваженіи къ г. Бенуа, какъ художнику, принципиально я горячо протестую противъ того сомнѣнія, съ которымъ люди вторгаются въ области, лежащія внѣ ихъ спеціальныхъ знаній. Мнѣ, напримѣръ, можетъ нравиться или не нравиться картина г. Бенуа; я могу находить, что въ такомъ-то мѣстѣ его картины краски неудовлетворительно скомбинированы; быть можетъ, это мое, профана, мнѣніе будетъ и совершенно правильнымъ, но все же напечатать это я не рѣшусь, такъ какъ чувство собственнаго достоинства (?) не позволитъ мнѣ, музыканту, выступить въ роли художественнаго критика. Не напечатая своего мнѣнія еще и потому, что буду бояться оказаться въ смѣшномъ положеніи. Этой трусости у г. Бенуа, повидимому, нѣтъ, такъ какъ онъ въ одной изъ прежнихъ своихъ статей повѣдалъ міру, что онъ готовъ допустить, что «Кармень» талантливая опера! Какимъ глупцомъ (!) обозвали бы того музыканта, который напелъ бы нужнымъ печатно заявить, что онъ готовъ допустить, что картина Рѣпина «Іоаннъ Грозный» (въ Третьяковской галереѣ) талантливая вещь?! А. Зилоти».



когда дилеттанты оказывались проницательнѣе спеціалистовъ. Я переносу вниманіе читателя съ отношенія дилеттантовъ къ искусству на отношеніе крупныхъ музыкантовъ къ дилеттантамъ. Такъ одинъ изъ подлиннѣйшихъ музыкантовъ современности Феликсъ Вейнгартнеръ съ радостью цитируетъ въ своей книгѣ о поэтѣ Карлѣ Шпиттелерѣ музыкальные взгляды послѣдняго, столь же не сомнѣваясь въ правѣ поэта сказать свое слово о музыкѣ, сколько въ своемъ собственномъ правѣ, правѣ музыканта, дать отзывъ о даровитомъ поэтѣ, упорно замалчиваемомъ одними спеціалистами литературы и недостаточно оцѣненнымъ другими.

Такъ же, какъ Вейнгартнеръ, относились къ этому «вторженію» въ музыкальную область почти всѣ крупные музыканты, въ особенности тѣ, которые озаботились пріобрѣтеніемъ, помимо «спеціальныхъ знаній», также и общей культуры духа.

Всякій, прочитавъ статью Александра Бенуа, можетъ убѣдиться въ томъ, что замѣчанія, имъ сдѣланныя со всею скромностью дилеттанта по поводу инструментовки балета, носятъ эстетическій, а не музыкально-теоретическій и не техническій характеръ. Почему художникъ кисти, обладающій врожденною музыкальностью и много слышавшій въ свою жизнь хорошей музыки, не можетъ оказаться чуткимъ цѣнителемъ и какъ разъ къ тому же красочной стороны искусства звука? Развѣ нѣтъ спеціалистовъ музыки и притомъ крупныхъ, которые равнодушны къ оркестровой палитрѣ и сужденія которыхъ о послѣдней могутъ оказаться эстетически менѣе мѣткими, нежели сужденіе неспеціалиста, имѣющаго воспріимчивость и вкусъ къ звуковымъ краскамъ, не знающаго, понятно, какъ слѣдуетъ добиться той или другой окраски, но ясно чувствующаго, наприимѣръ, безотносительно недостаточную яркость или сочность инструментовки или, какъ въ данномъ случаѣ, не полное соотвѣтствіе ея въ качествѣ звуковой иллюстраціи—сценическому дѣйствію.

Александръ Бенуа—одинъ изъ тѣхъ немногихъ художниковъ, которые сумѣли не ограничиться знаніями и умѣніями



своей специальности. Объ этомъ свидѣтельствуеъ его литературная дѣятельность. И почему г. Зилоти увѣренъ, что А. Бенуа никогда не занимался музыкой? Вѣдь изученіе основъ музыки и пріобрѣтеніе историческихъ и чисто теоретическихъ знаній этого искусства вовсе не такъ ужъ трудно для способнаго человѣка, который любить послѣднее, который музыкаленъ отъ природы и вдобавокъ художественно дисциплинированъ въ другой области. Вѣдь только чрезмѣрно-плодовитое композиторство или непрерывная и неумѣренная виртуозная дѣятельность поглощаетъ всѣ силы и все время даже у выдающагося человѣка, не оставляя ему досуга для чтенія и размышленія въ иныхъ областяхъ. Вотъ почему, между прочимъ, среди спеціалистовъ музыки такъ рѣдко можно встрѣтить личность, достигшую большой духовной<sup>1)</sup> культуры...

И гдѣ полагаетъ г. Зилоти границу между спеціалистами и неспеціалистами? Не консерваторскій же дипломъ рѣшаетъ этотъ вопросъ!

Специалистичность, ея размѣръ, степень, направленіе, словомъ, ея своеобразіе, столь же нельзя скрыть, какъ невозможно ее и симулировать. Вѣдь если строго провести принципъ, во имя котораго «горячо протестуетъ» г. Зилоти, то придется замолчать не только дилеттантамъ, но и самимъ спеціалистамъ; музыкальная критика должна будетъ выйти въ отставку, такъ какъ лишь піанистъ можетъ судить вполнѣ піаниста (и то не всегда), только скрипачъ—скрипача и т. д. Или можетъ быть надо требовать отъ музыкальнаго критика, чтобы онъ игралъ на всѣхъ главныхъ инструментахъ, пѣлъ, сочинялъ во всѣхъ суще-

---

<sup>1)</sup> Гораздо чаще попадаютъ и среди самыхъ блестящихъ и выдающихся музыкантовъ круглые и притомъ заматерѣлые невѣжды, даже не подозревающіе о связи ихъ искусства съ общей культурой. А некультурность нѣкоторыхъ такихъ жертвъ чрезмѣрно узкой спеціализации въ особенности въ сочетаніи съ т. н. темпераментомъ при случаѣ внезапно вскрываетъ неискоренимое плебейство и природную грубость. У всѣхъ въ памяти два недавнихъ нарушенія художнической этики и всяческаго этикета иностранцами, не говоря уже о чисто мѣстныхъ явленіяхъ, [на которыя въ свое время обратилъ вниманіе самъ Левъ Толстой.

ствующих формах? Но, даже съ устраненіемъ общемузыкальной критики и водвореніемъ на ея мѣсто критики піанистической, вокальной, композиторской и т. д., принципъ окажется все еще не вполнѣ строго проведеннымъ. Вѣдь есть музыканты съ преобладающею способностью къ тѣмъ или другимъ основнымъ элементамъ или, наоборотъ, съ явнымъ недостаткомъ или даже отсутствіемъ одного изъ нихъ. Такъ, есть очень извѣстные и даже «знаменитые» виртуозы, отъ природы лишенные ритма. Возникаетъ вопросъ: можно ли довѣриться ихъ сужденію о ритмѣ того или другого композитора или исполнителя? И не явится ли такой ритмически слабый виртуозъ въ дурномъ и опасномъ смыслѣ дилеттантомъ, на примѣръ, если онъ, утомившись отъ эстрадныхъ выступленій въ качествѣ солиста, появляется за дирижерскимъ пультомъ?

Съ другой стороны, если принципъ, отстаиваемый г. Зилоти, провести на практикѣ менѣе строго, то и тогда это осуществимо, лишь опираясь на формальную сторону, при чемъ, отсюда, разумѣется, неизбежны очень большія недоразумѣнія. На примѣръ, извѣстно, что можно, обладая піанистическою рукою, окончить блестяще консерваторскій курсъ, получить рубинштейновскую премію и стать виртуозомъ фортепіанной игры, будучи при этомъ минимально-музыкальнымъ и стоя на довольно низкомъ уровнѣ умственного и общехудожественнаго образованія. Спрашивается, чей отзывъ о томъ или другомъ музыкальномъ явленіи, въ особенности явленіи составномъ, каково всякое музыкально-сценическое произведеніе, принципиально долженъ помѣстить у себя редакторъ общехудожественнаго журнала: отзывъ высококультурнаго «дилеттанта», представляющій всестороннюю оцѣнку этого явленія, или полуграмотную одностороннюю рецензію вышеозначеннаго «спеціалиста» фортепіанной игры.

Съ точки зрѣнія г. Зилоти надлежитъ предпочесть отзывъ послѣдняго. Если же г. Зилоти имѣлъ въ виду дѣйствительно наистрожайшее проведеніе принципа спеціализаціи (которое, какъ я указалъ, на практикѣ невозможно), то прежде всего, онъ ради послѣдовательности долженъ былъ бы отказаться отъ писемъ въ редакцію, затрагивающихъ

сложные вопросы науки и искусства; вѣдь среди другихъ специальностей существуетъ литераторская специальность; если бы г. Зилоти не случайно «вторгся» въ эту «область», а былъ бы въ ней, какъ у себя дома, то онъ, либо не обозвалъ бы косвенно А. Бенуа «глупцомъ», лишеннымъ «чувства собственнаго достоинства», либо, обозвавъ, не удивлялся бы столь наивно, что редакція Рѣчи отказалась напечатать его письмо.

#### LV.

(Къ стр. 147).

Привожу здѣсь выдержку изъ одной старой моей статьи, являющуюся дополненіемъ къ данному мѣсту.

«Одною изъ главнѣйшихъ обязанностей критика къ художнику, больше того, его священнымъ долгомъ, является предостереженіе относительно двоякаго рода уклоновъ. Совершенно независимо отъ степени дарованія одинъ художникъ чрезмѣрно склоненъ къ самодисциплинѣ, къ самокритикѣ и въ связи съ этимъ къ слишкомъ строгому подчиненію своего творчества нормамъ, иногда незамѣтно для себя, чужимъ нормамъ; другой художникъ обратно, чрезчуръ отдается только инстинкту, только мгновенію и, постоянно носясь со своею самобытностью, питаетъ ужасъ и отвращеніе даже къ нормамъ, намѣтившимся въ процессѣ развитія его же собственнаго дарованія. Если первому художнику грозитъ опасность утратить долю своеобразія и разучиться свободному полету, то второй художникъ рискуетъ довести свою самобытность до уродства и, такъ какъ вовсе безъ руководства какихъ бы то ни было началъ не дѣйствуетъ ничье творчество, то, не желая никогда давать себѣ отчета въ своихъ нормахъ, не подвергая послѣднихъ критикѣ, такой самобытникъ-моменталистъ неизбѣжно долженъ впасть въ одностороннюю манерность».

«Такъ какъ со стороны подобные уклоны виднѣе, то критикъ можетъ во-время остановить опасный процессъ. Конечно, художникъ перваго типа скорѣе и доброжелатель-

нѣе приметъ совѣтъ критика, нежели художникъ типа второго, кромѣ того первый при равныхъ степеняхъ таланта и несравненно цѣннѣе, нежели послѣдній. Къ сожалѣнію, практика показываетъ, что музыкальные критики—не модернисты не устаютъ <sup>1)</sup> предостерегать анархистовъ, несмотря на явное невниманіе къ ихъ совѣтамъ; чрезмерно строгихъ же музыкантовъ такіе критики либо ставятъ въ примѣръ, поощряя ихъ къ дальнѣйшей рефлексіи, къ дальнѣйшей самодисциплинѣ, либо просто не понимаютъ, смѣшивая ихъ, подобно критикамъ-модернистамъ, съ толпою посредственныхъ академистовъ».

## LVI.

### КАЛЛИКРАТІЯ МУЗЫКИ.

(Къ стр. 158).

Несмотря на сказанное на стр. 158, возникаетъ вопросъ: не находится ли музыка еще всецѣло въ періодѣ калликратіи? Принципъ послѣдней, какъ извѣстно, поставленъ съ особою отчетливостью Винкельманомъ: «*Schönheit ist der höchste Endzweck und der Mittelpunkt der Kunst*». (Красота есть высочайшая послѣдняя цѣль и средоточіе искусства).

Діаметрально противоположный этому—принципъ «панэстетизма»<sup>2)</sup>, взятый отвлеченно, конечно, привлекателенъ своею величественностью и широкостью, но на практикѣ онъ быстро ведетъ къ паденію всякое искусство и въ особенности музыкальное.

Несомнѣнно, что изъ всѣхъ искусствъ музыка—наиболѣе аристократична и наиболѣе калликратична. Но это не означаетъ, что она неспособна къ возвышенному<sup>3)</sup> или

<sup>1)</sup> Въ самое послѣднее время повидимому устали и начинаютъ мало по малу сдаваться.

<sup>2)</sup> Такъ называетъ его, между прочимъ, и Максъ Десуаръ, одинъ изъ болѣе артистичныхъ современныхъ эстетиковъ; см. *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. (1906). S. 106. 204.

<sup>3)</sup> Кантъ ошибочно считаетъ музыку только искусствомъ прекраснаго и отчасти пріятнаго.

должна избѣгать его. Конкретно-возвышенное не есть нѣчто, исключющее красоту, а только нѣсколько отступающее отъ послѣдней въ сторону не противорѣчиваго, а противоположнаго, и болѣе неограниченнаго начала. Поэтому безспорнымъ остается лишь одно, что очертанія береговъ Прекраснаго не могутъ быть безнаказанно забываемы тѣмъ, кто осмѣлился унести въ открытое море Возвышеннаго, въ особенности если это море—звуковое. Въ связи съ этимъ стоитъ вопросъ о безобразномъ или уродливомъ (*Das Hässliche*) въ музыкѣ.

Я думаю, что безобразное дается въ искусствѣ въ большинствѣ случаевъ, какъ характеристичное<sup>1)</sup>, почему для музыки здѣсь и нѣтъ особаго вопроса. Вопросъ начинается только съ того, что именно въ музыкѣ является характеристично-безобразнымъ и способна ли музыка дать даже такъ ослабленную антитезу прекраснаго, не перекидываясь въ категорію комическаго.

Мнѣ кажется, что въ чистой музыкѣ характеристично-безобразное понятно лишь съ оттѣнкомъ юмора и комизма, въ драматической же и въ программной этотъ оттѣнокъ можетъ и отсутствовать, но взаимнѣе его законъ контрастированія, особенно властный какъ разъ въ музыкѣ, требуетъ тогда для общаго равновѣсія композиціи яркихъ элементовъ прекраснаго, что кстати сказать проявить несравненно труднѣе и тѣмъ болѣе тому, кто вообще склоненъ къ характеристичному. Дракону Фафнеру должна быть противопоставлена лѣсная птичка. Можно было бы и привести примѣръ Мейстерзингеровъ, если бы партія Бекмесера не была пропитана такимъ комизмомъ.

---

<sup>1)</sup> Возведеніе безобразнаго, какъ таковаго (чистый видъ его) въ принципъ, настойчивое сочетаніе его съ возвышеннымъ и трагическимъ, почти никогда не удается и самое стремленіе къ этому, свѣдѣтельствуя только о неутолимой жаждѣ по прекрасному, есть по-этому очевидный надрызъ и вывертъ, а слѣдовательно, является или преходящимъ моментомъ въ развитіи отдѣльнаго художника или признакомъ преждевременнаго конца его творчества. Въ музыкѣ чистый видъ безобразнаго неосуществимъ вовсе и приводитъ просто къ «чистому безобразію»; категорія теряетъ трагическій оттѣнокъ и становится чѣмъ то отвратительнымъ или грубо смѣшнымъ.

Разсмотрѣніе того, что именно является въ музыкѣ характеристично-безобразнымъ, тѣсно связано съ техническими вопросами о средствахъ музыкальной изобразительности, а потому здѣсь можно коснуться этой задачи лишь со стороны отрицательной. Именно надо отмѣтить, что, давая характеристично-безобразное, вовсе незначѣмъ вмѣстѣ съ красотой выбрасывать изъ композиціи и самое музыку, какъ это дѣлаетъ Рихардъ Штраусъ; это—очень дешевый способъ; тѣмъ-то и цѣненъ Мусоргскій, что онъ почти никогда не покидаетъ элементовъ своего искусства, или эти элементы не покидаютъ его. Въ самомъ дѣлѣ, можетъ ли рожденный музыкантъ когда-либо сбросить съ себя музыку?

## LVII.

### ДОМЪ ПѢСНИ.

(Къ стр. 163).

Статья Домъ Пѣсни касается дѣятельности этого замѣчательнаго учрежденія только за первый годъ его существованія. Вслѣдствіе прекращенія Золотого Руна въ послѣднемъ двойномъ номерѣ его была помѣщена лишь половина параграфовъ этой статьи. Нѣсколько иная, болѣе высокая оцѣнка Вюльнера, данная въ книгѣ, объясняется тѣмъ, что до посѣщенія этимъ артистомъ Москвы въ 1910 г., мнѣ пришлось слышать его пѣніе въ Берлинѣ, какъ разъ, когда онъ былъ не въ голосѣ, о чемъ и упоминалось тогда въ газетныхъ рецензіяхъ.

\*

За послѣдніе годы какъ талантъ М. А. Олениной, такъ и голосовыя ея средства еще выросли вширь и вглубь. Кое-что, прежде удававшееся ей менѣе (напримѣръ, Бахъ), стоитъ нынѣ почти на высотѣ основного ея репертуара. Геніальная исполнительница Дома Пѣсни принадлежитъ тѣмъ немногимъ художникамъ, которымъ никогда нельзя вынести окончательнаго приговора.

\*

Среди современныхъ композиторовъ Домъ Пѣсни въ послѣднее время особенно отмѣчаетъ Дебюсси и Александра

Оленина... Кстати: непонятно, какимъ образомъ теоретикъ Дома Пѣсни, подчеркивая революціонный духъ Дебюсси, не замѣчаетъ, что потому-то этотъ композиторъ и остался изящнымъ, что, въ противоположность Рихарду Штраусу, онъ во всѣхъ своихъ капризахъ сохранилъ наслѣдственный французскій вкусъ, воспитанный вѣковымъ упражненіемъ, пусть часто условныхъ, но всегда красивыхъ формъ во всѣхъ областяхъ искусства. Изъ ближайшаго прошлаго Домъ Пѣсни выдѣлилъ Гуго Вольфа, котораго онъ согласно воцарившейся модѣ и переоцѣниваетъ сильно...

\*

По вопросу объ еврейской пѣснѣ въ Россіи Домъ Пѣсни обратился къ Ю. Д. Энгелю «какъ лицу, собиравшему народныя еврейскія пѣсни,—тѣмъ болѣе, что прекрасная и характерная мелодія для пятаго конкурса была сообщена имъ». Интересное разъясненіе Ю. Д. Энгеля вкратцѣ изложено въ книжкѣ Дома Пѣсни 1912 года, (см. стр. 124—126). Заслуживаетъ вниманія музыкально-эстетическій взглядъ на искусство звука мистической еврейской секты хасидовъ. «Цѣль и сущность религіи, училъ жизнерадостный основатель хасидизма Израиль Бааль-Шемъ-Товъ (Бештъ)—духовное общеніе съ Богомъ, а лучшимъ средствомъ для такого общенія является экстазъ, который достигается самоуглубленіемъ, восторженной, страстной молитвой. Музыка способствуетъ такому экстазу; отсюда особая любовь къ ней хасидовъ. «Aulom hanigun» т.-е. «миръ мелодіи» и «Aulom hatschuwo», т.-е. «миръ покаянія» близки другъ къ другу — училъ извѣстный хасидскій «цадикъ» раби Пинхось изъ Курица. Но хасидамъ нужны не слова пѣсни, развлекающія человѣка, а только ея чистая душа, мелодія («nigun»), бездумно возносящая поющего (слышимо или внутри себя) къ Богу. Отсюда понятна любовь хасидовъ къ разнымъ tram-tram и bim-bom».

Вотъ изъ этого nigun съ его bim-bom и tram-tram только и можетъ вырасти еврейская самобытная музыка, а не изъ юдаизированныхъ германизмовъ и славянизмовъ обитателей Минска и Пинска.

## LVIII.

## РУССКИЙ РОМАНСЪ.

(Къ стр. 174).

За исключеніемъ двухъ-трехъ десятковъ болѣе удачныхъ пьесъ, крайне будничную, скучную и печальную картину представляетъ собою обширная литература русскаго романа. Эта литература совсѣмъ не національна (въ томъ глубокомъ смыслѣ, въ какомъ могутъ быть такъ названы пѣсни нѣмецкихъ композиторовъ), а либо умышленно-націоналистична, либо безцвѣтно-подражательна и притомъ она чаще всего именно «романсная» и «шансонная», а не пѣсенная (въ смыслѣ Lied), т.-е. по внутреннему устремленію русская искусственная пѣсня ближе къ французской «сентиментальной любовной пѣснѣ» (какъ опредѣляетъ романсъ Риманнъ) и къ *chanson*, т.-е. къ пѣснѣ, гдѣ *la pointe* заключена въ юмористическомъ, бытовомъ, характеристичномъ.

По колориту и настроенію своему русскій романсъ является или грубовато-эмоціональнымъ и лжецыганственнымъ, или мелко-психологичнымъ и интеллигентскимъ. Что же касается выполненія формально-музыкальных задачъ, то здѣсь часто замѣчается у крупныхъ авторовъ легкомысленное небрежничанье, у второстепенныхъ же наивное любительство. И то и другое очевидно связано съ предразсудкомъ, по которому пѣсня не требуетъ будто ни особеннаго труда, ни особеннаго творчества формы. Даже такіе композиторы, какъ Чайковскій, писали, очевидно, романсы «между прочимъ», т.-е. когда остывало вдохновеніе къ болѣе крупному произведенію или во время отдыха. У русскихъ композиторовъ большею частью не было сознанія, что пѣсня требуетъ не меньшаго вдохновенія и вниманія къ себѣ, не меньшей сосредоточенности силъ и планомѣрности въ мобилизаціи частей своего искусства, нежели симфонія. Отсюда и будничность русскаго романа, особенно рѣзко бросающаяся въ глаза, когда приходится, испытывая свое терпѣніе, слушать цѣлую концертную программу, составленную исключительно изъ русскихъ романсовъ.



Настоящий музыкальный лиризмъ, который отмѣчается иными критиками, словно основная и чуть ли не привилегированная черта русской музыки, въ русскомъ романсѣ почти отсутствуетъ и мѣсто его въ большинствѣ случаевъ занимаетъ реалистическая выразительность или трафаретно-плаксивая кантилена.

## LIX.

(Къ стр. 179).

Меня здѣсь въ правѣ упрекнуть, что я забылъ Цезаря Франка, этого «французскаго Брамса». Но Франкъ—французъ только по воспитанію и мѣсту дѣятельности, ибо онъ бельгіецъ родомъ и, разъ нельзя не видѣть различія между Матерлинкомъ, Роденбахомъ, Верхарномъ и настоящими французами, то тѣмъ болѣе бросается въ глаза приближающееся къ духу нѣмецкой музыки творчество Франка. И кромѣ того Франкъ при всей своей чистотѣ, благородствѣ и углубленности все-таки несравненно блѣднѣе Бизе по природному дарованію, и значеніе его преувеличивалось одно время чрезмѣрно. Доходили до сравненія его съ Бетховеномъ.

## LX.

(Къ стр. 179).

Правильность сказаннаго мною о причинѣ и характерѣ вліянія Мусоргскаго на французскую музыку не разъ впоследствии подтверждалась мнѣ наблюдательными русскими парижанами. Въ своей интересной статьѣ Клодель въ Китаѣ<sup>1)</sup> М. Волошинъ, повидимому, глубоко понимающій и любящій духъ французскаго творчества, говоритъ слѣдующее: «Уже съ семидесятыхъ годовъ во Францію стали проникать иныя вѣянія, для нея являвшіяся тоже экзотическими. Съ одной стороны, психологическій русскій романъ. Фантастичность русской совѣсти и необычайность славян-

<sup>1)</sup> Аполлонъ № 7. 1911 г.

ской души—для французовъ имѣли прелесть самой жгучей экзотики. Нынѣшніе успѣхи русской музыки въ Парижѣ свидѣтельствуютъ о тѣхъ экзотическихъ опьяненіяхъ, которыя таятся для нихъ въ русскомъ искусствѣ».

## LXI.

(Къ стр. 193).

По нѣкоторымъ причинамъ выпускъ моей книги пришлось отложить до начала 1912 года, что и дало мнѣ возможность къ давно уже отпечатанной главной части ея присоединить Приложенія 1911 г.

## LXII.

(Къ стр. 202—203).

Ср. высказанное Христіансеномъ со слѣдующимъ мнѣніемъ эллинскаго мудреца и великаго артиста слова: «Погоня за вызывающими веселье и боль раздраженіями, которая побуждаетъ выдумывать все новыя и новыя художественныя формы, не имѣетъ однако особенной власти устранить освященные напѣвы подъ предлогомъ ихъ устарѣлости» (Платонъ. Законы. II).

## LXIII.

## ПО ПОВОДУ НОВОЙ НАУКИ О МУЗЫКѢ.

(Къ стр. 209, 215 и далѣе).

I. Рецензія второй брошюры Н. Брюсовой. Книгоиздательство Скорпіонъ выпустило въ свѣтъ вторую брошюру Н. Брюсовой подъ заглавіемъ Временное и пространственное строеніе формы<sup>1)</sup>. Я не

<sup>1)</sup> Научно-музыкальная лекція, прочитанная въ Москвѣ 1-го февраля 1911 года.

стану ни подвергать разбору этого сочиненія, ни излагать всѣхъ мыслей, на которыя навели меня отдѣльныя его страницы. Укажу только на нѣкоторыя мѣста, характерныя на мой взглядъ для стремленій какъ новой науки о музыкѣ, такъ и всего модернизма, взятаго даже въ его благороднѣйшихъ проявленіяхъ. Прежде всего не могу не замѣтить, что слѣдя за интереснымъ развитіемъ отвлеченно построенныхъ основныхъ положеній новой науки, (въ особенности въ первой брошюрѣ Н. Брюсовой), мнѣ казалось, будто я понимаю идеи автора и только не раздѣляю ихъ; теперь же, когда вторая брошюра, не ограничиваясь чисто теоретическими доказательствами, пытается на примѣрахъ показать справедливость своихъ теоремъ, приводя то одного, то другого композитора, я начинаю сильно сомнѣваться въ возможности конкретно понять, чего хочетъ новая наука о музыкѣ.

Приведу одинъ примѣръ вмѣсто многихъ. «Оперная перспектива у Вагнера, это—все еще только первыя, младенческія попытки передать перспективу. Вдали за большими человѣческими образами изображенъ мелко выписанный ландшафтъ, похожій на первыя изображенія дали въ живописи. Движеніе образовъ ландшафта совершается безъ связи съ движеніемъ большихъ образовъ перваго плана. Иногда исчезаютъ почти совершенно образы дали» (стр. 22)... Или здѣсь нѣтъ ни слова правды, или всѣ слова этой выдержки надо понимать въ особомъ «новомъ» музыкально-научномъ смыслѣ. Одна жизнь лѣса во второмъ дѣйствіи Зигфрида (знаменитое Waldweben) опровергаетъ выводъ Н. Брюсовой <sup>1)</sup>. Но допустимъ, что она права; можно ли однако строго мыслящему простить такой странный скачокъ отъ тщательно пригнанныхъ другъ къ другу отвлеченныхъ логическихъ построеній къ голословнымъ конкретнымъ утвержденіямъ

---

<sup>1)</sup> Читатель, держащій въ памяти сказанное мною въ различныхъ мѣстахъ книги о музыкальной живописи, пойметъ конечно, что здѣсь я просто условно примѣняюсь къ терминологіи Н. Брюсовой, когда допускаю живопись у Вагнера, а вовсе не слѣдую мнѣніямъ Римскаго-Корсакова, Кюи и весьма многихъ другихъ, утверждающихъ, будто Вагнеръ—«пейзажистъ».

въ родѣ отрицанія у Вагнера «связи» различныхъ движеній или обозначенія его перспективы «младенческими попытками»?

Далѣе отмѣчу совершенно очевидное непониманіе одной изъ существеннѣйшихъ сторонъ искусства и вообще творчества. На стр. 13 и въ другихъ мѣстахъ разсматриваемой брошюры высказываются положенія, явно отрицающія моментъ выбора, вообще властное прилаживаніе матеріала (все равно: внѣшней или внутренней дѣйствительности) къ идеѣ-формѣ, сопряженное съ отбрасываніемъ однихъ частей его и перестановкой другихъ. Вѣдь это отрицаніе и есть между прочимъ то, что слѣдуетъ называть изгнаніемъ Аполлона изъ искусства, которое въ такомъ случаѣ или должно превратиться въ науку, или невольно превращается въ репортерство, требующее «точной записи всѣхъ подробностей видѣннаго».

И наконецъ, укажу на связанное съ этимъ изгнаніемъ обожествленіе логики. Полемизируя со «сторонниками чистой музыки» и недоумѣвая по поводу ихъ неразумія, Н. Брюсова говоритъ между прочимъ слѣдующее: «Композиторы—послѣдователи этого отрицающаго программность направленія, выполняя завѣты безмысленности, боялись не раздробленности, рѣзкой разчлененности образовъ, но, наоборотъ, органической, послѣдовательной связи ихъ въ мысли, видя именно въ этомъ зло «программности». Старались найти возможность избѣгнуть законовъ логическаго мышленія полагая, что логика и мыслительная связь, это — достояніе только словеснаго искусства, а чистая музыка, «экстазъ» — сверхлогична. Но такъ какъ запечатлѣть видѣнное внѣ законовъ мысли, т.-е. внѣ времени, (ибо послѣдовательность времени въ движеніи формы не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ послѣдовательностью сознанія),—нельзя, хотя бы и въ сверхмысленномъ видѣніи, то эти попытки избѣгнуть логическихъ путей приводили лишь къ нелогичности, несовершенству формы въ ихъ произведеніяхъ». (Стр. 32)... Что Н. Брюсова беретъ здѣсь «логическое» не въ особомъ переносномъ смыслѣ, а въ собственномъ смыслѣ — ясно само собою изъ всей только что приведенной выдержки и въ

особенности изъ упоминанія о «законахъ логическаго мышленія», объ ихъ связи съ «словеснымъ искусствомъ». Вотъ почему, если сопоставить эту выдержку съ утвержденіемъ, что «теорія формы» должна стать «наукой о законахъ, управляющихъ движеніемъ жизни» (стр. 37), то напрашиваются слѣдующіе выводы, касающіеся самаго зерна новой науки о музыкѣ. Въ основѣ ея лежитъ догматъ о непогрѣшимости логики. Новая наука—католична, и логика—ея папа. Новая наука — схоластична: всѣ схоластики отъ Рамона Луллы до 1911 г. включительно всегда исповѣдывали непогрѣшимость и космичность логики. Пользуясь «музыкальной логикой» и, (что, впрочемъ, не одно и то же), «мыслительной связью<sup>1)</sup>» въ музыкѣ не какъ метафорическими выраженіями и координируя «форму», «жизнь», «логику» и «время», новая наука о музыкѣ впадаетъ въ опаснѣйшее противорѣчіе съ дѣйствительной жизнью (и внутреннею и внѣшнею), потому что время, правда, существуетъ только для явленій жизни, но жизнь на каждомъ шагѣ заявляетъ о своей алогичности. Открещиваясь отъ «чистой музыки» только какъ «экстаза», т. е. отъ односторонняго и потому жизневраждебнаго и хаотическаго діонисизма, новая наука думаетъ спасти искусство тѣмъ, что, минуя Аполлона, бросаетъ его въ объятія логическому папѣ.

\*

II. Отдѣльныя замѣчанія къ первой брошюрѣ Н. Брюсовой. Изобрѣтеніе новыхъ звукорядовъ—дѣло вовсе не трудное и въ сущности праздное. Стоитъ только поставить въ ключѣ необычное сочетаніе діззовъ или бемолей—и «самобытная» гамма готова. Слѣдуя ей, можно, думается мнѣ, даже при небольшомъ сочинительскомъ навыкѣ и притомъ при полномъ отсутствіи дарованія набросать очень «любопытные», (какъ нынѣ выражаются), мелодическіе обороты; но даже подъ перомъ

<sup>1)</sup> Не все, что мыслится (напомнилъ намъ недавно одинъ знаменитый нѣмецкій учитель любомудрія) не все, что является такимъ образомъ мышленію не чуждымъ, представляетъ собою уже непременно логическій предметъ.

большого таланта средства такого индивидуалистического звуко-  
ряда, къ которому онъ пришелъ пусть даже чисто интуитив-  
нымъ путемъ, неминуемо и быстро должны истощиться, крас-  
ка, внесенная такимъ звукорядомъ, должна приглядѣться,  
а вся затѣя — привести въ тупикъ. Самое большее, чего  
можно здѣсь достичь, это—выявить и закрѣпить остроту  
слишкомъ личнаго переживанія, своевольнаго устремленія,  
навязчиваго настроенія, мечта же отобразить съ помощью  
такого узко-индивидуальнаго и потому односторонняго ору-  
дія «міровыя идеи» останется покушеніемъ съ негодными  
средствами, даже если бы эта мечта родилась въ черепѣ  
генія. Не такъ, разумѣется, думаютъ Н. Брюсова и модер-  
нисты. Одинъ изъ послѣднихъ заявилъ недавно слѣдующее:  
«вся наша даже самая наимодернѣйшая (!) музыка заперта  
въ тѣсный, и что особенно важно, въ произвольный (?)  
міръ темперованнаго звукоряда».

\*

Лады богатому не нужны, бѣднаго они не сдѣлаютъ бо-  
гатымъ. Средствъ въ искусствѣ всегда достаточно; скорѣе  
слишкомъ много, чѣмъ мало. Такъ же, какъ и въ отноше-  
ніи къ матеріалу, къ образамъ внѣшняго міра и къ вну-  
треннимъ переживаніямъ все дѣло здѣсь—въ выборѣ, а не  
въ изобиліи.

Геніальный выборъ средствъ и своеобразіе въ сочетаніи  
избранныхъ средствъ, вотъ гдѣ въ значительной мѣрѣ  
кроется тайна достижений Бетховена или Вагнера, а не въ  
накопленіи и въ поискахъ новыхъ средствъ.

\*

Пониженіе и повышеніе, происходящія по ступенямъ, ка-  
жутся связнѣе, нежели *portamento*, діатоническое—связнѣ  
чѣмъ хроматическое, потому что на лицо раздѣльность и  
намекъ на опредѣленную гармонію, потому что существуетъ  
возможность сравненія; подобно тому, какъ время, напол-  
ненное событіями, отмѣчающими отдѣльныя его части, ка-

жется связнѣе и полнѣе, нежели то же количество времени, проведеннаго однообразно; связно—именно то, что въ то же время раздѣльно; безъ раздѣльности нѣтъ и органичности. (Ср. стр. 47).

\*

Относительно полярности мажора и минора слѣдуетъ прибавить, что она выражена въ европейской музыкѣ въ сильно смягченномъ видѣ, но выражена тѣмъ не менѣе; еще болѣе смягчена она въ пользованіи мажоромъ и миноромъ и, наконецъ, нивелирована въ омнитональности и въ хроматизмѣ.

\*

Ларошъ съ намѣреніемъ настаиваетъ въ своей статьѣ о правильности въ музыкѣ на чисто эмпирическомъ значеніи т. н. теоріи музыки. «Пусть осмѣиваютъ», говоритъ онъ, «нелогическую форму, въ которой она часто излагается; практическое ея значеніе отъ этой формы не страдало... Учителя не были въ состояніи сказать, почему то или другое считается закономъ въ музыкѣ; логика ихъ была самая слабая, но изъ ихъ школы продолжали выходить превосходнѣйшіе артисты»<sup>1)</sup>. (Ср. стр. 4—6, 79, 202—218, 219—222).

\*

Генрихъ Беллерманъ и Ларошъ—(этотъ талантливѣйшій изъ русскихъ критиковъ и восторженный поклонникъ классиковъ «строгаго стиля» XVI и XVII столѣтій)—настаиваютъ на изученіи именно «историческаго контрапункта», (а не отвлеченнаго школьнаго стиля) другими словами на упражненіи въ церковныхъ ладахъ, которые неразрывно связаны съ контрапунктомъ историческимъ. Въ своемъ Историческомъ методѣ преподаванія теоріи музыки Ларошъ прямо приходитъ къ необходимости «реставрировать въ школѣ изученіе церковныхъ ладовъ» (ср. стр. 230).

\*

---

<sup>1)</sup> Ларошъ, Музыкально-критическія статьи. Изданіе Бессель 1894.

Повидимому, скорѣе т. н. «гармонію строгаго письма» эпохи до XVI вѣка включительно можно упрекнуть въ «пуантилизмъ», нежели вѣкъ XVIII. Между тѣмъ то, къ чему стремится модернизмъ въ гармоническомъ отношеніи, отчасти соприкасается съ «эпохой строгаго письма» (см. приложеніе XXXVII стр. 379).

\*

Рамо называлъ мелодію развернутою гармоніей, отсюда понятно, какъ говорить <sup>1)</sup> Максъ Десуаръ, почему первобытные народы, имѣющіе мелодіи, знаютъ и гармонію. (къ стр. 232—233).

\*

Если моя критика новой науки о музыкѣ бьетъ по пустому мѣсту, то... она все-таки не дѣлаетъ этого. Въ самомъ дѣлѣ: одно изъ двухъ: или Н. Я. Брюсова изложила основныя свои воззрѣнія вполнѣ точно (такъ кажется мнѣ) тогда не приходится отказываться отъ сдѣланныхъ мною возраженій, или я не понялъ ея мысли вслѣдствіе недостаточной подробной ея разработки, тогда мой разборъ долженъ быть принятъ ею во вниманіе, какъ косвенная критика самаго способа изложенія и доказательства ея мысли (къ стр. 242—243).

#### LXIV.

### ОТВѢТЪ ЭМОЦІОНАЛЬНО-ЭВОЛЮЦІОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКѢ <sup>2)</sup>.

Та «идея», «которая авторомъ положена въ основу сочиненія», «отображается» имъ «въ нашемъ физическомъ планѣ вещей» всегда только до нѣкоторой степени, такъ что объ «адекватности» и «эквивалентности» пора уже, кажется, перестать говорить.

<sup>1)</sup> Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft S. 320.

<sup>2)</sup> См. статьи въ Еженедѣльникѣ Музыка за 1911—12 г., въ особенности № 66.



Индивидуализированная идея, даже если бы она и была «эквивалентно» представлена данной музыкой, все-таки не «адекватна» самой идеѣ, какъ таковой, ибо концепція послѣдней въ индивидуальномъ сознаніи связана съ высотой, широтой, глубиной личности и, наконецъ, съ ирраціональнымъ моментомъ послѣдней, съ тѣмъ искомъ, безъ котораго передъ нами не было бы индивидуальности. Объ этомъ какъ-то даже и неловко распространяться, если бы не приходилось напоминать объ этомъ именно модернистамъ, проповѣдующимъ индивидуализмъ.

\*

«Качество обосновывающихъ музыкальное созданіе идей при ходѣ музыкальной эволюціи» вовсе не должно непременно «повышаться», если подъ «качествомъ» разумѣть то, что эти идеи «углубляются и расширяются».

\*

Положеніе, по которому «въ основѣ музыки лежитъ прямой и непосредственный языкъ эмоцій, волевыхъ импульсовъ», должно быть отвергнуто, такъ какъ въ основѣ ея, какъ и всякаго искусства лежатъ лишь, во-первыхъ, его же элементы, наличность или отсутствіе которыхъ могутъ быть отмѣчены каждымъ музыкальнымъ человѣкомъ, получившимъ хотя бы небольшое музыкальное воспитаніе и не предубѣжденно внимающимъ звучащей музыкѣ; во-вторыхъ, кромѣ элементовъ, въ основѣ cadaго искусства лежатъ общіе законы творчества и художественности, законы трудно формулируемые и часто неизслѣдимые, однако конкретно съ извѣстной степенью точности и ощущаемые, и выразимые. Что же касается эмоцій, то онѣ такъ же, какъ вообще всѣ внутреннія переживанія и внѣшнія впечатлѣнія, являются жизненнымъ матеріальнымъ субстратомъ всякаго дѣйствования человѣческаго, и говорить объ этомъ субстратѣ, какъ о факторѣ искусства и смѣшно и... симптоматично; первое потому, что это само собой разумѣется такъ же, какъ и необходимость піанисту имѣть руки, пѣвцу голосъ и т. п.; второе же оттого, что чѣмъ разсудочнѣе искусство, тѣмъ

болѣе его идеологи разсуждаютъ объ эмоціяхъ; такъ было всегда; объ эмоціональности, оргізмѣ, вулканическихъ страстяхъ распространяются очень часто какъ разъ тѣ, которымъ вовсе никогда и не приходилось выдерживать душевныхъ бурь, требующихъ огромной внутренней борьбы.

\*

Что такое вообще эмоція? Раздраженіе нервной системы путемъ психическихъ потрясеній или сильныхъ стимулирующихъ средствъ! Терминъ выбранъ крайне неудачно; онъ взятъ изъ фізіологіи, изъ медицины (кажется, его еще пустилъ въ ходъ медикъ Brown); онъ примѣненъ къ искусству развѣнчивающими его психіатрами и психофізіологами и притомъ скорѣе къ явленіямъ, сопровождающимъ воспріятіе раздражительнаго опіатическаго искусства, нежели къ факторамъ послѣдняго. Уже самый выборъ термина характеризуетъ направленіе; съ одной стороны, оно — легкомысленно, такъ какъ тщится словеснымъ жупеломъ санкціонировать то, что всегда всплываетъ на поверхности упадающаго искусства, какъ художественный атавизмъ, то въ видѣ варварски-непосредственнаго лепета о томъ, что на сердцѣ, то какъ своеобразный утилитаризмъ наивнаго шаманства; поэтому съ другой стороны это направленіе является своего рода материалистическою магіей, т.-е. кореннымъ антисимволизмомъ, несмотря на всѣ свои «идеи» и ихъ якобы адекватное воплощеніе.

\*

Ибо что такое идея? Нѣчто безусловное, абсолютное, нѣчто, бытіе чего прежде всѣхъ понятій; идеи суть неразрѣшимыя проблемы, намъ заданныя; поэтому въ Критикѣ способности сужденія (§ 57) Кантъ называетъ эстетическія идеи неизложимыми представленіями воображенія и прибавляетъ, что эстетическая идея никогда не можетъ стать познаніемъ, такъ какъ она является созерцаніемъ воображенія (*eine Anschauung der Einbildungskraft*), къ которому никогда не можетъ быть адекватно найдено понятіе; а по Платону, который полагалъ, что идеи какъ бы зрими очами разума, онѣ являются пребывающими сущностями вещей, прообра-

зами ихъ, и прообразы эти, что весьма важно, постижимы лишь тѣмъ, чьей душѣ свойственны соразмѣрность, равновѣсіе и привлекательность. Идея создаетъ единство, образы, является внутреннимъ закономъ, но только не должна становиться идоломъ... Единого точнаго опредѣленія идей нѣтъ, но во всякомъ случаѣ то значеніе, которое имъ придается нѣкоторыми теоретиками музыкальнаго эмоціонализма, совершенно недопустимо: оно чрезмѣрно сенсуалистично и почти совпадаетъ съ тѣмъ, что они называютъ эмоціями. Понятно, что у нихъ могъ возникнуть совершенно чудовищный терминъ: эмоціональная идея.

\*

Спрашивается, что же такое эта «эмоціональная идея»? Очевидно или крайне смутная идея, идея, зримая очами разума, затуманенными эмоціей, или же, увы! лишь такъ сказать, «идея» эмоцій, т.-е. блѣдное представленіе или слабый оттискъ въ памяти яркихъ и сильныхъ волненій души, въ свое время не пришедшихъ въ равновѣсіе, а потому для искусства безслѣдно пролетѣвшихъ.

\*

«Опредѣленныхъ и тѣмъ болѣе именно тѣхъ самыхъ чувствъ, которыя имѣлъ въ виду авторъ, намъ не диктуютъ» ни старыя, ни тѣмъ болѣе новыя произведенія, ибо т. н. «эмоціональное содержаніе», которое должно было бы, казалось, раньше всего быть схвачено, оказывается уловимымъ въ своихъ подробностяхъ, т. е. въ томъ, что только и дѣлаетъ его цѣннымъ, въ отступленіяхъ отъ примитивнаго характера ужаса, гнѣва, радости, свойственныхъ всему животному міру, лишь послѣ практическаго и теоретическаго усвоенія музыкальной рѣчи, болѣе или менѣе опредѣленно сложившейся.

\*

Характерно, что модернисты, обращаясь къ Вагнеру, видятъ только одинъ уголокъ его міра переживаній, въ который онъ самъ, однажды заглянувъ и передавъ увидѣнное, не счелъ возможнымъ болѣе заглядывать и съ трепетомъ

подлинно оргіастической души предостерегалъ другихъ всматриваться туда. Для модернистовъ существуетъ только Вагнеръ-Тристанъ, а не Вагнеръ-Вотанъ и отнюдь не Вагнеръ-Гансъ Саксъ или Штольцингъ...

И тутъ модернисты, протестующіе противъ «рамантической дребедени» толкователей классическихъ произведений, замѣняютъ ее «декадентской» дребеденью, въ родѣ «чувства мистическаго эроса, великаго достиженія блаженства въ страданіи — экстаза блаженства любви и смерти», вычитывая все это изъ музыки при помощи подложеннаго, наложеннаго или предложеннаго къ ней словеснаго текста. Та легкость, съ которой произносятся слова въ родѣ вышеупомянутыхъ, говоритъ о томъ, что все связанное съ ними не пережито, а только усвоенъ извѣстный циклъ представленій, подобно тому, какъ непризванными жрецами усвоиваются гіератическія формулы, знаніе которыхъ даетъ имъ иллюзію особой близости къ божеству.

\*

Хромое искусство модернистовъ нуждается въ особомъ «пути музыкальнаго познанія», въ пути, связанномъ съ «явно выраженными» (?) въ немъ «элементами эзотеризма»; «и не посвященному можно указать этотъ путь, но объяснить конечные результаты нельзя»... Музыка изъ самостоятельной рѣчи, повѣдавшей намъ непосредственно, стройностью и многогранностью своихъ элементовъ о мистическомъ Бетховенѣ и о вагнеровскомъ мистѣ превращается въ условный жаргонъ эзотерически-сектантскихъ изліяній.

\*

Курьезно, что, по мнѣнію одного критика, «эмоціональное содержаніе музыки не вѣчно, что оно вывѣтривается со временемъ, когда находятся болѣе точныя музыкальныя формы для этихъ словъ; въ томъ залогъ вѣчности большихъ произведеній искусства, что отъ нихъ, помимо ихъ содержанія эмоціональнаго, остается еще стиль, представляющій самодовлѣющую цѣнность и сохраняющійся навсегда, какъ памятникъ эпохи»; (почему только эпохи, а не

націи также и индивидуальности?) «стиль Баха, стиль Бетховена,—спрашиваетъ критикъ,—развѣ они не достаточно характерны для каждаго изъ нихъ и развѣ много въ ихъ произведеніяхъ осталось теперь для насъ, помимо этого стиля?»

Но спрашивается, что же останется отъ многихъ современныхъ произведеній специфически-эмоціональных, когда ихъ эмоціональность вывѣтрится? <sup>1)</sup> Какая-то, когда-то, кому-то принадлежавшая манера (которую не слѣдуетъ смѣшивать со стилемъ) или же только недолговѣчная общая манера нѣкоего направленія, скоро вышедшій изъ моды музыкальный *style moderne*, а не въ высокомъ смыслѣ стиль; не стиль, какъ расширение вросшихъ другъ въ друга завершенныхъ индивидуальныхъ стилей ряда крупныхъ мастеровъ до характера чего-то сверхличнаго, до коллективности; не стиль, какъ углубленіе до корней въ подпочвѣ, до творческихъ идей, и наконецъ, какъ методъ болѣе или менѣе монументальнаго закрѣпленія этихъ идей въ символахъ внятныхъ объективно: близкимъ — непосредственно, далекимъ — черезъ любовное изученіе...

У модернистовъ благодаря ошибочному понятію стиля, сложившемуся вслѣдствіе ихъ безпочвенности, выработалось чрезвычайъ музейное отношеніе къ прошлому. Но все же не слишкомъ ли будетъ самоувѣреннымъ сказать, что въ Бетховенѣ и въ Бахѣ ничего не осталось для насъ помимо «стиля»? Отъ лица кого это говорится? Кто эти мы? И какъ отнестись къ тѣмъ, кто не «мы»? Прежде всего къ тѣмъ, кто явно чувствуетъ «эмоціональность» Баха и Бетховена, напримѣръ, къ Вейнгартнеру, для котораго каждое дирижированіе бетховенской симфоніи есть потрясающее переживаніе? Какъ къ несложному простова-

---

<sup>1)</sup> Считаю долгомъ оговориться, что менѣе всего я имѣю въ виду гениальнаго Скрябина (до послѣдняго его періода); не надо быть пророкомъ, чтобы предсказать его этюдамъ или сонатамъ, въ особенности, четвертой, долголѣтіе, при чемъ не только музейное бытіе, а полную художественную жизнь, такъ какъ ихъ оригинальный стиль такъ выкованъ и отчеканенъ, что вобранный въ него не сыщеть такой трещинки, черезъ которую ему можно было бы вывѣтриться.

тому отсталому музыканту? А большинство других, которые еще не потеряли вкуса къ классикамъ, должны быть заподозрѣны либо въ антикварномъ эстетствѣ, либо въ косности или въ неискренности? Но вѣдь тогда дозволеннымъ является и предположительное опредѣленіе этихъ «мы». Это прежде всего вообще всѣ музыкальные модернисты, т.-е. представители наиболѣе самовлюбленной эпохи и наиболѣе высокоумнаго направленія. Когда же эти «мы» — русскіе модернисты-«мерцатели», то передъ нами являются созданія, у которыхъ двоякое препятствіе къ постиженію подлиннаго и символически-воплотившагося въ произведеніяхъ Баха или Бетховена: во-первыхъ, музыкальная незрѣлость, а во-вторыхъ, зараженность явленіями западной перзрѣлости; сочетаніе того и другого крайне опасно и едва ли можетъ дать нѣчто жизнеспособное: это недоросль, тронутый вырожденіемъ. (Разумѣется, помимо русскихъ модернистовъ, къ «мы» принадлежатъ и многіе западные... сверх-человѣческіе всечеловѣки въ родѣ Арнольда Шенберга, но разсмотрѣніе этого типа отвлекло бы меня отъ ближайшей задачи)... Всѣхъ этихъ «мы» мы — другіе, и русскіе и нерусскіе, — не только вынуждены рѣшительно отвергнуть, но и глубоко пожалѣть, такъ какъ трудно описать, сколько теряетъ тотъ, кто въ Бахѣ и Бетховенѣ воспринимаетъ только стиль, да и то внѣшне понятый.

\*

Ломать голову надъ тѣмъ, что модернизмъ разумѣть подъ эволюционнымъ прогрессомъ (который у нѣкоторыхъ является скорѣе прогрессивной эволюціей), не стоитъ; все, что говорится ими на эту тему, кишитъ неясностями и внутренними противорѣчіями. Не мѣсто здѣсь и выяснять понятія прогресса и эволюціи, ихъ связь и ихъ разнородность. Все это можно прочесть въ соотвѣтственныхъ параграфахъ философскихъ учебниковъ. Гораздо поучительнѣе, чѣмъ распутывать узлы недоразумѣній, вникнуть въ «психологію» проповѣдующихъ музыкально-эмоціональный эволюціонизмъ. Къ чему имъ понадобилась эта старая съ незапамятныхъ временъ возникшая идея эволюціи. Прежде всего замѣчу,

что ничего нѣтъ обыкновеннѣе, какъ эта идея, которая все и въ то же время ничего не объясняетъ, такъ какъ въ чистомъ своемъ видѣ говоритъ о безконечномъ развитіи всего изъ ничего, а въ сочетаніи съ прогрессомъ превращается или въ общую наивно антропоморфическую догму или въ личное убѣжденіе, связанное съ индивидуальнымъ идеаломъ, который только замаскированъ всечеловѣческимъ и даже космическимъ, и, ставъ предметомъ проповѣди, становится еще болѣе, нежели та общая догма, деспотическимъ. И въ томъ и въ другомъ видѣ (т.-е. съ прогрессомъ или безъ прогресса) эволюціонизмъ необходимъ модернистамъ для того, чтобы унижить старое и возвеличить свое. Это совершенно ясно со стороны, хотя можетъ быть и неясно тѣмъ изъ эволюціонистовъ, которые стали таковыми изъ инстинкта самосохраненія и самоутвержденія.

Что въ жизни развивается только второстепенное, а главное въ общихъ чертахъ остается неизмѣннымъ, что жизнь есть величина постоянная и прибыль въ одномъ сопровождается убылью въ другомъ, что думающій иначе художественный и культурный эволюціонизмъ крайне антиартистиченъ и сводитъ на-нѣтъ начало индивидуальное въ личностяхъ и народахъ, все это модернисты упускаютъ изъ виду. Все ихъ возраженіе противникамъ музыкальнаго эволюціонизма сводится пока къ ссылкѣ на «существованіе времени, когда музыкальный матеріалъ былъ еще не обработанъ, или затѣмъ существованіе времени, когда онъ сталъ обработанъ до извѣстной степени»; на то, что «эволюція въ промежуткѣ этихъ двухъ состояній должна была быть» и «какой же резонъ тому, чтобы она послѣ этого почему-то стала на мѣстѣ и дальнѣйшее овладѣніе музыкальнымъ матеріаломъ прекратилось?»

Но вѣдь этотъ «резонъ» похожъ на то, какъ если бы кто-нибудь урезонивалъ современныхъ итальянцевъ писать картины еще болѣе великія, нежели созданныя Рафаэлемъ, или урезонивалъ всѣхъ насъ признать въ Матиссѣ прогрессъ живописи по отношенію къ Рафаэлю... Что же касается «идейной эволюціи», другими словами того, будто человечество становится все глубже, сложнѣе и утонченнѣе,

то подобное самообольщеніе прямо смѣхотворно; стоять только ближе познакомиться съ какой-нибудь дѣйствительно высокой культурной эпохой, напримѣръ, веймарской, флорентійской, афинской или (если сосредоточить вниманіе на религіи) съ эпохой первыхъ вѣковъ христіанства, чтобы отрезвиться отъ этого эволюціонистическаго высокомерія.

Ясно, что допустимо изслѣдованіе и описаніе генезиса данной творческой личности, генезиса культуры или даннаго искусства у даннаго народа и только. Даже исторія челоѣчества, не говоря уже о вселенной, намъ слишкомъ мало извѣстна, чтобы имѣть право устанавливать здѣсь эволюцію или прогрессъ. Съ космической же точки зрѣнія вся исторія челоѣчества только единый мигъ, въ которомъ элементы великаго историческаго прошлаго сливаются съ дѣйствительно цѣннымъ изъ послѣднихъ дней земной жизни челоѣчества въ одно достояніе, дающее ему право перейти на новыя ступени бытія, и здѣсь недопустима, да и не нужна, идея о превосходствѣ хронологически послѣдняго передъ предшествующимъ. Въ частности, не является ли земная жизнь Спасителя высшимъ пока пунктомъ исторіи? А беря болѣе относительную область культуры, не представляются ли такія явленія, какъ Винчи или Гёте все также кульминаціонными и несравненно болѣе выдающимися и по богатству и тонкости своего генія, нежели современные намъ многогранные неврастеники и безграничные утонченники? Совершенно то же самое наблюдается и въ музыкѣ, если разсматривать это искусство за послѣднія столѣтія. И Бахъ и Бетховенъ—кульминаціонны и вовсе не превзойдены кульминаціоннымъ Вагнеромъ; даже одинъ относительно другого не представляютъ они собою безусловнаго прогресса ни въ специально музыкальномъ, ни въ «идейномъ» или въ «эмоціональномъ» отношеніи. Бетховенъ—столько же прогрессъ (въ гомофонизмѣ), сколько и регрессъ (въ полифонизмѣ) по сравненію съ Бахомъ, а то художественное преимущество, что бурный Бетховенъ пріобрѣлъ въ трагическихъ своихъ переживаніяхъ и въ борьбѣ за внутреннее самопреодоленіе и самоопредѣленіе, онъ получилъ цѣной многихъ художественныхъ паденій, Баху невѣ-



домыхъ, и частичной утери творческой стойкости, здоровья и плодovitости, которыми такъ отличался Бахъ.

## LXV.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Мнѣ бы хотѣлось заключить эту полемическую книгу указаніемъ на послѣднее значительное музыкальное впечатлѣніе, которое предшествовало окончательной сдачѣ всего корректурнаго матеріала Приложеній во власть печатнаго станка.

Это—пятая симфонія Бетховена въ исполненіи Вейнгартнера... Слушая ее (6-го ноября 1911 г. въ Москвѣ) я съ еще большею настойчивостью, чѣмъ когда-либо, повторялъ себѣ: вотъ—тотъ идеалъ музыки, который воплотить окончательно пока удалось ей только единый разъ; вотъ—та послѣдняя, музыкѣ доступная истина, дальше, за границы которой итти, значить—считать себя сильнѣе сильнѣйшаго и въ лучшемъ случаѣ обрѣсти лишь полуправду-полуложь. Будя бури <sup>1)</sup> за широкими предѣлами того, что мощно охватила собою пятая симфонія, даже Бетховенъ шевелилъ хаосъ; выходя изъ этихъ предѣловъ, даже Бетховенъ (напримѣръ въ послѣднихъ квартетахъ) становился либо хаотичнымъ (т.-е. не преодолювалъ взрѣтыхъ имъ неистовыхъ звуковъ) либо схематичнымъ (т.-е. давалъ ихъ ложное преодоленіе), и только краткія мгновенія непонятной муки ночной души своей или на мигъ услышанный имъ Бога животворный гласъ Бетховенъ въ состояніи бывалъ порою замыкать въ болѣе тѣсныя творческія окружности, несравненно меньшаго діаметра, нежели пятая симфонія; напримѣръ, первыя двѣ части девятой симфоніи, взятая какъ отдѣльныя пьесы, или глав-

---

<sup>1)</sup> Эти и послѣдующія поэтическія выраженія принадлежать Тютчеву, у котораго особенно живо было ощущеніе трагизма ночной души.

ная тема ея финала и средняя часть скерцо сонаты орис 106, какъ отдѣльные закругленные фрагменты...

\*

На міръ таинственный духовъ  
Надъ этой бездной безымянной  
Покровъ наброшенъ златотканый  
Высокой волею боговъ.  
День сей блистательный покровъ...

Трагизмъ Бетховена подвигнулъ его и въ прежнихъ произведеніяхъ, въ особенности въ третьей героической симфоніи, отбросить ткань благодатную покроя, послѣднимъ и величайшимъ музыкальнымъ ткачемъ котораго былъ Моцартъ, другъ человѣковъ и боговъ. Но въ пятой симфоніи Бетховенъ совершилъ кромѣ прорыва въ трагическое, т.-е. отъ прекраснаго къ возвышенному, еще прорывъ: отъ трагическаго къ новой красотѣ...

Не программатически - опредѣленное звукоподражаніе тому, какъ «стучится къ намъ въ двери судьба» — (нельзя же, наконецъ, всему вѣрить, что намъ рассказываетъ будто со словъ Бетховена ограниченный Шиндлеръ) — открываетъ эту величайшую изъ симфоній, а вполне ясный, вслѣдствіе своей властности, музыкально-символическій жестъ: [изъ глубины... нѣчто рѣшительно подымается и отодвигается, и нѣчто становится на время доступнымъ земному зрѣнію человѣка... Только на одно мгновеніе въ маленькой каденціи гобоя (на ферматѣ въ репризѣ главной темы) Бетховенъ впадаетъ въ краткое сомнѣніе и тоску (Sehnsucht) по отброшенной благодатной ткани. Эта каденція носить въ себѣ тотъ же элементъ настроенія, что и въ нѣкоторыхъ лейтмотивахъ Вагнера, въ которыхъ такъ ясно зафиксированы томительные взгляды, брошенные назадъ въ глубь временъ, быть можетъ, къ невозвратному золотому вѣку.

\*

И бездна намъ обнажена съ своими страхами и мглами  
И нѣтъ преградъ межъ ей и нами...

Эта преграда могла быть воздвигнута лишь тѣмъ, кто, сорвавъ гармоничную завѣсу и вскрывъ дисгармоничное начало,

понялъ, что послѣднее есть такъ же не что иное, какъ новый покровъ, занавѣшивающій вторую гармоничность, «предустановленную гармонію», а съ нею и царство вѣчныхъ идей. Такимъ заклинателемъ хаоса явился Бетховенъ именно въ своей пятой симфоніи. Въ ней онъ рѣшительнымъ движеніемъ приподымаетъ и вторую завѣсу, и его, не утратившагося ночи, не обуялъ ужасъ, когда снопы свѣта новаго дня грозили его ослѣпить.

\*

Бетховенъ нашелъ для ближайшихъ увидѣнныхъ имъ идей музыкальные символы, звучащіе намъ такъ близко, такъ интимно, такъ по родному и въ то же время—неужели никто изъ «новыхъ» не вычиталъ этого слухомъ—несущіе въ нѣжныхъ и величественныхъ складкахъ своего будто только «классическаго» облаченія потустороннія тайны космоса; съ ними стать лицомъ къ лицу вѣроятно значило бы для простого смертнаго разстаться съ жизнью, а для не бессмертнаго композитора въ лучшемъ случаѣ—приняться за такую Виттову пляску, передъ которой весь дѣйствительный (не притворный) современный «эмоціонализмъ»—лѣнивый увалень.

Въ концѣ третьей части, послѣ стройнаго мусикійскаго шороха (точно сопровождающаго нездѣшній таинственный обрядъ), передъ тѣмъ, какъ быстро черезъ огромныя ледяныя хоромы невѣдомаго пространства—(последніе 12 тактовъ, приводящихъ къ финалу)—пронестись къ заключительной идеѣ, доступной для символизированія въ связи съ предшествующими, Бетховенъ впадаетъ въ напряженное раздумье; (15 тактовъ остановки на прерванной каденціи, во время которой таинственные удары литавръ приводятъ на память ритмъ срывающей покровъ главной темы); и затѣмъ—(именно въ первой половинѣ всего перехода изъ *mol* въ *dur*, столь органичнаго, незамѣтнаго, что уловить его можно скорѣе глазомъ на партитурѣ, чѣмъ слухомъ изъ оркестра)—въ мотивѣ, почти невыносимомъ по сосредоточенности и тончайшей грусти, какъ бы сливается воспоминанія о далеко оставшейся (но неразрывно съ

нимъ связанной) землѣ съ вновь схваченными чертами только что символизированной имъ идеи. Безъ сохраненія памяти о землѣ былъ бы полный отрывъ—не было бы красоты...

И, наконецъ, финалъ — послѣдняя идея, новый завѣтъ, высказанный съ чарующею мужественностью, въ которой на лицо и индивидуально бетховенскій оттѣнокъ безпрекословности, не терпящей возраженія.

Но умолкаю, такъ какъ мало что является болѣе скучнымъ и въ то же время «любопытнымъ» (для любопытствующихъ съ оттѣнкомъ нѣкоторой эстетической нецѣломудренности), какъ подробно и будто бы точно изложенные комментаріи, психологическіе и эзотерическіе,—къ произведеніямъ чистой музыки... Здѣсь большею частью не только достаточно, но и болѣе плодотворно ограничиться намекомъ... И, говоря о столь любимыхъ «новыми» художниками безднахъ и прорывахъ, я отнюдь не навязываю пятой симфоніи модернистическую программу, не утверждаю предметную изобразительность бетховенской музыкальной рѣчи, а только сквозь симфонію всматриваюсь въ то, на что она, какъ телескопъ, наведена видящимъ Бетховеномъ.

\*

Преграда, созданная Бетховеномъ, заключается въ томъ, что онъ зажегъ въ своей пятой симфоніи новый день, что онъ разъ навсегда осудилъ эстетически всякій походъ музыки въ область сверхчеловѣческаго и сверхъестественнаго, не завершающійся внутреннею побѣдой, т.-е. преодоленіемъ того хаоса въ себѣ, который вызывается созерцаніемъ мнимаго хаоса космическихъ глубинъ, сложностей и противоположностей, вполне гармонизируемыхъ между собою.

Этого пути послѣ него никто не проходилъ или по крайней мѣрѣ съ него никто не возвращался съ такимъ совершеннымъ твореніемъ, которое и Бетховену, неуравновѣшенному и угловато-порывистому, удалось какимъ-то чудомъ самопреображенія.

Мнѣ скажутъ, что послѣ Бетховена были такіе, что прошли дальше. Но вѣрно ли это? Не высокомѣріе ли думать такъ?

Бетховенъ взялъ прямой человѣчный героическій путь и сдѣлалъ на немъ оба необходимыхъ шага. Есть разныя тропинки, сначала какъ будто туда же ведущія. По нимъ любятъ ходить мистическіе авантюристы и открыватели безднъ, жерло которыхъ величиною съ бутылочное горлышко; эти тропинки ведутъ не въ царство чистыхъ идей, а въ гнѣзда насильственно вызванныхъ къ жизни спиритическихъ упырей, борьба съ которыми и представляется такимъ авантюристамъ дѣломъ космической важности.

\*

Обращаясь отъ произведенія къ исполнителю, къ Вейнгартнеру, хочется отмѣтить, что, начиная съ вступительныхъ тактовъ—внутренняго жеста главной темы симфоніи, каденціи гобоя (особо отмѣченной въ свое время еще Вагнеромъ, въ качествѣ ключа ко всей первой части), и далѣе, во всѣхъ трехъ частяхъ радостный солнечный духъ Вейнгартнера далъ идеальное и никому изъ нынѣшнихъ дирижеровъ недоступное творческое воспроизведеніе. Только съ триумфальнымъ характеромъ передачи финала, взятаго въ нѣсколько медленномъ темпѣ, трудно помириться; если это не было случайностью, то нельзя тутъ не усмотрѣть нѣкоторой недодуманности общаго плана. Финалъ этотъ долженъ быть стремителенъ (подобно аналогичной *Siegessymphonie* въ увертюрѣ къ *Эгмонту*), такъ какъ здѣсь не триумфъ, не спокойное празднованіе побѣды, а сама побѣда, ея одержаніе, окончательный прорывъ къ послѣдней изъ музыкально-мыслимыхъ идей.

\*

Пятая симфонія—самое аристократическое произведеніе всей музыкальной литературы. Я настаиваю на этомъ прилагательномъ, которое обычно лжеистолковывается (ибо имъ нерѣдко злоупотребляютъ), но которое въ особенности въ данномъ случаѣ, несмотря на перенесеніе его изъ области иныхъ отношеній, является въ своемъ буквальномъ смыслѣ точнѣйшимъ обозначеніемъ художественно наиболѣе характернаго въ этой центральной звуковой поэмѣ Бетховена... Вообще, кстати сказать, нѣкоторые политическіе и

великосвѣтскіе термины отлично и наглядно истолковываютъ иныя эстетическія качества. Такъ среди въ особенности послѣднихъ терминовъ есть такіе, что словно созданы для приложенія ихъ къ явленіямъ музыкальной современности. Большинство композиторовъ - модернистовъ относятся къ презираемымъ ими «классикамъ», какъ парвеню къ настоящей аристократіи; въ то время какъ представители послѣдней ничего не дѣлаютъ для того, чтобы пріобрѣсти достоинство, т.-е. внутреннее значеніе, ибо они имѣютъ его, тщеславные парвеню бьются въ судорожныхъ усиліяхъ значить стократъ больше, нежели это предопредѣлено ихъ породой. А на эстрадѣ царитъ почти неограниченно снობъ, который болѣе или менѣе ловко и рарогантно, т.-е. сознательно-безсовѣстно, подражаетъ тому, что должно выражаться какъ бы естественно. Оба явленія какъ свою реакцію должны вызвать (и уже вызываютъ) среди впрочемъ очень немногихъ аристократовъ музыки явленіе дэнди, который подчеркиваетъ аристократичность своихъ сочиненій или исполненій не оттого, что послѣдней ему недостаетъ, а потому, что въ толпѣ на рынкѣ всегда приходится возвысить голосъ, чтобы не быть окончательно затертымъ. Уже Брамсъ былъ въ извѣстной мѣрѣ дэнди въ отношеніи въ вагнеріанствующимъ парвеню.

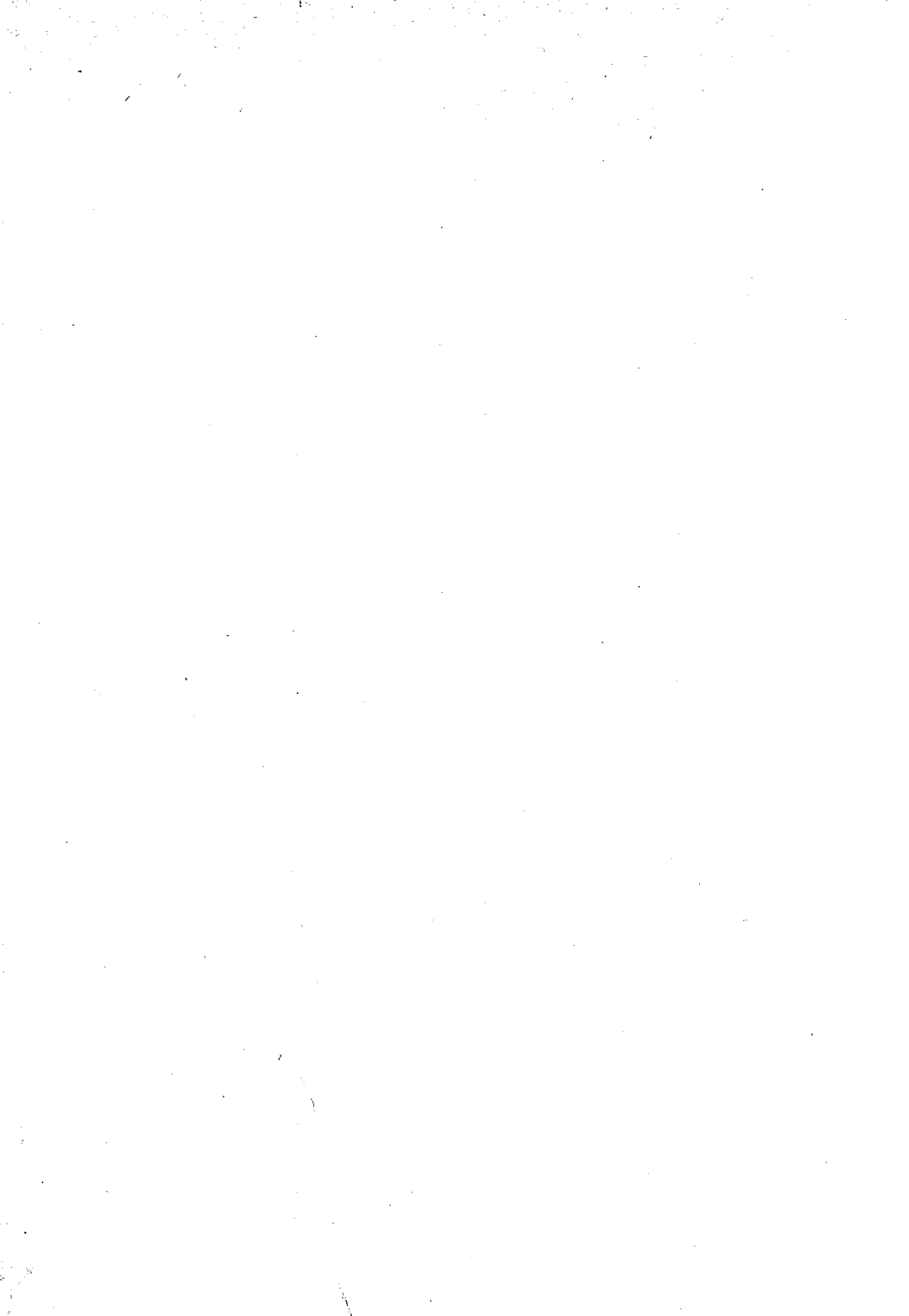
\*

Пятая симфонія останется надолго, если не навсегда, величайшимъ достиженіемъ искусства звука. Чтобы такая музыкальная *Σοφροσύνη* удалась столь неукротимой стихійной натурѣ, этого можно ждать еще тысячелѣтіе.

Пятая симфонія—единственное изъ музыкальныхъ (а можетъ быть и не только музыкальныхъ) произведеній большого размѣра, гдѣ оба бога Діонись и Аполлонъ во всемъ согласны до конца (а слѣдовательно всѣ бѣсы изгнаны) и гдѣ поэтому неограниченно царящимъ кажется единый нераздѣльный Образъ.

Москва. Ноябрь. 1911 г.

## СОДЕРЖАНІЕ.

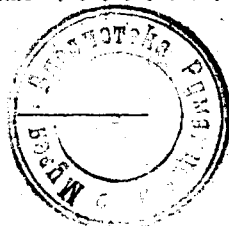




## СОДЕРЖАНІЕ.

Предисловіе . . . . .	I—V
Модернизмъ и Музыка . . . . .	1— 85
Статья первая . . . . .	3
» вторая . . . . .	15
» третья . . . . .	35
» четвертая . . . . .	61
» пятая . . . . .	74
Эстрада . . . . .	87—122
Критика . . . . .	123—160
§ 1. Рожденіе критики . . . . .	125
§ 2. Неразумность отрицанія музыкальной критики . . . . .	128
§ 3. Кто долженъ быть музыкальнымъ критикомъ . . . . .	132
§ 4. Типы критиковъ . . . . .	136
§ 5. Критикъ-артистъ . . . . .	141
§ 6. Двѣ группы задачъ. Рангъ . . . . .	146
§ 7. Верховная задача . . . . .	150
§ 8. Вкусъ . . . . .	156
Домъ Пѣсни . . . . .	161—189
Эстетическія воззрѣнія Бродера Христіансена . . . . .	191—214
По поводу новой науки о музыкѣ . . . . .	215—243
Приложенія 1911 г. . . . .	245—446
I. II. (Русская музыка и музыкальная гегемонія) . . . . .	247
III. (Основные недоразумѣнія модернизма) . . . . .	259
IV. (Музыкальная живопись) . . . . .	265
V. (Эволюція и музыкальная цѣнность) . . . . .	267
VI. (Самокритика критикующаго) . . . . .	273
VII. (Аполлинизмъ и діонисизмъ) . . . . .	274
VIII. (Модернисты и «правильность въ музыкѣ») . . . . .	275
IX. X. (Патенты и рецепты) . . . . .	279
XI. (Стили) . . . . .	282
XII. (Concertamen) . . . . .	289
XIII. (Листіанцы. Листъ) . . . . .	292
XIV. (Модернизмъ и новаторство) . . . . .	311
XV. (Художественная правда) . . . . .	314

XVI. . . . .	317
XVII. (Исполнители) . . . . .	318
XVIII. . . . .	321
XIX. XX. (Мода и монументальность) . . . . .	322 5
XXI. . . . .	327
XXII. («Сантиментальность», «разсудочность», «сухость» и «буржуазность») . . . . .	328
XXIII. . . . .	339
XXIV. (Музыкальность и декадентство) . . . . .	341
XXV. XXVI. (Высокомѣріе модернизма) . . . . .	343
XXVII. . . . .	348
XXVIII. . . . .	349
XXIX. (Элементы) . . . . .	350 5
XXX. . . . .	365
XXXI. (Вкусъ) . . . . .	368
XXXII. XXXIII. (Музыка и идея) . . . . .	374 +
XXXIV. XXXV. . . . .	376
XXXVI. XXXVII. (Модернизмъ и наука) . . . . .	377
XXXVIII. XLI. . . . .	381
XLII. (Юдаизмъ) . . . . .	382
XLIII. . . . .	400
XLIV. . . . .	401
XLV. XLVI. . . . .	402
XLVII. . . . .	403
XLVIII. (Римскій-Корсаковъ и Вагнеръ) . . . . .	404
XLIX. L. . . . .	407
LI. . . . .	408
LII. LIII. (Разсудочное и общечеловѣческое въ му- зыкѣ) . . . . .	410
LIV. (Дилеттантизмъ) . . . . .	413
LV. . . . .	419
LVI. (Калликратія музыки) . . . . .	420
LVII. (Домъ Пѣсни) . . . . .	422
LVIII. (Русскій романсъ) . . . . .	424
LIX. LX. . . . .	425
LXI. LXII. LXIII. (По поводу новой науки о музыкѣ) . . . . .	426
LXIV. (Отвѣтъ эмоціонально-эволюціонной му- зыкальной эстетикѣ) . . . . .	433
LXV. Заключение . . . . .	441



## Замѣченныя опечатки.

---

<i>страи.</i>	<i>строка</i>		<i>слѣдуетъ читать</i>
13	12	снизу	Регерь
20	13	„	таинственный
28	9	сверху	его природы
48	18	„	Sphinxen
51	10	„	Нибелунга
63	1	снизу	принципіальный октавный
68	8/9	„	гармонія
93	2/3	сверху	достаточно
106	17/18	„	орудованіе
117	12	„	ими
129	2	„	нѣсколько дальше
160	14	„	тогда
173	4	снизу	отъ ихъ
202	8/9	сверху	другіе
206	14	„	въ тѣсномъ

---