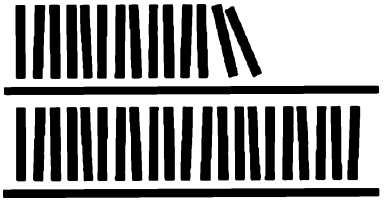
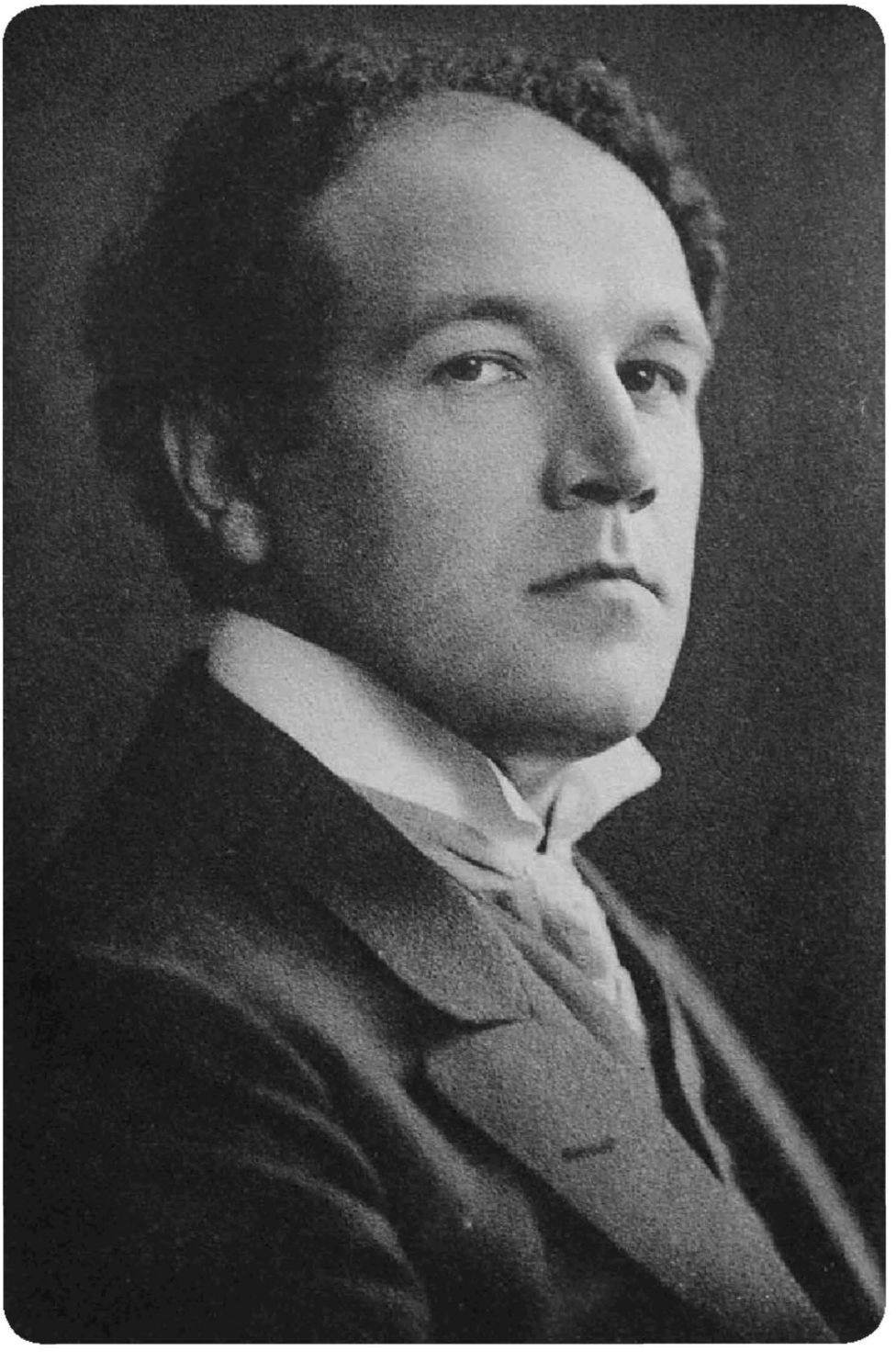
Николай Метнер

МУЗА И МОДА

ЗАЩИТА ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА



НЕЗАВИСИМЫЙ
АЛЬЯНС



Н.К. Метнер. 1910 г.

Николай Метнер

МУЗА И МОДА

ЗАЩИТА ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2019

УДК 78
ББК 85.31
М 544

Издательство «Алетейя» выражает благодарность Исследовательскому центру Вячеслава Иванова в Риме и лично проф. А.Б. Шишкину за возможность ознакомления с эпистолярным наследием Э.К. Метнера и разрешение публикации факсимиле письма Эмилия Метнера, Мемориальному Дому-музею С.Н. Дурылина за предоставление фотографии Николая Метнера, М. Моховой и Р. Разгуляеву за перевод с немецкого языка комментариев проф. Кристофа Фламма, а также всем, кто принял участие в подготовке к современному изданию книги: А. Блажко, Е.А. Дайс, Т.Ю. Масловской, Г.В. Нефедьеву, Е.Н. Понсовой и др.

Публикуется с согласия наследницы Н.К. Метнера

Елены Николаевны Понсовой

Ответственный редактор и составитель: *А.Л. Рычков*
Автор идеи проекта: *Г.В. Нефедьев*
Научный рецензент: проф., канд. искусствоведения *Т.Ю. Масловская* (РАМ имени Гнесиных)

Метнер Н.К.

М 544 Муза и мода: защита основ музыкального искусства / Н.К. Метнер; отв. ред. А.Л. Рычков; вступ. статья и сопроводит. материалы А.Л. Рычкова, коммент. К. Фламма. – СПб.: Алетейя, 2019. – 236 с.

ISBN 978-5-906980-43-4

В настоящем издании впервые публикуется в современной орфографии и без сокращений текст книги выдающегося русского музыканта Николая Карловича Метнера «Муза и мода» (Париж, YMCA-Press, 1935). Публикацию сопровождают вступительная статья А.Л. Рычкова об истории издания, материалы по истории создания книги в выдержках из переписки С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера, Э.К. Метнера и Вяч. Иванова (часть писем публикуется впервые), а также комментарии, которые представляют собой адаптированную в сотрудничестве с автором главу немецкоязычной монографии проф. Высшей школы музыки (г. Любек, Германия) Кристофа Фламма «Русский композитор Николай Метнер» (1995).

Книга «Муза и мода» отражает не только музыковедческие, но также философско-эстетические итоги творческих исканий Н.К. Метнера и может быть интересна как музыковедам, так и всем исследователям и ценителям культуры русского Серебряного века, многие выдающиеся представители которой продолжили свое творчество в эмиграции.

В оформлении обложки использована фотография Николая Карловича Метнера с Анной Метнер и братом Эмилием Метнером (1910-е гг.) из фондов Мемориального Дома-музея С.Н. Дурылина

ISBN 978-5-906980-43-4

УДК 78
ББК 85.31

© А.Л. Рычков, вступ. ст., сопроводит. материалы, 2019
© К. Фламм, коммент., 2019
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2019

НЕСКАЗА́ННАЯ ИСТОРИЯ КНИГИ «МУЗА И МОДА» Н. К. МЕТНЕРА

«... писал я ее на родном языке и, конечно, для Родины, воспитавшей меня и мое художественное мировоззрение»

Н. Метнер

О том, как писалась эта книга

Анна Метнер в «Краткой биографии» Николая Метнера (1880–1951) свидетельствует, что ее супруг начал собирать материалы для книги «Муза и мода» в 1926 году[1]. Н. К. Метнер писал ее, когда жил в Парижском предместье Монморанси. В течение 1933/34 гг. он попытался систематизировать разрозненные тезисы своей творческой эстетики, отраженные в дневниковых записях, которые делал в течение долгих лет. Близкий товарищ и переводчик книги Н. К. Метнера на английский язык проф. А. А. Сван вспоминает: «В начале тридцатых годов Метнер занялся собиранием записей своих мыслей о музыке. Все то, что он так неистово высказывал в беседах с людьми и в письмах, включено было в книгу, которую он озаглавил “Муза и мода”»[2]. А. Сван также отмечает, что «годы 1930 и 1931 в жизни Метнера были, пожалуй, самыми критическими.

---

[1] *Medtner A.* (1955) «A Short Biography», in Nicolas Medtner: A Tribute to his Art and Personality, ed. R. Holt. London: Dennis Dobson. P. 18.

[2] *Сван А. А.* Мои встречи с истинным художником // Н. К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1981. С. 148.

Поддерживали его, главным образом, концертные выступления в Англии»[1].

В 1934 г. Н. Метнер послал копию первой части «Музы и моды» в Калифорнию С. В. Рахманинову. Рахманинов в ответ написал Метнеру (Чикаго, декабрь 1934 г.) слова горячей поддержки и пообещал помочь с публикацией после возвращения в Европу: «... получил первую часть Вашей книги. Прочел ее в один присест и хочу Вам высказать свое поздравление по поводу достижения Вашего на новом поприще. Сколько там интересного, меткого, остроумного и глубокого! И своевременного. Если даже болезнь эта пройдет как-нибудь, чего, признаюсь я по правде, не вижу, останется навсегда Ваше описание ее; и какое удачное название Вы дали Вашей книжке! Вообще я вполне удовлетворен и с радостью напечатаю Вашу книжку, как только приеду в Европу. С нетерпением жду второй части!»[2]. Позже в том же году, после прочтения оставшейся части книги, Рахманинов написал Метнеру: «Вчера в поезде весь день читал вторую часть [Музы и моды]. Что Вы за удивительная умница!»[3]. Книга Н. К. Метнера была издана в 1935 году на средства С. В. Рахманинова в его издательстве «Таир» (сокращение происходит от имен Татьяна и Ирина — дочерей С. В. Рахманинова)[4].

По инициативе близкого друга Н. К. Метнера, музыковеда и композитора, профессора колледжей в Суорсморе и Хаверфорде Альфреда Джулиуса Свана (1890–1970), в 1945 году им, совместно со студентами Суорсморского колледжа с русского оригинала был сделан английский перевод книги «Муза и мода», отпечатанный на ротапринте колледжа в Хаверфорде в количестве 150 экземпляров. Заново выправленная с помощью жены Джейн

[1] Там же. С. 148.

[2] Письма С. В. Рахманинова к Метнеру Н. К. с 1921—1939 гг // Метнер Н. К. Письма / Сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1973. С. 558 (далее — Письма); *Долинская Е. Б.* Николай Метнер: Монографический очерк. М.: Музыка, 1966. С. 68.

[3] Письма С. В. Рахманинова к Метнеру Н. К. с 1921—1939 гг. С. 559; *Bertensson S., Leyda J.* Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. New York: New York University Press, 1956. P. 309.

[4] *Метнер Н. К.* Муза и мода: (Защита основ музыкального искусства). Париж: [Таир,] Impr. de Navarre, 1935. 154, [2] с. (15,0×21,5).

Сван (Jane B. Swan), очередная версия книги была послана А. Сваном Н. К. Метнеру, а затем вычитана и откорректирована автором. В итоге, А. Сваном и Н. Метнером были сделаны дополнительные справки и сноски к последней версии, которая была опубликована колледжем Хаверфорд в 1951 г.[1] В «Примечании переводчика» А. Сван говорит о важности книги для музыкальной культуры: «По твердому убеждению переводчика, изучающие музыку студенты могут получить громадную пользу от внимательного прочтения книги Метнера <...> В сущности, эта книга должна быть прочитана с храбростью, так, как будто бы она великий очищающий огонь, предназначенный для того, чтобы стимулировать читателя во все более углубленных связях с искусством музыки: как в его собственном творчестве, так и в оценке окружающей его музыки»[2]. Позднее, А. Сван писал об этом издании в своей статье для Метнеровского сборника: «Изданная Рахманиновым "Муза и мода" в то время была замечена лишь очень немногими. А между тем некоторые мудрые положения автора, притом ярко и выпукло преподнесенные, не устарели и по сей день. В 1951 году я выпустил перевод этой книги на английский язык и в течение десятилетий обязывал своих студентов изучать ее»[3].

Жуткое гробовое молчание критики

На русском языке книга «Муза и мода» была переиздана в виде факсимиле парижским издательством YMKA-PRESS в 1978 году. Однако, в СССР книга оставалась практически неизвестной. Так, Е. Б. Долинская в выдержавшей два издания монографии «Нико-

[1] *Medtner N.* The Muse and the Fashion; Being a Defence of the Foundations of the Art of Music. Translated [from the Russian] with some annotations by Alfred Swan. Haverford, PA: Haverford College Bookstore, 1951. III, 146 p.

[2] *Swan A. J.* Translator's Note, in: Nicolas Medtner, The Muse and the Fashion; Being a Defence of the Foundations of the Art of Music Translated [from the Russian] with some annotations by Alfred Swan. Haverford, PA: Haverford Bookstore, 1951. P. II–III.

[3] *Сван А. А.* Мои встречи с истинным художником // Метнер Н. К. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1981. С. 148.

лай Метнер. Монографический очерк» (1966, 2013) уделяет книге «Муза и мода» 8 страниц (стр. 60–68) и пишет, что: «В Советском Союзе имеется небольшое число экземпляров этой книги (2–3). Фрагменты "Музы и Моды" были опубликованы П. Васильевым: Н. Метнер. "Муза и Мода", "Советская музыка», 1963, № 8, стр. 44–50»[1]. В 1981 году в СССР в журнале «Советская музыка» вновь публикуются фрагменты из «капитального историко-художественного исследования» «Муза и мода»[2], сопровожденные статьей Е. Б. Долинской[3] и послесловием Д. Житомирского, в котором он с сожалением пишет о том, что книгу «встретили "жутким гробовым молчанием", которое почти не прерывалось в последующие десятилетия»[4]. В своей работе «Н. К. Метнер (заметки о стиле)» Д. Житомирский пытается выявить причины такового молчания: «... она у нас до недавнего времени находилась лишь в частных библиотеках, у трех-четырех близких друзей Метнера (я лично впервые познакомился с ней в 1946 году дома у А. Б. Гольденвейзера). Музыканты-теоретики не уделили этой книге решительно никакого внимания, и среди тех, кто обычно упоминаются как критики, историки, теоретики современной музыки, мы не найдем даже имени Метнера. Тому были, разумеется, свои причины. Метнер не являлся теоретиком ни по призванию, ни по профессии. Он оставался лишь мыслящим музыкантом, впрочем, с заметно выраженной склонностью и способностью к теоретическому мышлению. А склонность эта, замечу попутно, проистекала из глубокой этической основы, что роднило Метнера с его учителем Танеевым; эта склонность возникала, как мне кажется, из чувства ответственности за судьбы искусства, более того — за судьбы духовной культуры в целом. Она существовала как непреодолимая потребность прояснить, доказать, утвердить

[1] *Долинская Е. Б.* Николай Метнер. Монографический очерк. С. 60.

[2] *Метнер Н. К.* Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Фрагменты из книги // *Советская музыка*. 1981. № 8. С. 78–87.

[3] *Долинская Е. Б.* Николай Метнер и Николай Мясковский. К опыту сравнительной характеристики // Советская музыка. 1981, № 8. 71–78.

[4] *Житомирский Д.* Послесловие [к публикации фрагментов из книги «Муза и мода»] // Советская музыка. 1981. № 8. С. 86.

некоторые истины, от которых зависит будущее искусства. В книге Метнера нетрудно заметить некий отпечаток "приватного" теоретизирования. Автор фундаментально владеет всеми данными традиционной теории музыки, но не связывает себя с ходом развития музыкальной науки в разных ее областях. Он все строит в своем собственном варианте. Вместе с тем он не считает нужным доводить свои мысли до необходимой полноты и доказательности, и страстный публицист нередко заслоняет в нем теоретика. Но главным для судьбы этой работы явилось, как я думаю, нечто иное <...> он говорит, что "принужден был плыть против течения". Он мог бы то же сказать и о направленности своей книги. То, что он выступил как критик многих уже признанных корифеев "новой музыки", было совершенно очевидно; серьезность и глубина стимулов, побудивших его к этой критике, оставались в тени. Пристрастия времени мешали (и поныне мешают) заметить обоснованность, трезвость и дальновидность многих суждений Метнера. Все же есть основания надеяться, что эти суждения будут восприняты с большим вниманием и войдут как необходимое звено в историю современной мысли о музыке»[1].

В специально посвященной книге «Муза и мода» главе своей диссертации, западный исследователь творчества Н. К. Метнера В. Блумквист[2] также задается вопросом о ее малой известности. По мнению ученого: «"Муза и мода" была для своего времени необычной книгой. Книги, написанные другими композиторами, обычно касались таких тем, как оркестровка, контрапункт, практика представлений или музыкальная критика. Метнер вместо этого написал о «вечных законах музыкального творчества. <...> "Муза и мода" была практически полностью проигнорирована когда она впервые появилась и осталась неизвестной большинству музыкантов. Это была несчастная случайность. <...> В действительности, послание Метнера о ценности вдохновения, превосходстве творчества и цели музыки нуждается в том, что-

[1] *Житомирский Д.* Н. К. Метнер (заметки о стиле) // Житомирский Д. В. Избранные статьи. М., Советский композитор, 1981. С. 309–311.

[2] *Bloomquist W. Ch.* The "Fairy Tales" of Nikolai Medtner. Texas: Univ. of Texas at Austin, 1993. P. 26–34.

бы быть услышанным любым серьезным музыкантом». Этого же мнения придерживается М. Бойд[1] в посвященном книге Метнера обзоре. Однако, специальных изданий о Н. К. Метнере, как философе и публицисте, где бы затрагивались смыслы его книги «Муза и мода», в XX веке практически не выходило[2]. Остаются неопубликованными и материалы из архивов музыканта в РГБ и ГЦММК, связанные с книгой. Так, еще ждут своего изучения заметки Н. К. Метнера «К истории издания книги “Муза и мода”» и другие материалы по книге, которые хранятся в фонде Н. К. Метнера в ГЦММК им. М. И. Глинки[3].

[1] Boyd Malcolm. “Metner and the Muse”, The Musical Times 121.1980.1. (1643). P. 22–25. Автор приходит к выводу, что: «Значение “Музы и моды” сегодня заключается не в ее полемическом запале, но в том свете, которым она освещает для нас духовное содержание собственной музыки Метнера и его концепцию музы как вдохновительницы и учительницы» (Ibid., p. 23). Можно согласиться, что возвращение внимания к книге «Муза и мода» будет способствовать более глубокому пониманию духовного содержания музыки этого «истинного служителя искусства, фигуры неординарной даже для блестящей эпохи “русского культурного ренессанса”», — по характеристике Т. Ю. Масловской, — которая приводит замечательные слова самого композитора из хранящегося в архивах ГЦММК «Дневника в форме писем» Н. К. Метнера (ф. 132, № 786): «Радость моя заключается не в перспективе моей личной известности, славы, почета и т. д. — всего, чего я не только не жду, но даже побаиваюсь, а в сознании, что, может быть, скромная моя работа всей жизни не была напрасной» (Масловская Т. Николай Метнер // Наследие. Музыкальные собрания — II. М., 1992).

[2] Написанная М. Юнггреном биография Э. К. Метнера переведена на русский язык под заголовком «Русский Мефистофель» (*Юнггрен М.* Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.: Академ. проект, 2001. 285 с.), но, к сожалению, все еще ждет перевода биографическая книга Мартина Барри «Жизнь и музыка Николая Метнера» (Barrie Martyn. Nicolas Medtner: his life and music. Aldershot, U. K.: Scolar Press, 1995. 274 p.), в которой созданию текста «Муза и мода» посвящена специальная глава «1930–1935: The muse and fashion». См. также текст: From The Muse and the Fashion, by Nicolas Medtner // Nicholas Medtner: A Tribute to His Art and Personality. Edited by R. Holt. London: Dennis Dobsonl, 1955. P. 222–226 и немецкоязычную монографию Кристофа Фламма, глава из которой приводится в наст. издании: Flamm Christoph. Der russische Komponist Nikolaij Metner. Studien und Materialien (Studio slavica musicologica, Bd. 5). Verlag Ernst Kuhn, Berlin 1995, XXIV, 690 S.

[3] Архив Н. К. Метнера составляет Фонд № 132 Государственного центрального музея музыкальной культуры (ГЦММК) им. М. И. Глинки, где среди литературных рукописей хранятся автограф Н. Метнера «К истории издания книги “Муза и мода”», дневники и записные книжки Н. К. и А. М. Метнеров времен создания книги «Муза и мода», а также рецензии на книгу 1935 года

«Муза и мода» в постсоветской России

Ситуация «гробового молчания» о книге «Муза и мода» начинает постепенно изменяться лишь на рубеже и, особенно, в новом, XXI веке. «Послание» Н. К. Метнера вызывает все возрастающий интерес исследователей и ценителей музыкальной культуры и духовных исканий Серебряного века. О книге Метнера в России читаются доклады[1], появляются статьи[2] и публикуются новые фрагменты ее текста. Так, в издаваемом Лабораторией теории и истории культуры и Отделом культурологии ИНИОН «Альманахе старой и новой культуры "Эон"» в 1996 г. была полностью опубликована вторая часть книги с подзаголовком: «Н. Метнер. Муза и мода: Дополнительные мысли // Метнер Н. Муза и мода: (Защита основ музыкального искусства). — Париж, 1935. С. 104–154»[3]. В редакторском вступлении философ Р. А. Гальцева пишет об актуальности мыслей Метнера: «Н. Метнеру принадлежит безупречная формула для характеристики модернизма: это мода на

и др. архивные материалы. Подробнее см.: Путеводитель по фондам отдела архивно-рукописных материалов. Вып. 2. Фонды 71–140 / Сост. и предисловие: отдел архивно-рукописных материалов (координатор О. П. Кузина). М., 2006.

[1] Книге «Муза и мода» было уделено большое внимание в докладах на Международной научной конференции «Семья Метнеров и культура Серебряного века», проходившей в Москве с 23 по 26 апреля 2002 г., которые опубликованы в сб.: Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества / сост. Т. А. Королькова, Т. Ю. Масловская, С. Р. Федякин. М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» / Русский путь, 2009. 240 с. В 2013 г. также вышло переработанное издание монографии: *Долинская Е. Б.* Николай Метнер. М., 2013, где книге «Муза и мода» посвящен специальный очерк (*op. cit.*, с. 217–226).

[2] *Аленская А.* Духовное завещание Николая Метнера. «Муза и мода» в свете понятий традиционной метафизической мысли Востока // Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества: Международная научная конференция (Москва, 23–26 апреля 2002 г.). М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»; Русский путь, 2009. С. 170–199; *Подпоринова Е. В.* «Муза и мода» Н. Метнера как отражение авторской философии музыки // Педагогічні умови формування професійної спрямованості майбутніх фахівців. Харків: Стиль-Іздат, 2007. С. 207–221; *Сидорина Т. Ю.* Николай Метнер: «пропасть» в истории музыки // Сидорина Т. Ю. Философия кризиса: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 369–375.

[3] *Метнер Н. К.* Муза и мода: Защита основ музыкального искусства // ЭОН: Альманах старой и новой культуры (Сер.: Теория и история культуры). Вып. IV. М., 1996. С. 56–109.

моду… Мода существовала всегда и во всех областях, но мода на моду в искусстве появилась только в наше время. Нам ли не оценить проницательности этих наблюдений?! "Горестные заметы" Н. Метнера наш альманах предлагает сопоставить с близкими по духу суждениями И. Ильина и В. Вейдле, что вкупе может составить симптоматичную картину состояния и перспектив современного творческого духа, в его доминирующем выражении»[1].

Следующая по времени публикация фрагментов книги осуществлена в сборнике «Эвтерпа в хороводе муз» в 2010 году[2] с предисловием И. Е. Путятина[3].

Особенно необходимо выделить публикацию «Музы и моды» в Собрании сочинений русского религиозного философа и публициста Ивана Александровича Ильина (1882–1954), где она была напечатана в 1996 году в составе 1-й книги VI тома[4] по репринтному изданию «YMCA-PRESS» (подготовка текста Н. Н. Деевой). Однако, по издательским соображениям, книга «Муза и мода» была опубликована в сокращении, лишь 3/4 текста (163700 знаков без пробелов в сочинениях И. Ильина против 216700 знаков в издании 1935 года, не считая выходных данных и оглавления). Публикация текста Метнера в книге И. Ильина объясняется не только тем, что Ильин был ближайшим другом семьи Метнеров, в том числе крестным сына Эмилия Карловича, но также и духовной перекличкой, сотворческим диалогом выдающегося философа с выдающимся композитором — творивших в столь разных областях деятелей Серебряного века. В недавней статье в «Вестнике РАМ» о взглядах И. Ильина на творчество Метнера Е. Тарасова приходит к выводу, что «мы имеем уникальный случай в русской культуре диалога двух равновеликих фигур, который возник бла-

[1] *Гальцева Р. А.* От редакции // ЭОН: Альманах старой и новой культуры (Сер. Теория и история культуры). Вып. IV. М., 1996. С. 8.

[2] *Метнер Н. К.* «Муза и мода» (фрагменты) // Эвтерпа в хороводе муз. К освобождению архитектуры и пластических искусств / сост., научн. ред. И. Е. Путятин. М., 2010. С. 107–113.

[3] *Путятин И. Е.* От редакции [предисл. к публ.: «Муза и мода» (фрагменты)] // Там же. С. 106–107.

[4] *Метнер Н. К.* Муза и мода (защита основ музыкального искусства) // Ильин И. А. Собр. соч. в 10 т. Т. 6, кн. 1. М.: Рус. кн., 1996. С. 445–533.

годаря горячей заинтересованности философа проблемами музыкального искусства и не менее горячему интересу композитора к философскому осмыслению процессов, происходящих в музыке XX века»[1]. Действительно, в своих размышлениях о кризисе современного ему искусства И. Ильин находил «драгоценные указания в замечательной по музыкальному опыту и по глубокой мысли книге Н. Метнера «Муза и мода»[2], которого Ильин почитал не только как композитора, но и как провидца, что отражено в названии лекции И. Ильина 1943 года «Николай Метнер композитор и провидец (Романтизм и классицизм в современной русской музыке)»[3]. Сам Ильин так объяснял таковое свое видение: «Я называю Метнера провидцем, потому что он воспринимает предлежащие ему музыкальные содержания как *видения* и как *видения* дарует их нам. Видения не в смысле призраков или иллюзий. Нет, то, что он воспевает как тему, есть *духовная реальность*, которая явилась ему в образе мелодии, а он, *светло созерцая* и *ясно слыша* ее, сначала дает ей жизнь, а потом дарит ее другим»[4]. Существенно, что именно в период написания Метнером книги «Муза и мода», И. Ильин последовательно анализирует его творчество и публикует бо́льшую часть своих статей о музыке композитора[5].

Публикаторы сокращенной версии книги Н. Метнера в *Собрании сочинений* И. Ильина объясняют свой шаг тем, что композитор Николай Карлович Метнер — его друг, который писал, наряду с Н. Вокач и Е. Климовым: «под влиянием его идей. Более того, он вдохновлял их, подвигал к писательству, помогал им в издании рукописей (в частности, перевел на немецкий «Музу

[1] *Тарасова Е. В.* Иван Ильин о Николае Метнере (на материале статей и писем) // *Вестник РАМ* им. Гнесиных. 2009. № 2. С. 29–38.

[2] *Ильин И.* Основы художества. О совершенном в искусстве (1937) // Ильин И. А. Собр. соч. в 10 т. Т. 6, кн. 1. М.: Рус. кн., 1996. С. 138.

[3] *Ильин И. А.* Николай Метнер композитор и провидец (Романтизм и классицизм в современной русской музыке) // Ильин И. А. Собр. соч. в 10 т. Т. 6, кн. 3. М.: Рус. кн., 1997. С. 497–520.

[4] *Там же.* С. 513.

[5] *Ильин И.* Музыка Метнера // Русский Колокол. Берлин. 1929. № 7. С. 11–23; *Он же.* Музыка и слово. (К концерту Н. К. Метнера) // Возрождение. Париж, 1934. 19 декабря. № 3486. С. 2; *Ильин И.* О музыке Метнера // Возрождение. Париж. 1932. 2 марта. № 2465. С. 3.

и моду»), а впоследствии многократно перечитывал их произведения и цитировал в своих трудах <…> Мы будем недалеки от истины, если скажем, что философ является их духовным соавтором. Потому у них и у него можно обнаружить общность подходов при оценке ряда явлений искусства. И еще. Тексты Вокач, Метнера и Климова в какой-то мере дополняют Ильина, который ограничился конкретным исследованием эстетики литературного творчества, оставив нетронутыми такие важные области духовной культуры, как живопись и музыка»[1]. Об упомянутом публикаторами неопубликованном переводе книги Н. К. Метнера «Муза и мода» на немецкий язык необходимо сказать особо, поскольку он сохранился до наших дней и не так давно, в 2006 г., вернулся из Мичиганского университета вместе с архивом и библиотекой И. А. Ильина в Россию — в Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ имени М. В. Ломоносова. При этом, в принадлежавшей Ильину и испещренной его пометами книге «Муза и мода» (по каталогу: Ильин — 190, Инв. № 372), было найдено вложение: 13 листов черновых автографов и пояснений И. А. Ильина по своему переводу. На л. 1 находится важная для нас запись Ильина, датирующая время окончания им немецкого перевода: «Перевод книги Метнера. Положение его к 1 октября 1939. Переведено мною все. Проредактировано мною: предисловие, введение, гл. I и гл. II. Отредактировано совместно: предисловие, введение, гл. I и гл. II. Дана ему с собою в Лондон: глава II (зачеркнуто). Глава III–IV и вся вторая часть просмотрены совместно по моим отметкам и вопросам. Надо посылать ему в Лондон гл. III, IV, V, VI и всю вторую часть»[2]. Из записей И. Ильина следует, что к концу 1939 года перевод на немецкий язык книги Метнера был не только полностью сделан философом, но и частично, — до 4 главы 1 книги,— отредактирован согласно замечаниям Н. К. Метнера, что обуславлива-

[1] *Ильин И.* Основы художества. О совершенном в искусстве (1937) // Ильин И. А. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 6, кн. 1. М.: Рус. кн., 1996. С. 543.

[2] Каталог библиотеки Ивана Александровича Ильина. / Сост. И. В. Овчинкина. Под ред. И. Л. Великодной. М.: Изд. Московского университета, 2011. С. 87–88.

ет его уникальную ценность. Таким образом, этот, одобренный и, по крайней мере, наполовину отредактированный самим автором перевод его книги на немецкий язык ("Muse und Mode. Verteidigung *der Grundlagen der musikalischen Kunst*") представляет собой совместную работу двух конгениальных творцов Серебряного века, которая не утратила своей актуальности и ныне, в связи с чем может быть поставлен вопрос о его совместной публикации с основным русскоязычным текстом.

Участие Эмилия Метнера

Сегодня появляется все больше работ, где рассматривается взаимовлияние и перекличка идей братьев Метнеров — Эмилия и Николая. Так, в недавней диссертации Н. Календарева (2005) пишет: «Атмосфера взаимовлияния существовала в тройственном дружеском союзе Метнера, его брата Эмиля и А. Белого. Э. Метнер был лидером этого трио в духе "любительского академизма." Близкая дружба Эмиля с А. Белым привела к активному обмену идеями между философом, писателем-публицистом и музыкальным критиком, хотя у Эмиля и не было формального музыкального образования. Эмиль также оказал сильное влияние на Н. К. Метнера. Метнер уважал Эмиля за его большой интеллект, академичность, эстетические взгляды и критико-полемическую деятельность. В книге Метнера "Муза и мода," было невозможно не услышать эхо идей из книги его брата "Модернизм и музыка"[1], которая появилась в 1912»[2]. Перекличке взглядов на модернизм в музыке у братьев Метнеров посвящено также исследование Д. Эберлейн, которая в монографии о русских музы-

[1] *Вольфинг* [*Э. К. Метнер*]. Модернизм и музыка*:* Статьи критические и полемические (1907–1910). Приложения (1911). М., 1912. 446 с.

[2] *Kalendarev Natalya*. "Medtner — His Beliefs, Influences and Work." DMA diss. University of. Washington, 2005. P. 11–12. В ОР РГБ сохранились до конца нерасшифрованные наброски и черновики воспоминаний Э. К. Метнера, которые в будущем, возможно, прольют дополнительный свет на сложные перипетии сотворческих отношений двух по-разному высокоталантливых братьев Метнеров (Папка с набросками воспоминаний Э. К. Метнера с надписью «Б. И. Б. М. Ж.»: ОР РГБ. Ф. 167. К. 15. Ед. хр. 1).

кантах начала XX века (1978)[1] отмечает в главе «Nikolaj K. Metner (1880–1951)», что Эмилий Метнер «обладал талантом тщательно разбирать и критиковать каждый такт концертного исполнения, чему Белый дает очень наглядное описание, см. главу "Эмилий Метнер" в книге *Андрей Белый. Начало века*, Москва 1933, С. 75 и сл.». Описав символистское окружение музыканта в первые два десятилетия XX века и роль в нем руководителя «Мусагета» Э. К. Метнера, исследователь приходит к следующему выводу: «Величайшее духовное влияние на композитора Николая Метнера имел его брат Эмилий, таким образом эстетический трактат „Модернизм и музыка" Эмилия Метнера, появившийся в 1912, может рассматриваться не только как самый важный источник эстетических взглядов композитора, возникших в период его московской жизни, но и как непосредственный предшественник появившегося в 1935 его собственного труда „Муза и мода"»[2]. Далее исследователь приводит подробный анализ концептуальных и даже текстуальных соответствий по отношению к модернизму в книгах Э. К. и Н. К. Метнеров[3]. Отечественный исследователь К. Ю. Постоутенко в аналитической статье о братьях Метнерах также пишет, что: «собственно музыковедческие концепции братьев Метнеров обнаруживают значительную концептуальную близость, подчеркиваемую даже перекличкой книжных заглавий («Музыка и модернизм» и «Муза и мода»). Резко антиэволюционистское толкование основ музыки, апеллирующее к канону и беспощадно критикующее модернизм, почти одинаково в обеих книгах»[4].

В России Э. Метнер более всего известен как создатель и руководитель издательства «Мусагет», собравшего вокруг себя сим-

---

[1] *Eberlein Dorothee.* Russische Musikanschauung um 1900 von 9 russischen Komponisten; dargest. aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken. Regensburg: Bosse, 1978. P. 108.

[2] *Eberlein Dorothee.* Russische Musikanschauung um 1900 von 9 russischen Komponisten; dargest. aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken. S. 108.

[3] *Eberlein D.* Metner und die Modernisten // *Ibid.*, s. 109–115.

[4] *Постоутенко К. Ю.* Н. К. и Э. К. Метнеры: парадокс национальной самоидентификации (к публикации неизвестного письма А. Белого) // De visu, 1994, 1/2, 44–48.

волистов: без поддержки, в том числе финансовой, этого издательства многие — ныне всемирно известные — романы Андрея Белого и другие произведения русского младосимволизма — вряд ли были бы написаны. В Германии Эмилий Карлович предстает в новой роли — пациента, а затем ученика К. Г. Юнга, в итоге — председателя Цюрихского Психоаналитического клуба. С. Шпильрейн и Э. Метнер — два русских пациента Карла Густава Юнга, ставшие затем последователями юнгианского извода глубинной психологии: оба они оставили свой заметный вклад в пропаганде юнгианских идей психоанализа, в том числе — о символических архетипах, коллективном бессознательном и др[1]. Деятельный сторонник идей Карла Густава Юнга, Э. К. Метнер несомненно повлиял на размышления своего брата Николая Метнера об истоках музыкальной культуры, изложенных в книге «Муза и мода». Мы отчетливо видим это на примере рассмотрения Н. К. Метнером истории музыкальных ритмов: по мнению музыканта, в XX веке отражающая ритмы европейского бессознательного музыкальная лира оказывается «расстроена». Сам Н. К. Метнер о сути своего «послания» в книге пишет, что: «Эта попытка не должна быть принята как претенциозная, самоуверенная проповедь, а как страдная *исповедь*, то есть как мучительное распечатление бессознательных впечатлений»[2]. Сегодня появляется все больше работ о взаимопознании и взаимном влиянии Эмилия Метнера и К. Г. Юнга[3], а так-

[1] Подробнее о «юнгианском периоде» жизни Э. К. Метнера см. цитированную книгу Магнуса Юнггрена «Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера», см. также главу «Юнгианские аллюзии встречи Э. К. Метнера и Вяч. Иванова в Давосе» в нашей работе: *Рычков А. Л.* Маргиналии Э. К. Метнера в коллекции Н. М. Зернова ВГБИЛ им. М. И. Рудомино (О неизвестном путешествии «Записок Анны Шмидт» от Эмилия Метнера к Вячеславу Иванову и обратно) // Мировые религии. История и политика: по материалам Зёрновских конференций 2013–2017 гг. в ВГБИЛ им. М. И. Рудомино / Под ред. Е. Б. Рашковского, А. Л. Рычкова и др. СПб.: Алетейя, 2017. С. 395–404.

[2] *Метнер Н. К.* Муза и мода. Париж, 1935. С. 6.

[3] См.: *Рычков А. Л.* Д. С. Мережковский и К. Юнг: «Встреча во Гнозисе» (Свидетельство Э. К. Метнера) // Судьбы литературы серебряного века и русского зарубежья. Сборник статей и материалов: (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения). СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 202–211.

же о возможном влиянии юнгианских идей через Э. К. Метнера на музыку Н. К. Метнера[1]. Действительно, в период эмиграции братья не прерывали тесного общения[2], в связи с чем Н. Метнер был в курсе юнгианской деятельности брата и даже лично знаком с К. Г. Юнгом[3], разделяя с братом его интерес к бессознательному, поскольку, согласно выводам М. Юнггрена: «Метнер столкнулся с психоаналитическим истолкованием тех личных проблем, с которыми он сам боролся и которые он пытался сформулировать в философских и полемических работах»[4]. В этой связи, украинский исследователь Е. В. Подпоринова пишет: «естественно предположить, что идеи Юнга, связанные с коллективным бессознательным, особенностями его существования и проявления, могли наложить отпечаток на художественно-философские размышления композитора, направленные на объяснение специфики формирования и становления музыкального языка как системы, рассмотрение проблемы общепонятности и доступности музыки как универсального вида искусства. Заметим, что образы бессознательного фигурируют в рассуждениях Метнера об обретении темы... Проблема соотношения сна и сознания затрагивается композитором и в “Музе и моде”, где процесс создания музыкального произведения связывается со сном (видением) художника, в котором ему являются некие темы-идеи. При этом задача авторского сознания, считает Метнер, осуществить выбор “подходящих ко сну образов”, гармонично отражающих созерцаемое “видение”»[5].

---

[1] *Подпоринова Е.* Алгоритм воспоминания в Сонате-Reminiscenze Н. Метнера // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. /За ред. В. Я. Даниленка. Харків: ХДАДМ, 2007. № 10. С. 99–108.

[2] Так, Э. К. Метнер провел с братом Николаем полугодие с IX. 1928 по II. 1929 гг. во Франции, Германии и Англии, неоднократно и надолго приезжал к брату в Монморанси (Франция), а затем (незадолго до кончины) в Англию.

[3] См. напр. *Метнер Н. К.* Письма. С. 235.

[4] *Юнггрен М.* Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. С. 104.

[5] *Подпоринова Е.* Алгоритм воспоминания в Сонате-Reminiscenze Н. Метнера... С. 103.

С. Д. Титаренко на страницах монографии «Фауст нашего века» в посвященной связи юнгианства и русского символизма главе «Понятие архетипа и символов трансформации в русском символизме и эзотерической традиции: Вяч. Иванов — Э. К. Метнер — К. Г. Юнг» вслед за М. Юнггреном указывает на «связующую роль Метнера между представителями русского символизма, прежде всего Андрея Белого, с Юнгом». Титаренко подчеркивает, что «Э. К. Метнер выбрал в качестве центра консолидации символистских идей учение Юнга, а также в своих статьях 1920–1930-х годов подчеркивал генеалогическую и типологическую связь русского символизма и юнгианского психоанализа, как и некоторые другие его современники, например, Б. Вышеславцев». Таким образом, получается, что было бы ошибочно разделять и говорить отдельно о рецепции Н. Метнером идей религиозной философии и «соловьевского извода» символизма Серебряного века — с одной стороны, и учения К. Г. Юнга — с другой, поскольку, для Н. Метнера его брат оказывался носителем уникального соединения этих мировоззрений: «Показательно, что Э. К. Метнер — музыкальный критик, вдохновитель и руководитель символистского книгоиздательства «Мусагет», стал не только носителем знания всего комплекса идей этого движения, но и, как Вячеслав Иванов, человеком, заинтересованным в том, чтобы символизм стал не только явлением эстетическим, но и внеэстетическим, то есть методом становления и саморегуляции личности, выполняя, по его словам, древнейшую функцию религии, обряда и мифа в некоем синтезе культурного универсального знания»[1].

Следует, однако, подчеркнуть, что на сегодняшний день все еще отсутствуют специальные работы о перекличке идей в творчестве братьев Метнеров: выводы и сопоставления исследователей, по большей части, носят декларативный характер, а потому вопрос о

[1] *Титаренко С. Д.* Понятие архетипа и символов трансформации в русском символизме и эзотерической традиции: Вяч. Иванов — Э. К. Метнер — К. Г. Юнг // Титаренко С. Фауст нашего века: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. СПб. Петрополис, 2012. С. 489, 494.

влиянии исканий Эмилия Метнера[1] и рецепции идей всего Серебряного века в целом[2] на мировоззрение Николая Метнера в книге «Муза и мода», несомненно, еще только ждет своих исследователей. Эта ситуация объясняется тем, что культурфилософская мысль России в последние два десятилетия обратилась к внимательному и не окрашенному идеологически изучению творческого наследия представителей русского символизма (Д. С. Мережковский, Вяч. Иванов, Андрей Белый, А. Н. Скрябин), а также преданных в «культуроведении» времен СССР незаслуженному забвению мыслителей близкого им круга (в том числе — Николая и Эмилия Метнеров), признав, наконец, русский символизм особым явлением отечественной культуры Серебряного века, интегративно преобразившим социально-культурное пространство России своим религиозно-эстетическим дискурсом, связанным с зарождением новых форм религиозного сознания и жизнетворческими поисками «образа Нового Человека», при которых возрождение как личности, так и общества в целом связывалось с пробуждением «духа музыки» в культуре, о чем много писали объединившиеся вокруг метнеровского «Мусагета» символисты. Сам Э. К. Метнер видел общее становление нового стиля в искусстве и в произведениях «поэтической прозы» младосимволизма — прозаических симфониях пестуемого им А. Белого, — и в музыкальном творчестве опекаемого им брата (и ученика создателя новаторского подвиж-

[1] Так, напр., Г. В. Нефедьев пишет о «комплексе» власти Метнера, как навязчивом осуществлении им воли к власти в духовной и интеллектуальной сфере, который, в особенности, несомненно касался опекаемого им брата (Нефедьев Г. В. Жизнетворчество Эмилия Метнера. К мифологии русского символизма // Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества / сост. Т. А. Королькова, Т. Ю. Масловская, С. Р. Федякин. М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» / Русский путь, 2009. С. 200–208). С. Д. Титаренко уточняет: «Проблема выбора Метнера, как известно, обострилась также в связи с расколотостью его личности, осознанием себя как «неудачника» и «тени» брата — Н. К. Метнера — талантливого музыканта и композитора. Ему, вдохновенному поклоннику Ницше и Вагнера, была свойственна «воля к власти», стремление к роли «соединителя». Эта тенденция была определяющей для сознания Метнера ...» (*Титаренко С. Д.* Фауст нашего века ... С. 490–491).

[2] Недавнюю попытку такого анализа см., напр., в диссертации A. Marsrow "Contexts of symbolist music in Silver Age Russia, 1861–1917" (Southern Methodist Univ., 2008. 133 p.); особо см. стр.: 68–74 (Метнеры в 10-е годы), 89–95 (сонаты и символизм, «Муза и мода»).

ного контрапункта С. И. Танеева), — Н. К. Метнера, — с музыкой которого была связана симфония А. Белого «Кубок метелей»: все трое были связаны общими чертами миросозерцания, характерными для русского младосимволизма и проявлявшимися ими в различных видах художественного творчества. Э. К. Метнер писал о книгах-симфониях Белого, как о музыкальных композициях: «Последняя из них — “Кубок метелей” — довела гениально созданные приемы до головокружительной виртуозности, до микроскопической выработки самых утонченных подробностей, до своего рода словесного хроматизма и энгармонизма; <…> кажется, ее надо выучить наизусть, чтобы вполне оценить ее грандиозную и в то же время кружевную структуру и, овладев последнею, пробиться к идее с ее темами и понять необходимость их сложного развития»[1]. Отголоски такого мировоззренческого синтеза нашли отражение и в написанной спустя два десятка лет книге Н. К. Метнера, которую объединяет с ведущими младосимволистами начала века лейтмотив особого кризисного времени и особой духовной ответственности каждого, живущего в нем истинного художника, способного в поистине исихастском молчании ума совершить восхождение от окружающей его реальности в логосическую «наиреальнейшую реальность», по терминологии Вяч. Иванова[2]. Так, в специальной главке о Николае Метнере в монографии «Философия кризиса» Т. Ю. Сидорина показывет[3], что метнеровская критика низведения музыки до «уровня праздных развлечений», делающего «музыку лишней, как бы несуществующей и весьма похожей на большую дыру, образовавшуюся в истории музыки», есть, по сути своей, анализ проявления в музыке европейского кризиса культуры, кризиса современного Н. Метнеру европейского общества.

[1] *Метнер Э. К.* Маленький юбилей одной странной книги (1902–1912) // Андрей Белый: pro et contra. СПб., 2004. С. 340–341. Впервые: «Труды и дни». 1912. № 2. С. 27–29.

[2] «Наибольшей радостью в восприятии музыкального произведения, — писал Н. К. Метнер, — является неожиданная встреча с забытыми образами вечности» («Муза и мода», стр. 167 наст. издания). Тезис перекликается с представлениями о поэтическом творчестве теоретиков младосимволизма Вяч. Иванова и А. Белого, в особенности — о поэтическом Восхождении.

[3] *Сидорина Т. Ю.* Николай Метнер: «пропасть» в истории музыки … С. 375.

Незадолго перед смертью музыкант-мыслитель признался готовившему к изданию английский перевод «Музы и моды» А. Свану, что считает книгу важнейшим из созданного им и писал о ее издании: «я накануне смерти не могу оставаться вполне равнодушным к единственному земному делу, которое может хоть сколько-нибудь помочь мне на Страшном Суде»[1]. Это важное свидетельство несомненно вносит новый ракурс в оценку наследия Николая Метнера и предполагает более внимательное отношение исследователей и ценителей его творчества к предлагаемой вниманию читателей «книге-исповеди» «Муза и мода».

А. Л. Рычков

[1] В связи с важностью признания Н. К. Метнера, в заключение приведем развернутое сообщение проф. А. Свана о значении для мыслителя–музыканта подготавливаемого ими в 1951 году нового англоязычного издания «Музы и моды»: «В последние месяцы жизни Метнер в своих письмах ко мне <…> придавал огромное значение своей книге–исповеди [Имеется в виду «Муза и мода»] и не мог дождаться дня, когда она выйдет из печати в моем английском переводе. В июне 1951 года он писал мне: “Еще хочется знать о судьбе английского перевода моей книжки. Моей убогой и столь запоздалой книжонки... Но это все же моя исповедь как музыканта и, как мне кажется, продиктованная мне не только моей художественной совестью, но и голосом моих, наших музыкальных предков и учителей...”. Книга эта (в издании Haverford College) попала к Николаю Карловичу за два дня до его смерти <…> Последним его письмом ко мне, написанным за двенадцать дней до смерти, он как бы подводил итог своей тяжелой жизни на своем охранном посту: <…> “Милый, дорогой Аля (конечно, с включением Джен и Алеши)! Сегодня уже 1–е ноября! Мне было обещано получить Ваш перевод уже в сентябре... Поверьте, милый друг, это не упрек, но... <…> я настолько убедился, что все отсрочки (с печатанием дисков, перепечаткой моих сочинений и проч. и проч.) являются явными, намеренными палками в колеса моей воинственной колесницы против современной музыки и “эстетического (без)сознания”, что, конечно, я накануне смерти не могу оставаться вполне равнодушным к единственному земному делу, которое может хоть сколько-нибудь помочь мне на Страшном Суде... Слова “воинственная колесница” звучат как будто слишком гордо и высокопарно, но я в этой колеснице чувствую себя отнюдь не императором, а простым воином, да и то предпринявшим свой поход не по собственной инициативе, а по повелению моих предков (Бетховена, Чайковского, Пёрселла, Бизе и т. д.), голос которых я продолжаю слышать с любовью и угрозой всей современности...”» (*Сван А. А.* Мои встречи с истинным художником… С. 152–153). Цитируемое письмо Н. К. Метнера из Лондона от 01.11.1951 г. опубликовано в книге: Николай Карлович Метнер. Письма. М.: Сов. композитор, 1973. С. 535–536.

ХРОНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ КНИГИ «МУЗА И МОДА» В ПЕРЕПИСКЕ Э. К. МЕТНЕРА С Н. К. МЕТНЕРОМ, С. В. РАХМАНИНОВЫМ И ВЯЧ. ИВАНОВЫМ

Составление, предисловие и комментарии
А. Л. Рычкова

Переписка Э. К. Метнера с С. В. Рахманиновым 1932–1933 гг. свидетельствует, что именно Эмилий Метнер подал Рахманинову идею издать критическую книгу своего брата о музыке. Первоначально Рахманинов предложил Эмилию Метнеру подумать о переиздании его собственной книги «Модернизм и музыка» (письмо от 23 января 1932 г.). Однако Э. К. Метнер в ответном письме обрисовал множество проблем, которые будут связаны с таким переизданием и предложил вместо публикации своей книги дать слово брату: «Теперь, если хочет и может, пусть говорит Н<иколай> М<етнер> от себя лично и во всеуслышание, как говорили некогда Шуман и Вагнер, взявшись за перо. Давно пора услышать Колину отповедь!» (письмо от 30 апреля 1932 г.). Письмо возымело эффект: при встрече с Н. К. Метнером в мае 1933 г. Рахманинов предлагает опубликовать в своем издательстве ТАИР его книгу и, более того, гарантирует непременное издание, так что Н. К. Метнер немедленно принимается за работу: «после нашего последнего свидания с Вами я по Вашему заказу принялся приводить в порядок накопленные кучи своих записок о музыке для составления из них книги» (письмо Н. К. Метнера С. В. Рахманинову от 26 августа

1933 г.). Данное Рахманиновым «слово» служило своеобразной совестью для Н. К. Метнера в его работе над книгой. И лишь когда «Муза и мода» была окончена и одобрена Рахманиновым, Н. К. Метнер признался в ответном письме: «Вы взялись заглазно печатать мою книгу, и мне было бы крайне тяжело, если бы Вы сделали это только на основании данного Вами слова» (письмо от 31 декабря 1934 г.).

Летом 1933 г. Метнер напряженно работает над книгой. По зову брата, к нему присоединяется и Эмилий Метнер. О том, каких усилий стоило композитору погружение в непривычную для него область творчества свидетельствует письмо к брату — А. К. Метнеру — от 5 августа 1933 г., где Н. К. Метнер, в частности, пишет: «Эта самая “книга” о музыке должна была быть написана по крайней мере лет двадцать назад, т<ак> к<ак> мое мучительное недоумение в отношении к преобладающей творческой практике современности началось уже более тридцати лет назад. Что из этой “книги” выйдет, я еще не знаю и потому очень прошу тебя об этом *никому* не говорить. Знаю только одно, что эта самая “книга” стоила мне за последнее время крайних затрат сил. И боюсь, что все это предприятие окажется лишь донкихотством» (*Письма*... с. 450–51).

«Муза и мода» в письмах Эмилия Метнера к Вячеславу Иванову

В письмах Э. К. Метнера к Вячеславу Иванову 1920-х — 1930-х гг., хранящихся в Римском архиве Вяч. Иванова, Э. К. Метнер часто подробно рассказывает о своем брате, за творчество которого искренне сопереживает. Делится Метнер и своими соображениями о важности книги «Муза и мода» (см. Приложение 1).

В неопубликованных письмах Э. К. Метнера к Вяч. Иванову нами был обнаружен важный для истории издания книги «Муза и мода» и ранее неотмеченный исследователями факт. Выясняется, что летом 1933 г. именно Эмилий Метнер стал ее первым и, возможно, единственным редактором и консультантом, поскольку

Николай Метнер, не зная, «что из этой “книги” выйдет», до самого окончания работы щепетильно хранил ее в тайне[1].

О своей помощи «в постройке и распределении материала» и обсуждении «книги о музыке, которую написал Коля» Э. К. Метнер сообщает Вяч. Иванову в письме от 04 августа 1933 г. (РАИ. Оп. 5. Карт. 7. Ед. хр. 21. Л. 40об. –41), посланном из дома Н. К. Метнера в Монморанси. [2] Вероятно, это участие оказалось продуктивным, поскольку Э. К. Метнер говорит о нем как о своем «единственном “достижении” (Leistung) [выполненная работа — *нем.*]» за описываемое время. Можно уверенно предполагать, что ряд отмеченных исследователями параллелей «Музы и моды» с книгой Эмилия Метнера «Модернизм и музыка» (1912)[3] обусловлено его непосредственным участием в работе над книгой Н. К. Метнера.

Приведем фотографию страницы и расшифровку фрагмента письма, который содержит это свидетельство:

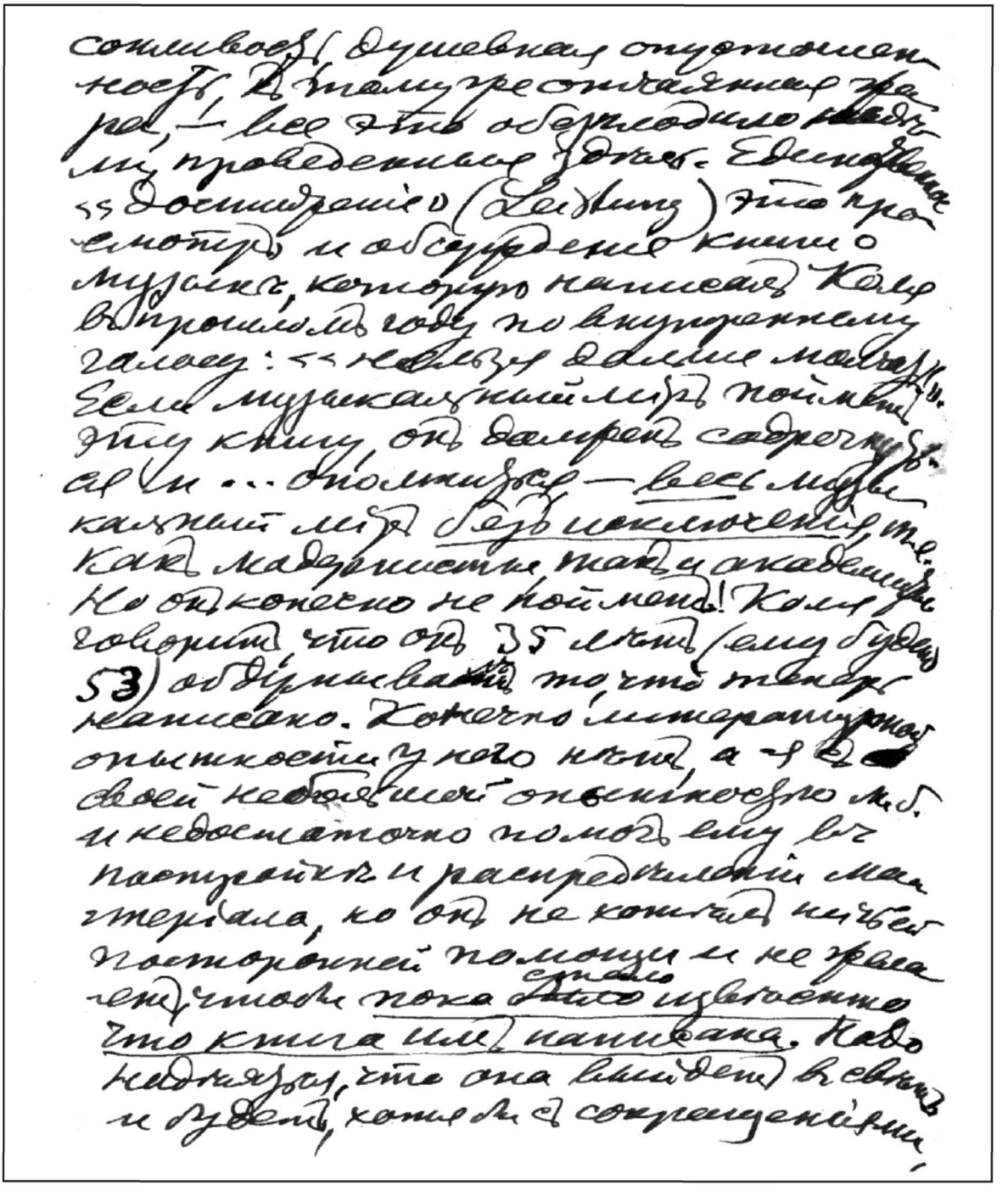
> Единственное «достижение» (Leistung[4]) это просмотр и обсуждение книги о музыке, которую написал Коля в прошлом году по внутреннему голосу: «Нельзя дальше молчать». Если музыкальный мир поймет эту книгу, он должен содрогнуться и … опомниться, *весь* музыкальный мир *без исключения*, т. е. как модернисты, так и академисты. Но он конечно не поймет! Коля говорит, что он 35 лет (ему будет 53) обдумывал то, что теперь написано. Конечно, литературной опытности у него нет, а я с своей небольшой опытностью м<ожет> б<ыть> и недостаточно помог ему в постройке и распределении материала, но он не хочет ничьей посторонней помощи и не желает, чтобы *пока*

[1] См., напр. цитированное письмо Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 5 августа 1933 г., а также обсуждаемое далее письмо Э. К. Метнера к Вяч. Иванову от 4 августа 1933 г.

[2] Montmorency: в то время — пригород Парижа, где находился дом, арендуемый Н. К. Метнером.

[3] См., напр.: *Eberlein Dorothee*. Russische Musikanschauung um 1900 von 9 russischen Komponisten; dargest. aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken. S. 108. К. Фламм также обращает внимание на сходство формы изложения материала в этих книгах, см. стр. 191 *наст. изд.*

[4] Leistung (*нем.*) — достижение, выполненная работа.



Фрагмент письма Э. К. Метнера к Вяч. Иванову от 4 августа 1933 г.
(РАИ. Оп. 5. Карт. 7. Ед. хр. 21. Л. 40 об.)[1]

[1] Автор выражает благодарность и искреннюю признательность Исследовательскому центру Вячеслава Иванова в Риме, разместившему на своем сайте (www.v-ivanov. it, руководитель проекта: директор Римского архива Вяч. Иванова проф. А. Б. Шишкин) эпистолярный архив Вяч. Иванова, использованный в работе, и разрешившему настоящую публикацию страницы письма Э. К. Метнера к Вяч. Иванову.

стало известно, что книга им написана. Надо надеяться, что она выйдет в свет и будет, хотя бы с сокращениями, [Л. 41] переведена на нем<ецкий> язык.

С этим же письмом Э. К. Метнер высылает Вяч. Иванову вырезку из газеты «Россия и славянство»[1] со статьей Н. К. Метнера «С. В. Рахманинов»[2]: «Посылаю Вам Колину статью о Рахманинове. Экз. <емпляр>, данный мною Диме, вероятно не дошел до Вас. <... > Колину статью Вы можете оставить у себя» (РАИ. Оп. 5. Карт. 7. Ед. хр. 21. Л. 42). В постскриптуме на 1 странице письма (сбоку) имеется приписка: «Коля и Анюта [Н. К. и А. М. Метнер] сердечно приветствуют Вас!».

Вячеслав Иванов сразу же откликается на этот рассказ и в письме от 30 августа 1933 г. пишет, что прочитал статью Н. К. Метнера: «статья глубоко интересная прежде всего как выстраданный в течение целой подвижнической жизни протест кельи против площади» <...> говорит собственно о невыразимом словами <...> природной кровной связи с самою душою музыки»[3].

Но все же из статьи остается непонятным главное, по мнению Вяч. Иванова, о композиторе: «какую весть Духа приносит он музыкальной Душе мира, ждущей ее от человека. Ведь произведение искусства — чудо брака, в страстной взаимной любви совершающегося между человеческим духом и мировою Душой»[4].

Вероятно, книгу Н. К. Метнера, в религиозно-философских традициях Серебряного века обращающуюся на своих страницах к Мировой Душе, можно охарактеризовать и как своеобразную попытку ответить на этот вопрос, исходя из личного опыта композитора. По крайней мере, именно попытки «говорить о невыразимом словами», о несказ*а*нном, соединили в начале XX века творчество Н. К. Метнера и русских символистов.

---

[1] Еженедельная газета «Россия и славянство» (La Russie et le Monde Slave) выходила в Париже в 1928–1934 гг.

[2] *Метнер Н. К.* С. В. Рахманинов // *Россия и славянство* [газета], от 1 мая 1933 г.

[3] Вяч. И. Иванов и Э. К. Метнер. Переписка из двух миров / Вступит. статья и публ. В. Сапова // *Вопросы литературы*. 1994. № 3. С. 315.

[4] Там же.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ Э. К. МЕТНЕРА С Н. К. МЕТНЕРОМ, С. В. РАХМАНИНОВЫМ И В. И. ИВАНОВЫМ

С. В. Рахманинов — Э. К. Метнеру.
24 октября 1931 г. (Нью-Йорк)

Дорогой Эмилий Карлович,
Вернувшись сегодня утром в Нью-Йорк, я увидел у себя на столе присланную Вами книгу «Модернизм и музыка». Большое Вам спасибо. Беру ее с собой в следующую поездку.

С душевным приветом
С. Рахманинов

ГЦММК, ф. 132, № 2517 (Рахманинов 2, с. 318)

Э. К. Метнер — С. В. Рахманинову.
2 ноября 1931 г. (Цюрих)

Дорогой Сергей Васильевич,
спасибо за извещение о получении Вольфинга. <…>
«Из муз<ыкального> дневника» посвящена Вам; в ней выражено мое эстетическое исповедание, в ней идет речь о Вашем исполнении моцартовской симфонии, которое произвело на меня незабываемое впечатление. Просматривая «Модернизм и музыку», заметил, что там некоторых страниц не хватает. Кое-что понравилось мне и теперь — 20 лет спустя, многое я бы теперь вы-

черкнул или изложил иначе. Искать «Мод<ернизм> и муз<ыку>» было нелегко: надо было на чердаке в полутьме рыться в чемоданах. Я так и не нашел бы этой книги, если бы после долгих поисков не догадался посмотреть в пакете, где уже десять лет как хранятся письма Эллиса, его статьи и брошюры... Хлынули воспоминания более или менее далекие. Стало не по себе — почти жутко! Странно, что написать принципиальную книгу по поводу музыки выпало на долю как раз мне — дилетанту! <...>

БК США, ML, 30. 55 (Рахманинов 2, с. 531).

С. В. Рахманинов — Э. К. Метнеру.
23 января 1932 г. (Нью-Йорк)

Дорогой Эмилий Карлович!

Книгу Вашу «Музыка и модернизм» выслал Вам несколько дней назад. Прочел ее с большим интересом и с большим удовольствием. Оппонировать Вам надеюсь при свидании в Швейцарии. Что меня больше всего поразило, что автор этой книги мог быть также и Николай Карлович, до того все, что он говорит о музыке, совпадает с Вашей книгой. И еще: вкусы его за тот срок, что книга появилась, ни капли не изменились. Это еще удивительнее! Не знаю, как Вы? Т<о> е<сть> подписались ли <бы> Вы под этой книгой теперь, в 1932 году, или бы потребовали некоторых изменений? Я лично за этот срок изменился. Не сильно, но все же ко многому, от чего отворачивался, повертался, и наоборот. Жалею, что эта книга не распространяется, не переведена, затерялась и является чуть ли не библиографической редкостью, что достать ее так же трудно, как... «Сионские протоколы». Сравнение это мной сделано не случайно. Или Вы сами против распространения? В апреле надеюсь быть в Швейцарии, тогда и поговорим. <...>

Примите мой душевный привет
С. Рахманинов

ГЦММК, ф. 132, № 2518 (Рахманинов 2, с. 322–323).

Э. К. Метнер — С. В. Рахманинову.
12 февраля 1932 г. (Montmorency)

Дорогой Сергей Васильевич,
письмо Ваше от 23/I переслали мне сюда из Цюриха. Очень рад и польщен, что книга Вольфинга Вам доставила большое удовольствие. Мне бы хотелось ответить на Ваше письмо более подробно, но в данное время я не могу удосужиться и сосредоточиться для такого отклика. Я сделаю это по возвращении в Цюрих. <...>

Э. Метнер

БК США, ML, 30. 55 (Рахманинов 2, с. 536).

Э. К. Метнер — С. В. Рахманинову.
30 апреля 1932 г. (Цюрих)

Дорогой Сергей Васильевич,
<...> многое в книге я бы исправил теперь, выпустил, заменил или дополнил; вполне облечься в доспехи Вольфинга я более уже не в состоянии[1]: музыкально я беспомощнее теперь, нежели 20 лет тому назад, а философски я давно уже витаю (хотя и не продуктивно) в других областях. Да и вообще я как-то никчемно надорвался и ослаб... Это не хныканье, а просто факт самосознания, а всякое познание, даже печальное, содержит и радостный

[1] «Вольфингом» (нем. «волчонок») называл себя вагнеровский Зигмунд, и этот литературный псевдоним, придуманный Метнеру А. Белым, на долгие годы стал предметом его самоидентификации. В 1932–1933 гг. Э. К. Метнер отказывается от своего жизнетворческого вагнеровского образа героя-покровителя Вольфинга: «Николай стал в большей степени “Вольфингом”, нежели он <... > брат потеснил его, созрев как теоретик, тогда как он замолчал» (*Юнггрен М.* Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. С. 179). Подробнее о трансформации индивидуального мифа Метнера–Вольфинга см. главу «Преображение Вольфинга в Аристоксена» в нашей работе: *Рычков А. Л.* Маргиналии Э. К. Метнера в коллекции Н. М. Зернова ВГБИЛ им. М. И. Рудомино. С. 387–397.

момент. Коля же вырос за эти двадцать лет и, конечно, давно перерос и Вольфинга... <...> Перехожу ко второму, изумившему Вас при чтении «Мод<ернизма> и муз<ыки>» <... >: «Вкусы Н<иколая> К<арловича> за этот срок, что книга появилась, ни капли не изменились». Я не в состоянии проверить, так сказать, до последней «капли» правильность этого утверждения, потому что не могу сразу обозреть и сопоставить всего материала и книги и теперешних воззрений Коли. Вам, пожалуй, это виднее, нежели сейчас мне! Но дело ведь не в том. «Вкусы», конечно, не могут не колебаться. Так, Коля <...> *некоторой талантливости* не отрицает более (в отличие от «эпохи» Вольфинга) ни в Р. Штраусе, ни в М. Регере, ни в Гуго Вольфе, продолжая отвергать их в целом по-прежнему <...> Вольфинга больше нет! Теперь, если хочет и может, пусть говорит Н<иколай> М<етнер> от себя лично и во всеуслышание, как говорили некогда Шуман и Вагнер, взявшись за перо. Давно пора услышать Колину отповедь! Если же все-таки назрела бы потребность и в переиздании «Мод<ернизма> и муз<ыки>», то <...> Безусловно, был бы я против простой перепечатки всей книги без изменения <...>

Еще два слова о Коле. Он знает о Вашем письме, о моем кратком ответе на него и о том, что я пишу Вам теперь большой ответ. При встрече с ним не говорите ему, однако, что я писал Вам много о нем. Он всполошится, так как не любит, если я распространяюсь о нем с кем бы то ни было, даже с Вами, — а что Вы для него — это Вы знаете, хотя м<ожет> б<ыть>, и не совсем, так как он о Вас говорит со мною несравненно восторженнее, нежели, когда говорит прямо с Вами. Коля всегда опасается, как бы мой собеседник не получил впечатление, будто я пою хвалу своему брату. Поэтому я неукоснительно молчу о нем и в Цюрихе все эти годы. Шлю Наталии Александровне и Вам сердечный привет.

Ваш *Э. Метнер.*

БК США, ML, 30. 55 (Рахманинов 2, с. 537–538).

С. В. Рахманинов — Э. К. Метнеру.
9 мая 1932 г. (Villa "Senar", Hertenstein bei Luzern)

Многоуважаемый Эмилий Карлович,

Сергей Васильевич просит Вам передать, что письмо Ваше он получил. Не может Вам сам ответить, так как у него болит рука и ему запрещено на некоторое время писать и играть. Хотел бы Вас очень видеть. <...> С<ергей> В<асильевич> был <бы> очень рад, если бы Вы собрались сюда как-нибудь на следующей неделе[1].

С уважением к Вам *О. Ф.*

ГЦММК, ф. 132, № 2522 (Рахманинов 2, с. 538).

Н. К. Метнер — Э. К. Метнеру.
9 июня 1933 г. (Montmorency)

Дорогой Миля!

<...> Я сейчас занят *только* пересмотром своих записок о музыке. С первого августа я должен забыть о их существовании и посвятить себя исключительно подготовке к концертам. Кроме того, в августе мы должны переезжать.

Конечно, мы будем рады твоему приезду всегда. Но в августе я уже не могу побеседовать с тобой о моей книге (!!), о чем я, конечно, мечтаю, т<ак> к<ак> и в этой своей работе застреваю, как в болоте. <...> Твой, любящий тебя *Коля*.

ГЦММК, ф. 132, № 842 (рукописная копия А. М. Метнер, оригинал в БК США) (Письма ... с. 449–450).

[1] Встреча С. В. Рахманинова с Э. К. Метнером состоялась, по-видимому, 2 июня 1932 г. (см. письма 891 и 894). Получив письмо Э. К. Метнера от 30 апреля 1932 г., С. В. Рахманинов захотел с ним встретиться.

Э. К. Метнер — Вяч. Иванову.
4 августа 1933 г. (Montmorency 6, rue du Cours; “Le Vert Logis”).

Дорогой Вячеслав Иванович, <... >
сонливость, душевная опустошенность, к тому же отчаянная жара, — все это обесплодило недели, проведенные здесь. Единственное «достижение» (Leistung[1]) это просмотр и обсуждение книги о музыке, которую написал Коля в прошлом году по внутреннему голосу: «Нельзя дальше молчать». Если музыкальный мир поймет эту книгу, он должен содрогнуться и ... опомниться, *весь* музыкальный мир *без исключения*, т. е. как модернисты, так и академисты. Но он конечно не поймет! Коля говорит, что он 35 лет (ему будет 53) обдумывал то, что теперь написано. Конечно, литературной опытности у него нет, а я с своей небольшой опытностью м<ожет> б<ыть> и недостаточно помог ему в постройке и распределении материала, но он не хочет ничьей посторонней помощи и не желает, чтобы *пока стало известно, что книга им написана*. Надо надеяться, что она выйдет в свет и будет, хотя бы с сокращениями, [Л. 41] переведена на нем<ецкий> язык. <...>
Посылаю Вам Колину статью о Рахманинове. Экз<емпляр>, данный мною Диме, вероятно не дошел до Вас. [2] <...>
P.S. Коля и Анюта сердечно приветствуют Вас![3]

РАИ. Оп. 5. Карт. 7. Ед. хр. 21. Л. 40об.–42 (публикуется впервые).

[1] Leistung (нем.) — достижение, выполненная работа.
[2] См. письмо Э. К. Метнера к Вяч. Иванову от 7 июня 1933 г.: «Статью Коли о Сергее Васильевиче Вы вероятно теперь уже получили от Лидии <Ивановой>, которой ее хотел послать Ваш сын, взявший ее у меня, когда он был в Цюрихе» (РАИ. Оп. 5. Карт. 7. Ед. хр. 21. Л. 29об.). Метнер провел в Цюрихе вечер с сыном Вяч. Иванова Д. В. Ивановым в янв. -февр. 1933 г. Ср. письмо Э. К. Метнера от 29 апреля 1933 г.: «Ваш сын писал Вам вероятно, что я провел с ним несколько месяцев тому назад вечер в Цюрихе. Последний раз, когда он был здесь, мы не встретились» (РАИ. Оп. 5. Карт. 7. Ед. хр. 21. Л. 26).
[3] Приписано сбоку 1 страницы письма.

С. В. Рахманинов — Э. К. Метнеру.
3 июля 1935 г. (Villa «Senar», Hertenstein bei Luzern)

Дорогой Эмилий Карлович,
Вы так к нам и не собрались <...> Буду ждать Вас непременно в августе.

Всего хорошего. *С. Рахманинов*

П.С. А какая хорошая книга Николая Метнера. Читал ее повторно.

ГЦММК, ф. 132, № 2520. (Рахманинов 3, с. 55).

Э. К. Метнер — С. В. Рахманинову.
27 июля 1935 г. (Bellevue)

Дорогой Сергей Васильевич,
«П. С.» Вашего письма от 3/VII меня очень порадовал, и я сообщил Николаю об этом, что и его очень удовлетворило и утешило. <...> ибо он очень любит и ценит Вас — больше, чем Вы об этом можете догадываться. <...>

БК: США, ML, 30.55 (Рахманинов 3, с. 270).

Н. К. Метнер — Э. К. Метнеру.
6–9 февраля 1935 г. (Лондон)

Милый, родной мой!
Ни с кем мне не хотелось так побеседовать последнее время, как с тобой <...>
В беседе о музыке главное — дать атмосферу музыки. Это важно и в педагогике, и в критике, и в теории, и в философии музыки. Когда ты говоришь о музыке, атмосфера ее неизменно на-

лицо. У этих же господ безвоздушное пространство или, вернее, распространение слов... Если моя «книга» так же безвоздушна, то лучше бы ей не появляться в свет.

<…> Любящий тебя *Коля*

ГЦММК ф. 132, №№ 1892–1930, л. 38 (Письма... с. 465–466).

Н. К. Метнер — Э. К. Метнеру.
9 марта 1936 г. (Цюрих)

Дорогой Вячеслав Иванович, <... >

Брат Николай покинул Париж и переселился в Лондон <…> Книга его *Муза и Мода*, вышедшая несколько месяцев тому назад в издании *Таир* в Париже, все еще не переводится ни на англ<иский> ни на нем<ецкий> яз<ык>, что конечно лишает ее того значения кот<орое> она *несомненно* имела бы, как неопровержимое доказательство неправоты музыкального большевизма всех Штраус-свинских.

Обнимаю Вас, дорогой!

Ваш *Э. Метнер*

РАИ. Оп. 5. Карт. 7. Ед. хр. 22. Л. 21–21об. (публикуется впервые).

ПЕРЕПИСКА Н. К. МЕТНЕРА С С. В. РАХМАНИНОВЫМ ПО ПОВОДУ ИЗДАНИЯ КНИГИ «МУЗА И МОДА»

Публикуется по: *Метнер Н. К.* Письма / Под ред. З. А. Апетян. М.: Музыка, 1973. С. 453–456, 460–463, 557–559.
Письма приводятся в сокращении

Н. К. Метнер — С. В. Рахманинову.
26 авг. 1933 г. (20, Avenue du Chateau, Medon)

Дорогой Сергей Васильевич!

Сегодня уже шестой день, что мы переехали из Montmorency в Медон (Парижской губ.), но все еще никак не можем выкарабкаться из накопленного годами и перевезенного нами хлама. Шагаем через какие-то непонятные кучи сваленных вещей, чемоданов и всячески силимся припомнить назначение и определить место каждому предмету. Состояние это весьма близко к тому, что я испытал, когда после нашего последнего свидания с Вами я по Вашему заказу принялся приводить в порядок накопленные кучи своих записок о музыке для составления из них книги. В начале этой работы я с трудом выкарабкивался из этих куч, но мало-помалу, припоминая их назначение, старался определить им и место в будущей книге; провел я за этой работой все лето (за исключением последних 2-х недель) и должен сказать, что *сам* я очень ясно представляю себе общую руководящую центральную идею всех этих записок, т<о> е<сть> их *назначение*, но что касается их формы, т<о> е<сть> их *места* в книге, то хотя я и собрал их в известный порядок и хотя этот порядок, так же как

и общая идея, получили санкцию Эмилия Карловича, — все же самая форма этой будущей книги кажется мне значительно менее ясной, чем содержание...

Но мне кажется, что причина трудности оформления моих записок, помимо моей неопытности в «книжном» деле, лежит и в объективной трудности всей предпринятой мною задачи. Задачей же моей было — разгородить все такие же непонятные кучи обветшалого идеологического хлама, представляющего собою современное эстетическое мировоззрение; такие же непонятные кучи музыкальных звуков, выдаваемые и издаваемые современными модернистами в качестве опусов, и, наконец, непонятные кучи перетасованных музыкальных элементов, в которые слагаются современные теоретические понятия... С этой последней кучей мне особенно трудно было справиться — уж очень трудно и нудно было *припоминать* назначение и место музыкальных элементов, которыми я сам и всю жизнь пользовался только *бессознательно*... ибо никуда и никогда с этими элементами не переезжал...

Итак, дорогой Сергей Васильевич, я могу Вам пока только доложить, что по мере сил постараюсь исполнить Ваш заказ. Анюта уже начала переписывать весь хлам моих записок, но наш переезд и разборка хлама наших вещей отвлечет се надолго от этой работы. Впрочем, надеюсь, мы скоро увидимся и тогда поговорим о сроках и технике печатания пресловутой «книги». ...

Всей душой преданный Вам

Ваш *Н. Метнер*

С. В. Рахманинов — Н. К. Метнеру.
30 авг. 1933 г. (Villa “Senar”, Hertenstein bei Luzern)

Дорогой Николай Карлович,

Спасибо за письмо и за порадовавшее меня известие, что книга Ваша закончена и находится уже в переписке. Мое живейшее желание теперь с этой книгой ознакомиться, тем более, что задача ее, Вами в Вашем письме изложенная, мне не совсем ясна.

Я собираюсь приехать в Париж не раньше 1-го — 5-го октября. Будет ли книга к этому времени Анной Михайловной переписана? Может быть, раньше? Может быть, ее можно было бы послать сюда? Хоть бы Эмилий Карлович заехал ко мне и познакомил бы меня устно с ее содержанием. Не напишете ли Вы ему об этом? Адрес его я опять позабыл. А Вы так ко мне и не собрались, а я очень по Вас соскучился.

Итак, до свидания в Париже.

С. Рахманинов

Н. К. Метнер — С. В. Рахманинову.
10 сент. 1933 г. (Bellevue)

Дорогой Сергей Васильевич!

Спасибо Вам за Ваше доброе письмо. Оно меня и тронуло и смутило, почему я и не мог сразу ответить Вам. Мне самому очень хотелось бы поделиться с Вами содержанием моих записок. К Вашему последнему приезду в Montmorency я даже подготовил мысленно сжатый конспект моих записок, но мы так редко видимся, что я побоялся испортить наше свидание. Теперь же после того, как я с таким трудом оторвался от этой работы для того, чтобы приняться за подготовку к концертам, я панически боюсь возвращения к ней и потому стараюсь о ней даже не думать.

Если трудно совместить композиторскую работу с исполнительской, то еще в тысячу раз труднее совместить размышления об искусстве с практической работой в искусстве. Самому мне простейшая песенка кажется убедительнее всех рассуждений об искусстве. Когда я начинаю дышать музыкой, я не могу о ней размышлять! На размышление о музыке могло натолкнуть меня только то обстоятельство, что я при всем желании не мог дышать современной «передовой» музыкой... Я, конечно, мог бы Вам прислать ту часть записок, которая уже переписана Анютой, но она так незначительна по сравнению со всем материалом, что вряд ли даст Вам надлежащее понятие о его содержании.

Из-за переезда переписка остановилась и все еще не двигается дальше.

Вскоре же после Вашего письма мы получили от Э<милия> К<арловича> известие, что он на другой день уезжает в Германию. Не знаю — почему он не побывал у Вас... Впрочем, у него последнее время было очень много трудного в жизни. Мы не могли, к сожалению, приехать к Вам по причине легкости нашего кошелька.

Итак, дорогой Сергей Васильевич, напишите мне, хотите ли Вы непременно, чтобы я выслал Вам переписанную часть, или же Вы будете иметь возможность просмотреть ее здесь, в Париже, а также уделить на беседу со мной хотя бы час времени? Конечно, это последнее было бы лучше во всех отношениях.

Почему «задача» моей «книги», изложенная в моем последнем письме (правда, в шуточной форме), показалась Вам *неясной*... Разве Вам не кажутся хламом все еще действующие в теоретическом сознании понятия атональности, политональности и прочей музыкальной ереси.

Разве не давным-давно пора было взять метлу, какую ни на есть, и вымести все эти кучи...

Вы не представляете себе, дорогой Сергей Васильевич, как я не уверен в *своей* метле, как мне не сподручна и неприятна работа метельщика, и потому, как мне нужна поддержка (*моральная*) и особенно Ваша, чтобы я не бросил всю эту затею.

Душевно преданный Вам *Н. Метнер*

Н. К. Метнер — С. В. Рахманинову.
20 июля 1934 г. (Bellevue)

Дорогой Сергей Васильевич!

... На днях мы с Анютой собираемся отсюда уехать куда-нибудь на расстояние 1-го или 2-х часов от Парижа[1], но не столько для отдыха, сколько для того, чтобы совместно привести в порядок мои записки о музыке**. Я надеюсь, что в начале осени это

[1] Комментарии см.: *Письма*... С. 461.

предприятие будет закончено. Будет ли законченной (по форме и плану) самая книга — сомневаюсь, т<ак> к<ак> в настоящее время я даже и в своей специальности утратил способность к какой бы то ни было законченности... Всякое сжатие, сокращение требует наибольшего вдохновения, если же его нет, то можно по нечаянности сократить наиболее существенное, т<о> е<сть> порвать наиболее важное звено в цепи мыслей...

Мы оба шлем Вам, Наталье Алекс<андровне> и всей семье горячий привет.

Всей душой Ваш

Н. Метнер

** Мы уезжаем всего на две недели, и потому наш адрес не меняется.

С. В. Рахманинов — Н. К. Метнеру.
1 авг. 1934 г. (Villa “Senar”, Hertenstein bei Luzern)

Дорогой Николай Карлович,

Я много работаю, и у меня целая кипа писем для ответа, не сердитесь на меня, если буду краток. … Отчего Вам не работается? Думаю, что это временно. Отдохнете и опять запишете.

С. В. Рахманинов — Н. К. Метнеру.
8 дек. 1934 г. (Чикаго).

Дорогой Николай Карлович,

В Калифорнии, откуда только что приехал и пробуду здесь всего три часа, чтобы опять ехать дальше в Вашингтон, получил первую часть Вашей книги. Прочел ее в один присест и хочу Вам высказать свое поздравление по поводу достижения Вашего на новом поприще. Сколько там интересного, меткого, остроумного и глубокого! И своевременного! Если даже болезнь эта пройдет как-нибудь, чего,

признаюсь, я, по правде, не вижу, останется навсегда описание ее; и какое удачное название Вы дали Вашей книжке! Вообще я вполне удовлетворен и с радостью напечатаю Вашу книжку, как только приеду в Европу. С нетерпением жду второй части! …

Ваш *С. Рахманинов*

С. В. Рахманинов — Н. К. Метнеру.
17 дек. 1934 г. (Нью-Йорк)

Дорогой Николай Карлович,

Только что вернулся из длинного путешествия (сорок дней и сорок ночей!) домой. Вчера в поезде весь день читал вторую часть. Что Вы за удивительная умница! …

Душевный привет

Ваш *С. Р.*

Н. К. Метнер — С. В. Рахманинову
31 дек. 1934 г. (Bellevue)

Дорогой Сергей Васильевич!

На днях я получил оба Ваших письма — одно за другим. Тронут и удивлен, что Вы среди стольких концертов и дел нашли досуг читать мою книгу... Благодарю Вас от души, что Вы поторопились поделиться со мной Вашими впечатлениями от нее, и бесконечно счастлив, что Ваше впечатление положительное и что, следовательно, мои труды на «новом поприще» не оказались холостым зарядом... Ваше сочувствие было для меня особенно важно не только потому, почему оно вообще и всегда важно для меня, но и потому, что ведь Вы взялись заглазно печатать мою книгу, и мне было бы крайне тяжело, если бы Вы сделали это только на основании данного Вами слова...

Всей душой преданный Вам

Н. Метнер.

Принятые условные сокращения

БК США — Музыкальный отдел Библиотеки Конгресса США (Вашингтон)

ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва)

РАИ — Римский архив Вяч. Иванова (Рим).

Письма — Метнер Н. К. Письма / Сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1973.

Рахманинов 2 и 3 — Рахманинов С. В. Литературное наследие в трёх томах, ред. З. Апетян. М., Советский композитор, 1978–80. Тома 2 (письма С. В. Рахманинова с 1910 по 1933 гг.) и 3 (письма Рахманинова с 1934 по 1943 гг.).

Н. МЕТНЕРЪ

МУЗА И МОДА

(защита основъ музыкальнаго искусства)

Парижъ
1 9 3 5

ПРЕДИСЛОВИЕ

Я хочу говорить о музыке, как о родном для каждого музыканта языке. Не о великом музыкальном *искусстве* — оно само за себя говорит — а о почве и корнях его. О музыке, как о некой стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, т. е. музыкальность; о стране, в отношении к которой все наши «направления», школы, индивидуальности являются лишь *сторонами*. О музыке, как о некой единой лире, управляющей нашим воображением. Лира эта не сама по себе, а именно в *воображении* и сознании нашем несомненно расстроилась. Расстройство это наблюдается не одним мною. Оно наблюдается не только в преобладающем направлении современного *творчества*, но и в недоумевающем или же пассивном *восприятии* его.

Заранее предупреждаю: я верю не в свои *слова* о музыке, а в *самую* музыку. Я хочу поделиться не своими мыслями о ней, а своей *верой* в нее. Обращаюсь я главным образом к молодому поколению музыкантов, которое, обучаясь музыке, воспринимая ее законы, не *верит* ни в ее единство, ни в ее автономное бытие. Учиться должно и научиться можно только тому, во что веришь.

Музыкальная лира в *воображении нашем* (или вернее в нашем сознании) нуждается в постоянной *проверке*, которая возможна лишь при наличности *веры*. Эта проверка заключается как бы в настраивании нашего воображения по строю *лиры*. Эта проверка и составляет одну из главнейших задач музыкальной *работы*.

Конечно, *работа* наша заключается не только в проверке подлинности нашего индивидуального переживания, но и в выборе и проверке подлинности тех средств, которые мы черпаем из сокровищницы нашего музыкального языка.

Музыкальная «лира» настраивалась веками, и все ее струны-лады налаживались и творчеством великих гениев и теоретическим сознанием отнюдь не в срочном, не в «революционном порядке», а потому пусть современники будут терпеливы и снисходительны к каждому настройщику, подобно мне, пробующему подстроить ее струны, и да простят они мне то утомительное, неприятное для слуха *выстукивание* каждой ноты, которым обычно сопровождается всякая настройка. Оно хотя и кажется бессмысленным *слушателю*, но безусловно необходимо самому *настройщику* и для вслушивания в интонацию *каждой* струны и для тщательной проверки *всех* струн в их *взаимоотношении*. От настройщиков роялей не ждут мелодий, а лишь точной интонации *звуков*. Пусть же и от настройщика лиры, врученной нам нашей музой, ждут не самой *песни*, не темы — содержания музыки, а лишь интонации ее элементарных *смыслов*.

Вся теоретическая часть моих размышлений, вызванных мучительным недоумением перед большинством явлений «передовой» музыкальной современности, должна рассматриваться лишь как попытка самостоятельного осознания «неписанных законов», лежащих в основе музыкального языка. Эта попытка не должна быть принята, как претенциозная, самоуверенная проповедь, а как страдная *исповедь*, то есть как мучительное распечатление бессознательных впечатлений.

Вся критика моя преобладающего ныне «передового» музыкального направления должна звучать *не проклятием*, а как некое *заклятие*. Заклятие это направлено главным образом против современной (но уже давно устарелой) идеологии, которая вращается вокруг следующего положения: гении почти всегда оказывались непонятыми своими современниками, а потому каждый новый композитор имеет основание оправдать непонятность своего творчества гениальностью.

Кроме того, мое заклятие направлено против историчности подхода, как к отдельным явлениям нашего искусства, так и к основным построениям его автономного языка. На примере современной музыки крайнего направления мы видим, что такой исторический подход не укрепляет, а наоборот уничтожает живую преемственную связь с корнями музыки и побуждает каждого молодого музыканта пытаться начать новую историю музыки от себя.

Мое заклятие направлено еще против эпидемии всяческих открытий в области искусства. Открытие во всех областях знаний всегда имело значение лишь постольку, поскольку открывалось нечто реальное, существующее само по себе и лишь незамеченное нами раньше. Америка существовала сама по себе до ее открытия.

В искусстве же главной реальностью являются темы. Главные темы искусства суть темы вечности, существующие сами по себе. Художественное «открытие» заключается лишь в индивидуальном *раскрытии* этих тем, а никоим образом не в изобретении несуществующего искусства. «Он пороха не выдумал». Этот упрек побуждает молодых музыкантов вместо того, чтобы отдаваться непосредственному тематическому творчеству, изобретать всевозможные взрывчатые вещества и удушливые газы, действие которых равно губительно не только для искусства, но и для самого изобретателя, так как действие этого динамита разрушает те невидимые (но, тем не менее, вполне реальные) провода, которые соединяют душу художника с самим искусством. Как бы ни были высоки и значительны порывы его души, они не могут уже воплотиться в искусство при надорванности этих проводов.

Итак, повторяю, мое заклятие относится главным образом к той удушливой динамитной идеологии, которая в наши дни уничтожила связь души художника с его искусством. Оно относится к темной стихии современного музыкального языка, оторвавшегося от человеческой души.

Заранее прошу иметь в виду полную отвлеченность моих размышлений от истории музыки и от каких бы то ни было определенных существующих *теорий* эстетики или даже музыки. Размышления эти являются непосредственными *ответами* на современную музыкальную «действительность», которая не одному мне представлялась на протяжении целого ряда десятилетий мучительным *вопросом*.

Ответы эти накапливались и сдерживались столь долгое время, что приведение их в порядок и заключение в рамки планомерной книги оказалось для меня непосильным трудом. Но я надеюсь, что тот, кто вместе со мной слышит этот мучительный вопрос, сумеет разобраться и в моих ответах. Если же они покажутся многим «старыми истинами», то я почту себя особенно счастливым, ибо *давность* истины, во-первых, подтверждает ее несомненность, а, во-вторых, требует постоянного напоминания о ней.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Введение

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел:
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.
Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов,
О Боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.
Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез,
И звук его песни в душе молодой
Остался без слов, но живой.
И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли.
Ей скучные песни земли.

Лермонтов

Говорить о музыке недоступно тому, для кого сама она является наиболее точным исчерпывающим выражением чувства и мысли.

Литературная беседа о музыке должна показаться неуместной и ненужной и каждому читателю, для которого музыка есть «живой звук».

Но когда в окружающей нас музыкальной действительности звуки музыки утрачивают свою жизненность и распадаются на

атомы, то невольно чувствуется побуждение нарушить молчание о музыке столь подобающее ей и священное для каждого музыканта.

Побудило меня к этому то знакомое все чувство, которое испытывает человек, когда в тихую звездную ночь, оторванный от дневных забот, он вдруг оказывается лицом к лицу с мирозданием и силится понять то, что управляет бесконечной сложностью его, ищет ту невидимую связь отдельных миров, которая согласует их в одно целое... Еще побудило меня к этому то чувство человека, когда он, оставшись наедине с самим собой, испытывает свою индивидуальность как темницу, из которой он ищет пути к другому человеку, — чувство, которое несомненно образовало человеческий язык и тем открыло нам доступ друг к другу. Словом, мною руководило непреодолимое *стремление к единству и согласованию множества* (разнообразия).

Стремление это само по себе и наивно и первично. Но именно потому, что оно наивно и первично, оно не должно казаться странным, как импульс, побудивший меня взяться за перо. Единство, которое окружают миры, не может не мыслиться нами независимо от того, как бы мы его ни называли. Согласованность миров, окружающих мыслимое нами единство предполагает его. И если стремление к нему управляет мирами, и оно же дало человеку дар языка, то да поможет это стремление и мне в моей непреодолимой потребности высказаться о *несказанном*...

О музыке говорить недоступно. Она сама говорит и заговаривает именно тогда, когда слова бессильно умолкают. Она помогает человеку точнее передать то, что он созерцает... Она сама говорит. Она имеет свой «язык». Чудесный дар этого «языка» открылся у человека, когда он еще острее почувствовал свое одиночество, еще неудержимее испытал влечение к другому человеку.

Но если нельзя и не нужно говорить о самой музыке или пытаться передать словами то *несказа́нное*, о котором только она одна и может поведать, то это вовсе не значит, что самый «язык» музыки не имеет определимых и в сущности давно уже определенных *элементов*. Если бы элементы эти не были определены, то мы не имели бы великой исторической музыки, как искусства.

Да, в начале была песня. Запевший эту песню человек в *простоте* своей, конечно, не задумался над выбором элементов, он не придумал их, несказ*а*нное само сказалось. Но песня все же *сложилась*, то есть *согласовалась* из отдельных звуков, ставших уже ее элементами.

Но запевший о несказ*а*нном человек был не один. Его неудержимо влекло поделиться своей песней с другими. Он вовсе и не считал, не хотел называть эту песню только своей. Он по человечности своей предполагал нескáзанное и в других душах и пытался согласовать отражение несказ*а*нного в этих душах с его отражением в своей. Он стремился н е к *самому множеству* отражений и н е к *разнообразию* их, а к согласованию этого множества и разнообразия в *одно целое*, он стремился только к правде несказ*а*нного. И поскольку он не нарушал стремления к ней, постольку он к ней и приближался.

На пути этого общего стремления, этого окружения правды несказ*а*нного, образовался музыкальный «язык». Элементы его не нуждаются в оправдании постольку, поскольку они (каждый в отдельности и в своем взаимоотношении подчиненные духу человеческому) обнаруживают такую же централизованность и согласованность в своем стремлени*и к единству и простоте.*

Эти элементы нуждаются нисколько не больше в оправдании, чем элементы человеческой речи (то есть слова). Они нисколько не более *условны*.

Всякая условность предполагает до себя какое-то *слово*. Если бы условность человеческой речи не предполагала до ее образования, до ее согласования этого начального слова — разума (смысла), то мы по всей вероятности никогда бы не сговорились до общих слов, общих смыслов.

Такой же разум-смысл заложен и в музыкальной речи. Разделение этой речи на отдельные слова, которые можно было бы собрать в словарь и перевести на все существующие языки, конечно, невозможно. Музыка запевает о несказ*а*нном. Для несказ*а*нного же нужны не слова, а самые *смыслы*.

Смыслы эти заключены в *согласованной сложности* музыкальных звуков. Иначе говоря: корнями музыки никоим образом

не являются разрозненные атомы звуков, существующих и в природе, и так же как не буквы породили слова речи, а из слов образовался буквенный алфавит, так и из музыкальных смыслов — звуковой алфавит.

Смыслы в основах и корнях музыки ценны и доступны лишь тому, кто не только верит в происхождение их от начального разума — смысла музыки, но кто никогда не сомневался и в неразрывной связи с этими «корнями» всего музыкального искусства, существовавшего до него. В противном же случае музыка будет для него только чуждой игрой, а язык ее *навязанной* «условностью».

Именно связь человека с этой законной никем не навязанной «условностью» музыкальных смыслов определяет то, что может быть названо музыкальностью. Только тому, кто дорожит этой связью, дается владение музыкальным «языком», и только путем священного охранения этой связи могло создаться и будет живо музыкальное искусство.

Созерцая музыку, существовавшую до нас, каждый музыкант не мог не воспринимать ее как *единый* музыкальный язык. Несказанное содержание становилось ясным, очевидным благодаря отчетливой совершенной форме сказанного.

Все бесконечное разнообразие и множество *индивидуальных содержаний* музыкального искусства и радовало нас, да и существовать могло только благодаря связи с тем несказанным содержанием, с той начальной песней, которая была источником музыки. Точно также радовало нас множество и разнообразие форм музыки: оно обусловливалось не *новизной основных смыслов* (заменяющих в музыкальном языке слова-понятия), а беспредельной способностью их *обновления* через *согласование* их.

Таким образом, великим праздником нашего искусства была весна — вечное обновление содержания несказанного и формы сказанного.

Каждый человек радовался не чужому-новому, а неожиданной встрече с родным-знакомым. Каждый человек радовался по мере данной ему способности приближения к единству. Никто не посягал на полное *достижение* его. Каждый понимал, что такое *по-*

сягательство способно скорее отдалить его от желанной цели, чем приблизить к ней.

По пути этого приближения шло и творчество и восприятие его. Никто не боялся обнаружить своего расстояния от цели. Никто не скрывал его. Если же кто-нибудь ошибался, то есть уклонялся от цели, то другой указывал ему на его ошибку. Если же ошибался указавший, то самое указание на возможность ошибок было назидательным напоминанием все о той же цели. Музыка с ее автономным содержанием несказ*а*нного допускала к себе лишь тех, кто, входя в ее храм, отрясал с ног своих прах *житейских* элементов, смыслов и содержаний.

Так же как элементами ее являлись уже смыслы (своего рода «понятия»), а не разрозненные, отдельные звуки (природы), так и гением музыки почитался не тот, кто обладал способностью лишь слышать и понимать *разрозненные* звуки музыкального *алфавита* или даже разрозненные смыслы музыки, но только тот, кто *согласовывал* все смыслы музыки в единый смысл.

И потому в восприятии слушателей отсутствовало любопытство к частностям и чувствовалось внимание к целому.

«Почему смыслы?» «Почему язык?» — Правда, многие определяют музыку, как «язык чувств». Но почему только чувств, а не мыслей тоже? Ведь есть же такие чувства, которые совсем не нуждаются в музыке, так как с большой легкостью поддаются не только обыкновенным словам, но даже и немедленному осуществлению в действии. И в то же время бывают такие мысли пламенные, но неуловимые, которые заставляют замолчать даже великого поэта — «Silentium! — мысль изреченная есть ложь!..» (*Тютчев*).

Музыка есть язык несказ*а*нного. И несказ*а*нных чувств и несказ*а*нных мыслей. А почему язык?.. Конечно, тому, кому музыка ничего *не говорит*, объяснить это довольно трудно... Музыку можно разумеется уподобить и жесту, и картине, и статуе, но все эти аналогии недопустимы, когда мы говорим о сущности, о самом *логосе* музыки, о ее начальной песне...

Мистическое значение и бытие этого начального слова или

песни, как в литературе, так и в музыке, как бы обесценивается и даже опровергается возможностью тех пошлых слов и «скучных песен земли», которые своим множеством часто как бы затмевают для нас *первичный* смысл слова и песни.

На самом же деле мы не замечаем, что наше определение даже пошлости и скуки содержания этих песен, возможно для нас не иначе, как через воспоминание о том, что было в начале. Вообще всякое определение, всякая оценка дается нам только через эту *связь* с начальным смыслом как нас самих, так и того, что именно мы определяем и оцениваем.

Пошлое или скучное *содержание* смысла, конечно, обесценивает этот смысл, но не отрицает его наличности, а следовательно и его происхождения от единого, первичного смысла... Недостойность такого высокого происхождения нуждается в искуплении, но возможность такого искупления заложена уже *в непрерванности* связи...

Если понятия «языка», «смысла» вызывают в ком-нибудь подозрение, будто музыке навязывается элемент рассудочности, или если кто-нибудь склонен отрицать разум музыки, то я советую ему вспомнить «Вакхическую песнь» Пушкина.

Только мысль без чувства есть рассудочность, так же как и чувство без мысли — только ощущение. Прочувствованная мысль пламенна, вакхична. Неосмысленное же чувство если и имеет в себе некоторую животную теплоту, то во всяком случае весьма быстро остывающую.

* * *

Прежде чем перейти к основным смыслам музыкального языка, я хочу попытаться схематически наметить тот общий закон *согласования в единство*, который не записан музыкальной теорией, но который несомненно управляет всем мирозданием музыки. Он роднит все индивидуальные явления нашего искусства. Он управляет процессом творчества художника. Он чувствуется и во взаимоотношении основных смыслов нашего общего музыкального языка.

Вот приблизительная схема положений этого закона, освещающего основные смыслы музыкального языка:

ЦЕНТР	**ОКРУЖЕНИЕ (тяготение)**
Бытие песни (Дух музыки, ее несказа́нная тема)	Великое музык. искусство (Ска́занные песни — темы его).
Единство	*Множество*
Однородность	*Разнообразие*
Созерцание	Действие
Вдохновение (наитие)	*Мастерство* (развитие)
Простота	*Сложность* (согласования)
Покой	Движение
Свет	Тень

То, что мы должны признать за основные смыслы музыкального языка, представляет собою парные понятия (корреляты), находящиеся в неразрывном взаимоотношении[1].

В этом взаимоотношении наблюдается *первенство* (примат) одного из двух понятий и *тяготение* к нему другого. Кроме того; все пары объединены о б щ и м *тяготением* к единому центру.

Все термины музыкальной теории кажутся нам скучными, произвольно навязанными правилами, если мы сами не почувствовали за ними «неписанного» закона, смыслы которого сводятся к подобным же парным понятиям: единства и множества, однородности (множества) и разнообразия (его), простоты и сложности, покоя и движения, созерцания и действия, света и тени и т. д.

Да и эти записанные положения «неписанного» закона покажутся нам пустым звуком, если мы не осознали действия этого закона во всем разнообразии великого музыкального *искусства*; то есть, если мы разнообразие индивидуальных представителей музыки поняли как безнадежную *разнородность* источников самого искусства.

[1] См. схему основных смыслов музыкального языка на с. 15 [с. 54 наст. изд.].

Единство, однородность и разнообразие

Сознательно или бессознательно *единство* всегда является центром, который управляет чувством и мыслью художника в процесс созидания. Потеря или отсутствие этого центра всегда знаменует собой неудачу — произведение отвергается или самим автором или воспринимающим его.

Работа каждого художника заключается в *выборе* из *множества* звуковых, красочных или словесных образов, имеющихся в его распоряжении. Выбор этот возможен при безотчетном, но безапелляционном чувстве связуемости одних образов в одно целое и несвязуемости других. Эта связуемость и есть свидетельство однородности.

Однородность этих образов устанавливается художником не по внешнему сходству, а по внутреннему сродству их. Сами по себе они разные. Например: образы света и тени разные, но каждая тень имеет свое происхождение от определенного данного света... Таким образом, свет определяет собой и однородность и *разнообразие* оттенков.

Итак, для каждого художника *единство* есть предмет созерцания и цель всего *действия*; *однородность* есть единственное условие для достижения этой цели; *разнообразие* — единственная форма *множества*.

Говоря о разнообразии множества, мы уже подразумеваем нечто, что мы созерцаем в *разных образах*. Точно также, говоря об *единстве*, мы предполагаем некое множество, тяготеющее к нему, окружающее его. Мы не нуждались бы в понятии единства, если бы оно уже было *дано* нам в *одном* образе, и потому единство никоим образом не должно быть отожествляемо с однообразием.

Единство является как бы понятием родины, которое может утрачиваться, забываться по мере удаления от нее. Единство всегда требует *согласования* множества для приближения к нему.

Разнообразие, утратившее законный центр своего притяжения (то есть единство), на пути своего удаления от него утрачивает и свою способность к согласованию и постепенно самоутверждается, как разнородность.

Каждый художник по существу своему имеющий дело с *образами* должен противопоставлять: единство — однообразию и разнообразие — разнородности.

Единство и простота не есть данность, а предмет созерцания. Движение к единству и простоте есть свободное движение духа человеческого по линии *наибольшего* сопротивления.

Множество и разнообразие суть данность. Они существуют сами по себе помимо нашей воли. Мы сами суть единицы множества и разнообразия. И потому, если мы поддаемся тяготению к ним, то мы движимы уже не духом, а инерцией. Мы собственной своей тяжестью, по линии *наименьшего* сопротивления, падаем в них, как их составная единица, и продвигаемся в *хаос*, который как будто тоже является единством и простотой, но на самом деле ничего общего не имеет ни с искусством ни с духом вообще. В хаосе единство равно однообразию, а простота непроглядной тьме без образа.

Созерцание и действие, покой и движение, простота и сложность

Действие, которому не предшествовало созерцание, есть самая очевидная бессмыслица и беззаконность в искусстве. Это даже не проявление индивидуальности, а изолировавшийся волевой инстинкт, то есть *произвол*.

Покой-созерцание воспринимает тему; движение-действие ее разрабатывает. Каждому ясно, что никакое художественное творчество не может начаться с разработки темы, которая сама еще не явилась.

Простота и сложность рассматриваются большинством в роде как бы добра и зла. Причем «добрые» любят только одну простоту, а «злые» только одну сложность.

На самом деле, в каждом искусстве простота и сложность являются тем же, что и в музыке консонанс и диссонанс.

Сложность, разрешающаяся в простоту, равно как и простота, заключающая в себе потенцию сложности — *добро. Злом* же является самодовлеющая, не тяготеющая к простоте сложность, равно как и такая ложная простота, которая исключает главную проблему не только искусства, но и всей человеческой жизни, то есть проблему *согласования*.

Все сказанное сводится к следующему:

1). *Абсолютное* единство или простота даются нам только в созерцании.

2). Чем любовнее созерцание, тем более отражается созерцаемое в *действии*.

3). Простота и единство художественных элементов, смыслов определяется *степенью их тяготения* к простоте и единству.

4). Сложность и разнообразие множества элементов, тяготеющих к простоте и единству, направляют и наше созерцание к этому центру.

5). Созерцание сложности множества, нарушившего свое законное тяготение, переходит в *анализ*.

6). *Однородность* элементов оправдывает их *разнообразие* и обусловливает их *единство* не только в пределах каждого художественного произведения и не только в пределах индивидуального творчества каждого автора, но и в пределах всего искусства.

7). *Тяготение* к единству и простоте заключается в *согласованности* элементов и смыслов.

Равновесие простоты и сложности

Если сложность множества никоим образом не может сама по себе быть художественной целью, центром тяготения, то простота и единство, хотя и представляют из себя этот центр, но для достижения его мы не можем миновать пути сложности согласования.

Простоту нельзя *просто* взять. Такая простота всегда ложна.

Простота + простота = пустоте. Сложность + сложность = хаосу.

Только одна сложность или только одна простота всех элементов музыки и их согласования являются дурною *абстракцией*, то есть отвлечением от жизненных законов музыкального языка.

Такой же абстракцией является всякое *усложнение основных*, начальных смыслов музыки и то упрощение в их согласовании, которое всегда оказывается естественным следствием этого усложнения.

Простота тональности и гармонических построений на ее основе открывала путь сложной полифонии.

Сложность «*политональности*», как основа, исключает всякий смысл полифонии, превращая ее согласование в произвольную «*простую*» какофонию.

По сложности согласования баховой полифонии можно без труда добраться до простоты и божественной четкости его темы. Сложность эта затягивает нас своим собственным, неуклонным тяготением к простоте темы и основных элементов и смыслов музыки.

Простота Бетховенских тем и «гармоний» (то есть аккордов) давала нам возможность легко воспринимать бесконечную сложность его построения формы («архитектоники»).

Краткость, многоколенная прерывность, то есть *простота построения* танцевальных или песенных форм, например, у Шопена и Шуберта, давала больший простор *сложной непрерывности* мелодических линий, тогда как *сложная* непрерывность сонатной формы требует большей краткости, простоты этих мелодических линий.

Форма мелодии требует пауз (вздохов) в «мелодии формы». «Мелодия формы» требует пауз в форме мелодии.

Под этой *прерывностью* следует разуметь *простоту* формы. Прерывность эта не является *осечкой* вдохновенной мысли; она является тем *вздохом* (вдыханием и выдыханием), без которого не мыслима ни сама жизнь ни художественное творчество.

Мелодия формы не должна пониматься как фигуральное выражение, ибо божественная форма Бетховенской сонаты (и симфонии) воистину воспринимается нами, как непрерывная мелодия.

Точно так же перерывы (куплетность, многоколенность построения) песенно-танцевальных форм Шуберта, Шопена испытывается нами, как человеческая уступка для восприятия беспрерывного чередования их божественных мелодий.

Сложность *ритма* неизменно требует строжайшей простоты *метра* (тактового деления). Сложное тактовое деление ($^7/_4$, $^{11}/_4$ и т. д.) усваивается нами лишь при относительной простоте наполняющего такт ритма.

Изложение баховского Wohltemperiertes Clavier, в виду исключительной сложности его полифонии, представляет собою *простейшее* распределение всего материала для фортепиано.

Величайший «инструментатор», в смысле фортепианного изложения, Шопен проявлял наибольшую «новизну» и сложность этого изложения большей частью на основном фоне музыкальной мысли, которая своей простотой уравновешивала эту сложность.

Техническое развитие («прогресс») инструментов открыло более широкие пути для изложения (распределения) музыкального материала. В этом смысле несомненно развилась, «прогрессировала» и техника музыкального исполнения. Но Боже избави, если эта техника с ее «прогрессом» окончательно, безвозвратно уведет нас от *простоты основных смыслов* музыки. Вообще то, что мы разумеем под художественным прогрессом, тогда лишь является движением к совершенству, когда в этом движении не наблюдается нарочитого удаления от простоты основных смыслов искусства.

Глава I

Основные смыслы музыкального языка в их взаимоотношении

МУЗА

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила;
Она внимала мне с улыбкой, и слегка
По звонким скважинам пустого тростника
Уже наигрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов.
С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной;
И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала:
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.

Пушкин

Попытаемся собрать основные смыслы музыкального языка в их последовательности и взаимоотношении. Напоминание этих общеизвестных музыкально-теоретических построений было бы

ненужным, если бы большинство современников не относилось к ним как к историческому пережитку, т. е. если бы для современного большинства эти построения являлись не только скучными теоретическими терминами, мертвыми схемами, но и живыми символами внеисторического закона взаимоотношения — единства и разнообразия, простоты и сложности и т. д.

Конечно, не грамматика создает язык, а язык грамматику. И усвоение языка более доступно нам, когда мы непосредственно прислушиваемся к нему, чем если мы только зубрим его правила. Но каждый язык может быть доступен как непосредственному восприятию, так и теоретическому сознанию лишь при условии повторимости тех же слов для тех же понятий, а также при повторимости основных построений речи. Неповторимым в искусстве является лишь индивидуальное содержание речи и согласование основных построений языка, т. е. форма. Отсутствие же повторимости основных построений языка делает и содержание и форму речи абсолютно недоступными для нас.

Конечно, повторимость основных смыслов и построений музыкального языка сама по себе не может обеспечить тайну неповторимости музыкального содержания, но является единственным условием для нашего восприятия музыки. Мы не смеем искать тайну неповторимости индивидуального содержания в неповторимости общих для всех основных построений языка.

То обстоятельство, что эти построения сделались общими для всех, само по себе является глубочайшей художественной тайной коллективного творчества. Перед этой тайной творчества целых поколений, творчества без имен авторов, без точных хронологических цифр, творчества, протекавшего в такой естественной последовательности, с такой гипнотизирующей постепенностью — нам, современникам, надо преклониться так же, как преклонялись перед ней все великие мастера прошлого. Кто сочинил лад? Кто является автором трезвучия? Кто создал всю нашу божественно простую по своим основам и

бесконечно стройную, хотя и сложную по своему развитию, гармоническую систему? И, наконец, хочется спросить еще — кто из музыкантов-теоретиков не захотел бы быть автором всей этой теории, которая, как и каждая никем не выдуманная теория, имеет на себе несомненную печать божественного происхождения?

* * *

Когда мы входим в храм и слушаем духовные песнопения, мы слышим как бы самые элементы (основные смыслы) музыки, одухотворенные молитвой. Те же элементы слышим мы и в наших народных песнях. На них же расцвела вся музыка, как великое искусство. Все те же лады — «семиствольная цевница», на «клавишах» которой построен наш мажор (ионийский лад) и минор (эолийский), все те же трезвучия, все те же тоники и доминанты, те же консонансы и диссонансы, те же каденции. тот же принцип голосоведения (согласования).

Все то же стремление к единству и простоте. Все то же оправдание разнообразия и сложности согласованием.

Всматриваясь в смыслы этих элементов, понимаешь и тот единый смысл, который мог их создать. Потребность согласования множества и разнообразия человеческих душ в их стремлении к единству отразилась и на согласовании в единство множества и разнообразия художественных элементов.

Когда-то прозвучавшая в мире первая песня оставила в душе человеческой единый «живой звук», и звук этой песни стал исходной точкой для согласования между собой всех других звуков» Звук этот стал для нас живым символом единства и простоты. В нем как бы заключена вся сложность, все разнообразие человеческих песен.

Взаимоотношение тоники и доминанты (как покоя и движения) является основной простейшей формой каденции и модуляции. Это взаимоотношение функционирует, как в простейших (коротких) построениях формы, так и на самых широких протяжениях ее.

Приблизительная схема основных смыслов музыкального языка

ЦЕНТР	ОКРУЖЕНИЕ (тяготение)
1. Созерцаемый звук (слышимый внутренним слухом)	Исполненный или записанный звук
2[1]. Время, плоскость музыки	Движение во времени всех музыкальных смыслов и элементов
(Горизонтальная линия гармонии — уместность музыкальных звуков)	(Вертикальная линия гармонии — вместимость музыкальных звуков)
3. Тоника (основная нота лада, гаммы, тональности)	Лад, гамма, тональность
4. Диатоническая гамма (диатонизм)	Хроматическая гамма (хроматизм)
5. Консонанс (интервал)	Диссонанс (интервал).
6. Тоника (основное трезвучие)	Доминанта (трезвучие, являющееся координатом тональности)
7. Тональность	Модуляция
8. Прототипы консонирующих аккордов — трезвучия и их обращения	Прототипы диссонирующих аккордов — четырезвучия и их обращения (септаккорды) и пятизвучия (нонаккорды) и их обращения
9. Прототипы аккордов и их обращения	Случайные гармонические образования (задержания, предъемы, проходящие, вспомогательные и выдержанные ноты)

Каждый музыкальный человек, случайно услышавший какой-нибудь один звук определенной высоты, сознательно или бессознательно осмысливает его, как некую тонику. Если же мысль его в это время была уже занята каким-нибудь музыкальным мотивом,

[1] Первые две цифры настоящей схемы представляют собой как бы вступление к последующим. Необходимость этого вступления, вызванная многими явлениями современности, выяснится из дальнейшего текста. См. с. 43 [78–79 наст. изд.].

то услышанный звук невольно координируется им по отношению к тонике этого мотива.

Из этого следует, что если для художественного созерцания в начале была песня (тема), то для теоретического созерцания в начале была тоника.

1). Музыкальный звук не есть внешний звук, пассивно воспринимаемый только нашим внешним слухом и хотя бы даже точно определимый нами по высоте. Музыкальный звук есть созерцаемый, мыслимый, осмысливаемый нами и, следовательно, слышимый, чувствуемый нашим внутренним слухом. Только такие звуки способны сливаться в музыкальные смыслы, только они могут подлежать музыкальному исполнению, записи и непосредственному музыкальному восприятию.

2). Время является пространством, плоскостью музыки, и потому каждая музыкальная мысль со всеми заключающимися в ней смыслами гармонии (лад, тональность; каденция; модуляция, движение аккордов) представляет собою уже ритм[1], наполняющий временное пространство. Но ритм этот сам по себе неотделим от этих основных музыкальных смыслов. То есть, музыкальный ритм, будучи ничем иным как движением музыкальной мысли, перестает быть музыкальным ритмом при нарушении основных смыслов музыки и потому, взятый сам по себе, к ним не должен быть причислен.

Говоря об основных смыслах, мы можем иметь в виду лишь их горизонтальное и вертикальное согласование, причем обе эти линии, неразрывные в своем взаимоотношении, никоим образом не должны быть смешиваемы нами в отношении их функций.

3). Лад[2] есть наиболее простое, совершенное согласование звуков по горизонтальной линии. Наибольшая простота постро-

[1] См. с. 53 [88 наст. изд.].

[2] Употребляя слово «лад», я, конечно, разумею под ним главным образом нашу диатоническую гамму с ее мажором и минором. Эта гамма принадлежит к той же семье древних ладов. Ее богатство и гибкость, благодаря окружающему ее хроматизму и модуляции, открыли пути широкому развитию всего музыкального искусства. Она не только не противоречит своему первоисточнику, но, наоборот, дает полный простор как возвращению к древним ладам, так и новому ладообразованию, поскольку это новое не пытается заменить собою общую первичную основу.

ния лада выразилась в его наибольшей доступности нашему внутреннему мысленному слуху. Наибольшая простота основы лада обусловила возможность построения на ней всей сложности музыкального искусства.

Но абсолютная простота в представлении человека может соответствовать только одной ноте. В отношении к этой единой ноте лад является уже сложностью. Но сложность эта оправдывается тяготением к простоте; множественность нот, образующих лад, оправдывается их тяготением к единой ноте. Эта единая нота есть тоника лада.

Взаимоотношение тоники и лада, то есть окружение тоники остальными ступенями лада, стало основным смыслом музыкального языка.

Таким образом, уже в одноголосной мелодии ее непроизвольная свобода оправдывается смыслом лада, то есть окружением тоники и тяготением к ней так называемых вводных тонов.

4). Позднейший хроматизм, создавший уклонение от лада, оправдывается постольку, поскольку он таким же образом окружает лад, тяготеет к нему, как тяготеют к тонике остальные ноты лада. Хроматизм, как окружение диатонического лада, является также одним из смыслов музыкального языка. Но хроматизм, изолировавшийся от лада, превращается в вязкое болото, не могущее быть основанием никакому музыкальному построению.

5). В согласовании звуков по вертикальной линии, то есть в определении, распределении и взаимоотношении интервалов также участвовал мыслящий и чувствующий, то есть внутренний музыкальный слух человека. Смысл интервалов определился по степени получаемого нами удовлетворения, то есть впечатления покоя, достижения. Так удовлетворяющие потребности покоя консонансы стали центром притяжения нарушающих покой диссонансов. Взаимоотношение консонанса с диссонансом стало также основным смыслом музыкального языка.

Диссонанс, как символ движения, то есть временного нарушения покоя, оправдывается и осмысливается только его тяготением к консонансу. Диссонанс же, изолировавшийся от консонанса,

если и представляет собою движение, то во всяком случае только в направлении к хаосу музыкальной бессмыслицы.

Итак, в одновременном движении двух голосов их непроизвольная свобода оправдывается не только смыслом лада и тяготения к тонике, но еще и смыслом взаимоотношения консонанса и диссонанса.

6). Далее из трех консонирующих между собою звуков образовалось трезвучие, ставшее прототипом консонирующего аккорда[1]. Только трезвучие могло стать прототипом консонирующего аккорда, так как уже каждый четвертый новый звук, прибавленный к трезвучию, дает диссонирующий интервал, требующий оправдания, то есть разрешения в консонанс.

Построение консонирующих трезвучий по ступеням лада подразумевает такое же тяготение к основному тоническому трезвучию всего движения остальных трезвучий, какое наблюдается и в одноголосии в тонике. Причем наиболее непосредственно тяготеющие к тонике оба вводных тона оказались только в одном из консонирующих ладовых трезвучий — в трезвучии пятой ступени, называемой доминантой. Таким образом, доминантовое трезвучие приобрело значение как бы определителя или, точнее, координата тоники и тональности.

Кроме того: движение тональностей (одной в другую) нашло свою простейшую формулу в так называемом квинтовом круге. В этом круге каждая доминанта является в то же время тоникой новой, следующей по кругу тональности. Вследствие этого доминанта стала равно как символом непосредственного тяготения в тонику, так и символом движения, то есть временного удаления от нее.

Наконец, взаимоотношение тоники и доминанты, как главных координат тональности (как символов покоя и движения), образовало простейшую (основную) форму каденций, которые имеют функцию временного или полного завершения музыкальной мысли и потому определяют собою этапы (как бы дыхание) музыкальной формы (архитектоники).

[1] См. с. 30 [67 наст. изд.].

Взаимоотношение тоники и доминанты, взаимоотношение каденций представляют собою как бы своды музыкальной архитектоники, как в пределах кратчайшего периода, так и на больших протяжениях сонатной и симфонической формы.

Вот почему тоника и доминанта являются одним из главных основных смыслов музыкального языка.

7). Модуляция, имеющая свою простейшую форму в квинтовом круге, имеет бесконечное разнообразие иных форм благодаря хроматизму, окружающему лад, и связанному с понятием хроматизма энгармонизму, который придает новое значение, новую функцию самым простым аккордам. Но модуляция является основным смыслом музыкального языка только в связи с тональностью, определяющей модуляцию, как уход или возвращение.

Уход и возвращение являются главной целевой функцией модуляции. Такая целевая модуляция, в особенности на больших протяжениях формы, представляет собою наиболее важную и сложную задачу. Определенность цели (движение к новой тональности или возвращение к первоначальной) кажется большинству ее доступностью, а между тем эта определенность есть не что иное, как все та же простота, требующая для ее достижения сложности согласования.

Вторичная функция модуляции как бы освобождает ее к определенной цели. Такая модуляция, называемая проходящей, является как бы радугой, скользящей по различным тональностям, и имеет скорее значение гармонической расцветки мелодии. В то время как проходящая модуляция, свободная от определенной цели, не связана также и со сложной системой каденций, целевая модуляция находится в таком же тесном взаимоотношении с каденциями, как и с тональностью, и потому является основным смыслом музыкального языка.

8). Внутренний музыкальный слух человека не только сумел точно определить самую созвучность, то есть гармонию звуков, но дал ей абсолютно точное название: слово аккорд обозначает согласованность, настроенность звуков, и потому все звуки, дающие нашему мысленному слуху впечатление случайных со-

впадений, не слагающихся в нашем музыкальном воображении в определенный гармонический образ (консонанса или тяготеющего к нему диссонанса), ни в коем случае не должны называться аккордами.

Прототипами же аккордов мы можем считать только основные построения как консонирующих трезвучий, так и диссонирующих четырезвучий-септаккордов и пятизвучий-нонаккордов, имеющих непосредственное тяготение к трезвучиям и тем оправдывающих свою сложность в свою настроенность в качестве аккордов. Прототипы аккордов должны быть противопоставляемы их видоизменениям через хроматическое повышение или понижение отдельных голосов, и случайным гармоническим образованиям (задержание, предъем, вспомогательные, проходящие и выдержанные ноты), которые сами по себе не дают образа аккордов и оправдываются только своим тяготением к аккордам, разрешением в них.

Четырезвучие септаккорда (образовавшееся от прибавленной к трезвучию четвертой ноты и давшее в отношении к основной ноте диссонирующий интервал септимы) и пятизвучие нонаккорда (с добавленной к септаккорду нотой) являются единственными законными прототипами диссонирующих аккордов благодаря и своему непосредственному тяготению к трезвучиям и своей способности к обращениям (перемещению голосов).

Нонаккорд обнаруживает уже только условную, неполную способность к обращениям, и потому мы должны признать пятизвучие нонаккорда таким же пределом для основного вертикального созвучия, то есть аккорда, каковым является семизвучие для горизонтального, то есть лада.

Слова лад и аккорд уже корнями своими определяют эти музыкальные понятия, как основной строй нашей общей музыкальной лиры. Строй этот в качестве общей основы требует максимальной точности интонации, доступной нашему внутреннему слуху. Точность этой интонации является все той же простотой, на основе которой только и допустима вся сложность и бесконечное разнообразие согласования.

Произвольное добавление струн к нашей общей лире гораздо менее может быть оправдано, чем если бы такое добавление струн позволяли себе мастера скрипок или роялей. Таким произвольным добавлением струн, изменяющим и усложняющим строй нашей лиры, явилось прибавление позднейшими теоретиками к прототипам диссонирующих аккордов шестизвучия (ундециим-аккорда) и семизвучия (терцдецимаккорда).

Ввиду того, что абсолютная простота представляется нам только в единой ноте, то есть тонике, а наиболее доступная нам простота вертикального созвучия — в трезвучии на тонике, координатой коего является трезвучие на доминанте, в виду того нам необходимо мысленно настраивать и определять прототипы диссонирующих аккордов, взяв предварительно основной нотой для них именно доминанту, ибо такие диссонирующие аккорды (доминант-септаккорд, доминант-нонаккорд) обнаруживают наибольшее непосредственное тяготение к простоте тонического трезвучия. Построенный на доминанте септаккорд и нонаккорд обладают и наибольшей модуляционной гибкостью. При энгармонической замене некоторых нот аккорды эти находят себе непосредственный путь в трезвучия (или их обращения) почти всех существующих тональностей.

Если же мы построим на доминанте шестизвучный ундецим (с позволения сказать) — «аккорд», то мы не можем не увидеть всего противоречия этого созвучия понятию аккорда. Это созвучие не имеет непосредственного тяготения ни к тоническому, ни к какому-нибудь другому трезвучию лада. Этот ложный аккорд, заключая в себе почти все (кроме одной) ноты лада, обнаруживает в себе таким образом одновременное звучание нот тяготения и нот притяжения (разрешения). Этот псевдоаккорд не обладает никакой гибкостью обращений. Построив такой «аккорд», например, на доминанте от до-мажора, мы с нетерпением ждем перехода его в новый диссонирующий аккорд: доминант-септаккорд от фа-мажора. Но оправдав таким образом крайнюю напряженность его диссонирующего звучания, мы не можем оправдать и осмыслить его самобытности, как прототипа диссонирующего аккор-

да, и потому должны отнести его к случайным гармоническим образованиям, допускающим бесконечное разнообразие созвучий, украшающих и окружающих аккорды. Правда, построение шестизвучия на 2-й ступени мажорного лада дает нам иллюзию аккорда благодаря своему благозвучию, а также и возможности разрешения его в трезвучие доминанты. Но все же всякое построение аккорда при недопустимости не только его обращений (то есть возможности перенесения в бас каждой из составляющих его нот), но даже и при весьма ограниченной и условной допустимости распределения его нот в основном виде настолько явно указывает на случайность (хотя бы и счастливую) такого созвучия, что мы обязаны изъять его из категории аккордов, составляющих как бы струны нашей общей лиры.

Кроме того — шестизвучие уже не проявляет почти никакой модуляционной гибкости. В отношении к более отдаленным тональностям оно обнаруживает в себе одновременное звучание их ладовой ступени и ее же хроматического изменения.

Если мы признаем семизвучие лада нашей горизонтальной основой, а трезвучие вертикальной, то мы должны иметь в виду и взаимодействие этих линий и их различие. Строя трезвучия по ступеням лада, мы, разумеется, получаем повторения тех же нот в различных трезвучиях, но эти повторения, так называемые общие тона, являются лишь факторами как бы родственной связи между собой различных трезвучий; эти общие тона, имея большое значение в законе голосоведения (согласования между собой аккордов), сами по себе звучат различно в зависимости от основной ноты и таким образом нисколько не нарушают самобытности каждого из трезвучий. Другими словами: простота лада, кажущаяся бедность его семизвучия не только не помешала разнообразию и сложности построения на нем трезвучий и их горизонтального согласования между собой, но оказалась единственно прочной основой для этого. В горизонтальном движении вертикальных созвучий не было смешения горизонтальной и вертикальной линий. Его не было и в дальнейшем построении диссонирующих септ— и нонаккордов и их согласовании с трезвучиями. Смешение этих двух

линий началось с признания за диссонирующие прототипы: вертикального шестизвучия, являющегося одновременным звучанием уже двух разнозвучных (то есть не имеющих общих тонов) ладовых трезвучий и, наконец, вертикального семизвучия, в котором как бы опрокинулось уже все горизонтальное семизвучие лада. Признавая подобное семизвучие не за случайное гармоническое образование, а за аккорд, мы таким образом оправдываем любое сопоставление звуков в пределах лада. Но эта свобода сопоставления, то есть простота согласования, явившаяся результатом усложнения основных смыслов, не удовлетворила нас.

Мы по закону инерции (или, как говорят, «эволюции») стали искать дальнейшего усложнения основ для возможности еще большего упрощения согласования и таким образом пришли к политональности, то есть оправданию любых сопоставлений уже в пределах хроматической гаммы. Но и этого нам оказалось недостаточно — мы начали подкапываться под наш темперованный строй и заговорили о четвертитонной системе[1].

9). Простота основных смыслов, допуская бесконечное разнообразие и сложность их согласования, допускает и так называемые «случайные гармонические образования». Это русское обозначение, равно как и французское l'ornement melodique — ясно указывает и на более индивидуальный характер этих гармонических «случаев» и «образований» и на их связь уже с мелодической мыслью. Случайные гармонические образования (задержание, предъем, органный пункт, проходящие, вспомогательные и выдержанные ноты) сами по себе не имеют образа аккорда, но, тяготея к нему, все же образуются в аккорд. Закон тяготения (разрешения) случайных гармонических образований в аккорды тот же, что диссонанса в консонанс. Все формы этих образований допускают бесконечное разнообразие и напряжение диссонансов. Но диссонансы эти постольку являются законными членами гармонии и не дают впечатления какофонии, фальши, поскольку не посягают на самостоятельное значение аккордов, а лишь окружают их.

[1] См. с. 43 и 44 [79–80 наст. изд.].

Под понятием случайных гармонических образований мы давно уже разумеем не только первоначальные школьные формы задержаний, предъемов, вспомогательных, проходящих нот и т. д., но и самые разнообразные их видоизменения, то есть упрощения или осложнения, сокращения или расширения.

Теория могла наметить лишь общий закон, которому подчиняются эти образования, но перечисление всех их случаев невозможно именно потому, что они встречаются уже на пути каждой *индивидуальной мысли*, тогда как построения аккордов-прототипов являются как бы *общими этапами* музыкального мышления.

И вот поэтому для воспитания этого мышления и необходимо строгое различение аккордов-прототипов от случайных гармонических образований.

Гармония (гомофония), как прямая наследница контрапункта (полифонии), расширяя область своих основных вертикальных построений (аккордов), никоим образом не должна была выходить за те границы, где уже утрачивается единство основных смыслов и законов общего (и для гармонии, и для контрапункта) музыкального языка. Контрапункт, как стиль, постепенно переродившись в гармонию, все же продолжает жить и действовать в нашем воображении. Горизонтальное многоголосие контрапункта оправдывается для нас гармоническим, то есть вертикальным совпадением голосов. Вертикальное многозвучие гармонии оправдывается для нас голосоведением, то есть горизонтальным согласованием аккордов. И там, и здесь действует закон взаимоотношения консонанса и диссонанса. Этот общий закон указывает и на взаимоотношение контрапункта и гармонии. Оправдание контрапункта только горизонтальной линией, а гармонии только вертикальной (так часто встречаемое в «передовой» современности) дает в результате новый стиль — какофонии.

Дисциплина контрапункта требует свободы перемещения голосов, и потому дисциплина гармонии, создавая образы (прототипы) своих аккордов, предусмотрела их податливость, способность к обращениям. В этом смысле уже пятизвучие нонаккорда, весьма характерное по своему образу, утрачивает свой характер и самый

образ аккорда в некоторых своих обращениях и распределениях составных нот. Этот узел, образовавшийся на пути развития основных гармонических построений, вместо того, чтобы явиться для нас предостережением от дальнейшего построения многозвучий, как самодовлеющих аккордов, привел нас к отрицанию центра самодовлеющей простоты консонирующего трезвучия.

Мы стали искать другой центр для оправдания всяких многозвучий и, не найдя его, отказались от какого бы то ни было центра вообще. Мы не поняли, что *многоголосие* и *многозвучие* не одно и то же. Мы забыли, что многоголосие (да еще какое!) нашим великим предкам, пользовавшимся всего лишь трезвучиями, было доступно гораздо больше, чем нам. Мы не поняли, что специфические *правила* и формулы контрапункта или гармонии не исчерпывают их *общего закона*, что за этими специальными правилами и формулами скрывается все то же тяготение к простоте тоники, трезвучия, консонанса, и что только это тяготение способно оправдать самое сложное многоголосие и многозвучие, и что без него и многоголосие и многозвучие превращаются в разноголосицу.

Голосоведение есть закон горизонтального согласования звуков. Оно утверждает и устанавливает взаимоотношение аккордов и отрицает их *обособленность*. Устанавливая их взаимоотношение, оно в то же время намечает пути их согласования. Оно определяет функцию отдельных голосов, которая связана и с построением лада (взаимоотношения его ступеней) и с тяготением диссонанса в консонанс. Определяя функцию отдельных голосов, оно тем самым уже как бы придает их линиям индивидуальный разнообразный характер. Из этого мы видим опять-таки генетическую связь гармонии с контрапунктом. Простота ладовых трезвучий уже сопровождается сложностью и разнообразием их согласования. Главное содержание закона голосоведения сводится к недопущению инертного упрощения согласования, которое само по себе всегда заключает известную сложность проблемы и только в преодолении ее дает впечатление простоты. Инертное упрощение согласования трезвучий у каждого профана-дилетан-

та неизменно проявляется в виде механического параллельного передвижения всех голосов в одном направлении.

Если такому первобытному дикарю-музыканту предложат сгармонизировать на ф.-п. трезвучиями гамму до-мажор, то он, не задумываясь, сыграет эту гамму просто параллельными трезвучиями. К сожалению, такие первобытные приемы пользуются в наше время успехом и рассматриваются многими не как древняя первобытность, а как признак самобытности и новизны. Запрещение параллелизма квинт и октав, встречаемое в законе голосоведения, связано с существом нашего основного первоаккорда трезвучия, обнимающего собой интервал квинты и дающего в распределении его на четыре голоса удвоение одного из голосов, т. е. октаву (или приму). Таким образом, параллелизм квинт и октав является синонимом механического сопоставления трезвучий. Предпочтение параллелизма терций и секст параллелизму квинт объясняется, во-первых, тем, что ни терция, ни секста сами по себе еще не дают, не определяют образа трезвучия, который определяется только квинтой. Кроме того, консонирующий интервал квинты является интервалом взаимоотношения тоники и доминанты, параллельное продвижение которых, как противопоставляемых координат временной горизонтальной линии (лада-тональности, каденции, формы и т. д.), не может не вызвать впечатления конфликта в нашем внутреннем мысленном слухе. Мы, в наше время, так любим и почитаем Баха, все фуги которого построены на взаимоотношении тоники и доминанты, темы и ответа, вождя и спутника. Отчего бы нам не попробовать проиграть себе одновременно тему и ответ его первой C-dur-ной фуги (из W. C.), чтобы, наконец, понять, почему консонанс квинты хотя и консонанс, но не допускает параллелизма?

Что касается параллелизма октав, то о нем не приходится говорить иначе, как о самом явном упрощении согласования. Параллелизм октав (или прим) есть просто уменьшение числа голосов на одну цифру. Впрочем, выдержанный октавный параллелизм, как сознательная дублировка для усиления звука не имеет ничего общего с инертным соскальзыванием в параллельные октавы са-

мостоятельных голосов. Точно так же и параллельные квинты как фигурация, напр. о д н о г о четырехзвучного или пятизвучного аккорда, не имеют ничего общего с параллельными квинтами, входящими уже в *два различных аккорда*. Есть, впрочем, и другие исключения, допускающие параллелизм квинт (наприм., если одна из двух квинт в качестве случайного гармонического образования тяготеет в другой интервал), но, как и всегда, все эти исключения должны лишь подтверждать правила, а за правилами, как и всегда, следует искать о б щ и й закон. В основу голосоведения входит тот же принцип слитности голосов, который в музыкальном исполнении называется legato. Музыкальное исполнение, имеющее своим первоисточником человеческий голос, тоже ставит себе главной задачей достижение слитности, как символа дыхания-песни. Разумеется, исполнение и голосоведение имеют в виду и перерывы этого дыхания, т. е. паузы, а также и прерывистость его, т. е. staccato, но и то и другое оправдывается непрерывностью мысленного дыхания, обнимающего собой единство и цельность всего произведения, его тему-песню.

Слитность голосоведения заключается в преимущественном тяготении голосов одного аккорда к ближайшим гармоническим нотам другого. Но, как уже было сказано, первобытному профану эти ближайшие гармонические ноты всегда кажутся наиболее достижимыми с помощью примитивного, параллельного передвижения всех голосов в одном направлении; он не понимает, что, упрощая согласование, он дает впечатление сложности того, что он согласует; что сложными нам начинают казаться даже простейшие трезвучия; что впечатление сложности имеет причиной обособленность каждого из них; что обособленность эта как бы устанавливает их разнородность и в то же время дает впечатление хаотического однообразия (груды одинаковых аккордов). И вот потому-то музыкальная гармония, основанная на единстве и однородности ее элементов-аккордов, устанавливает их взаимоотношение и связь в противоположном (встречном и расходящемся, т. е. окружающем) движении их голосов, а также в сохранении или искании ими так называемых общих тонов.

Общие тоны и противоположное движение (в ближайшие гармонические ноты) и есть тот общий путь слияния аккордов, при котором достигается наибольшее разнообразие их положений, обращений и голосовых линий. Это есть путь их органического слияния (устанавливающий их единство и однородность), путь, единственно доступный восприятию нашего внутреннего мысленного слуха. Все кажущиеся нам отклонения от этого общего пути, т. е. все завороты, скачки голосов, встречаемые нами в музыке великих мастеров, являются на самом деле отклонениями не в смысле отрицания, а в смысле разнообразного искания этого пути. Наконец, голосоведение оправдывает и скопление, т. е. цепь, диссонирующих аккордов. Если мы можем назвать прототипом диссонирующего аккорда только аккорд непосредственно тяготеющий (разрешающийся) в консонирующее трезвучие (или его обращение), то это не значит, что каждый диссонирующий аккорд осуществляет это тяготение одновременно во всех голосах.

Цепь диссонирующих аккордов или интервалов рассматривается с точки зрения голосоведения, как результат лишь неодновременного тяготения всех голосов к консонансу, т. е. в то время, как одна часть голосов диссонирующего аккорда разрешается в консонирующее созвучие, другая берет ноты, образующие в отношении к последнему новый диссонирующий аккорд. Такое поочередное разрешение и уклонение от него следует рассматривать как несовпадение дыхания, т. е. вдыхания и выдыхания. Эта неодновременность тяготения к консонансу лишь отсрочивает общую цель, но не отрицает ее.

Каденция, как частичное (временное) или полное завершение (заключение), как этап музыкальной мысли, является синонимом членораздельности музыкальной речи. Каденция не представляет собою (как это думают многие современники) условный реверанс, она диктуется не правилом приличия, а законом дыхания музыкальной мысли. Она не стесняет этого дыхания, а, напротив, регулирует его и тем самым дает ему свободу. Отсутствие же каденций знаменует собой поддельность музыкальной мысли, ее мертвость.

Каденции не должны тоже представляться нам какими-то гвоздями, которыми сколачиваются отдельные куски формы. они являются сами членами живой формы.

Смысл каденций определяет собой основные построения формы: предложения, периода, двухчастной песни и т. д. Разнообразие форм каденций включает в себя и так называемые ложные или прерванные каденции, которые, исполняя функцию членораздельности, дыхания, в то же время затушевывают грани, отдаляют определенные завершения формы и таким образом открывают ей более широкую перспективу. Примеры бесконечного разнообразия прерванных каденций дает нам музыка Вагнера. Неопровержимость того, что каденция является сама членом живой формы, мы видим в индивидуальном применении ее у различных авторов. По каденциям мы легко отличаем Генделя от Моцарта, Моцарта от Бетховена и, наконец, русскую народную песню от немецкой или шотландской. Каденция, как дыхание музыкальной мысли, как член живой формы, обязана своим происхождением главной верховной теме музыки — песне. Вот почему музыкальная мысль, оторвавшаяся от своего первоисточника — песни, отвергает каденцию и становится бездыханной.

* * *

Построение лада, построения на нем консонирующих и диссонирующих аккордов и их обращений; хроматизм, окружающий лад, придающий новую окраску его ступеням, голосам аккордов и открывающий перспективу модуляции, — одним словом, все. что составляет струны нашей общей лиры, предоставляло великим мастерам бесконечную свободу в проявлении их индивидуальностей.

Все индивидуальные окраски, все хроматические или энгармонические расцветки наших основных смыслов, все, что нас так ослепляло в музыке великих мастеров прошлого столетия, было для нас лишь свидетельством неисчерпаемости и гибкости нашего общего музыкального языка. И наоборот — все попытки

былых «новаторов» *изменить самую основу лада — (в виде ли* замены ее целотонной гаммой или же в виде провозглашения принципа атональности) — превращали музыкальный язык в какой-то жаргон, который по крайней своей бедности не проявлял никакой жизнеспособности.

Все основные смыслы музыкального языка, подобно струнам наших инструментов, находятся в неразрывном взаимоотношении. Изъятие хотя бы одной струны из нашей общей лиры делает невозможной всю музыкальную игру.

Любой шахматист или карточный игрок верит в неистощимость, неповторимость комбинаций своей игры и потому каждый раз на той же шахматной доске, с теми же картами принимается за *новую игру*. Мы же вместо игры принимаемся за изобретение как бы новой доски, новых карт...

Каждый композитор может пользоваться какими угодно сложными «небывалыми» созвучиями и многозвучиями, а также давать им от себя какое угодно определенное наименование в качестве аккордов. Но пусть он прибережет все это только для себя, для своей личной практики, а не пытается навязывать миру свои новые аккорды и их названия в виде новой теории. Такие попытки неоднократно имели место за последние десятилетия в теоретических сочинениях некоторых композиторов и оказали пагубное влияние на общий строй нашей лиры. Не надо забывать, что теоретическая ориентировка в искусстве тем легче, чем проще теория. Это понимали прежние составители теоретических руководств — такие большие художники как, например, Римский-Корсаков, Чайковский и др.

Чем больше теория упирается в корни основных смыслов, тем, она гибче, жизненнее, тем больше она предоставляет каждому растить из этих корней новые растения. Усложненная теория служит лишь затемнению основных смыслов. Теоретическое мышление далеко не всем доступно. Собственно говоря, мера его доступности даже должна быть ограниченной для настоящего художника, ибо только тогда его творческое созерцание бывает способно победить и подчинить себе аналитическое сознание.

Творчеством управляет тайна, раскрытие которой одинаково недоступно ни композитору ни теоретику, и всякий вопрос непосвященных и неверующих: способны ли все эти «смыслы музыки» управлять музыкальным творчеством — является праздным. На подобный вопрос следует ответить лишь вопросом: можно ли назвать музыкальным такое творчество, которое не совпадает с основными смыслами музыкального языка? А также — какие новые смыслы лежат в основе музыкального языка тех современников, которые эмансипировались от смыслов прежнего общего языка?

Конечно, не слово одухотворяет человека, а человек — слово. Но вряд ли самый гениальный человек способен одухотворить слова неизвестного ему языка... Так же, как и самый чуткий слушатель — вдохновиться содержанием непонятного ему языка. Это указывает на то, что все же есть какое-то Слово, которое было в начале и которое вдохновило человеческую мысль и чувство. Если же кто-нибудь спросит, почему мы должны видеть «смыслы» музыки именно в этих «схемах»: лада, тоники и доминанты и т. д., то на это приходится ответить вопросом: какие другие схемы обладают способностью заклясть своей простотой всю бесконечную сложность музыкального искусства?

Каждая схема есть попытка некоего заклинания так же, как и каждое заклинание сводится к известной формуле, т. е. схеме.

Итак, главной целью данных мною заклинательных схем является только одно: пробудить в каждом молодом музыканте сознание насущной необходимости какого-то заклинания вообще.

Дополнительные примечания

1. Говоря об основных смыслах музыкального языка, я вновь подчеркиваю: 1) Основные смыслы не исчерпывают бесконечного множества других смыслов музыкального языка, образующихся от согласования этих основных смыслов; 2) Основные смыслы общего музыкального *языка* никогда не должны смешиваться с несказуемым смыслом — содержанием музыкальной *речи*, то есть со смыслом каждого данного сочинения; 3) Каждый чело-

век, у которого восприятие музыки начинается не с созерцания смысла-содержания данной *речи*, а с анализа основных смыслов музыкального *языка*, неминуемо возненавидит эти смыслы, ибо вместо каждого данного индивидуального содержания каждого данного автора, он всегда будет иметь дело только с теми же вечными тониками и доминантами, то есть только с общими смыслами общего языка.

2. *Упразднение временной плоскости для оправдания фальшивых созвучий.*

«Почему это у вас одновременно звучат трезвучия «C и D»? — «Очень просто: первое является как бы вспомогательной нотой, то есть как бы трезвучным форшлагом ко второму, но взятым одновременно!..» Однако здесь возникает вопрос: почему же не второе к первому? То есть, при таком произвольном обращении со временем, при сдвиге двух моментов в один, каким образом можем мы установить, какое из этих двух трезвучий является главным, то есть как бы «гармонической нотой»? Или мы уже и в самом деле решили пользоваться вспомогательными нотами и всякими другими вспомогательными средствами лишь для того, чтобы окончательно искоренить понятие гармоничности?..

Ведь в былое время за такое исполнение вспомогательных нот уши драли!.. Не потому ли кажутся современным ушам подобные сочетания простыми, что во многих классах фортепиано теперь уже приняты гаммы в секундах, квинтах, септимах и прочих интервалах, инертный параллелизм которых является абсолютным сдвигом всех смыслов музыки?

3. *Четвертитонные «системы» и темперованный строй.*

Музыка, как искусство, как культурное достижение, создана Европой. Музыкальный язык, как язык «литературный», образовался в Европе. Европейский музыкант не менее (во всяком случае!) других, не создавших своего музыкального искусства, своего музыкально-литературного языка, слышит четверти (и дальнейшие дроби) тонов. Но способностью своей различать малейшие колебания интонации он воспользовался не для того, чтобы построить лад, а чтобы его мочь настроить. Построение лада, с использова-

нием всей сложности различаемых нами дробей тона, не могло быть основанием бесконечной сложности всего здания музыкального искусства.

Простоту темперованного строя оправдывает наше великое и пока единственное музыкальное искусство Европы.

Итак, пока не создалось иного музыкального искусства, иного музыкального языка, подождем подрывать и дробить основу нашего темперованного строя и воспользуемся лучше нашим «дробным» слухом (если только он действительно в наше время так изощрился!..) не для построения новых четвертитонных ладов и инструментов, а просто для тщательной настройки прежних...

4. *Купюра смыслов.*

Художница-природа целомудренно скрывает от нашего взора корни деревьев и цветов.

Целомудренные художники прошлых веков также скрывали от публики все, что относилось к процессу их творчества, и делились лишь результатами его. Все понятия и смыслы музыкального языка никогда не были достоянием широкой публики, их не нужно было выдвигать в виде орудий, защищающих позицию авторов.

Но в наш воинственный революционный век музыка, как и все, превратилась в настоящее поле битвы. На позициях модернизма выдвинуты самые разнокалиберные орудия, долженствующие защищать не самую музыку, а лишь каждого из ее бесчисленных самозванных «вождей».

В виде этих орудий появились бесчисленные «понятия» и «смыслы», которых ни понять, ни осмыслить нет никакой возможности, потому что все они не только не обнаруживают никакого тяготения к единству, но и всячески его отрицают.

Многие из этих понятий-смыслов совершенно откровенно эмансипировались от музыки: они заимствованы из чуждых ей областей... Но и те, что напоминают нам обрывки прежних (старых) музыкальных корней, на самом деле являются лишь плагиатом... *Такое произвольное вырезывание отдельных смыслов*

— *понятий из стройной и цельной системы музыкального языка* (безразлично: служат ли они оправданием одной сложности, не тяготеющей к простоте, или одной простоты, якобы достижимой без сложности согласования) *я позволю себе назвать купюрой смыслов.*

Такой купюрой является. например, понятие тональности с приставками «а» и «поли» — это дурная бесконечность «сложности», отрицающая равно и простоту тональности, и понятие модуляции, имеющей свое оправдание лишь как окружение ее.

Такой же купюрой смыслов является и возврат якобы к одной «простоте» тональных трезвучий, нагромождаемых вне закона их согласования, то есть голосоведения; такая простота, достигнутая не через сложность согласования, а как бы краденая, и есть та самая простота, которая «хуже воровства».

Купюрой смыслов является: самодовлеющий диссонанс, не имеющий никакого тяготения к консонансу, хроматизм, не тяготеющий ни к какому ладу, форма без дыхания каденций и вообще проявление всякой индивидуальной самобытности, отрицающей автономное бытие музыки.

Глава II

Музыкальные смыслы и элементы, не вошедшие в схему

Тема и ее развитие. Составляя схему основных смыслов музыкального языка, я, конечно, не мог позволить себе поместить в ней самый первичный, основной, верховный «смысл» музыки — тему, являющуюся зерном формы, главным содержанием ее, и развитие темы, представляющее собой как бы раскрытие зерна, то есть формы всего сочинения.

Тема есть прежде всего наитие (по-немецки Einfall). Она обретается, а не изобретается. Наитие темы является приказом. Исполнение этого приказа и является главной задачей художника. И только в исполнении этой задачи принимают уже участие все

силы самого художника. Исполнение это тем художественнее, и произведение тем вдохновеннее, чем более художник оставался верен теме, явившейся ему по наитию. Все действие (то есть работа) его оправдывается непрерывным созерцанием темы.

В то время как все другие смыслы музыкального языка до известной степени поддаются схематическому определению, тема является именно тем несказуемым, которое определить, высказать может только она сама. Но, говоря о теме вообще, или созерцая свои темы, мы не должны прерывать созерцания и той начальной темы-песни, которая вдохновила все музыкальное искусство.

Если мы отказываемся признать единство начальной темы музыки, если мы не верим в ее бытие, в ее наитие, то мы не можем верить и в индивидуальное вдохновение, т. е. в подлинно-музыкальное наитие. Тогда мы или принимаем за музыкальное наитие случайное движение мозговых клеточек, или же обнаруживаем склонность к перестановке основных смыслов искусства вообще, то есть наития и развития, созерцания и действия, простоты и сложности и т. д.

Такая перестановка, конечно, имеет несомненное житейское преимущество в смысле сокращения труда и времени, ибо ничего не может быть проще и легче, как сначала изобрести какой-нибудь эмбрион темы, а затем предоставить всю его разработку «наитию»; отдаться произвольному действию, а потом «созерцать» его; записать неслышимые внутренним слухом ноты, а потом (в виду терпимости нотной бумаги, неодушевленных инструментов и немузыкального слуха) слушать и созерцать их как якобы музыкальные мелодии или гармонии... Каждый художник учится главным образом у тех тем, которые являются ему в молчании. Если молчание ничего не являет ему, то он ничему и не научается. Если же он подделывает тематическое наитие, то у подделанной темы он научается лишь подделывать и произведение.

По творчеству величайших мастеров мы видим, что именно тема, как подлинное наитие (Einfall), давала им право говорить простым, понятным, даже как бы обыкновенным языком. Отсут-

ствие же такого подлинного наития всегда заставляет композитора изобретать возможно большее число интересных деталей, которые могли бы сложностью своей прикрыть наготу темы.

Тема есть доступнейшая простота и единство всего произведения, таящая в себе и освещающая собой всю его сложность и разнообразие. Тема есть закон для каждого отдельного произведения. Каждая вдохновенная тема таит в себе все элементы и смыслы музыкального языка.

Она имеет свой пульс-ритм, свою светотень-гармонию, свое дыхание — каденции, свою перспективу — форму. Она требует себе часто в качестве вассалов иные темы. Она сама намечает, вызывает их, а часто в цветении своем обнаруживает семена их в себе самой.

Тема не есть всегда и только мелодия. Она больше чем мелодия, ибо, как это доказал Бах в своих фугах и Бетховен в симфониях, она обладает способностью превратить как бы в сплошную мелодию самое сложное построение формы.

Но тема чаще всего бывает заключена и легче всего, любовнее воспринимается нами в образе мелодии. Мелодия является как бы излюбленной формой темы. Если мы говорим о теме, как о мелодической форме, если мы пытаемся осмыслить самую линию мелодии, то мы увидим, что основные смыслы ее заключаются в тех же каденциях, в том же тяготении к тонике, в том же стремлении диссонирующих интервалов к разрешению в консонанс.

Темой нельзя назвать неопределенный, хотя и музыкальный шум, который иногда предшествует ее появлению и который можно уподобить тютчевским «Весенним водам», предвещающим Весну. Этот «высланный вперед» в качестве «гонца» шум только усиливает наше ожидание самой темы.

Темой нельзя назвать и музыкальное междометие, вздохи, возгласы, которые сами по себе могут заставить нас только насторожиться к восприятию темы, вызвать тоску по ней. Подлинная, жизнеспособная тема, как уже было сказано, заключает в себе, подобно зерну, всю форму сочинения. Форму, как построение,

нельзя отделить от основных смыслов музыки, заключенных в гармонии, и потому можно сказать, что подлинная тема есть непрерывная гармония, то есть согласование этих смыслов.

Тема, составленная из случайных, несвязных нот, не заключающая в себе, не намечающая собою основных смыслов, никоим образом не может быть содержанием, зерном музыкальной формы.

Наитие темы есть как бы неожиданное, молниеносное освещение ее образа, после которого художнику приходится только вспоминать его, мысленно всматриваться в его исчезнувшие очертания. В этом процессе воспоминания иногда может не все досмотреться. Этим объясняются те поправки в темах, которые мы изредка встречаем в рукописях великих мастеров и которые многими комментируются, как процесс рассудочного изобретения тем.

Тема есть наиболее яркая печать индивидуальности автора, и потому только сам автор может до конца досмотреть и раскрыть все ее индивидуальные смыслы. Школа же может преподавать только общие музыкальные смыслы, то есть лишь подготавливать почву для взращивания тематических семян.

Простота вдохновенной темы представляет собою неразгаданную тайну. Всякая попытка разгадать тайну ее простоты бесплодна.

Каждая вдохновенная тема неповторима. Анализ неповторимости бесцелен и бессмыслен. Анализируя темы фуг или сонат, мы уже ищем их повторимости; следовательно, мысленно классифицируем, схематизируем их. Не отрицая пользы такого анализа в школьном преподавании, мы все же должны признать, что он допустим лишь условно, то есть с оговоркой, что этим анализом мы никогда не сможем заклясть музыкальной сущности каждой данной темы, ее индивидуального содержания.

Конечно, такая же оговорка нужна и при анализе всего окружения темы, ибо содержание этого окружения определяется сущностью самой темы. Но в то время как неисчерпаемая сложность, т. е. несказанность музыкального *содержания* темы делает ана-

лиз ее внешней простоты условным, — все основные смыслы гармонии, окружающие ее, взятые сами по себе, поддаются безусловному анализу.

Смыслы эти (как понятия человеческого языка) сами по себе повторимы, как общие смыслы музыкального языка.

Итак, тема не может быть сведена к общей заклинательной формуле, каковой в гармонии является, например, основной смысл тоники и доминанты.

Тема, как главный предмет созерцания автора, обладает гипнотическим даром погружать и слушателя в созерцательное забытье. Воспринимая вдохновенные темы, мы теряем всякую способность разбираться в тониках и доминантах, консонансах и диссонансах, ибо все смыслы нашего я з ы к а поглощаются верховным смыслом вдохновенной р е ч и живого художественного произведения. Подходя к каждому художественному произведению, мы на первых порах требуем этой гипнотической силы и ясности его темы. Мы протестуем против всякого анализа, мы не хотим сами заклинать сложность содержания темы, а требуем, чтобы она сама, простотой своей ф о р м ы , явилась заклинанием всей окружающей ее сложности.

Но совершенно также подходя к теме музыкальной теории, то есть к ее основным смыслам, мы требуем, чтобы и они собою освещали, заклинали всю сложность их согласования и развития.

Если мы в художественном восприятии или исполнении вдохновенных произведений забываем и должны забывать о смыслах музыкального языка, то, изучая эти произведения, размышляя об их структуре, мы можем освещать их только этими смыслами.

К какой заклинательной общемузыкальной формуле могут быть сведены, например, столь противоположные страницы музыки, как вулканическая потрясающая кода финала Appassionat'ы и чарующее начало As-dur'ной баллады Шопена? Все к той же формуле: тоники и доминанты, или доминанты и тоники. Значит ли это, что этими формулами исчерпывается анализ этой музыки?

Нет, он с них начинается и ими осмысливается, централизуется.

Значит ли это, что Бетховен и Шопен имели склонность мыслить примитивными схемами?

Нет, это означает лишь, что их гений обладал способностью одухотворять простейшие формулы, самые основные смыслы музыки, как их одухотворяли древние молитвы.

Но это означает также и способность этих смыслов быть одухотворяемыми, указывает на их происхождение от той первичной песни.

Мелодия, как излюбленная нами и прекраснейшая форма темы, должна рассматриваться именно только как *форма* темы.

Если у величайших мастеров мелодическая форма темы так часто производит на нас впечатление кульминации их тематического вдохновения, то мастера меньшего калибра своими слащавыми мелодиями нередко вызывают в нас совсем обратное впечатление. У них мелодическая форма, становясь самодовлеющей, вырождается в мелодическую схему и уже не заключает в себе той потенции к развитию, какая свойственна мелодическим темам великих мастеров. Подобные мелодии уже нельзя назвать темами. Им не предшествовало никакое созерцание, наитие, вдохновение. они большей частью изготовляются как конфетки для услаждения вкуса непритязательной публики. Такие мелодии обыкновенно обусловливают собой крайнюю бедность и всех остальных элементов и смыслов. Все окружение их: гармония, ритм, каденции, модуляция, — все сводится к примитивнейшим схемам и не обнаруживает почти никакого движения. Такое топтание на одном месте тоники и доминанты, такое метрономное выстукивание стереотипнейшего аккомпанемента имеет претензию на простоту.

Но претензия на простоту не есть подлинное тяготение к ней. Простота, произвольно взятая, как бы краденая для определенной цели, не есть художественная простота, как предмет любовного созерцания, как достижение через сложность согласования.

Правда, претензия на простоту, кража простоты уже заключает в себе признание ее ценности, как валюты, и потому признание заклинательной силы мелодии, заклинательной способ-

ности тоники и доминанты даже и в таких случаях эксплуатации и профанации этих заклинаний и смыслов должны рассматриваться нами как явление гораздо более безобидное, чем полное отрицание их...

Правы любители музыки, предъявляя каждому сочинению требование ясности мелодии; они хотят смотреть музыке прямо в лицо. Но, к сожалению, они часто отворачиваются от мелодий, которые не слагаются в слащавую стереотипную улыбку.

Форма (построение музыкального сочинения) есть гармония. Каждый музыкант, желающий проникнуть в тайну музыкального построения, будет находиться перед запертой дверью любого (даже простейшего) построения, если он не имеет необходимого ключа — основных смыслов гармонии.

Форма без содержания есть ничто иное, как мертвая схема. Содержание без формы — сырая материя. И только содержание + + форма = художественному произведению.

Подлинность творческой формы определяется той глубиной проникновения в основные смыслы музыкальной гармонии, которая проявляется равно как в одухотворении самых простейших построений, так и в оправдании самых сложнейших.

Композитор, неспособный одухотворить основные смыслы простейшей формы двухчастной песни, неспособный дать впечатление новизны в абсолютной простоте, никогда не овладеет сложными формами; вся кажущаяся сложность его построений не найдет себе оправдания; сложность эта будет лишь подражанием художественной сложности.

Сложность сонаты генетически связана с простотой песенной формы; песенная форма связана с построением периода; период — с предложением; предложение — с каденцией; каденция — с построением лада; лад — с тоникой.

Соната, построенная на еще не найденных смыслах, то есть на смыслах отрицательного характера (напр., на бессмыслице, именуемой политональностью или атональностью), а также на разрозненных обрывках прежних смыслов, только и имеет общего с формой сонаты, что она тоже звучит (sonare).

Ритм.

Говоря об основных смыслах музыкального языка, приходится проходить мимо тех его элементов, которые хотя и имеют огромное значение в развитии музыкальной мысли, но сами по себе не могут быть выделены, как его основные смыслы.

Время является плоскостью музыки, но плоскость эта сама по себе не есть ритм. Движение мелодии и гармонии протекает не иначе, как во времени. Таким образом, самое простейшее, равнодольное движение церковного хорала с одной стороны как будто уже является ритмом, но с другой, будучи рассматриваемо нами с точки зрения одного ритма, обнаруживает его нейтральность, то есть пустоту.

Но, конечно, впечатление этой пустоты ошибочно, и ошибка эта лежит в недопустимости подхода к основным смыслам музыки с точки зрения одного ритма, ибо смена мелодических и гармонических смыслов сама по себе делает равные доли времени неравными благодаря неравной, то есть разнообразной функции этих смыслов. Из этого мы должны заключить, что подлинно-музыкальному ритму нас обучают все те же основные смыслы музыки. Другими словами — во взаимоотношении ритма и гармонии мы не можем не признать главенства последней, ибо лишь основной смысл каденций определяет начало музыкального ритма.

Если мы обнажим ритм до полного его изъятия из полноты музыкально-звуковой материи, то мы получим либо барабанный бой, либо кастаньеты, либо негрскую пляску.

Обнажение же гармонии в церковном хорале, доведенное, казалось бы, до полной нейтрализации ритма, лишь подчеркивает основные смыслы музыки.

Конечно, ритм является весьма существенным элементом музыкального искусства. Конечно, небрежение этим элементом делает музыкальную форму прозой, а не поэзией звуков. Такой прозой мы должны признать всякую музыку, пытающуюся устранить меру тактов или же произвольно меняющую ее на каждом шагу.

Но сколько бы мы не протестовали против такой небрежности, нам не приходится беспокоиться о ритме в музыке, пока он жи-

вет в нашем пульсе, в пляске, в поэзии и, наконец, в бесчисленных явлениях жизни и природы. Несмотря на отдельные попытки некоторых современников порвать с тактовым делением или прерывать — изменять его на каждом шагу, мы все же видим, что в общем современная музыка, большей частью предназначенная для исполнения большим коллективом, все же не дерзает предоставить ему неразмеренную материю звуков. Но в том-то и дело, что не только размеренность звуковой материи дает ей право называться музыкальной поэзией (так же, как и размер слов в словесной).

И, наконец, все внимание, вся забота нашей современности должна быть направлена главным образом вовсе не на «поэтичность» или «прозаичность» музыкальной речи, а на музыкальную «литературность» звуков вообще. Поэзия словесная есть на первых порах литература. Как бы ни были звучны рифмы и размер стихотворения, они вряд ли могут иметь цену, если автор ради них позволяет себе искажать склонения или спряжения, или же если все стихотворение лишено вообще всякого смысла.

Итак, придавая огромное значение ритму, как элементу музыки, мы не можем выделить его самого по себе, как специфический, т. е. как только музыкальный смысл. Ритм не представляет сам по себе отдельной дисциплины и в школьном преподавании. А потому отдельное рассмотрение этого элемента не входит и в мою задачу.

Песнь, стих и пляска немыслимы без ритма. Ритм не только роднит, но часто сливает музыку, поэзию и танец как бы в одно искусство. Но музыкальный звук, поэтическое слово и пластический жест разделяют эти три искусства и потому должны рассматриваться нами, как их основные смыслы.

Звучность. (Динамика, колорит, качество звука).

«Звучности» придали наибольшее значение в наш материальный век именно вследствие наибольшей материальности этого элемента. Большинству показалась соблазнительной легкость такого вывода: «раз звучит все — и мелодия, и гармония, и ритм и т. д. — то звучность сама по себе и есть тот главный элемент, который согласует все остальные».

Вывод этот отличается крайней инертностью. Да, именно потому, что звучит все, звучит не только мелодия, гармония, ритм, но и автомобиль, и фабричный гудок, и прелестный голосок хорошенькой женщины, который хотя и принято называть «мелодическим», но который все же ничего общего с музыкальной мелодией не имеет, — именно потому «звучность» сама по себе обладает наименьшей способностью олицетворять и согласовать основные смыслы музыкального языка.

Звучность никогда не может стать темой. В то время как другие элементы апеллируют к нашему духу, душе, чувству, мысли — звучность сама по себе, как качество звука, апеллирует к нашему слуховому ощущению, к вкусу нашего внешнего слуха, который сам по себе способен лишь увеличить, либо ослабить наше удовольствие от качеств предмета, но никоим образом не определять его сущности или ценности.

Признав это и одновременно признав сущность музыки сущностью не материально-чувственного, а духовного порядка, приходится отнести эту пресловутую «звучность» к элементам служебным. Причем, в то время как все остальные элементы тоже служат, но служат непосредственно «той песне» — звучность находится на службе у элементов музыки. И не потому ли в век материализма она оказалась по линии, отделяющей нас от единства «песни» ближе к нам, а другие элементы дальше?

Но, ограничивая роль звучности, то есть отрицая ее главенство и даже равенство среди других элементов музыки, необходимо определить также ее положительную роль. Ее главное назначение заключается во внешнем, чувственном усилении той смысловой окраски и динамики (силы), которая сама по себе уже заключается в других элементах, но нуждается в подчеркивании для нашего внешне-слухового восприятия... Но при этом надо добавить, что эта же ее почтенная и явно положительная функция усиления смысловых элементов музыки становится опять-таки отрицательной, когда она служит как бы рупором явной бессмыслице музыкального содержания.

Наконец, понятие о звучности в связи с распределением музыки на разные инструменты (инструментовка) приближается уже вплотную к понятию исполнения. Имея огромное значение, как область исполнения музыки, то есть наиболее целесообразного ее распределения, она не может, не должна иметь решающего значения в оценке путей творческой мысли. Исполнение музыки, само по себе являющееся чрезвычайно важной областью нашего искусства и имеющее само по себе столько существенных элементов, что для беседы о них не хватило бы и многих томов, в то же время никоим образом не может быть отнесено к элементам самой музыки, как творчества. Правда, исполнение само приобретает печать и силу творчества, но не иначе, как от смыслов музыки данного произведения, и не иначе, как согласуясь с ними, подчиняясь им, а не пытаясь подчинять их себе.

«Творец»-исполнитель, «творец»-инструментатор и даже «творец»-композитор, в сущности, все одинаково незаконно пользуются этой приставкой, этим первым большим, самым большим словом, тем словом, которое «было в начале», и перед которым все они являются только исполнителями.

Необходимо прибавить еще, что звучность, как «колорит», предполагается всегда только в одной инструментовке.

Весьма часто ослепительная гармония, модуляция или насыщенная контрапунктичность относятся современным слушателем к звуковому колориту, то есть вызывают восклицание: «какая звучность!».. «какой колорит!»... «какая динамика!»...

Любовное отношение современников к наиболее конкретно-материальному элементу музыки — к «звучности», то есть к физическому звуку, как-то странно соединяется подчас с полной отвлеченностью подхода к самой музыке.

Самодовлеющая звучность есть музыкальный импрессионизм.

«Импрессионизм» в живописи требует расстояния, но расстояние для музыкального восприятия не имеет влияния на содержание и смысловое качество звуков, а только на их большую или меньшую слышимость... Наконец, слышать — еще не значит

воспринимать, и потому не все написанное или даже фактически звучащее укладывается в музыкальный слух.

Импрессионизм в музыке, требуя от слушателя отойти на расстояние, разумеет под этим отойти от музыки вообще, то есть порвать контакт с ней, то есть слушать, но стараться не слышать.

Музыка потому особенно нуждается в определенности и точности, что она развертывается перед нами во времени, и, следовательно, мы не смеем подходить к ней с критериями живописи, дающей нам на пространстве полотна сразу всю картину. Кроме того — пятно, как один из образов жизни, может быть задачей изобразительного искусства, но житейский шум (звуковое пятно) является полярной противоположностью музыкального искусства. Шум, хотя и изображенный нотными знаками. но похожими только на него, а не на музыку, является музыкальным хаосом, а не искусством.

Музыка, как и поэзия, запевает порой и о хаосе. Но песня — всегда песня, даже и тогда, когда «под нею хаос шевелится».

Итак, звучность никогда не может оправдать музыкальную бессмыслицу. Функция звучности заключается на первых порах в *подчеркивании музыкальных смыслов*. Способность владения звучностью является чрезвычайно важным ингредиентом таланта. Но ведь и талант сам по себе не есть самоценность или самоцель. Талантливость есть ничто иное, как звучность индивидуальных содержаний. Если эти содержания отрицательного свойства, то никакая талантливость не может их оправдать.

Ни ритм, ни тем более «звучность» не могут сами по себе быть темой.

В то время как тема никогда не избирает своей обителью эти элементы, она нередко скрывается в гармонии, то есть в последовании аккордов. Примерами могут служить: C-dur'ная прелюдия Баха (из Wholt. Clavier), не имеющая никакого тематического (мелодического) очертания и не нуждающаяся в нем, несмотря на противоположное мнение об этом Шарля Гуно[1], — гармония этой прелюдии сама по себе есть тема, и, конечно, превратить эту тему

[1] Взявший ее как аккомпанемент к своей мелодии Ave Maria.

в мелодию мог бы только сам Бах, если бы нашел это нужным; затем — 32 вариации (c-moll) Бетховена, хотя и имеющие свою рельефную тему, но покидающие ее очертания с самого начала и почти на всем своем протяжении; — рельеф гармонии оказался такой прочной обителью темы, что мы воспринимаем его, как самую тему; и, наконец, некоторые вдохновеннейшие песни Шуберта и Шумана, как, напр.: «Doppelganger» и «Ich grolle nicht», в которых как зерно темы мы воспринимаем скорее гармонию так называемого аккомпанемента, нежели декламационную линию голоса — декламация эта, сама по себе выразительная и пластичная, не является в этих песнях такой самодовлеющей мелодической темой, как в большинстве других песен тех же авторов.

Ритм и звучность (динамика, звуковая расцветка), подчеркивая основные смыслы музыкального языка, не могут заменять их собою.

Ритм, акцентируя основные смыслы, является как бы множителем их.

Но в наше время мы должны остерегаться подходить к смыслам утерянного нами общего музыкального языка в их множестве, если это умноженное множество мешает нам согласованию его в единство.

Глава III

Защита основных позиций прежней теории музыки (закон и правила)

В наши дни, когда большинству стало некогда думать, и потому оно часто думает готовыми, сокращенными схемами, заглавие это вызовет у многих такую схему мысли: «защита теории? — значит схоластика!» и далее — «защита прежней теории? — значит отсталая схоластика!»

Прежняя теория музыки (та, которая является для нас драгоценной реликвией образования и воспитания великих композиторов до XX века) представляет собою как бы некий колодезь, на дне которого таятся законы музыки.

Все, что мы черпаем из этого колодца, является лишь правилами. Правила эти должны быть для нас ценны, поскольку мы за их поверхностью предполагаем, чувствуем глубину законов, поскольку они направляют нас в эту глубину.

Правила, воспринимаемые во всем их взаимоотношении, дают возможность постепенного проникновения в окружаемый ими закон.

Правила, выхваченные из цепи их взаимоотношения как средство для какого-нибудь частного случая, превращаются уже в рецепты, не имеющие никакой связи с законом.

Правила суть только наши попытки осознания законов. Чем более мы будем *скромны в отношении* к нашему сознанию, чем осторожнее будем искать именно но эти законы, пробиваться в их глубину, тем вернее будет наше осознание их, тем точнее окажутся правила.

Когда говорят о специально-музыкальном образовании, то многие (большей частью дилетанты от рождения) представляют себе какую-то огромную музыкально научную библиотеку, бесконечный ассортимент внешних сведений, рецептов, правил, которые каждый музыкант должен постоянно держать в своей голове, как для своей личной практики, так и для оценки чужой. А между тем теория музыки так же, как и грамматика языка, так же, как и подготовительная дисциплина музыкального исполнения, на первых порах существует для того, чтобы не замечать техники композиции, техники человеческой речи или музыкального исполнения. Причем, чтобы техника стала незаметной, как результат, необходимо, чтобы подготовительный процесс преодоления ее был бы все же заметен, то есть отмечен известной жертвой времени, труда, умственного напряжения, созерцания. Если же жертвы этой не было, тогда-то результат, то есть сама композиция, исполнение или речь обращают на себя внимание уже не своим содержанием (до которого часто и не доберешься), а исключительно несовершенством своей техники.

Весь процесс усвоения и применения музыкального языка протекает в том же порядке, как и всякого другого языка, если он

преподается в раннем возрасте. В усвоении та же безапелляционность, безрассудочность; в применении то же забвение присущих каждому языку «условностей».

Каждый музыкант по призванию и образованию не может не иметь в душе своей, в мысленном представлении, образа музыки. Призвание обуславливает существование этого образа от рождения в еще неясных и тесных границах индивидуальности; образование же должно выяснить и расширить эти границы.

Призвание является как бы бессознательным ведением закона своего искусства.

Образование закрепляет это ведение с помощью сведений, то есть восприятия этого закона через сознание в виде правил.

Все эти сведения и правила нужны музыканту только в процессе образования. Все эти сведения и правила, исполнив свою служебную функцию освещения закона, сами по себе большей частью потухают — то есть в своей творческой практике музыкант забывает о них так же, как забывает о грамматике поэт или оратор.

Слава той школе, тем поруганным ныне «академиям», которые, образовывая художника, так умели напоминать ему с помощью правил законы искусства, что он мог впоследствии забывать эти правила.

Но в наши тревожные дни, когда школьники, покидая ненавистные им школы и движимые единственным стремлением проявить свою самобытность, сознательно искажают музыкальный язык и этим искажением как бы высовывают язык всей школе... — в такие дни невольно пробуждаешься от блаженного забвения; высунутые языки заставляют заступиться за музыкальный язык.

Но пробуждаясь от блаженного забвения, каждый художник вспоминает на первых порах те законы, которые видел в забытьи и которые в сознании его находят себе столь неисчерпывающее определение в отдельных правилах, словах, значках, схемах...

Вечные законы всегда снятся. Сны же никогда не могут рассказаться до конца. Всякий закон есть «неписанный закон», ибо никакая запись не может его исчерпать. Законы мироздания запи-

сываются человечеством на протяжении всей истории и никогда не допишутся до конца. Тем более не могут исчерпаться и дописаться законы искусства, которые ведают не одну материю и механику, но также и тайну подчинения ее духу человеческому.

Но почему же в то время, как великие ученые, проникая сознанием в законы материального мира, честно и самоотверженно забывали себя, свою волю, свою индивидуальность — почему позднейшие теоретики искусства — области более духовной, чем материальной, проникая в его законы, не могут отдаться этому самозабвению...

На это скажут: «но ведь в искусстве мы имеем дело с индивидуальностью!» Во-первых, — в творчестве, а не в теории, а во-вторых, — даже в творчестве мы имеем дело не только с индивидуальностью, но и с духом, коему она подчинена так же, как и материя, то есть: индивидуальность не есть цель устремления духа, а лишь исходная точка его.

Акт самозабвения является одним из главных проявлений духа человеческого и, может быть, и является тем забвением, в котором снятся и вспоминаются все песни и их законы.

Так же, как песня является темой, содержанием музыкального творчества, так закон является темой — содержанием музыкальной теории.

Ценность передачи песни с помощью различных форм и нотных знаков так же, как и закона — с помощью правил и схем, — заключается в непрерванности связи с тем сном (видением), в котором они являются человеку. Но когда едва пробудившееся сознание вместо любовного созерцания виденного сна, вместо осторожного оглядывания явлений внешнего мира для выбора подходящих ко сну образов все более и более рассеивается доступными его внешнему зрению предметами, то подлинная связь со сном прерывается, и отрезвившееся сознание неизменно искажает, подделывает самый сон.

Таким образом, современная теория, задаваясь целью оправдать окружающую ее действительность, все более и более утрачивает связь с основными законами музыки.

Теория музыки не имеет права опираться ни на какие науки, либо теории других искусств. Она не должна стыдиться своей недоступности для специалистов науки или других искусств. Она не должна и превышать свои полномочия, пытаясь творить сама вместо того, чтобы только пытаться освещать живое творчество. Чем осторожнее, внимательнее, самоотверженнее будет ее деятельность, тем точнее будут и ее методы.

Прежняя теория музыки большинством современных модернистов или отставлена, или же рассматривается как потерявший свое значение исторический документ. Она отставлена как раз за эту ее осторожность, за то, что она по осторожности своей еще не успела включить в себя, не успела осветить всю практику, то есть творчество позднейших мастеров, являющихся нашими ближайшими предками или современниками. Ее упрекают в наивности и отсталости. Но ведь наивность ее только указывает на то, что она слагалась по пути живого художественного творчества, которое само по себе всегда наивного происхождения. Отсталость же ее на этом пути объяснятся тем, что она, как и следует, шла позади творчества и ставила себе задачей вывод общих законов, а не регистрирование всего множества и разнообразия частных случаев. Она стремилась к единству, к точке согласия всех индивидуальных представителей музыки, к установлению их общего пути, и потому приостановилась на распутье их индивидуального разногласия.

Прежние преподаватели музыкальной теории, преподавая нам законы нашего искусства (с помощью правил), как бы передавали нам попросту некое завещание великих музыкантов прошлого. Как простые передатчики этого завещания, они в простоте своей и сами верили в подлинность его, да и от учеников своих никакой другой веры не требовали. Они в простоте своей полагали, что подлинность этого завещания должна быть несомненной для каждого, кто имеет какое-либо отношение, то есть родство к завещателям, и, на основании этого отношения, родства, дающего возможность видеть эту подлинность, они и определяли призвание ученика, то есть его законное право на наследство.

Итак, защищая прежние позиции музыкальной теории, я имею в виду следующее:

В противоположность большинству современных теорий, прежняя теория обнаруживала согласованность взглядов отдельных руководств. Авторы этих руководств не называли себя авторами самой теории, а лишь составителями руководств по теории. (Учебники гармонии Чайковского или Римского-Корсакова не навязывали нам индивидуальных приемов этих композиторов).

Согласованность взглядов отдельных теоретиков заключалась в одинаковом устремлении этих взглядов «назад», а не «вперед», или, вернее, вглубь источников, а не на поверхность современности.

Прежняя теория не притязала на раскрытие тайны творчества, а лишь указывала пути для него. Намечая эти пути, она заботливо предостерегала от эксцентричных удалений от закона — ее главной темы. Она обнаруживала веру в общий закон всей музыки, и потому мы в ней и находим понятие ошибки, то есть запрещения и ограничения.

Общий закон всей музыки она видела в точках соприкосновения, то есть согласия всех индивидуальных представителей нашего искусства.

Ее наивная вера в общий закон указывает на ее чисто художественное прозрение, то есть она не только сама не притязала на строгую научность, но и не опиралась ни на какие другие области знания, ни на какие другие искусства...

Все ее методы подчеркивали автономность музыки, ее наивная художественная вера в единство музыки не предполагала нехудожественных купюр во всей музыкальной «системе».

Правил своих она не выдавала за самый закон.

Она с осторожностью расширяла свои границы, не торопилась пополняться практикой современности, ибо ее педагогической функцией было — перенести закон в окружающую действительность, а не наоборот.

Ее основы совпадают не только с великой исторической музыкой, но и с музыкальной природой простых смертных, напри-

мер, с народной песнью. Но в то же время она нисколько не интересовалась не музыкальной природой человека и предоставляла нечленораздельные песни диких племен любопытству историков, этнографов и психологов...

Ее исключения из правил (компромиссы) только подтверждали эти правила и нисколько не нарушали общего закона.

Она искала законы в корнях общего музыкального древа и не занималась экспериментами взращивания новых дерев.

И, наконец, в виду того, что она сама не посягала на раскрытие тайны творчества, а служила лишь руководством для усвоения музыкального языка, для незаметности самой техники музыкальной речи — я должен в заключение (и в оправдание свое) заявить, что, защищая прежнюю музыкальную теорию, я защищаю тайну творчества.

Глава IV

Стили

Истоком всех стилей, конечно, была песня-тема. Все стили музыки стремились лишь к тому, чтобы записать эту песню, ибо ведь стилем называли в старину просто палочку, которою записывали.

Все стили по-своему, по-иному записывали песню, по-разному приспособляли ее ко множеству — то есть, например, полифонический стиль распределял ее тему на многие голоса, равно давая каждому из них самостоятельную тематическую роль; гомофонический же поручал ее преимущественно одному голосу, предоставляя другим лишь как бы отражать ее свет. В полифонии все голоса согласовывались в последовательной, самостоятельной передаче темы; в гомофонии преобладал один голос, исполнявший тему, остальные же голоса, как звуковая колоннада, поддерживали и оттеняли ее. Но оба стиля были согласованы между собой окружением темы-песни, и потому в основном законе их наблюдалось тождество.

Правда, палочки (стили), водимые рукой смертных, временами заблуждались, уклонялись от первоначального своего устремле-

ния и проявляли некоторые признаки самочинства. Так создалось самочинное понятие «стиля»... Так постепенно стало обнаруживаться самодовление полифонического стиля, который, удаляясь от своего исконного источника-песни, порой затемнял смысл песни и принимал смысл каких-то математических комбинаций. *Согласование, окружавшее определенный центр*, порой утрачивало свою цель, становилось самоцелью и потому превращалось в механическое комбинирование. Такое же самодовление уже на наших глазах (в конце XIX века) стало постепенно обнаруживаться и в гомофоническом стиле.

Возникновение этого стиля, первоначальное стремление его было ничем иным, как все тем же притяжением к единому центру, к единому голосу песни, почему он и получил название гомофонического. Причем следует заметить, что, возвращаясь к песне, он не упразднил основных законов предшествующего полифонического стиля, а лишь убоялся самодовлеющей сложности, в которую тот уклонился. Гомофонический стиль напомнил нам о единстве, о простоте песни. Отверг самодовлеющее множество, сложность; отверг сложность правил ради простоты закона. Согласование множества кристаллизовалось в гармонию.

Расцвет гармонии ознаменовался расцветом песенных форм, из которых постепенно расцвела и сонатная форма.

Величайший представитель этой формы Бетховен выпевал свои сонаты и симфонии как единую песню, которая простотой своей темы и ее вертикального согласования в каждом его произведении от начала до конца освещала нам всю сложность его архитектонических построений, то есть горизонтального согласования.

Гомофонический стиль стал обнаруживать признаки вырождения, когда гармония сосредоточила на себе наше внимание не как окружение песни, а как самодовлеющий вертикальный разрез, то есть аккорд.

Самодовление гармонии (гомофонического стиля) заключалось в перенесении центра тяжести из согласования аккордов (окружающих песню) в образование аккорда.

Но в начале этого самодовлеющего образования аккордов мы еще наблюдали соблазнительную красоту их. Мы еще не вполне утратили связь с первичными образованиями аккордов, и потому, хотя новые образования и отвлекали нас от темы-песни, хотя и отнимали у нее ее глубину, ширину, ее собственную красоту, но все же, отнимая, как бы занимали ее у нее, то есть все еще отражали ее в себе.

Позднее же гармония все упорнее в упорнее стала заниматься искусственным выращиванием новых прототипов аккорда, которые все более и более утрачивали связь не только с первичными образованиями гармонии, но вследствие самодовления утратили и всякую связь между собой.

Творчество великих гениев определяется главным образом их индивидуальными темами, то есть их индивидуальным созерцанием единой песни. Каждый из них мог только по-своему созерцать ее, но каждый из них одинаково ее окружал. Также должно определяться нами и явление стилей. Смена стилей всегда должна обозначать не удаление по линии дурной бесконечности, а возвращение к центру. Таким возвращением несомненно был вначале и гомофонический стиль, последний из коллективных стилей нашей музыки.

Такое возвращение знаменует собой ни революцию ни контрреволюцию, ибо новое естественно и незаметно, без каких бы то ни было «потрясений основ» возникает из предшествовавшего. Новое является лишь обновлением «старого». Оно отвергает в нем лишь то, что его удалило от центра. Но в своем возвращении к центру ищет прежних забытых путей окружения его. В стремлении к единству оба стиля обнаруживали и согласование, равновесие всех элементов музыки (в тесном смысле слова: мелодии, гармонии, ритма, архитектоники).

В стремлении же ко множеству они стали как бы вырождаться. Сначала это было не вырождение, а лишь перерождение. Контрапунктический стиль перерождался в гармонический. Путь этого перерождения, хотя нам и ясен, но точных границ его поворота установить невозможно.

Мы не можем точно назвать автора, который, порвав *окончательно с контрапунктическим стилем*, в порядке революции провозгласил бы стиль гомофонический.

Гайдн и Моцарт, которые относятся уже к представителям стиля гомофонического, так же ослепительно владели контрапунктом, как и гармонией и всеми другими элементами.

То, что гармонический стиль вырождается, вряд ли может быть оспариваемо, так как симптомы этого вырождения появились уже несколько десятилетий назад.

Но каковы же уклоны этого вырождения? То есть, имеются ли намеки на перерождение? Перерождение есть ничто иное, как возврат все к той же песне. Если возврат этот намечается (как это было в смене предшествующих стилей) и теперь, то почему же меньше всего вспоминается нами, при восприятии современной «передовой» музыки, вечная «песня»?..

Почему, наконец, все элементы этой музыки: гармония из соблазнявшей нас красавицы превратилась в пугало; контрапункт из сложной шахматной игры — в пустое баловство; форма — не то в жалкую схему, не то в маску; ритм — не то в барабан, не то в негрскую пляску; и даже пресловутая «звучность» (звуковой «колорит»), достигшая в конце прошлого века столь блестящей красоты, а у позднейших композиторов постепенно заменившая и поглотившая ценность всех остальных элементов музыки, ныне в передовом модернизме превратилась в бесформенный шум?

Слушая подлинно великие произведения музыки, понимаешь то единое, что диктовало, что собирало их в целое. Что диктует и собирает сочинения современных модернистов? Возникновение этого мучительного вопроса само по себе настолько же трагично, как и бесплодно, так как и диктовать, и собирать всякое музыкальное произведение может только все та же песня, которая была в начале, и воспоминание о которой будто стерлось из нашей памяти.

Не переродились ли все предшествующие стили в простое современное стило, которое, как и все современные изобретения, освобождает человека от лишнего труда?

Если полифония согласовывала самостоятельные линии голосов в гармонию, гомофония рассматривала гармоническое движение, сопровождающее тему-мелодию, как контрапункт, то как же иначе назвать нам современный коллективный стиль модернистов, если не контрагармонией, то есть какофонией?

Глава V

Гармония, как центральная дисциплина музыкального воспитания

Вглядываясь в основные смыслы музыкального языка, пытаясь осознать общий закон музыкального согласования, мы не можем не признать дисциплины гармонии центральной среди других дисциплин музыки.

Понятие «гармонии», так часто применяемое в жизни (в смысле согласования всякого множества в единство, тяготения всякой сложности к простоте), наиболее конкретно оправдывалось музыкальной гармонией до нашего века.

Как музыкальная дисциплина, она согласует, осмысливает собою все другие элементы, все другие дисциплины музыки. Она является одновременно и фундаментом, и цементом в музыкальном построении. На ее основных построениях согласуются все индивидуальные и коллективные стили музыкального искусства до наших дней. Слух и ритмическое чувство, как способности ориентировки в высоте (интонации) и размере (длительностях) музыкальных звуков, приобретают цену лишь тогда, когда эти способности уже углубляются до ориентировки в основных музыкальных смыслах. Это углубление, то есть главное воспитание слуха и ритма, начинается с гармонии.

Что же касается наиболее ценной способности — тематического наития, непроизвольного обретения темы, то она, разумеется, не могла подлежать воспитанию в специальном классе. «Класс темы», «класс мелодии» до сих пор, слава Богу, не имелся в консерваториях. Это означало бы то же самое, что «класс созерцания», «класс творчества».

Но опять-таки, поскольку построение темы связано с мелодической линией и, следовательно, с основным смыслом голосоведения, оно выправлялось, корректировалось в классе гармонии и в следующих за ним классах форм (полифонического и гомофонного стилей).

Гармония и контрапункт «свободного стиля», несмотря на различие правил, общим своим законом одинаково освещали ученику формы той живой музыкальной речи, которая его окружала.

Но контрапункт «строгого стиля» удалял его в то далекое историческое прошлое, которое имело слишком, мало общего с окружавшей его музыкальной атмосферой для того, чтобы дать ему возможность проникнуть в общий закон музыки, безотносительный к истории и к каким бы то ни было стилям.

Во всяком случае, слишком длительное упорное преподавание контрапункта «строгого стиля», отделенного от нас многими историческими ступенями, имело за собой гораздо менее основания, чем могло бы иметь, например, специальное упражнение в стиле гораздо более близких нам классиков (Моцарта, Гайдна) или романтиков (Шумана, Шуберта).

Прерванная линия преемственности в каждом преподавании прерывает у ученика и бессознательное созерцание общего закона. Преподавание живого языка не должно протекает в историческом аспекте, а также не должно опираться на отдельные стили речи.

Это соображение подтверждается тем, что большинство усвоивших себе премудрость контрапункта «строгого стиля» с особенной радостью и легкостью освободилось не только от строгих правил этого стиля, но заодно и от всех смыслов музыкального закона. Упорное занятие этой «строгой» дисциплиной продолжается и ныне и самым странным образом уживается с анархией «творческой» практики.

Впрочем, надо полагать, что в современном преподавании не совсем исключена и гармония. Следовательно, можно как будто и про нее сказать, что и она, мол, не спасла нас от современной какофонии.

Но в том-то и дело, что она преподается не как живой закон музыкального языка, а как отжившие правила его.

Мы не замечаем, что отвергая жизненность гармонии, как цельной и стройной системы музыкального согласования, мы тем самым отвергаем жизненность и всей музыки, существовавшей до нас.

Если преподавание гармонии не спасает нас от музыкальной анархии, то это произошло лишь потому, что гармония представилась нам как справочный каталог аккордов, или аптечка с патентованными средствами для возбуждения притупленных чувств, или костюмерная лавка, где можно за дешевую плату принарядить свою «праздную мысль». Мы не поняли, что, раскрывая перед нами основные смыслы музыки, гармония указывает нам путь неисчерпаемого согласования этих смыслов и постоянного обновления их.

Основные смыслы гармонии устанавливают основные смыслы формопостроения, определяют «сильное время», определяют «место» формы (стояния, ухода, возвращения, начала, середины, конца).

Но, настаивая на главенстве гармонии среди других дисциплин музыки, мы не должны забывать о ее подчиненной роли в отношении к «песне»-теме.

Гармония, являясь главным окружением песни-темы, только в своем тяготении к ней обретает печать вдохновения.

Если мы еще испытываем все музыкальное искусство до нашего (XX-го) века как живое слово, если мы дорожим им не только как историческим прошлым, но и как насущным хлебом, как завещанием, дающим нам и сейчас главный источник нашего музыкального существования, то вместо преувеличенного упора в историческую дисциплину контрапункта «строгого стиля» нам необходимо создать из полифонии свободного стиля и из всей гармонической практики великих композиторов до XX века «строгий стиль» гармонии.

Мы должны вернуться не к прежней «старой» практике творчества — это значило бы вступить на путь бесплодного подра-

жания — но мы обязаны вернуться к той дисциплине основных законов гармонии, которая воспитывала великих мастеров, и которой, по-видимому, лишены воспитываемые ныне подрастающие музыканты.

Правда, действие этого воспитания не прервалось окончательно... мы имеем еще больших музыкантов прежнего воспитания. Но мы имеем их лишь в небольшом числе представителей прошлого века. Нынешнее же поколение — молодежь — воспитывается на отрицании всего «прошлого», она воспитывается на уважении лишь настоящего мгновения, а так как время, мгновения в реальной жизни никогда не останавливаются и имеют предосадное обыкновение ускользать в столь ненавистное нам прошлое, то положение современных воспитанников в музыке является поистине трагическим: каждое их действие, каждая продукция, не успевая быть законченными, безвозвратно отходят в прошлое. И тем безвозвратнее, чем менее они были воспитаны на уважении прошлого, как законного координата вечности и как наиболее доступной нашему зрению временной плоскости.

В современное воспитание молодежи, конечно, входит и ознакомление с прошлым, но, как уже было сказано, ознакомление это протекает в аспекте историческом. Воспитаннику как бы демонстрируется «прежняя» точка зрения, которая отнюдь не должна воспитать, установить его собственную точку зрения, но которую он, напротив, должен во что бы то ни стало преодолеть, чтобы впоследствии заслужить звание «мейстера»...

Современные «мейстеры»-учителя, воспитывая будущих «мейстеров»-учеников, заботятся не столько об освещении единым светом всей деятельности наших общих подлинных мейстеров «прошлого», а главным образом стараются оправдать перед своими учениками то, что «творят» сами.

В принцип современного музыкального воспитания совсем не входит заклинательное ограничение; единственным содержанием его, наоборот, является развязывающее всякие узы расширение, доходящее до уничтожения всяких границ искусства.

Теоретическое освещение произведений великих мастеров прошлого направлено не на то, что определяет законы музыки, общие для них всех, а главным образом на отдельные детали, представляющие собою индивидуальные разногласия, исключения, способные у слабых и неокрепших духом учеников вызвать сомнение в существовании общих законов.

Не укрепив ученика в вере в общий закон и обращая главное внимание его на разногласия индивидуальных или коллективных стилей, преподаватель ослабляет в нем способность понимать музыку в целом. Преподавание как бы начинается с купюры смыслов.

В отделе случайных гармонических образований (задержаний, предъемов, проходящих, вспомогательных и выдержанных нот) прежняя гармония, предусматривая все эти перечисленные формы, дающие новые «случайные» созвучия, называла их случайными лишь условно, в отличие от аккордов-прототипов. «Случайность» эта тоже подлежала закономерности, и потому случаи эти отнюдь не были «несчастными». Все эти формы, образовывавшие как бы «случайные» гармонии, были настолько определенны, что давали возможность прежним музыкантам точно подписывать под ними так называемый цифрованный бас.

И вот этот отдел «случайных» гармоний вместо того, чтобы сосредоточить на себе внимание в том смысле, что даже и кажущееся «случайным» в нашем искусстве подлежит закону и окружает закон, вместо подобного внимания отдел этот возбудил особенное любопытство современников как к некоей лазейке, дающей возможность «уклоняться» от закона, то есть не окружать его, а обходить.

«Случайные» гармонические образования так же тяготеют к прототипам консонирующих и диссонирующих аккордов, как диссонанс тяготеет к консонансу. Отсутствие этого тяготения делает «случайность» несчастной. Эти несчастные случаи должны, наконец, быть признаны вновь (как это было всегда) фальшивыми созвучиями!

Случайное гармоническое образование, взятое лишь в вертикальном разрезе гармонии, как самостоятельный аккорд, не име-

ющий ни исхода, ни цели, всегда имеет шансы быть отнесенным к разряду фальши.

То, что гармония (как и вообще музыка), помимо вертикальной линии, имеет еще и горизонтальную, и что законы ее касаются, главным образом, взаимоотношения обеих линий, — должно быть напоминаемо в наши дни с каждым боем часов.

Но кроме отдела случайных гармонических образований, в музыке (как и во всяком человеческом деле) существует еще отдел, не поддающийся теоретическому рассмотрению и потому не зарегистрированный, — это отдел *компромиссов* стиля. Отдел этот, хотя и не существующий ни в одном руководстве, по молчаливому соглашению большинства современников, стал главной опорой, существеннейшим оправданием их «творческой» практики.

Компромисс, как некое прощение, как трагическая неизбежность, как бы подразумевает: «несмотря на...».

Компромисс, как осознанный принцип, уже говорит: «благодаря тому, что...».

Современное большинство вместо того, чтобы «обойти» компромиссы стилей прежней музыки, как она «обошла» ее законы; вместо того, чтобы «несмотря на» эти компромиссы, искать законы, их «рассмотрело» с большим вниманием, «поблагодарило» и стало окружать, как свой «центр».

«Модернистическая» музыка имеет своим основанием совокупность компромиссов всех стилей прежней музыки.

Говоря о компромиссе стилей, я разумею не только стиль — перо индивидуальных представителей различных эпох, но и коллективные стили, как, например, полифонический (контрапунктический) и гомофонический (гармонический).

Если мы занимаемся рассмотрением в лупу этих компромиссов (невидимых невооруженному глазу), то невольно возникает вопрос: для чего? Для избежания их или же для использования?..

В наши дни, непонятно почему, особенно принято превозносить надо всеми Моцарта. Если такое предпочтение связано с легкостью его творческого процесса и с количеством написанных им опусов, то здесь можно было бы усмотреть некую связь с житей-

скими устремлениями современников. Если же здесь действует настоящая оценка художественных достижений Моцарта, то подобное предпочтение современниками этого самого непогрешимого музыканта можно объяснить не иначе, как действием закона контрастов.

Моцарт есть лучший образец отсутствия (или по крайней мере, минимума) компромиссов, связанных как с его индивидуальным стилем, так и с коллективным стилем его эпохи.

Моцарт является лучшим примером слияния контрапунктического стиля с гармоническим. Музыка его одинаково совершенна при рассмотрении в лупу как с точки зрения контрапункта, так и с гармонической. Она соединяет в себе лишь положительные стороны обоих стилей. Если не считать весьма немногих сочинений (капли в море его божественного творчества) — сочинений, конечно, написанных «от руки», по заказу, из-за куска хлеба; если забыть изредка встречаемые у него формы каденций — формулы, общие для его эпохи, несколько похожие на привычный реверанс, тот самый светский реверанс, который был так чужд Бетховену, раскрывшему нам столько новых перспектив в области каденции; если, наконец, принять к сведению, что даже и рука Моцарта была непогрешима, и что, следовательно, даже и те его сочинения, которые были написаны им только от руки, все же были произведениями великого мастера, то приходится признать, что ему, более чем кому бы то ни было, были чужды компромиссы в отношении к законам музыкального искусства.

Самые разнообразные, самые противоположные оценки его творчества должны сойтись на том, что он обладал самой непогрешимой, «безнадежно» непогрешимой «музыкальностью» в самом глубоком смысле этого слова.

Компромиссом контрапунктического стиля являются те вертикальные разрезы созвучий, которые, будучи взяты сами по себе и рассматриваемы нами чисто гармонически, хотя и оправдываются голосоведением, но производят на нас впечатление корявого аккорда. Такой корявый аккорд изредка (в виде проходящего мгновения) можно встретить в какой-нибудь сложной фуге даже

у Баха. Но при этом необходимо иметь в виду следующее: контрапунктический стиль, хотя и имеет своей целью наиболее гармоничное сочетание самостоятельных голосов (мелодий), но ни один контрапунктист никогда не позволял себе рассматривать «случайное» образование вертикального разреза, как самостоятельную гармонию (аккорд). Напротив того: преследуя преимущественно горизонтальную линию (развитие голосов), он тем самым как бы приказывает и нашему вниманию не останавливаться на созерцании отдельного вертикального разреза.

Отдавая преимущество горизонтальной линии и преследуя, главным образом, гармоничное сочетание самостоятельных голосов-мелодий, контрапунктист имеет перед собой столь сложную задачу согласования обеих линий, что временное, мгновенное перенесение центра тяжести в одну из них (то есть в горизонтальную) является вполне естественным и потому простительным колебанием.

Компромиссами полифонии являются также попадающиеся изредка в сложных фугах пересечения. Железная логика полифонического голосоведения с ее сугубой тематичностью, с ее специфическими формами имитации, канона и т. д., не являясь никоим образом противоречием голосоведению гармоническому, в то же время впадает изредка в компромисс голосоведения с точки зрения чисто гармонического стиля, свободного от сложных проблем полифонии и потому имеющему менее железный и более плавный, гибкий характер голосоведения.

Компромиссом гармонического стиля являются те вертикальные разрезы созвучий, которые образуются от фигурационного движения гармонии, то есть так называемого гармонического «аккомпанемента» с мелодией-темой.

Большинство этих созвучий кажется нам компромиссными, будучи рассматриваемы нами с контрапунктической точки зрения, то есть если мы гармоническую фигурацию рассматриваем как самостоятельную голосовую линию, долженствующую контрапунктировать, то есть гармонически совпадать во всех точках с голосом мелодии.

Но для устранения впечатления компромисса нам стоит лишь остановить движение фигурации или вернее установить колоннаду гармонических последований.

Такая фигурация обыкновенно оправдывается либо необходимостью движения, ритма, либо требованиями инструментального изложения, то есть распределения, распространения гармонии по регистрам.

Весьма наглядным примером для этого является этюд в секстах (des dur, op. 25) Шопена. Если кто-нибудь услышит эту пьесу в первый раз в совершенном исполнении большего пианиста в надлежащем темпе (Allegro) и с безукоризненной педализацией, то ему и в голову не придет думать о «компромиссах» гармонического стиля. Если же тому же человеку придется присутствовать при медленном чтении, либо при преувеличенно медленном разучивании этого этюда каким-нибудь учеником, то он не поймет чудесной и вполне естественной гармонии этой пьесы.

Сам Шопен, гениальнейший и тончайший гармонист, конечно, не мог рассматривать как самодовлеющие аккорды те случайные созвучия, которые образуются в этой пьесе от совпадений (большей частью на слабом времени такта) мелодических секст правой руки с фигурацией гармонии (в двойных нотах) левой. Другими словами, эти случайные совпадения не могут быть названы ни консонирующими ни диссонирующими аккордами. Они не относятся и к разряду случайных гармонических образований, которые потому и называются образованиями,, что не утрачивают образа прототипов, а тяготеют к ним и разрешаются в них.

Совпадения эти пришлось бы назвать попросту фальшивыми аккордами, если бы сам автор обособил их, преподнес их нам в качестве аккордов, то есть остановил бы так или иначе наше внимание на них, подчеркивая их либо сильным временем такта, либо акцентом, либо их длительностью. На самом же деле, быстрый темп, то есть мимолетность этих совпадений при необыкновенной четкости и простоте основной гармонии, сменяющейся только половинными нотами и столь богато изложенной, так ясно звучащей на педали, за-

ставляет нас нс смотреть на эти отдельные вертикальные разрезы случайных и мимолетных совпадений с контрапунктической точки зрения. То есть мы должны признать гармонию этой пьесы совершенной, несмотря на сомнительную «контрапунктичность» ее отдельных голосов.

«Несмотря» всегда означает наличность известного компромисса, но вполне допустимого, пока это самое «несмотря» не пытается превратиться в «благодаря»...

Прочтя эти соображения, многие (особенно не музыканты) будут недоумевать: в чем же, наконец, разница между контрапунктом и гармонией? Контрапунктировать — значит давать гармоничное совпадение отдельных самостоятельных голосов во всех точках... Гармонизировать — значит давать то же совпадение точек, то есть то, что называется контрапунктом.

Контрапункт, преследуя по преимуществу горизонтальное развитие каждого из голосов, в то же время даже и название свое оправдывает как бы признанием важности совпадений, то есть линии вертикальной.

Гармония же, как будто по преимуществу останавливающая наше внимание на вертикальном разрезе созвучий, не только является одновременно учением о голосоведении, то есть о пластичности уже горизонтальной линии, но всей своей дисциплиной согласования (горизонтального) аккордов, каденций, модуляций и т. д., раскрывает перед нами все горизонты формы...

В том-то и дело, что разница между контрапунктом и гармонией лежит не в отношении того и другого к основным законам музыкального согласования как вертикального, так и горизонтального, а только в стиле, то есть в характере пера и в тех специфических «формах» (фуга, симфония), которые взросли на почве каждого из стилей.

Всякое противопоставление контрапункта и гармонии, как дисциплин согласования звуков, всякая попытка современников разъединить вертикальную и горизонтальную линии музыкального согласования есть подкоп под основные законы нашего искусства.

Разницу обеих дисциплин в отношении к общим для них музыкальным законам мы можем наблюдать лишь в виде едва заметных колебаний, которые, как и всякие колебания, должны быть отнесены скорее к области компромиссов.

Но, находясь перед компромиссом одного из этих стилей, мы и определяем и корректируем этот компромисс не иначе как требованиями другого, то есть контрапункт проверяется гармонией, а гармония контрапунктом.

Не мешает еще напомнить, что тот же Бах, который в весьма редких случаях, руководимый властным приказом темы, ее проведением и контрапунктическим развитием в различных голосах, на мгновение соскальзывает в шероховатость вертикального разреза, то есть аккорда, тот же Бах обогатил музыку такими гениальными, изумительными гармониями-аккордами, которые делают его как бы пророком Вагнера и Листа.

Также и Шопен, выходя из специфических, форм гомофонии, покидая схему мелодии и аккомпанемента, давал нам образчики совершеннейшего контрапункта.

Глава VI

Несчастный случай

Каждый художник, подобно Атласу, обречен нести на плечах своих в с ю тяжесть, т. е. бремя *всех* элементов своего искусства в целом. Каждая попытка освободиться от какого-нибудь элемента обесценивает всю его ношу.

Если художник не в равной степени одарен властью над всеми элементами своего искусства, то это тем более обязывает его искать равновесия своей ноши.

Колебания этого равновесия неизбежны в связи с природной одаренностью художника. Но кроме того, эта колебания связаны и с природой каждой данной темы.

Только неповторимость согласования определяет собой неповторимое своеобразие тем, сочинений, авторов, школ, стилей, эпох. В этой неповторимости согласования всегда наблюдается

некоторое колебание равновесия элементов, ибо полное равновесие для нас, смертных, есть остановка жизни, то есть смерть. Колебание это заключается в частичном (временном) перенесении центра внимания на какой-нибудь из элементов, в подчеркивании, в частичном обнажении его.

Частичное обнажение какого-нибудь элемента или смысла в великом искусстве часто вызывает иллюзию его абсолютной новизны, небывалости.

Таким образом, действительно неповторимое, небывалое по своей новизне явление индивидуальности, например, Шопена, Шумана, Вагнера создало иллюзию абсолютной новизны и небывалости элементов их языка.

«Гармонии», то есть аккорды этих композиторов показались миру новыми ровно постольку, поскольку их «гармонии» получили новое освещение, то есть поскольку наше внимание было приостановлено на них неповторимым согласованием.

Эта приостановка есть ничто иное, как некий акцент, фермата, колебание равновесия, которое у всех великих мастеров поразному проявлялось, но которое никогда ни у кого из них не утрачивало общего для всех тяготения к общему для всех центру. Но каждый такой «акцент», каждая «фермата», приостанавливающие наше внимание не для нового освещения музыкальных элементов, а для помрачения нашего сознания; каждое колебание, нарушающее, отвергающее центр равновесия, имеет неоспоримое право на абсолютную «новизну», «небывалость», ибо воистину этот прием не бывал в практике великих мастеров до XX века.

В дни нашей юности, воспринимая не только классическую музыку, но и слушая в первый раз тогда еще новые для нас сочинения Чайковского, Брамса, Грига и т. д., нам и в голову не приходило анализировать их. Непосредственное восприятие не прерывалось никакими выпадениями смыслов. Что же касается до остроты обнажения этих смыслов (особенности мелодических оборотов, каденций, модуляций, отдельных гармонических образований или сочетаний), то мы воспринимали их именно только как своеобразную акцентировку все тех же смыслов. Эти своео-

бразные акценты и создавали для нас индивидуальную атмосферу каждого из этих авторов. Эта атмосфера и давала нам возможность различать и по-различному любить их.

С начала же нашего века стали понемногу появляться, а потом с угрожающей прогрессией размножиться музыкальные сочинения, в которых индивидуальное подчеркивание смыслов заменилось произвольным вычеркиванием их. Непосредственный слушатель, вместо блаженного погружения в созерцание, вместо восприятия индивидуальной атмосферы, стал испытывать в этих новых сочинениях на каждом шагу лишь одни толчки от выпадения смыслов.

Эти вычеркивания, выпадения действовали на непосредственного слушателя, как несчастный случай, как инцидент (по-французски accident, т. е. нечто вроде железнодорожной или автомобильной катастрофы). Они будили сознание и заставляли разбираться в том — что же именно случилось и почему это произошло.

Если мы при непосредственном восприятии «прежней» музыки, обращая внимание на какой-нибудь акцент, говорили: «как это прекрасно», то мы при этом радовались, что этот смелый акцент, это новое гармоническое образование нисколько не нарушало единства смыслов.

Обращая же наше внимание на современные «акциденты», мы пугаемся вовсе не «сложности» гармонических образований, а потери всякого образа гармонии, ибо даже самые обыкновенные, заурядные аккорды не обнаруживают между собой никакой связи и тяготения к единству. Эти «акциденты» стали со временем так учащаться, что непосредственный слушатель стал подозревать авторов в злом умысле, в их явном намерении превратить самый «акцидент» в тему, в главное содержание не только данных сочинений, но и всего музыкального искусства.

От отдельных сочинений с акцидентными «темами» можно, разумеется, просто отойти.

Но если целому поколению прививается музыкальное мировоззрение, устанавливающее «акцидент» как основную тему,

главную задачу музыкального искусства, то мы обязаны вступиться за нашу музу, так как «акцидент» по своему существу, являясь просто результатом механической инерции и не обнаруживая даже в жизни, а тем более в искусстве, никакой индивидуальной (душевно-духовной) атмосферы, в качестве темы грозит «акцидентом», то есть катастрофой, уже всему нашему искусству.

Такие выпадения, вычеркивания смыслов в былые времена назывались попросту ошибками, и, как таковые, они не имели доступа на эстраду (или как раньше говорили — в «храм искусства»).

Ошибки скромно сидели по домам или уже во всяком случае не выходили за пределы консерваторских классов. Но с начала нашего века они стали приобретать все большую смелость и самовольно освобождаться от домашнего или классного заточения. Прежняя робкая фальшь приобрела значение смелой гармонии и стала рассматриваться как симптом таланта. Понятие художественной ошибки в наш просвещенный век оказалось относительным. «Относительность» как бы стала новой художественной верой. Из боязни ошибиться против этой новой веры большинство сложило руки и перестало вообще как бы то ни было и к чему бы то ни было относиться. Но это было несомненно ошибкой, ибо именно потому, что все стало относительным, необходимо было для уравновешения всех современных относительностей противопоставить им в качестве координата еще одну, то есть отношение к музыке, как к единому искусству, как к автономному языку...

Дилетантизм так же, как и специальная музыкальная одаренность, является природным качеством.

Дилетанты-мечтатели обыкновенно представляют себе процесс музыкального сочинения, хотя и при участии музы, но лишь в образе музы-вдохновительницы, а не музы-учительницы. Они не представляют себе того прилежания, с каким музыкант должен «с утра до вечера» внимать «урокам девы тайной»...

Но есть другой, противоположный тип рожденных дилетантов. Тип этот более опасный, чем первый — это дилетант-рассу-

дочник, дилетант-теоретик. Он, в противоположность мечтателю, более активен. Он своими теоретичёскими очками больше импонирует толпе. Он чаще проникает в жизнь искусства в качестве суфлера ходячих мнений.

Дилетант-теоретик не признает музы вообще ни в виде вдохновительницы ни в виде учительницы. Он верит только в эволюцию и представляет ее себе в образе сменяющейся моды. Это он убедил большинство, будто музыка создавалась по каким-то кем-то выдуманным правилам, а не живет в музыкальной природе человека со всеми ее законами: с тоникой и доминантой, консонансом и диссонансом, с созерцанием и действием, покоем и движением, светом и тенью...

Исповедуя и проповедуя «веру» в эволюцию и моду, он следит лишь за движением, за действием, то есть за диссонансом в его удалении от консонанса.

Диссонанс, как законный член гармонии, являлся всегда фактором движения, окружающего консонанс.

Понятия диссонирующего аккорда вне тяготения его к консонансу, а также в отрыве от понятия тональности, в музыке до нашего времени никогда не существовало.

Диссонанс, в качестве спутника консонанса, может в свою очередь иметь своих спутников в образе диссонансов же, то есть диссонирующих аккордов или случайных гармонических образований, но каждая цепь диссонансов оправдывается лишь общим тяготением к консонансу. Тяготение это определяется тем, что в гармонии называется голосоведением.

Следя за диссонансом исключительно по линии его удаления и отделения от консонанса, дилетант-теоретик расширил понятие диссонанса до полного и окончательного его удаления и отрыва от понятия музыкальной гармонии.

Благодаря этому в наше время стерлась грань, отделяющая понятие диссонанса, служившего раньше красоте гармонии, от понятия фальши, как незаконной нарушительницы ее. Всякое нарушение гармонии (испытывается ли оно как желательный или же как нежелательный «инцидент») называется ныне диссонансом.

Допустим, что в силу нашей человеческой суетности мы не только в музыке, но и в жизни предпочитаем движение диссонансов покою консонансов, то есть что мы не признаем первенства, главенства консонанса.

Но ведь здравый-то смысл, управляющий жизнью, никогда не доходил в своей суетности до отрицания все же какого-то взаимодействия покоя и движения, ибо это взаимодействие и знаменует собою жизнь.

С высоты птичьего полета, с которого современники так любят рассматривать всю земную жизнь, благо, что для этого ничего не требуется кроме механических крыльев аэроплана, с высоты птичьего полета вся история (и музыки и жизни человеческой) как бы имеет свои тоники и доминанты, консонансы и диссонансы, и очевидно, что в настоящий момент все человечество находится как бы на диссонирующем аккорде.

Но наблюдая «диссонансы» нашей жизни, мы несомненно испытываем нетерпение от бесконечных переходов одного диссонанса в другой и ждем вожделенного покоя-консонанса. И уже одно это нетерпение и ожидание свидетельствует о законе тяготения к консонансу. Наблюдая повседневную жизнь с высоты аэроплана, мы, не только сами испытываем тяготение к покою, но не можем не заметить этого тяготения и в наблюдаемой нами суете. И если мы видим, что не все и не одновременно стремятся к покою, что в то время как один голос клонится к покою, другие нарушают его, то все же мы наблюдаем какое-то голосоведение, обусловливающее некоторое взаимодействие покоя и движения, — мы все же наблюдаем жизнь...

Все люди в равной степени одаренные жизнью, в известной степени обладают также инстинктом ее охранения.

Мы, несмотря на все наши разногласия, все же в принципе признаем необходимость голосоведения в жизни. Если же это голосоведение, если согласование сложности множества в единство нам далеко не всегда удается, то мы самую неудачу нашу не выдаем за цель нашего достижения... Музыка же, предусмотрев временную сложность-скопление диссонансов и модуляций,

окружающих простоту тональности и консонансов, не предусмотрела лишь того несчастного случая, когда каждый «диссонанс», каждая «модуляция», отделившись от своего центра простоты и покоя, провозгласили самих себя простотой и покоем... Словом — музыка, в противоположность всем государствам, ведающим строем человеческой жизни, не предусмотрела анархии. Государство в жизни имеет определенные границы территории и своих законов, видимых каждому человеку. Нарушение этих границ, как бы часто оно ни имело места, настолько осязательно для жизни, что никому в голову не придет рассматривать самое это нарушение как покой, как основу государственного бытия. Если же это нарушение в порядке революции имело целью поправку прежнего строя, то оно, следовательно, заключало в себе уже какое-то понятие и права и строя, применимых к жизни государства.

В искусстве же революция знаменует собой всегда анархию, то есть отрицание единого искусства, как государства. В искусстве партийность недопустима, ибо количество партий должно равняться количеству индивидуальностей, большинство которых всегда отличалось неспособностью видеть автономные границы самого искусства, как некоего государства. Кроме того, чтобы сговориться, надо иметь нечто объединяющее. Объединить может только общая любовь к искусству. Искусством мы можем назвать только искусство до сего дня, до нас. Революция же есть протест против прежнего. Таких революций в музыке никогда и не было раньше.

Такая революция, как определенный момент всеобщего взрыва, разумеется, не может быть отмечена и в нашей современной музыке. Но такая насильственная революция должна быть нами констатирована в настоящее время, как результат незаметного для большинства постепенного процесса. Процесс этот начался гораздо раньше (приблизительно двумя десятилетиями) великой войны и всех столь заметных нам потрясений... Незаметность этого процесса может быть объяснена не только недостаточной музыкальной сознательностью большинства и не только тем, что для большинства вопросы искусства не имеют жизненной

актуальности, но главным образом тем, что отдельные явления, все зачинания этого «революционного» процесса сначала прикрывались знаменем прежней музыки и в противоположность революциям в жизни не провозгласили никаких общих новых законов... Лишь немногие почувствовали в этих явлениях музыкальный нигилизм; из этих немногих не все испытали отвращение к нему, а из этих последних не все поняли, что проявление нигилизма в прежних «храмах искусства» является уже угрозой самому искусству.

Таким образом, постепенное исчезновение веры в единое искусство сопровождалось и постепенной утратой критерия для проверки отдельных явлений его...

Вагнер, на которого чаще всего указывают как на примерного революционера, никогда на самом деле им не был. Его преклонение перед Бахом, Моцартом и Бетховеном не было холодным признанием их заслуг. Это был живой культ, который указывает нам на его глубокую связь с прежней музыкой. Его реформа в области оперы[1] не имеет ничего общего с музыкальной революцией. Что же касается его гармонии, тематического построения, ритма и, наконец, его изумительной разработки тем (лейтмотивов), то здесь наблюдается лишь индивидуальное освещение, гениальное одухотворение все тех же музыкальных смыслов, которые были основой всей музыки. Он, как истинный гений, лишь по-своему осветил, углубил и разработал первичные «лейтмотивы» самой музыки...

Наконец, словами Ганса Сакса, обращенными к Штольцингу, он столько же предостерегнет нас от легкомысленного пренебрежения законами, сколько и поощряет к борьбе с рутиной моды, представителем которой был Бекмессер.

* * *

Однажды, в дни моей юности (в начале нашего столетия), я присутствовал на первом исполнении в Москве одного «симфонического» произведения некоего композитора, тогда еще для нас

[1] Опера сама по себе, как целое, не представляет определенной специфической музыкальной формы.

неизвестного (хотя уже начинавшего «шуметь» на Западе), ныне уже провозглашенного за наделанный им шум «классиком». Слушая это произведение, я впервые испытал страх за музыку... Я впервые присутствовал при том, как шум, обыкновеннейший будничный шум, зафиксированный нотными знаками, выдается за музыку. Испуганный, но ничуть не заинтересованный этим ловким фокусом, я стал оглядываться... Кругом скучающие лица, заметно недоумение, но общего испуга не было... По окончании этого нового музыкального эксперимента из разговора с музыкантами можно было лишь заключить, что пока эксперимент этот не удался, но и только... Испуга же моего почти никто не разделил. Преобладающее мнение сводилось лишь к недоумению и недоверию по отношению к автору, но при этом как бы допускалась возможность доумения и доверия впоследствии.

Конечно, *постепенный* процесс восприятия, постигания художественных явлений понятен и допустим, как процесс образования художника. Такое постепенное постигание продолжается и не прерывается у художника в течение всей жизни в отношении к тем явлениям искусства, которые однажды и навсегда зачаровали его своей красотой и глубиной.

Но самые чары подлинного искусства никогда не начинают своего действия и не проявляются в виде недоумения и недоверия у воспринимающего — в таких несчастных для искусства случаях приходится констатировать их причину в бездарности либо автора либо воспринимающего. Обыкновенно и чаще всего причину такой неудачи видят в несовпадении индивидуального вкуса автора и слушателя. Но ведь художественное произведение, как достижение, есть результат вдохновения (веры) и мастерства (умения), и потому, как проявление всякой искренней веры[1] (хотя

[1] *Примечание:* Я пользуюсь словом «вера» в смысле единственного критерия для всякой проверки. Для проверки чисел требуется вера в числовые смыслы, в разум математики. Этот разум поддерживает наши мосты и башни. Точно также и музыкальные построения держатся разумом, гармонией звуков. Кроме того, понятие веры противопоставляется мною понятию вкуса. Вкус неразрывно связан с индивидуальностью. Вера же есть созерцание того, что вне нас и над нами, так же, как и вдохновение, прежде всего есть самозабвение.

бы чужой) и подлинного умения (хотя бы в чуждой области), должно вызвать по меньшей мере доверие и разумение, то есть понимание.

Мы всю свою жизнь, рассуждая об искусстве, говорим о каком-то «вдохновении», якобы имеющем наибольшее значение во всяком художественном явлении. Что же мы, наконец, разумеем под этим словом? Упоение собой? Но ведь такое вдохновение способно воздействовать лишь на влюбленных психопаток! Холодный расчет, сделку между собой и предметом искусства? Но ведь всякий расчет и сделка могут «интересовать» только тех, кого они касаются, и всех специалистов по сделкам...

Если мы искренно говорим о вдохновении, если мы знаем, что разумеем под ним, то, стало быть, однажды его испытали. Вдохновение приписывается обыкновенно только одним гениям... Как будто мы могли бы признать их гениями и судить об их вдохновении, если бы оно не сообщалось нам и не сообщало нам об их индивидуальном гении и о том гении музыки, который вдохновил их...

Если бы после упомянутого мною концерта, после исполнения неслыханного доселе эксперимента, вместо скуки и недоумения, я увидел бы кругом восторженное. вдохновенное настроение душ, то мое впечатление можно было бы объяснить только субъективным настроением души, или же я должен был бы сказать себе, что моя вера в существо музыки субъективна, что существо музыки не совпадает с существом моей души (то есть, что я попросту недостаточно музыкален).

Но ведь я помнил подлинный восторг и вдохновение тех же музыкантов и той же публики, воспринимавших подлинные вдохновения Бетховена, Вагнера, Чайковского; вдохновение людей, в котором растворялись не только их различные души, не только их различные вкусы, но и их различные способности отзываться на язык музыки.

И вот тогда я понял, что всякая скука, всякое недоумение, вызываемое какой-нибудь музыкой, есть поклеп на музыку вообще. Я понял, что только подлинное вдохновение автора его музыкаль-

ным гением и вдохновение слушателей авторским вдохновением есть настоящая музыка.

Понял наивную мудрость прежних слушателей, тех слушателей современного им нового Бетховена, нового Вагнера, которые не стыдились предъявлять каждому автору требование избавить их от скуки и недоумения, не боялись быть несправедливыми к индивидууму (даже к Бетховену или Вагнеру), желая быть справедливыми к самой музыке.

Эти прежние наивные слушатели были гораздо ближе к истине, чем мы. Они не делали себе из индивидуумов кумиров и тем самым воспитывали гениев. Они воспитывали веру в музыку. Они знали, что верующий дурак ближе к истине, чем неверующий умник. Они знали, что всякая скука и недоумение должны быть отнесены не к существу самой музыки, а именно к самодовлеющей индивидуальности, к тому, что нас разделяет, и, протестуя против этого разделяющего нас проклятия, они воспитывали не только гениев, но и самих себя.

С несчастным случаем в музыке я столкнулся впервые именно в том достопамятном концерте. Несчастным для музыки случай этот был потому, что «нашумевшему» автору, который впервые решил попробовать опрокинуть в музыку обыкновенную, житейскую, домашнюю неурядицу, сеанс этот, как говорится, сошел с рук... Впервые оказалось вдруг возможным обыкновенное, житейское изображать обыкновенной, житейской (то есть нехудожественной) «музыкой»; фальшивое, неприятное — фальшивой и неприятной музыкой; неурядицу — неурядицей музыкальных форм...

Таким образом, мы были свидетелями принесения музыки в жертву житейской правде... Но не испытав от этого сеанса никакого удовольствия, мы в то же время не вступились за музыкальную правду... «Она, мол, сама за себя постоит!» Конечно, постоит, и именно сама за себя, но не за нас и не в нас, если мы от нее отворачиваемся...

С тех пор прошло много лет (больше трех десятилетий). За эти годы мировая семья музыкантов, пока все еще богатая подлинны-

ми художниками, стала увеличиваться в гораздо большей пропорции, чем народонаселение земного шара.... Этот прирост семьи можно было бы приветствовать, если бы численность его способствовала распространению музыкальной правды. Но в том-то и дело, что прирост этот находится в связи с распространением житейской правды и обратно пропорционален распространению музыкальной. Впрочем, ведь и житейской правдой большинство называет не то, что должно быть, а то, что случается в действительности. Житейская правда — это «дневник происшествий». Того, кто избегает чтения этого отдела ежедневных газет, обыкновенно принято считать равнодушным к жизни. Не справедливее ли назвать холодным любопытством то, что побуждает многих к чтению такого отдела?

Но все же жизнь имеет не только будни, она стремится к празднику. Если она не всегда или даже весьма редко его достигает, то все же стремление к празднику имеет огромное значение в жизни. Это стремление к празднику, несмотря на все случайности, имеет гораздо больше права называться правдой жизни, чем все эти случайности, чем «дневник происшествий».

Музыка (до нашего века) не только всегда стремилась быть праздником, но она и была им. Она была им не в том смысле, в каком наши современники называют теперь чуть ли не каждый концерт «фестивалем» (это опять таки житейская терминология). Она не была праздником и в том смысле, что ставила себе задачей лишь изображение праздников. Нет, она была праздником именно потому, что ничего не пытаясь изображать собою, самым наивным образом (именно только своим прекрасным образом) осуществляла согласование душ.

Была ли эта девятая симфония Бетховена или же самая простая песенка Шуберта — праздником являлось ничто иное, как все то же согласование, к которому стремились и автор и публика. То, что стремилось к этому согласованию было просто и человечно, но самое согласование было не так уж просто — то есть автор не удовлетворялся одной внешней согласованностью себя с публикой (дешевым, шумным успехом), но согласовывал себя и

с самой музыкой и ее законами, да и публика жаждала не одной лишь «сенсации» — этого житейского суррогата объединения — а подлинного праздника согласования, в котором растворяется и забывается все индивидуальное разногласие.

Ныне, житейская правда, провозглашенная правительницей музыки, провозгласила и свои житейские праздники, объявив музыкальные праздники обыкновенными буднями, а самую правду музыки — ложью!

Прежние музыканты и прежняя музыкальная публика, не удовлетворявшиеся «сенсацией» и одними «случайностями», слушая современную «передовую» музыку, испытывают ее житейскую правду, как смертную скуку... Гипноз этой скуки страшен... Когда же кто-нибудь пытается протестовать, то ему рекомендуется действительно верное, но жестокое средство, именуемое привычкой[1]. Средство это взято тоже из домашнего обихода, где оно может быть очень пригодным, но увы, как и все средства из этой аптечки, оказывается нецелесообразным в подлинном искусстве. Но, конечно, его целесообразность оправдывается в таком искусстве, которое изменяет своей правде и служит правде житейской.

В том достопамятном концерте мне пришлось быть впервые свидетелем не только недостойного музыки эксперимента. Эта новая симфоническая партитура, как новая комета, залетевшая в нашу атмосферу, вместо художественных чар занесла в своем хвосте удушливые газы новой художественной идеологии. Точно кто-то невидимый просуфлировал впервые недоуменной толпе, обычно столь непосредственной в своем восприятии, странные, чуждые и жуткие слова — «привычка», «вкус», «относительность» — понятия, которыми как бы объясняется и оправдывается всякая непонятность в искусстве, понятия чуждые не только прежней художественной вере, но и вообще самому понятию веры.

Эти удушливые газы новой идеологии с годами оказали свое действие. Недоумение, неприятие, как первоначальное непосредственное впечатление, постепенно стало переходить в пассивное

[1] См. с. 121 [149 наст. изд.].

приятие, и в этой эволюции действуют уже не чары самого искусства, а чары окружающей авторов славы, рекламы и удушающая сила привычки. Нам все реже и реже приходится быть свидетелями недоумения публики, слушающей произведения музыкальных «радикалов». Недоумение сменилось прочной, терпеливой, устоявшейся скукой.

Мы стали выносить все более и более невыносимые созвучия, и в этой постепенной градации их невыносимости каждый меньший градус относительно большего кажется нам уже музыкальной гармонией, а самый невыносимый, будучи одет в звучность первоклассного оркестра, все же оказывается для нашей барабанной перепонки выносимее визга автобусных тормозов.

Дума о музыке в наше время должна занимать совсем особое место среди всех забот и дум, которыми завалила нас судьба.

Нелады и неурядицы в музыке появились гораздо раньше всех других неурядиц современной жизни. Музыка — наиболее молодое из искусств. Древо ее не имеет столь глубоких исторических корней (как другие искусства), и потому бури и вихри современной жизни для нее опаснее. Кроме того, музыка самое автономное искусство. Она наименее допускает в своей области какие бы то ни было другие критерии, кроме чисто музыкальных.

Глубина содержания, конечно, одинаково во всех искусствах требует духовного проникновения. Но периферия техники или хотя бы просто доброкачественности ремесла скорее поддаются суждению здравого смысла в других искусствах, нежели в музыке (напр.: внешняя согласованность черт лица в портрете или пропорции человеческого тела в скульптуре).

Музыка не занимает образов из жизни. Она только порой вспоминает о них в своей песне. Все это, конечно, давно всем известно... Но удивительно, что как раз эта автономность музыки вместо того, чтобы ограждать ее от непосвященных и немузыкальных людей, наоборот открыла в ней доступ всем любителям ловить рыбу в мутной воде...

Нам необходимо, наконец, подумать о музыке, хотя бы только как добрым ремесленникам о своем ремесле.

Каждое ремесло ответственно. Ни один портной или сапожник, сдавая свою работу, не посмеет оправдывать ее ошибки случайностью, либо капризом своего настроения. Ни один порядочный музыкант-исполнитель не простит себе фальшивых нот, ошибок памяти или потери ритмического равновесия.

Если музыкальное «творчество» признается высшей ступенью нашего искусства, то в чем же именно заключается его превосходство? Если в «творчестве» не допускается понятия ошибки, если оно свободно от всякой ответственности, то не является ли оно наиболее легким, доступным, а следовательно и низшим родом художественного ремесла?

Пусть композиторы-модернисты, корифеи современных симфонических и концертных эстрад позадумаются о своем творчестве, как о ремесле, но не в том смысле, какие личные выгоды оно им приносит сегодня, а в том, что может ли оно вообще рассматриваться, как доброкачественное, ответственное, прочное и жизнеспособное ремесло, и не является ли оно просто случайной профессией случайно выдвинутой случайностями современной жизни и вздувшейся на ее поверхности, как пузыри на воде? В доброкачественности и жизнеспособности ремесла многих (часто никому неизвестных) композиторов, обслуживающих эстрады кино, опереток, баров и дансингов, приходится сомневаться и меньше и реже. До нас оттуда долетают иногда звуки музыки, хотя и «несерьезной», то есть недостаточно истовой (как подобает быть искусству), но все же вполне понятной и подчас талантливо, мастерски слаженной (как это подобает ремеслу).

Иногда невольно приходит мысль — не прячутся ли по этим задворкам нашего искусства многие музыканты, не сумевшие применить свой талант к требованию модных симфонических эстрад? И еще более грустная мысль — не прячутся ли по домам, не замолчали ли, не погасили ли своего таланта многие музыканты, не сумевшие примениться ни к требованиям больших знатных дворов современной музыки ни к ее задворкам.

Если бы все наши основные музыкальные элементы были изгнаны из практики современных модернистов, то нам не остава-

лось бы ничего другого, как отойти от этого нового и чуждого нам рода искусства. Но, увы, мы являемся свидетелями такой произвольной перетасовки, подтасовки и купюр этих элементов, какая может явиться только бредовому воображению человека! К сожалению многие бывают склонны принимать бред за положительное самозабвение, а истерику за вдохновение, почему и поддаются этому состоянию. Но не будем же поддаваться ему — попытаемся призвать волю свою (здесь она куда уместнее, чем в «изобретении» тем и новых законов), призовем на помощь свое сознание (столь необходимое во всех «несчастных случаях»), чтобы выйти из этого бреда.

Сочинения большинства передовых «модернистов» отличаются редким свойством призывать к анализу даже и тех из нас, кто никогда склонности к нему не имел. Так отзовемся же на этот призыв! — Эта новая, небывалая музыка систематически вычеркивает основные смыслы нашего общего языка, она всем своим существом критикует их, так не будем же и мы бояться критиковать такую явно критическую музыку. Большинство созвучий этой музыки рассчитано только на выносливость, вместимость нашей барабанной перепонки, так противопоставим же, наконец, этой перепонке наш внутренний музыкальный слух, который только потому и может называться музыкальным, что он не все вмещает! Эти новые, небывалые созвучия, отличаясь полной безответственностью перед чем бы то ни было, присвоили себе в виде псевдонима наименование диссонансов, которые, как нам всем известно, занимают в гармонии столь ответственное и потому почетное место — так будем же называть эти безответственные созвучия, соответственно строю нашей общей лиры, просто *дискордансами*.

Если же нам, неприемлющим современные дискордансы, зададут этот вечный, неизменный вопрос — где же находится грань, отделяющая диссонанс от дискорданса? — то зададим и мы вопрос: допускается ли вообще существование этой грани? Если нет, то все музыкальное творчество не стоит разговора, ибо оно низводится тогда не только ниже любого ремесла, но становится

еще и ниже всякой критики. Если же грань эта допускается, но признается трудноуловимой, то попросим же, во имя человечности языка нашего искусства, подходить к границам его с большей осторожностью, ибо музыкальное слово, не меньше всякого другого слова, действует в мире, несмотря на то, что большинству это действие кажется тоже недостаточно уловимым...

Дискорданс есть просто случайное созвучие. Не «случайное гармоническое образование», а просто несчастный случай без гармонического образа. Это как бы случайное порождение бывшей гармонии и «шумного успеха», унаследовавшее от гармонии только нотные знаки, а от шумного успеха и волю к успеху, и пристрастие к шуму.

Дискорданс есть лопнувший диссонанс. Когда хороший певец, отдаваясь непосредственному чувству, подлинному вдохновению, подымает свой голос до fortissimo, то голос его не может ни порваться, ни поразить нас неприятной резкостью. Но когда тот же певец пожелает удивить нас только силой своего голоса или же просто бывает вынужден перекричать целый оркестр, то голос его рвется и уже не радует нас...

Дискорданс — это бывший диссонанс, тот самый диссонанс, который когда то служил вдохновенной песне и в своей кульминации радовал нас красотой, теперь же выскочил из этой песни надтреснутым петушьим криком потому, что захотел поразить нас своей собственной силой, захотел перекричать множество других диссонансов.

Таким образом, дискорданс происходит не от сущности диссонанса, а от непонятой или же искаженной сущности его. За сущность диссонанса был принят только эффект, который он производил на нас, только динамика его... Диссонанс раскрывал нам бесконечные перспективы модуляции, дискорданс же покрыл их непроницаемым туманом.

Модуляция, как окружение тональности, есть движение во времени. Дискорданс, как вертикальное созвучие, большей частью есть ничто иное, как модуляция, спрессованная в аккорд, то есть сдвиг временной плоскости. Таким образом, за сущность модуля-

ции было принято только удаление от тональности, то есть отрицание ее. Но отрицая тональность, мы обезмыслили и самое понятие модуляции.

Разбираясь в материале новой, передовой музыки, мы не можем ограничиться только критикой дискордансов — этих невместимосложных, безответственных вертикальных построений. Мы должны еще гораздо более внимательно отнестись к тому неуместно-простому горизонтальному согласованию наших консонирующих и диссонирующих аккордов, какое мы встречаем на каждом шагу у модернистов. Эта неуместная простота согласования, эти инертные, механические, параллельные передвижения нам известных (и самих по себе вполне понятных) аккордов профанируют основные смыслы музыкального языка и превращают наше искусство в пустую забаву, в простое баловство...

В последнее время стали поговаривать о возвращении к простоте, о каком то «неоклассицизме»... Во-первых, заговорили, а разговор всегда мешает музыке, во-вторых, эти «нео» и «измы» невольно заставляют думать, что поворот этот тоже продиктован требованиями не музы, а моды, все той же моды, которая своими поворотами способна уводить искусство только в тупики и лабиринты. Наконец, казалось бы, надо было уже давно понять, что никому, кроме профанов, модернистическая музыка не может показаться художественно-сложной, а следовательно ее поворот к простоте не может не вызвать вопроса: к какой простоте? К простоте трезвучий?

Это даже, как будто похоже на Вагнера (см. с. 115 [143 наст. изд.]). Но ведь Вагнер никогда и не прерывал своей связи с трезвучиями (большинство его лейтмотивов и тем являются блестящими образчиками этой связи). Вагнер не прерывал связи ни с одним элементом музыки; он не позволял себе никаких купюр смыслов (что именно и ставилось ему в упрек большинством любителей оперы) и в своем неотступном стремлении к согласованию смыслов дошел до неслыханной титанической идеи превратить, собрать оперу (opera, то есть множественное число от opus) и даже оперы («Ring») в одно музыкальное целое, в одну форму...

Но, конечно, если бы у него не было этого неотступного непрерывного тяготения к единству, то и он не мог бы вдруг обрести центр, то есть простоту.

К одной простоте не дано подойти даже и гениям... В одной простоте живут лишь одни боги...

Для нас смертных одна простота всегда будет казаться пустотой и одна сложность — лишь нагромождением...

Чтобы спасти современную музыку, то есть настроить в воображении нашем ее лиру, каждый из нас должен изъять из своей творческой практики, а также вычеркнуть из модных учебников гармонии все атональные и политональные аккорды, невместимые для нашего внутреннего слуха.

Если же мы хотим вернуться к простоте трезвучий, то мы должны помнить, что музыка трезвучий, согласование их, есть еще более замкнутая, строго ограниченная дисциплина, чем та гармония подлинных цветущих диссонансов, которая показалась нам слишком ограниченной, и от которой мы ушли в безбрежное море дискордансов. Ни один аккорд не требует такой чистоты интонации, такой тщательной настройки, как простое трезвучие!

Духовные песни, чем проще, тем строже по канону... И потому для возвращения к простоте трезвучий нам не мешало бы прежде, чем просто «творить» простоту, еще довольно сложно поучиться сложности согласования.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

МУЗА И МОДА

(дополнительные мысли)

SPIEGEL DER MUSE[1]

Sich zu schmücken begierig, verfolgte
den rinnenden Bach einst
Früh die Muse hinab, sie suchte die
ruhigste Stelle.
Eilend und rauschend indes verzog
die schwankende Fläche
Stets das bewegliche Bild; die Göttin
wandte sich zürnend;
Doch der Bach rief hinter ihr
drein und höhnte sie: Freilich
Magst du die Wahrheit nicht sehn,
wie rein sie mein Spiegel dir zeiget!
Aber indessen stand sie schon fern,
am Winkel des Seees,
Ihrer Gestalt sich erfreuend, und
rückte den Kranz sich zurechte.

(Göethe)

[1] *Прим. ред.* См.: *Гёте И. В.* Зеркало Музы. Перевод Н. Холодковского // Собр. соч. Гёте в переводах русских писателей. / Под ред. Н. В. Гербёля. СПб.: Тип. Безобразова, 1879. Т. 9: Лирика и драмы. С. 138.

Зеркало Музы

Утренний свой совершая наряд, напрасно искала
Муза в шумящем ручье зеркального тихого места.
Резвою зыбью своей искажали бегущие волны
Образ прелестный — и гневно свой взор отвратила богиня.
Прядая с камня на камень, ручей лепетал, насмехаясь:
«Верно, боишься ты истину в зеркале чистом увидеть?»
Но далеко от него, наклоняясь над озером светлым,
В воду смотрелась прекрасная, гордо венец поправляя.

Это стихотворение необычайно вдохновенно и потому исчерпывающе точно определяет отношение Музы и Моды.

Муза, хранительница духа и вечных законов искусства, украшая главу свою венком и увидев отражение, свое в колеблющихся водах шумного ручья, гневно отворачивается от этого кривого зеркала. Это — зеркало непрерывно сменяющейся суетной моды, это — преходящая правда сегодняшнего дня, поверхности современности.

Божественный лик Музы находит себе подлинное отражение лишь в далеких и тихих водах глубокого озера — Вечности...

Мы, современники, должны раз навсегда избавиться от того трусливого самолюбия, которое заставляет нас скрывать наше искреннее непонимание или даже убежденное отрицание современных нам художественных явлений. Мы боимся промахов наших предков, критиковавших современных им гениев. Но мы забываем, что эта отрицательная критика, не лишив нас наследия этих гениев, была в то же время необходимым ингредиентом воспитания целого поколения. Всякое открытое признание в непонимании чего-нибудь есть несомненный признак потребности понимать вообще.

Открытое непонимание так же обязывает не участвовать в том, что непонятно, как и понимание предполагает причастность к понятому, а потому все непонявшие и критиковавшие, например, Бетховена или Вагнера, несмотря на этот исторический «промах», уже тем оказали историческую услугу своему поколению, что избавили его хотя бы от скверного исполнения либо дешевого имитирования творчества этих гениев. Да и вообще для того, чтобы научиться стрелять, не следовало бы бояться «промахов», ибо история показала нам, что все эти «промахи» и непризнания и признания не способны ни убить ни создать подлинного гения. Но если редкие промахи признания и не создают гениев настоящих, а лишь ложных кумиров, то слишком частые промахи — слишком частых признаний (создающие уже целый легион ложных кумиров) представляют собой гораздо более опасную «историческую ошибку», чем все прежние непризнавания, так как постепенно раздробляют общую художественную веру на бесчисленные секты. Мы обязаны на время забыть наши инди-

видуальные тропинки, чтобы найти общий путь искусства. Мы обязаны временно оставить наши индивидуальные и партийные диалекты, чтобы найти общий музыкальный язык.

* * *

Сомнение художника бывает двоякое: в себе и в искусстве. Первое сомнение неизбежно, второе губительно. В том, как мы сочиняем музыку, как мы ей служим, мы не можем не сомневаться: это — самокритика, самопроверка, которая лишь увеличивает нашу бдительность в служении искусству. Но если мы сомневаемся в самой музыке, то тем самым уже перестаем быть музыкантами, то есть перестаем служить ей. «Что есть музыка и что не музыка?» Вопрос этот, часто задаваемый многими современниками, заключает в себе уже сомнение в самой музыке... И не лучше ли было бы в таких случаях подавать в отставку как ее «служителям», так и ее «поклонникам», ибо чему же они тогда служат и поклоняются? Себе? Таланту?.. В наше время идолопоклонства перед самодовлеющим «талантом», «таланты» — избалованные успехом, вместо прежнего согласования себя с музыкой, отождествляют себя с ней.

Наша критика нашей музыкальной эпохи так же, как и прежняя критика прежних эпох, должна рассматриваться не иначе, как коллективная самокритика. Если коллективная самокритика прежних эпох бывала подчас слишком строгой к своим «талантам», то из этого не следует, что наши таланты не должны подлежать никакой критике.

* * *

Необходимо отучиться произносить свое суждение, начиная со слов: «С одной стороны нельзя не признать... а с другой стороны, мне кажется, что до известной степени...» и т. д. Эта осторожная жвачка трусливой обывательской критики имеет смешную претензию на «объективность» суждения... То есть: «так как мы, мол, по природе все очень субъективны, а это неприлично для такого просвещенного века, то будем, приличия ради, объективны».

Неужели люди думают, что если они начинают с субъективной лжи, то по этому пути они могут добраться до объективной правды?!. Критика обязана возвратиться к первичным словам: да или нет. Если эти два слова в процессе создания художественного произведения являются единственно способными заклясть материю, определить выбор из нее самим автором необходимых ему красок и образов; если сам автор обязан представить публике не процесс, а результат своего выбора, то почему же критика находит возможным вместо того, чтобы определять свои мнения, делиться своими сомнениями?

* * *

«Глас народа — глас Божий». Это очень похоже на смешение понятий коллективности и объективности, рока-судьбы и Бога, факта и долженствования, существования и бытия... Преопасная пословица, если ею пользоваться как оправданием существующего и еще более опасная, если через нее смотрят не только назад, но и вперед, то есть, если голос большинства нам представляется еще и голосом пророка, указывающего пути в будущее.

* * *

Слушайте, всматривайтесь, добирайтесь самостоятельно до смыслов музыки. Не оглядывайтесь по сторонам. Спасайте свой музыкальный слух, пока еще не поздно!..

* * *

Интонация музыкальных смыслов во всяком случае не менее важна, чем интонация наших неодушевленных инструментов. Слух, определяющий лишь высоту разрозненных и, следовательно, не музыкальных звуков, еще не является абсолютным музыкальным слухом, как это принято называть.

Модернизм.

Что такое «модернизм»? — Мода на моду. «Модернизм» есть молчаливое соглашение целого поколения — изгнать музу, преж-

нюю вдохновительницу и учительницу поэтов и музыкантов, и вместо нее признать моду, как неограниченную владычицу и верховного судью. Но так как из моды выходит лишь то, что ею же порождено, то модернисты оказываются вечными жертвами ее капризов и измен, жертвами, постоянно обреченными ею на эпигонство. Боязнь этого эпигонства заставляет трусливого художника бежать за модой, а она, коварная, не останавливаясь на бегу своем, оставляет его всегда позади себя.

И вот мы в нашем неподобающем преклонении перед модой, в нашей моде на моду, длящейся уже скоро сорок лет, стали походить на отсталых провинциалов искусства. И странно, что эта провинциальная мода на моду царит наиболее прочно и деспотично в передовых столицах мира!..

Мода существовала всегда и во всех областях, но мода на моду в искусстве появилась только в наше время.

Понятие моды ни для кого не звучит отвлеченно, понятие же музы современному большинству представляется устаревшей романтической «отвлеченностью». Гениям прошлого это представлялось наоборот — муза была для них и учительницей, и вдохновительницей, и подругой, а мода пустым звуком.

* * *

Музыкальная армия модернистического творчества сплошь состоит из одних «вождей». Каждый из них действует совсем не как представитель музыки. Каждый представитель чего-нибудь действует не только от себя и за себя; в его действиях обнаруживается какая-то согласованность его самого с тем, чего он является представителем.

Вожди же современного модернизма действуют только от себя и за себя, и потому действие их отличается той первобытной решительностью, когда человеку приходится «постоять за себя».

* * *

В наши дни страшно не то, что большие художники, как это было всегда, составляют значительное меньшинство, а то, что

меньшинство это не влияет на жизнь и пути искусства, и еще то, что подавляющее большинство объявило линию наименьшего сопротивления единственно верным путем.

* * *

Гете говорит о свойстве человеческой природы, которая мало интересуется глубинами, скрытыми под поверхностью вод, и лишь ждет момента, когда эта поверхность покроется ледяной корой, чтобы мочь беззаботно предаваться катанью на коньках.

Слова эти применимы ко всякому «сплоченному большинству» во всех областях и эпохах. Современность, столь гордая своей пытливостью ко всяким глубинам, своим психологическим анализом, своей революционной смелостью, не замечает, что на самом деле она беззаботно катается на коньках по ледяной коре, образовавшейся (увы!) не только над глубинами чистых вод великого искусства, но и над большой лужей на поверхности безответственного «творчества» вчерашних «гениев»...

Задача нашей эпохи заключается ни в чем ином, как в растоплении льда, как на поверхности великого искусства, так и современной лужи.

* * *

Мода есть синоним инертности. Ждут, что скажет мода, и за ней повторяют...

Надо забыть о всех когда-либо существовавших модах и заняться проверкой своей художественной совести. Надо устранять ледяную кору на поверхности искусства, но при этом и остерегаться взбаламучивать его воды, ибо только тогда можно взором своим добраться до дна этих вод, где таятся законы искусства, — коллективная совесть его великих представителей...

* * *

Художнику, которому само искусство не менее дорого, чем его личное «творчество», не следует пугаться предостерегающего, ограничивающего характера подлинных законов искусства...

«Лишь в ограничении познается мастер»... Эти слова Гете уже давно осудили тех, кто или по бездарности или по инертности предпочел предостерегающим ограничениям вседозволенность.

* * *

Музыка крайних модернистов похожа на «Комедию Ошибок», а их теория на теорию ошибок. Ошибки теорий (да и практики) наблюдались и раньше, но теорий ошибок никогда до нас не существовало.

Запрещение (как указание границ) — законная условность. Но запрещение запрещений, как условность в квадрате, конечно, уже беззаконно.

Живое творчество всегда гибче любой теории. Но понятие гибкости подразумевает и ту силу, которая одновременно и владеет и управляет этой гибкостью... Это-то и есть закон.

Художественная совесть там, где мысль и чувство совещаются. Вдохновение там, где мысль прочувствуется, а чувство осмысливается.

Чувство обыкновенно противопоставляется мастерству. Если говорят о чувстве подлинного художника, то как же оно может быть в противоречии с мастерством искусства? Ведь подлинно-художественное чувство должно вводить художника в его искусство, а не выводить из него!

Иногда кажется, что нам стали чуждыми те чувства и мысли, которые единственно были способны зародить и оплодотворять искусство.

Музыкальный язык крайних модернистов состоит из таких же обрывков прежних смыслов-корней, произвольно соединяемых в одно слово, как современные наименования учреждений, поли-

тических партий, патентованных лекарств и т. п. Слышишь новое слово и никак не доберешься до его коренного смысла...

Многие великие мастера определяли свой путь на основании недоступности для них иных путей, то есть, например, многие мастера оперы, очевидно, не могли иначе заклясть, сосредоточить свою музыкальную мысль, как только имея перед собой канву драматического действия. И наоборот — для многих мастеров инструментально-симфонических форм драматическое действие оказывалось либо нестерпимыми узами, либо недостаточным заклинанием (ограничением) их музыкальной мысли. Но право писать немузыку за отсутствием специального музыкального таланта есть исключительная привилегия современных «крайних» композиторов.

* * *

Неправильно отождествлять прошедшее со старостью, настоящее же и будущее с юностью, так как, если вообще говорить о времени, то путь его от юности к старости, а не обратный. Но область духа вообще не знает времени, и потому, когда мы вспоминаем свою молодость, мы молодеем душой, а когда только одеваемся как молодые, то есть модничаем, то мы лишь молодимся, а не молодеем.

Пути модернистического музыкального «творчества».

Большинство современных модернистов (в особенности молодых) представляет себе музыкальный язык (да и вообще «язык» искусства) как обыкновенный житейский язык, как общий дар человеческой природы, как физический язык, находящийся всегда в нашем распоряжении. Они проходят мимо того обстоятельства, что величайшие мастера музыки и литературы перед каждой новой задачей молчаливым созерцанием и страдным трудом своим зарабатывали себе право вновь высказаться.

Многие молодые модернисты-композиторы как будто никогда и не пытались произнести хотя бы обыкновенную музыкально осмысленную фразу.

Но есть и другая категория модернистов: это случай, когда композитор явно научился, так сказать, «обиходному» применению музыкального языка; он знает технику построения обыкновенных фраз, предложений, периодов, но, не проникнув в глубину смыслов этих построений, он не усвоил духа их, он не способен ни вдохновить их, ни сам вдохновиться ими; он не видит перспективы их развития.

Такой модернист-композитор начинает всегда с «благопристойной» музыки, но, раз получив доверие к своему обиходному запасу «слов» и в то же время увидев сам, что запаса этого не хватит на длинный разговор, он начинает пользоваться либо музыкальными междометиями, либо составлять из обрывков музыкальных смыслов, а то и просто из музыкального алфавита, новые «слова», правда, никому не понятные, но в силу прежнего доверия сходящие за новый язык.

Когда же язык этот своей непонятностью начинает утомлять и приводить в нетерпение публику, то композитор вспоминает «старину» и для возвращения себе прежнего доверия сочиняет какой-нибудь менуэт в прежнем «обиходном» стиле.

Здесь не имеется в виду высокий стиль «классического» танца, которым пользовался, например, Чайковский в своей интермедии в «Пиковой даме» или же Бизе в своей «Арлезианке». В подобной «стилизации» нет и тени подражания. Как у Чайковского, так и у Бизе старинный танец одушевлен индивидуальным содержанием. Это подлинная живая форма, а не мертвая схема. В таком одушевлении, оживлении форм отдаленных от нас эпох как бы еще ярче выступает тайна подлинного творчества.

Под «обиходным» же стилем следует разуметь подражание мертвым схемам, формулам, оборотам, напоминающее ученическую задачу как нудностью содержания, так и несовершенством деталей.

Собственно говоря, эти две категории и являются наиболее типичными для большинства «модернистов».

Третья же категория представляет собой наиболее загадочный, мучительный вопрос. Это музыканты, обладающие от

природы первоклассным музыкальным аппаратом и достигшие огромной техники, то есть в совершенстве овладевшие этим аппаратом.

Но у них как бы отсутствует вера в разум музыки, в музыкальный Логос. Их музыкальный аппарат существует как бы сам по себе, а их «творческая» практика ничем с ним не связана. Отдаваясь «творчеству», они отворачиваются от разума и впадают в безумие.

Но это не то *художественное* безумие, которое наступает от упоения музыкальным разумом и чувством, от опьянения ими.

Пушкин, опьяненный поэтическим разумом-чувством, посвятил ему свою «Вакхическую песнь» и песней этой, как никто, определил священное значение разума.

Нет, это то безумие, которое наступает от отнятия разума, от неверия в него, от связанной с этим неверием невозможности проверки своего творчества, от произвольной, случайной рассудочной игры музыкальными звуками...

Спросят: «Почему же не предположить импульсом этого нового творчества новые чувства, идеи, переживания?»

Но ведь никто и не отрицает у новых авторов возможности самых высоких чувств, идей и переживаний во время сочинения их нечленораздельной музыки. Такое предположение делает только еще более досадным их беззаботность или пренебрежение в отношении музыкального языка.

Искусство само по себе есть одно из высочайших чувств, идей и переживаний всего человечества... Всем тем, кто в это не верит, оно мстит, превращая в безумие каждую попытку пользоваться им только как средством для чего бы то ни было.

Каждый музыкант, замечая, что ему не удается сказать ничего нового на едином языке нашего искусства, обязан признать несостоятельным не самый язык музыки, а самого себя.

Если мы не умеем вовремя замолчать, то мы во всяком случае не смеем коверкать наш язык бессмысленными экспериментами подражания ему.

* * *

Мы не замечаем в наше время, что так называемый «*революционизм*» прежних гениев всегда уравновешивался их же консерватизмом.

«Революционизм» их большей частью был бессознательным, сознание же их бывало консервативно, на что указывают существовавшие в прежнее время понятия «фальши», «ошибки», то есть все те напоминания о существующем в искусстве законе, которые ныне стали недопустимы...

В тех же случаях, когда «революционизм» прежних художников становился более сознательным, то направлен он был не на основные смыслы, не на закон искусства, а на ту рутину моды, которая во все времена обыкновенно фиксируется большинством, то есть посредственностями и бездарностями, и как всякая рутина скорее способна профанировать содержание закона, нежели его утвердить...

В этом смысле «революционизм» против моды, несмотря на свой протестующий характер, по содержанию своему глубоко консервативен. Мода в искусстве всегда создает рутину. Но раньше, когда не было моды на моду (то есть именно модернизма), мода так и понималась, как рутина. Указание на рутину было таким же указанием на «ошибку», то есть на профанацию. Теперь же профаном оказывается каждый, кто осмеливается революционировать против моды. Теперь мы называем «революционерами» легион посредственностей, сознательно цепляющихся за моду, как за революционную красную тряпку, долженствующую прикрыть их бессознательную косность, ту самую обывательскую косность, которая в жизни обычно называется консерватизмом, но на самом деле является просто взбунтовавшимся консерваторизмом.

За последние десятилетия мы имеем тенденцию цитировать только «революционные» призывы великих музыкантов. Не объясняется ли это несомненной невыгодой для нас других противоположных цитат? Для отыскания этих последних нужно быть беспристрастным. Кроме того, если они и на самом деле реже по-

падаются нам на глаза, то именно потому, что ни одному великому музыканту и в голову не приходила мысль о борьбе с законами своего искусства, а, следовательно, им не нужно было и защищать эти законы перед публикой.

Вспомним, что говорил Вагнер за два года до своей смерти при чтении Палестрины и Баха. Тот самый Вагнер, который обыкновенно цитируется и вспоминается лишь как революционер в музыке, но который на самом деле всей своей музыкой, всей гармонией показал свою глубочайшую связь и с Палестриной, и с Бахом, и со всей музыкой, и со всеми ее законами, и, наконец, с основным смыслом гармонии — трезвучием... «O was ist doch solch ein Dreiklang! Alles verschwindet für mich dagegen; wenn er wieder eintritt, so ist es nach allem Toben, Wüten, Irren, wie die Rückkehr von Brahma zu sich selbst»[1]...

Эти слова Вагнера, сказанные им после сочинения «Тристана» (nach allem Toben, Wüten, Irren) особенно ярко отвечают нам на вопрос: что есть подлинная (ненарочитая) эволюция? Движение эволюции есть вечное окружение, а не вечное удаление. Это движение жизни вокруг вечности. Эволюция означает и «вперед», и «назад», и «вверх», и «вниз», и, наконец, (вопреки мнению тех, кто разумеет под ней прогресс и любит ею оправдывать свое непрерывное удаление от центра) она равно означает и лучше и хуже. Причем надо заметить: чем непроизвольнее окружение, тем лучше, и наоборот: чем нарочитее удаление, тем хуже.

Величие гениев для современного большинства обусловливается их революционностью. Революционность эта представляется большинству уничтожением границ искусства. На самом же деле гении кажутся всегда большинству революционерами потому только, что они обладали всегда бесконечно большим прозре-

[1] «О, что же такое это за трезвучие?! Все исчезает, противится мне; когда же оно снова возникает, <создается ощущение,> словно после всех Бурь, Неистовств, Заблуждений возвращается в самого себя Брахма», — слова Р. Вагнера из дневника Козимы Вагнер от 28 марта 1881 г. цитируются Н. К. Метнером в версии, опубликованной К. Ф. Глазенапом в известной шеститомной биографии «Жизнь Рихарда Вагнера», см: *Glasenapp C. F.* Das Leben Richard Wagners. Leipzig, 1911. Band 6, s. 446 (*примеч. ред.*).

нием в глубину основ своего искусства, нежели это доступно самому большинству. Проникая до самых недр основных смыслов, корней своего искусства, они обретали способность и более широкого развития его. Величие же их проявлялось особенно ярко тогда, когда им удавалось наиболее простым и доступным языком говорить наиболее вдохновенные слова.

Самая простейшая тема, облеченная в простейшую гармонию и размеренная примитивнейшим ритмом, запечатленная вдохновением и индивидуальностью автора, являет собою пример сложности наиболее таинственного и священного согласования индивидуальности автора с духом музыки и ее глубочайшими корнями.

Но, к сожалению, простота не учитывается как достижение ни тем, кто ей радуется только потому, что ему недоступно понимание никакой сложности, ни тем, кто, не испытывая никакого тяготения к простоте, «интересуется» лишь одной сложностью.

Авантюризм и героизм в искусстве.

Вздорность революционного понятия «вперед!», как ходячего лозунга в искусстве, потому очевидна, что каждый искренний ценитель искусства оценивает его явления вне исторического времени. Каждое вдохновенное и совершенное произведение искусства всегда впереди бездарного и несовершенного.

Продвижение вперед, как говорится, «на ура», только ради приключений, не имея в виду никаких заключений, даже и в жизни принято называть авантюризмом, в отличие от героизма.

Художественный героизм всегда направлен к совершенству. Для него «вперед» означает — туда, где видны пути к совершенству. Путей этих мы не можем видеть в еще несуществующем для нас будущем. Пути эти для нас гораздо яснее в прошлом, нежели в настоящем, то есть в нас самих.

И потому, если уж пользоваться этим лозунгом «вперед!», то необходимо иметь в виду те маяки великого искусства, которые до сих пор своим ослепительным светом освещают нам путь к совершенству.

Героизм же наш должен заключаться в готовности пожертвовать существованием тех наших опусов, которые своей нарочитой «самобытностью» отрицают бытие единого искусства.

Лозунг большинства современных «новаторов» — «к новым берегам» — имеет несомненно революционный и, следовательно, политический характер. Всякий лозунг приличествует более политике, чем искусству, творческим очагом которого является всегда индивидуальность, а не коллектив. Связанность художника с его индивидуальностью есть трагическая неизбежность. И потому, чем более он испытывает трагичность этой связанности, то есть чем сильнее его устремление от себя к миру и ближним, тем более должен он остерегаться навязывания миру каких бы то ни было «лозунгов»: каждый из них всегда будет лишь его индивидуальным опусом, который, приняв форму лозунга, навязывается миру в виде общей догмы.

«К новым берегам!» Когда становится невмоготу жить по старому — а жить-то нужно всегда — то приходится поневоле задуматься: как жить по-новому? К искусству же это абсолютно неприменимо. В искусстве все и всегда должно переживаться не по-новому, а заново, то есть в процессе вечного обновления. Там, где не состоялся этот процесс обновления (будь это творчество или восприятие), там и не ночевало искусство.

Если тайна этого постоянного обновления утрачена, то задумываться над открытием «новых берегов» является таким же суррогатом, как изобретение патентованных средств для омоложения столетних стариков.

«К новым берегам!» Но ведь берега суть граница! Ведь каждая река по-своему оберегает свои воды. И потому, если мы присмотрелись к берегам какой-нибудь реки, и они показались нам тесными, и нам захотелось других новых берегов, то почему же мы думаем, что эти новые берега в свою очередь не покажутся тесными после долгого пребывания в них? Или мы просто радуемся всяким эксцессам, происходящим в русле искусства, и, как любопытные прохожие, остаемся равнодушными к бедам людей, живущих на его берегу?

«К новым берегам!» — не означает ли в большинстве случаев попросту: к ближайшим берегам! Ведь вдохновению чужды вообще всякие лозунги! Оно в них не нуждается. Они мерещатся художникам чаще всего как оправдание их технической небрежности, то есть неумения плавать и желания поскорее доплыть до суши.

Все, что сознательно обозначается как «новые берега», весьма скоро превращается в общее место, в модный пляж! И лишь таинственное вдохновение остается вечно новым берегом.

* * *

Мы так удалились от искусства, что заимствуем лозунги, термины и понятия не только у политики, у науки, но и у техников и даже у портных. Например, слова «изобретательность» и «мода» особенно часто циркулирует среди художников. И в этих словах все та же чуждая искусству психология. Ведь в то время как техническое изобретение или портновская мода могут упразднить предшествовавшие изобретения и моды — Шопен не упразднил же Моцарта так же, как и Вагнер — Бетховена!

Применение к искусству чуждых ему критериев; терминов, лозунгов, в виду заимствованности их из жизни и потому большей доступности их каждому профану в искусстве, не только демагогически профанирует искусство, но постепенно *подменяет* прежние его критерии новыми, которые имеют к нему отношение не более, чем, например, аршин к измерению температуры или термометр к определению расстояния.

* * *

Каждый подлинный художник является неограниченным владыкой отведенного ему в искусстве царства. Но неограниченность власти его не означает неограниченности самого царства.

Как бы ни был велик художник, как бы ни было неповторимо явление его индивидуальности, он не смеет подобно Людовику XIV сказать: искусство — это я!

Велик Бетховен, и, конечно, каждый должен признать, что Бетховен — великое искусство, но... великое искусство — это не Бетховен... Искусство — это и Бетховен и все, что было, и все, что может быть в искусстве.

После продолжительного, любовного созерцания какого-нибудь только одного явления искусства, даже и Бетховена, переходя к другому, например, к Моцарту, мы неизменно испытываем впечатление освежения и даже бываем склонны к несправедливому заключению, что, мол, Моцарт выше Бетховена... Мы мысленно как бы поправляем Моцартом Бетховена. На самом же деле мы отдаем лишь дань величию искусства вообще, постоянно добавляя к одному явлению еще и другие.

Эти мысленные поправки одного подлинного мастера другим потому не являются, в сущности, поправками, что после столь же продолжительного и любовного созерцания этого другого мы часто с обновленным чувством возвращаемся к первому.

Но эти переходы нашего чувства от одного явления искусства к другому совсем не означают ни изменчивости нашего художественного восприятия вообще, ни изменчивости, неуловимости самого явления. Это означает только или, что наше художественное восприятие из созерцания незаметно превратилось в анализ, или же, что мы незаметно для нас самих перенесли центр тяжести нашего созерцания от искусства, отраженного в индивидуальной призме автора, к самой этой призме, то есть мы попросту временно устали от индивидуальной атмосферы данного автора.

Конечно, нам не дано созерцать искусство и его главную тему иначе как через призмы индивидуальностей, через многообразие тем. Но беда, если мы воспринимаем это многообразие не как разнообразие единства, а как безнадежную разнородность множества.

* * *

Сочиняет ли кто музыку, устранив как препятствие ее законы-границы, заклинающие материю, или же пассивно подчиняясь установленным законам как полицейскому предписанию, то есть

не установив их добровольно, самостоятельно, индивидуально в душе своей — это одинаково бездарно, одинаково означает продвижение по линии наименьшего сопротивления. Странно только, что прежде художественная полиция (критика) предписывала подчинение законам во имя государства (музыки); теперь же та же полиция, не заботясь нисколько о государстве, предписывает нарушение законов во имя расплодившегося множества художественных авантюристов. Подобная стачка полиции с авантюристами лишает последних даже тех чар личной храбрости, которым так легко поддается всегда молодежь.

Влияние и подражание.

Критикуя художественные произведения, мы постоянно ищем в них следов влияния и подражания и часто смешиваем эти понятия.

Влияние предполагает природное совпадение индивидуальных фокусов влияющего и воспринимающего влияние. Подражание подразумевает отсутствие индивидуальной призмы у подражающего.

Действие влияния есть важный симптом непосредственности, врожденности, то есть естественной преемственности.

Подражание же есть доказательство беспомощности, беспочвенности, непонимания сущности.

Влияние идет всегда от сущности, от содержания, от единства.

Подражание — от деталей, от оболочки (периферии), от непонятого единства (то есть, пустоты).

Влиянию были подвержены все великие мастера, гении искусства.

Подражают только бездарности, школьники и дилетанты по природе.

Если художник, бессознательно находившийся под влиянием родственного ему явления искусства, вдруг осознает это влияние[1], то он неминуемо впадает в подражание. Причем — если он

[1] Большей частью благодаря указанию критики, всегда ищущей только сходство и влияние...

осознает влияние как нечто положительное, то самое это влияние превращается уже в механический прием, то есть в подражание. Если же он осознает влияние как оскорбительную для его самолюбия несамостоятельность и если он пытается оторваться от центра этого влияния-притяжения, то, оставшись без всякого центра, он начинает подражать самостоятельности, самобытности.

Абсолютная самобытность в искусстве есть гипербола, ибо каждый музыкант, во-первых, имеет свое происхождение от музыки, а, во-вторых, от какой-нибудь «школы», от каких-нибудь отдельных представителей музыкального искусства, наиболее олицетворяющих для него музыку.

Самобытность и богатство единого музыкального языка дает возможность тем, кто им овладел, проявлять и свою авторскую самобытность. Но тот, кто им не овладел, не овладел, следовательно, и ключом для раскрытия и проявления своей музыкальной индивидуальности и потому обречен либо на подражание музыкальной речи, либо на копирование чужих образцов. И то и другое одинаково является признаком музыкального эпигонства.

В наше время часто приходилось наблюдать в композиторской практике отдельных авторов сочетания обоих случаев в следующей последовательности: сначала слепое подражание (без влияния) музыке предшественников, а потом такое же подражание (и тоже без малейшего влияния!) музыке вообще.

Но почему-то этот последний путь подражания в наше время принято называть новаторством. Мы почему-то видим новые пути ни в чем ином, как в той игре в музыку, которая до нашего времени допускалась только в детских (и то при закрытых дверях!).

Привычка и навык *(манера и прием).*

Музыка крайних модернистов нередко производит болезненно-отталкивающее впечатление на непосредственного слушателя. В этих случаях для устранения болезненности впечатления доктора музыки предлагают слушателям анестезию органов восприятия с помощью патентованного жизнью и всеми проверенного

средства — привычки. Многим кажется, что это средство имеет право гражданства и в искусстве, то есть навыки художественной техники отождествляются многими с житейской привычкой. На самом же деле художественные навыки (и в творчестве, и в исполнении, и в восприятии) диаметрально противоположны житейской привычке.

Привычка есть пассивное приспособление. Навык же есть активное преодоление.

Привычка в искусстве означает — отучиться различать. Навык же обостряет способность различения художественной правды и лжи (фальши).

Привычка есть необходимое условие повседневной жизни. В искусстве же привычка означает потерю первичного, непосредственного чувства, которое как в восприятии, так и в творчестве должно играть главную, руководящую роль. Впрочем, и в жизни нельзя безнаказанно привыкать ко всему. В искусстве же никакая привычка не остается безнаказанной. В искусстве каждая привычка означает натертую мозоль. Тот, кто говорит: «Я привык к симфониям Бетховена» или «я привык к модернистической какофонии», в сущности, признается лишь в том, что восприятие того или другого не вызывает в нем более никакого волнения — ни положительного ни отрицательного. В творчестве это еще убийственнее: человек, привыкший писать музыку, пишет ее или только рукой или же одним рассудком.

Каждый художник или любитель искусства должен с негодованием отвергать столь частый в наше время призыв к привычке, то есть к той инертности, которая в наши дни все более и более стала заменять любовное тяготение к живому смыслу-«слову» искусства.

Привычка означает собой ту остановку, которая в искусстве есть ничто иное, как смерть.

Техника и мастерство в искусстве не представляют собою завершенного процесса.

Определенность центра тяготения обусловливает и непрерывность окружающего его движения.

Завершенность, то есть совершенство отдельного художественного произведения есть только звено непрерывной цепи, только этап бесконечного пути совершенствования, только выдыхание в процессе дыхания.

Когда мы говорим о навыках, то есть о «приемах» художественной техники, мастерства, то мы никоим образом не должны отождествлять приемов с манерой. Манера есть именно результат привычки. Прием же есть результат приятия, понимания смыслов искусства.

Навыки-приемы суть результаты непрерывного внимания к урокам музы-учительницы. Уроки эти не кончаются никогда. Их перерыв есть опять-таки — смерть.

Существенная разница между привычкой-манерой и навыком-приемом заключается в том, что в первой отсутствует печать индивидуального внимания к музе, и потому привыкать так же, как и подражать манере, доступно каждому; подражать же индивидуальному художественному приему — дело бесплодное. Мы должны учиться не чужим индивидуальным приемам-навыкам, а тому вниманию к музе, через которое они обретаются. Чем глубже это внимание, тем острее самокритика и тем неуловимее, тем неподражаемее стиль автора. Чем поверхностнее внимание к музе, тем сильнее самолюбование (переходящее часто в самоутверждение и в самоподражание), и, следовательно, тем заметнее стиль автора. Стихийная индивидуальность Бетховена сочетается с наибольшей неуловимостью его стиля... В тех же случаях, когда индивидуальный стиль автора легко поддается схематическому определению, мы имеем дело с более ограниченной индивидуальностью...

Любопытство и внимание.

В наше время холодное любопытство часто заменяет собой столь ценное в художественном восприятии внимание. Мы часто слышим отзывы вроде: «Какой любопытный ритм!» — «Какая пикантная гармония!» — «Какая интересная звучность!»....

Любопытство есть заглядывание в чужое, чуждое, неведомое. Оно подразумевает отсутствие связи с тем, к чему оно относится.

Оно и не ищет этой связи. Внимание же подразумевает установившуюся внутреннюю связь между внимающим и предметом внимания. Любопытство всегда направлено только на отдельные детали. Оно всегда склонно к купюрам смыслов. Внимание же направлено в глубину этих смыслов и собирает их в целое, в единство.

Любопытство, останавливаясь на «интересных», «пикантных» деталях, не замечает их неуместности. Внимание, направленное на сущность темы и ее развитие, определяет на первых порах только уместность деталей и потому часто отвергает самые «интересные», «любопытные», «пикантные» детали, находя их неуместными и предпочитая им простоту основных смыслов. Любопытство вызывается рассудком и жаждой ощущений. Внимание — чувством, мыслью, разумом. Внимание непосредственно, оно зарождается от влияния. Оно нас многому учит. Результатом его является опыт. Любопытство, свободное от какого бы то ни было влияния, беспомощно цепляясь за детали, ничему не обучает нас. Результатом его могут быть лишь эксперименты или подражание. Любопытство есть свойство ничем не управляемых способностей. Дар внимания есть уже несомненный талант.

«Интересность» часто смешивается с подлинной художественной ценностью, тогда как интересный ритм, любопытный аккорд зачастую бывают менее уместными, а, следовательно, и менее ценными, чем простейшие. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на фортепианные сонаты Моцарта с Григовским сопровождением. Сопровождение это покажется многим более «любопытным» и «интересным», чем самые сонаты Моцарта. Но художественная ценность этого сопровождения неизмеримо ниже не только Моцартовского подлинника, но и оригинальных сочинений самого Грига.

Опыт и эксперимент.

Опыт в искусстве есть результат, проверенный созерцанием и действием, то есть трудом.

Эксперимент же есть лишь попытка, не отвечающая за результат. «Попытка не пытка»... Конечно, «не пытка» для самого экс-

периментатора, но если эксперименты производятся над жизнью искусства, то жизнь эта уже становится пыткой.

Художественный опыт заключает в себе признание законного тяготения сложности к простоте: сложности художественного пути, ведущего к простоте художественной цели.

Эксперимент же (сам по себе враждебный искусству) опрокидывает законное соотношение сложности и простоты. Это есть упрощенный путь, который в искусстве неминуемо приводит в дебри непонятной сложности.

«Огородник и философ» — басня мудрого Крылова — учит нас тому, как «философ» остался «без огурцов» вследствие того, что рылся больше в книгах, чем в земле (которая для огородника была его книгой), то есть интересовался лишь новизной эксперимента, отказавшись от огородного труда и связанного с ним опыта.

В нашем восприятии художественная правда всегда проста, но пути к ней сложны.

Художественная неправда кажется нам всегда сложной, тогда как пути к ней весьма просты по своей легкости.

Труд и дело.

Следует различать понятия: дело и труд.

Есть люди беспрерывно занятые разными делами и не имеющие в то же время никакого понятия о труде; и обратно, есть другие, всю жизнь посвятившие труду и не умеющие превратить его в дело. Но это не значит, что труд плодотворен только тогда, когда превращается в дело. Материально — это так. В духовном же смысле труд всегда плодотворен. Материально — дело важнее, а труд находится как бы только на службе у дела. Духовно — как раз наоборот. Недаром житейский материальный «опус» именуется термином «дело». Духовный же (например, научный, философский, художественный) опус называется «трудом», «сочинением». Правда, оба эти слова — и труд и сочинение — имеют смысл не только достижения, но и процесса (то есть достигания), но это только показывает верность, точность применения их к духовной задаче, ибо дух бесконечен и сам по себе не име-

ет точки достижения в смысле прекращения. Слово же «дело» звучит (как и все материальное) конечно. Очень жаль только, что весьма часто люди «дела» занимаются научными трудами и художественными сочинениями. В этом случае вышеупомянутая терминология становится уже неточной и запутанной. Типичный человек «дела», со свойственной ему решительностью и расчетливостью времени (главным грехом во всяком духовном труде), принимаясь за музыкальное сочинение и будучи в то же время движим чисто деловыми импульсами, произвольно ускоряет процесс сочинения и произвольно же прекращает его. Такие сочинения, по метким словам С. И. Танеева, — «не заканчиваются, а прекращаются»...

Художественное же сочинение никогда не производит впечатления прекращения, а лишь временного закругления, законченности. Конец такого подлинного сочинения, как бы соприкоснувшись с началом, завершает окружение темы.

И вот потому о музыкальных сочинениях деловых людей, то есть о сочинениях, которые «не заканчиваются, а прекращаются», хочется еще сказать, что они и не начинались вовсе потому, что если бы их началом была подлинная музыкальная тема, а не чисто деловой импульс, то мы имели бы перед собой линию закругления, а не прямую прерванную.

Люди дела часто называют запутавшегося в делах артиста-художника бездельником.

Но артисты-художники еще не придумали соответствующего названия для типичного дельца, запутавшегося в художественном сочинении. Правда, о таком сочинении критики искусства обыкновенно говорят, что оно «сделано» или «деланно», но это недостаточно определенно. Определеннее было бы назвать такое сочинение, не имеющее ни начала, ни конца, то есть ни художественного импульса, ни цели, и, в сущности, обнаруживающего лишь процесс беспомощного искания, не сочинением, а сочинянием.

Но почему-то в наши дни все искания, не давшие в результате произведения искусства, называются по-прежнему сочинением...

Впечатление и оценка.

В восприятии так же, как и в творчестве, должно быть взаимодействие, слияние чувства и мысли, впечатления и оценки. Вместо же этого слияния часто наблюдается смешение того и другого. То есть: содержание, чуждое нам, заставляет нас враждебно оценивать, отрицательно критиковать форму. Содержание, близкое нам, заставляет нас не замечать недостатков, подделки формы. И, наконец, содержание, поразившее нас необыкновенной свежестью, новизной индивидуальной атмосферы, заставляет нас предполагать или даже иллюзорно видеть новизну эту в технических формальных приемах. Или же обратно: простая элементарная форма, воспринимаемая лишь одним рассудком, заставляет нас не видеть свежести и новизны содержания, а сложная техника формы — не видеть пустоты или несамобытности содержания....

Никому не возбраняется делиться своими впечатлениями, не вдаваясь в оценку, равно как и анализировать технические приемы, умалчивая о своем впечатлении от содержания.

Но, к сожалению, и голое впечатление и односторонний технический анализ весьма часто притязают на значение оценки, исчерпывающей все художественное явление.

Талант и способности.

Современное преклонение перед самодовлеющими способностями и талантом весьма похоже на низкопоклонство перед самодовлеющим богатством, то есть перед силой денег, независимо от того, на что эта сила направлена.

Талант на первых порах обязывает, а не развязывает. Понятие таланта подразумевает уже наличие индивидуального содержания, требующего и индивидуальной формы. Но все же талант самодовлеющий, не имеющий другого центра, кроме индивидуальности автора, отличается значительно большей развязностью, чем тот подлинный талант, который помимо окружения индивидуальности автора ищет путь окружения единства самого искусства, а также путь к душе ближнего. Сравнительная развя-

занность самодовлеющего таланта дает нам гораздо меньше впечатления художественной свободы, чем связанность с центром единства подлинного таланта.

Способности, не имеющие никакого центра, то есть именно того, к чему они должны быть приспособлены, обладают необыкновенной легкостью и развязностью. Нецентрализованные способности обладают свойством развиваться с головокружительной быстротой. Они всегда умножаются, не встречая на пути своем никакого сопротивления. Тогда как способности, управляемые талантом, уже утрачивают эту силу инерции. они ограничиваются приспособлением к единой цели.

Талантливый музыкант, пробующий свои силы в элементарных формах музыки, обыкновенно впадает в отчаяние вследствие двух причин: ему удается либо осуществить форму, как схему, наполняя ее не своим содержанием, то есть впадая в стиль тех примеров, по которым он ее изучал; или же ему удается осуществить все содержание, которое заставило его уклониться не только от данной схемы, но и вообще от всякой формы. В первом случае он начинает ненавидеть тот чужой стиль, в который он невольно впал. Во втором случае он ненавидит явную бесформицу, отсутствие всякого стиля в своем содержании.

Не будем говорить о такой возможности, чтобы начинающий музыкант, не исходя ни из какой формы, не имея никакой связи со всей существовавшей до него музыкой, мог сразу из себя создать свою абсолютно новую форму. Таких случаев саморождения, конечно, никогда не бывало.

Вернемся к тому обыкновенному земному случаю, сопровождаемому, как и все земное, трудом, борьбой, а, следовательно, порой и отчаянием. Отчаяние это вполне понятно и законно, ибо ненавидеть чужой стиль для себя так же, как и всякую бесформицу, есть признак подлинного таланта.

Чужой стиль для себя — то же, что чужое перо. Требование особой формы своему содержанию всегда означает сознание важности единства того и другого.

Само отчаяние как бы указывает на чаяние этого единства.

Человек только способный, не знающий, к чему приспособить свои способности, и потому неизменно увлекаемый их инертной силой, не знает ни чаяния, ни отчаяния. Вместо того чтобы почему-то отчаиваться, он выберет то, что легче и проще. Простота, долженствующая быть целью нашего достижения, ему представляется средством, находящимся у него в кармане. Простота для него есть та пустота, в которой он не встречает никаких препятствий.

Только способный человек либо не заметит, что пишет чужим пером (стилем), и выберет линию наименьшего сопротивления в смысле подражания; либо отдавшись напору своего содержания, начнет изобретать подходящие для него формы.

То, что форма и содержание обретаются, а не изобретаются, никогда не будет доступно сознанию только способных людей.

Избрав путь подражания, человек только способный с легкостью поворачивает спину всему, что не приобрело штемпеля «классицизма», «академизма». Избрав путь изобретения, он проклинает всю классическую музыку, как символ устарелого искусства.

В обоих случаях только способный — вреден. В первом случае — профанацией великого искусства, во втором — его отрицанием. В обоих случаях он одинаково подделывает форму и содержание и тем самым ликвидирует сложность их согласования в единстве.

Если бы самочинные способности получили власть управлять миром, то это было бы лучшим способом погубить его, то есть приспособить его к хаосу. Несогласованное множество и разнообразие превратилось бы в множество безобразия.

Содержание и сюжет.

Содержание не может быть мыслимо нами вне формы так же, как и форма, отделенная нашим сознанием от содержания, сейчас же превращается в мертвую схему. Поэтому оба понятия всегда сливаются, когда мы непосредственно подходим к живому художественному произведению.

Музыкальное содержание есть несказуемое. Музыкальная форма есть ничто иное, как музыкальное содержание, обращенное к нашему музыкальному сознанию.

Очень многие склонны называть рационалистическим такое искусство, которое воплощается в ясную, определенную форму (мелодию, гармонию, архитектонику). Хаотическая же форма как бы олицетворяет для них иррациональный момент искусства.

В музыке взгляд этот абсолютно недопустим. Несказуемость музыкального содержания, неопределимость его с помощью слов, требует наиболее отчетливой формы в звуках. Содержание же, выраженное в словах и являющееся, в сущности, только сюжетом для музыки, часто нарушает, насилует музыкальные смыслы и делает музыкальную форму недоступной нашему музыкальному сознанию.

Во многих современных музыкальных произведениях, имеющих своим «содержанием» житейские сюжеты, владычица-муза превратилась в кухарку, стряпающую из бывших музыкальных смыслов житейскую кашу.

Содержание же Бетховенских симфоний, несказуемо-иррациональное до безумия, стало доступным нашему музыкальному сознанию благодаря божественной ясности, четкости музыкальной формы.

Сюжет есть подданный равно как содержания, так и формы. Как подданный, он имеет право гражданства и в музыке, и в любом искусстве.

Но беда, когда сюжет начинает диктовать свои условия там, где ему надо только подчиняться, либо вовсе молчать, то есть отсутствовать.

Подчиняться он должен всегда. Как бы прекрасен сам по себе ни был сюжет, всякое посягательство его на содержание или форму обесценивает художественное произведение.

Но есть и такие сюжеты, которые сами по себе настолько безобразны, что одно наличие их (не говоря уже о владычестве) обесценивает самое искусство.

Сюжет (в противоположность содержанию-форме) всегда обращен только к нашему сознанию и потому, если он безобразием своим будит в нем отрицание, то мы уже не можем отдаться созерцанию всего произведения.

Впрочем, есть и такие сюжеты, которые сами но себе не заключают в себе ничего безобразного, но становятся таковыми лишь как сюжеты искусства.

В этом отношении музыка и поэзия особенно требовательны в выборе сюжетов. Музыкальность и поэтичность содержаний, форм, образов — безграничны...

Но музыкальность и поэтичность сюжетов далеко не отличаются той же безграничностью... Причем насильственное расширение этих границ оказывается одинаковой профанацией как музыки или поэзии, так и самих сюжетов. Самые почтенные сюжеты, например, политического или научного характера, могут приобрести оттенок издевательства, будучи заключены в рамку музыкальной или поэтической песни.

Если же музыке или поэзии удалось переплавить образы подобных сюжетов в свои образы, в свои формы, то мы, стало быть, имеем дело уже не с «сюжетом», а с художественными образами и формами.

* * *

«Программная» музыка.

Многие склонны относить к программной музыке чуть ли не всякую пьесу, имеющую заглавием не название чисто музыкальной формы (соната, рондо, прелюдия и т. д.), а определение характера данной пьесы (Berceuse, Reverie и т. д.), которое для большей ясности иногда даже может быть заимствовано из какого-нибудь известного произведения литературы. На самом же деле программной музыкой является такая, в которой самая форма и содержание диктуются и оправдываются известной программой или сюжетом.

Таким образом, строжайшая сонатная (следовательно, чисто музыкальная) форма увертюры «Кориолан» Бетховена (отра-

жающая лишь героический характер, а не исторический сюжет Кориолана) никоим образом не допускает возможности отнести это произведение к «программной» музыке и скорее можно подозревать о какой-то программе, диктовавшей Бетховену некоторые формы в некоторых из его последних сонат и квартетов, не имеющих программного заглавия.

В сущности, вся вокально-песенная литература, как будто всегда имеющая определенную программу текста, на самом деле тоже может быть и программной и не-программной (или, как принято говорить, — чистой) музыкой; то есть, поэтический текст может зародить чисто музыкальную песню, которая течет, как бы сливаясь с ним, но в то же время не изменяя своему музыкальному руслу. И тот же текст, не зарождая никакой песни-мелодии, никакой музыкальной формы, может быть лишь канвой для музыкальной декламации или звукоподражательной иллюстрации отдельных и большей частью внешних моментов, вроде соловьиных трелей, плеска воды, воя ветра и т. п.

И вот музыка подобных «романсов», находящаяся на поводу у текста и без него не имеющая своего музыкального смысла-содержания, конечно, должна быть отнесена к «программной», ибо в данном случае музыкант, наподобие школьника, писал свою музыку лишь «под диктант» поэтического текста.

Вкус.

«О вкусах не спорят». Художественный вкус, имеющий важное значение в пределах закона искусства, утрачивает свою важность и становится фактором отрицательным, когда пытается сам определять закон. Вкусу не мало дела и в пределах закона. Примеры неисчерпаемой возможности выбора в этих пределах мы видим в бесконечном разнообразии всего музыкального искусства до наших дней.

Вкус способен усилить или ослабить наше удовольствие от каких-нибудь отдельных качеств предмета, но никак не определять его объективную сущность или ценность.

«О вкусах не спорят» — это означает вовсе не то, что о них

нельзя спорить из уважения к ним. Это означает лишь, что о них не стоит и даже неприлично спорить, когда речь идет не о получаемом нами удовольствии от различных явлений искусства, а об определении ранга и категории этих явлений. Для вкуса большинства оперетка слаще симфонии Бетховена, балаганное представление забавнее Шекспировских трагедий, тем не менее это обстоятельство не помешало человечеству согласиться в определении сравнительной категории этих явлений. Над категорией — «слаще» и «забавнее» одержала верх категория духовной значительности.

У каждого из нас есть чисто вкусовые пристрастия. Каждый из нас бывает порою склонен отдохнуть на том, что послаще и позабавнее. Но каждый из нас должен в то же время признать, что наши вкусовые пристрастия только тогда имеют право на существование, когда сами мы не имеем особенного пристрастия к нашему вкусу, а также, что наша временная тяга к отдыху не есть тяготение к Духу.

Право любить или не любить неотъемлемо в художественном восприятии, оно даже священно, как известный заклинательный круг, определяющий индивидуальное бытие, но любить не должно означать не видеть недостатков так же, как и не любить не значит не видеть достоинств. Тот, кто не выносит, например, патетической позы, в которую впадал иногда гениальный Лист, имеет полное право не любить некоторых его произведений, но не видеть красоты и мощи его музыкальной речи означало бы уже непонимание музыкального языка вообще.

«На вкус и цвет товарища нет» — означает только, что поиски такого товарища бесплодны и даже вредны во всех случаях, когда мы ищем согласования множества в единство, что подбор такого товарища «на вкус и цвет» есть дело домашнее, интимное, что над нашим вкусом есть еще нечто, что мы должны ценить и любить бесконечно больше, чем самый этот наш вкус.

Если личный вкус является весьма сомнительным критерием для оценки отдельных авторов или произведений, то он становится уже прямо фактором разрушения, когда позволяет себе оценивать самые смыслы и элементы музыкального языка. В современной

критике мы нередко встречаем вместо критики произведения критику музыки вообще. Один не любит трезвучий, другой доминант-аккордов. Один не выносит хроматизма, другой диатонизма. Один не признает квадратности (четных тактовых построений), другой — вообще выдержанного метра. Один откладывает в сторону произведение потому, что, едва раскрыв его, испугался выдержанной фигурации, другой потому, что ему бросилась в глаза пара секвенций.

И все это не любится, не выносится не в каком-нибудь произведении, а вообще и всегда.

И потому все это больше похоже на какие-то вкусовые тики, чем на критики. Подобные идиосинкразии невольно заставляют предположить, не ушибла ли в раннем детстве какая-нибудь мамка одного критика секвенцией, другого каденцией, а еще кого-нибудь и вообще всей музыкой, как некоей погремушкой?..

Подобные «ушибы», полученные в детстве критиком, продолжают свое действие на критикуемых им молодых композиторов. Критик как бы в отместку за свой ушиб ушибает молодого композитора теми же секвенциями или квадратами тактов...

И вот, вместо того, чтобы самостоятельно проникнуть в сущность тактового построения или секвенций, ушибленный юноша начинает придумывать лишние такты: для избежания четности «квадратов» пробует надрывать цепь сложившейся в его непосредственном воображении секвенций.

Всякое придумывание имеет своим результатом всегда только нечто лишнее. Всякое надрывание всегда дает трещину или дыру.

Это лишнее так же, как и дыра, бросается в глаза каждому неушибленному в детстве критику еще гораздо острее, чем ушибленному бросаются секвенции и квадраты...

Пора бы, наконец, найти какой-нибудь пластырь от всех этих ушибов, ибо продолжительное упражнение в придумывании и надрывании, практикуемое целым поколением, делает всю его музыку лишней, как бы несуществующей и весьма похожей на большую дыру, образовавшуюся в истории музыки...

Индивидуальный вкус часто мешает нам принимать некоторые детали даже и у любимого автора. Но если мы не принимаем

тех деталей, происхождение которых и у самого автора явно вкусовое, то есть, если это неприятие есть лишь столкновение вкусов, то о нем даже и не следует говорить — «о вкусах не спорят!»

Титаническая мысль-содержание и постройка Бетховенских сочинений (его горизонтальной гармонии) обращены не ко вкусу нашему, а к нашей духовной мысли. Если же наш вкус изредка бывает задет какими-нибудь мгновениями, микроскопическими деталями его вертикальных созвучий, то мы не должны позволять себе останавливаться на этих мгновениях, во-первых, потому, что он сам на них не останавливается, а, во-вторых, потому, что даже и эти мгновения никогда не бывают у него выпадением смысла. Если же они нам кажутся выпадением вкуса, то мы должны помнить, что гениальный художник меньше всего имеет общего с поваром, и потому каждый воспринимающий его обязан освободиться от своих гурманских повадок и вожделений. И, наконец, не надо забывать, что полное слияние индивидуальностей вообще недостижимо во вкусах и достигается только в духе.

Вкус в наши дни стал главным критерием. Но в этом еще не вся беда. Беда в том, что художественный вкус наш за последнее время воспитался не чувством и разумом, а ощущением и рассудком. Таким образом, критикуя, мы предъявляем на первых порах требование небывалых ощущений или же раздражения «праздной мысли», то есть безработного рассудка, ищущего себе занятия. Мы требуем во что бы то ни стало определенности не самого художественного произведения и даже не его «программы» (как этого требовали в старину наивные дилетанты), а его проблемы.

Каждый современный художник почему-то обязан быть на первых порах поставщиком небывалых проблем, и беда, если он вдруг забудется и позабудет в каждом новом своем произведении с наибольшей четкостью и остротой выставить на показ очередную проблему своего «творчества»...

Мы боимся четкости музыкальной темы формы-содержания, четкости основных смыслов музыкального языка и навязываем нашему искусству тему проблемы, которая обладает свойством

вместо творческого достижения раскрывать перед нами теоретическое искание.

Никакое искусство не может существовать в атмосфере какого-то всемирного конкурса на мировой переворот.

Проблематизм современного искусства.

Все «измы» — эти чертовы хвостики, выросшие на наших художественных понятиях, суть предвзятые проблемы. «Передовое» искусство современности, утратив настоящий центр притяжения, стало кружиться вокруг всяческих проблем. Но этот новый, произвольный центр никогда не может быть устойчивым, и потому-то мы постоянно перебегаем от одного к другому... Все наши понятия вроде: индивидуальности (самобытности), реальности (правдивости), символичности (мистической духовной значимости) и т. д. только тогда имеют цену и право на существование в искусстве, когда проявляются наивно, бессознательно, ненарочито!

Каждый художник, созерцающий свою самобытность, свою правдивость, свою мистическую глубину, ставит все эти понятия в кавычки и, навязывая их другим, делает их тем самым до тошноты противными.

Наконец, определяя проблему своего творчества только одним из этих «измов», он как бы упрощает свое служение искусству, которое одинаково требует и самобытности, и правдивости, и духовной значимости.

Художник-гений всегда и самобытен, и правдив, и духовнозначителен.

Неужели же «реалисты», «символисты», «импрессионисты», «экспрессионисты» на самом деле считают себя зачинателями каких-то новых «принципов» в искусстве, до сих пор никогда не существовавших?!

Неужели символисты конца прошлого и начала нынешнего века являются более символичными, чем Пушкин и Гете? Ведь подлинная символичность не есть качество мысли, а степень ее духовной проникновенности.

Если возможно вообще ставить какие бы то ни было «проблемы» искусству, то единственной проблемой каждой его эпохи должно быть сохранение преемственной связи с великим прошлым. В нашем соревновании на мировой переворот, в нашей жажде «создать эпоху», мы порываем всякую связь с предыдущими эпохами. А когда мы замечаем, что никакая эпоха не создалась, мы начинаем оглядываться и инстинктивно ищем порванную нить...

Но «проблема» нахождения порванной нити, несмотря на всю свою кажущуюся скромность, оказывается бесконечно труднее и сложнее всех других гордых, заносчивых проблем.

В то время как сохранение этой нити делает каждого художника наиболее современным относительно данной эпохи — возраста своего искусства, искание ее обрывков, наоборот, заставляет его «впадать в детство» прошлых эпох. Это буквальное «впадение в детство» выражается в том, что он, несмотря на пожилой возраст своей эпохи, начинает подражать внешним приемам более молодых или детских эпох.

Мы не замечаем, что в искусстве каждый зрелый возраст есть детство в отношении к будущему поколению, и что мы имеем право только на это детство. Это подлинное вечное детство доступно нам только при охранении преемственной связи с прошлым.

* * *

Из всех существующих в жизни развлечений музыкальное искусство является самым неудачным, недейственным, скучным. Истинное призвание музыки не *раз*влекать, не рассеивать, а *при*влекать, собирать, гипнотически сосредоточивать чувства и мысли слушателя. Это не значит, что наша муза имеет на челе своем какую-то неизменно строгую складку. Это значит только, что ни ее радости ни ее печали, да и вообще чела ее не дано видеть тем, кто ищет развлечений. Она отворачивается от тех, кто по природе своей не имеет влечения к ней. Она наказывает жестокой скукой тех, кто, ища в ней лишь «праздной мысли раздраженья», рассеянно блуждает своей «праздной мыслью», своим слуховым оком мимо ее чела, мимо ее тем.

На это могут возразить, что прежние великие композиторы — Бах, Гайдн, Моцарт — состоя на службе у князей мира и исполняя их заказы, как бы развлекали их... Нет, если их работа была безукоризненно честной в отношении к заказу князей, то в то же время она была и до святости безгрешной в отношении к приказу музы. Своими симфониями, менуэтами, контрдансами они равно воспитывали музыкальный вкус своих заказчиков; если же заказ не соответствовал приказу музы, если вкус заказчика не поддавался воспитанию, то прежние мастера искали себе среди князей иных лучших заказчиков и воспитанников.

Мы же от музы повернулись к моде... Другими словами — утратив центр единства самой музыки и устремившись к множеству разнородных вкусов толпы, мы незаметно для себя стали исполнять множество заказов ее. Мы постепенно низвели свое искусство до уровня праздных развлечений. Но заметив, что даже и в качестве праздного развлечения оно стало утрачивать свою действенность, мы, как утопающие за соломинку, стали хвататься за те обломки потопленного нами же корабля, которые по легкости своей всплывают на поверхность житейского моря.

Но мы хватаемся, как за соломинку, не только за обломки нашего корабля — за разрозненные смыслы прежней единой музыки; мы хватаемся за все, что нам ни попадется на поверхности житейского моря. Мы развлекаем скучающую публику концертными программами с тематическим анализом, сделанным на живую нитку, с биографическими сведениями (большей частью анекдотического характера), с портретами авторов и исполнителей, с рекламными отзывами о тех же авторах и исполнителях, мало отличающихся от реклам мыла или крема, которые часто находятся в той же программе.

Мы развлекаем публику концертными лекциями, долженствующими объяснить только что сыгранную пьесу. Для этих «иллюстраций» мы пользуемся биографическими фактами и анекдотами, психологией, историей и т. д.

Все это, вместо воспитания музыкальности публики, отнимает у нее последнюю веру в самобытную стихию и власть нашего искусства.

Специальное музыкальное образование есть искус, который выдерживает лишь специально одаренный музыкант. Только он, пройдя через этот искус, укрепляет свою непосредственную музыкальность. Малоодаренный же часто утрачивает ее; ему требуется уже и меньше специального образования.

Просто-музыкальная публика не должна иметь никакого представления о музыкальной теории: она ее только отвлекает от восприятия музыкальных образов. Но не меньше музыкальной теории ее отвлекают от музыкальных образов всякие другие не музыкальные образы...

Что же в таком случае мы должны подразумевать под элементарною музыкальностью?

Конечно же, только способность непосредственного восприятия музыки равно как у специалиста, так и у публики.

Если музыкальный неспециалист сначала воспринимает непосредственно только главные образы, то есть мелодии-темы, то ему по этим мелодиям легче постепенно добраться до восприятия целого, чем бездарному специалисту, с самого начала надевшему очки теоретика и видящему через них лишь отдельные ноты и детали.

От прелестных вальсов Иоганна Штрауса через гениальные танцы Шуберта и Шопена публика имеет прямой путь к восприятию так называемой «серьезной», «классической» музыки.

А от тематических анализов через исторические и биографические иллюстрации та же публика дойдет лишь до сознания полного бессилия нашего искусства.

* * *

Наибольшей радостью в восприятии музыкального произведения является неожиданная встреча с забытыми образами вечности. Если встречи эти сами по себе лишь мгновенны, если образы вечности сами по себе не вечны, то все же это мгновенное вос-

поминание в восприятии музыки представляет собою бесконечно большую ценность, чем мгновенное развлечение, заставляющее нас еще прочнее забыть без того уже забытое.

* * *

Многим современникам музыка представляется безответственной «игрой» звуков... Игра наиболее свойственна детям. Но дети вовсе не склонны относиться к «игре» со снисходительным легкомыслием взрослых! Для детей игра является истовым (серьезным) делом. Это их настоящая жизнь! Сохрани Боже, если кто-нибудь из старших нарушит их игру иронической улыбкой или выпадением из условной роли — они сейчас же говорят: «Это не игра!» — и прекращают игру... Мы с большой «истовостью» танцуем джазы, играем в карты, в рулетку, на скачках, но, увы! — в музыку мы даже и «играть» разучились. Мы по-стариковски ухмыляемся на «условности» прежнего великого искусства — подлинной детской «игры», которая для тех детей была их настоящей жизнью, истовым делом, но которая в наше время настолько утратила смысл игры, что хочется по-детски закричать — «Ну, это уж не игра!»

Никакая игра никогда не имела своим содержанием или условием то, чтобы каждому предоставлялось делать все, что ему угодно...

* * *

Когда художник начинает испытывать тесноту границ своего искусства, когда он перестает чувствовать безграничную потенцию обновления основных элементов своего искусства и ищет этого обновления за его пределами — он становится изменником и дезертиром своей художественной родины. В таких случаях «творчество» художника начинает нуждаться в оправдательных комментариях, тогда как искусство не должно нуждаться ни в каких комментариях, ибо главным оправданием каждого художественного произведения является как раз возможность восприятия его без каких бы то ни было комментариев.

Каждый художник, делающий вылазки за пределы своего искусства для того, чтобы обогатить и расширить его, обнаруживает лишь бедность и узость не искусства, а тех средств, какие сам он имеет из этой сокровищницы. Музыкант, которому стало тесно в музыке, стал меньшим музыкантом. И это одинаково так во всех случаях: пытается ли музыкант заимствовать недостающие ему средства у других искусств, занимает ли он их из повседневной жизни, или, наконец. утомленный всей человеческой жизнью и находясь у преддверия вечности, он уже не находит более достаточно живых слов для изображения того, что созерцает...

* * *

Здесь возникает еще одно соображение, долженствующее служить еще одним оправданием прежней анонимной, коллективной теории музыки, как образовательной дисциплины прежних музыкантов. Эта прежняя дисциплина (оправданная уже сама по себе творческой деятельностью великих гениев прошлого) давала возможность воспринимать прежнюю музыку без оправдательных комментариев в каждом отдельном случае. Теперь же весь бесконечный арсенал различных теорий создается именно в виде ключей, долженствующих нам раскрывать смысл большинства современных сочинений.

* * *

Каждая деталь, выделенная из цепи согласования с другими деталями, всегда может показаться непонятной. Если прежняя критика позволяла себе иногда подобные купюры смыслов и потому не доглядела некоторых явлений в целом, то еще не значит, что современная критика должна оправдывать все те пугающие нас ныне детали, непонятность которых имеет причиной их явную, природную оторванность от всякого согласования в единство.

Краткость и куцость.

За недостатком времени многие современники почитают единственным недостатком сочинения его длительность. Но ведь слишком длинным может показаться иногда восьмитактный период, если он бессодержателен или нелепо построен! С другой стороны, бывают сочинения, хотя несомненно и содержательные, но краткость которых является не сжатостью, не сконцентрированностью, а недоразвитостью, незаконченностью, то есть куцостью. Поэтому необходимо различать художественную краткость от нехудожественной куцости, а также художественное впечатление бесконечной перспективы, которую раскрывает нам великое произведение, от нехудожественного впечатления бесконечной длительности, получаемого нами от сочинений, в которых ничтожное содержание не оправдывает их развития.

* * *

Преподаватель, уставший от музыки и не умеющий скрыть от ученика своей усталости, преподает ему вместе с музыкой и свою усталость от нее. Зевок в искусстве — это чума, требующая строжайшего карантина.

Подражание гениям.

Пытаясь всячески эмансипироваться от преемственности, от влияния на нас прежнего искусства, мы в то же время подражаем великим мастерам в непосредственности процесса сочинения. При этом большинство смешивает непосредственность с быстротой процесса и забывает, что непосредственность художественного чувства заставляет одаренного художника выбирать определенные средства для точного выражения этого чувства, то есть, что подлинная непосредственность есть преодоление средств и, как всякое преодоление, не исключает, а требует труда, затраты времени.

Непосредственность диаметрально противоположна той беспомощности, одолеваемости средствами, которая заставляет неумелого или бездарного хвататься за первый попавшийся звук, образ или краску.

* * *

Подражая гениям во всем внешнем, мы пренебрегаем «скучной материей», преподаваемой нам в школах. Но ведь если гениям эта материя и казалась иногда скучной, то не потому, что она им была чужда, а только потому, что она была им уже известна до преподавания.

* * *

Быстрота процесса даже у гениев свидетельствует только об их способностях (об их личном удобстве), а не о вдохновенности. Увертюра Моцарта к «Фигаро» прекрасна не потому, что она написана в одну ночь.

Поощрение к быстроте процесса превращает искусство в спорт.

* * *

Преодоление материи дается художнику лишь тогда, когда он подчиняется неизменным законам, которым материя эта подлежит. Нам не мешает поучиться у скульпторов и архитекторов безапелляционности в подчинении свойствам их материи.

* * *

«Изящное искусство».

Оба эти слова («изящный» и «искусство») по русским корням своим являются в отношении к «передовой» современной музыке анахронизмом. Изящно ли это искусство, раз в нем не было выбора, то есть ничего не изъято, кроме его основных законов, завещанных нам великими предками? Может ли оно быть названо искусством, раз в нем самом не наблюдается никакого искуса в борьбе с материей?

Впрочем, может быть, новые пути современной музыки заключаются как раз в любезном предоставлении обоих этих процессов — изъятия (то есть выбора) и искуса (то есть борьбы с материей) — воспринимающей публике?

Но как бы ни случилось в один прекрасный день, что публика, достаточно искушенная в борьбе с подобной материей, не почувствовала бы вдруг себя умнее авторов и не изъяла бы их самих вместе с их «искусством»...

* * *

Мы должны восстановить музыкальный язык хотя бы в той мере, чтобы каждый образованный музыкант мог править корректуру сочинения своего коллеги.

Новой речи, а не нового языка ждем мы от каждого нового автора.

* * *

Не все, что правильно — прекрасно. Но все, что прекрасно — всегда закономерно. Но художественный закон — не секрет, а тайна. Секрет подразумевает точные указания, что надо делать. Закон же шепчет нам подобно сократовскому демону о том, чего не надо делать.

* * *

Претензия на строгую научность художественной теории не научна, то есть подход к искусству, как к науке, есть ошибка мышления.

Память, как техническая способность, необходима для работы. Иметь всегда при себе в голове своей такую записную книжку, такой справочник — большое удобство!

Но для поэтической мечты, для вдохновенного созерцания память иногда не только не нужна, но даже помеха. Вдохновение или мечта поэтическая есть ничто иное, как вечный процесс воспоминания, а чтобы уметь вспоминать, надо уметь и забывать.

Если бы не было зимы, когда люди забывают весну, цветы и солнце, то они никогда не ценили бы этого...

«Творчество».

Настоящее творчество, как печать духа, проявляется тогда, когда у художника нет мысли о творчестве, а только о служении. Великие мастера прошлого служили, и потому их произведения заслужили печать творческого Духа.

Подлинная индивидуальность, как печать души, проявляется тогда, когда художник меньше всего думает о себе.

Мысль о художнической индивидуальности (или, по-старинному, «оригинальности»), становящаяся руководящей, как в творчестве композитора, так и в восприятии его слушателем, бесконечно вредна для искусства. Становясь руководящей, мысль эта насилует тему, содержание творчества.

Понятие индивидуальности в эстетическом сознании соответствует понятию «звучности» в музыкальном ремесле. «Индивидуальность» и «звучность» являются неизбежным условием для воздействия темы-содержания на наш внутренний и внешний орган восприятия. Другими словами, — то, что лишено индивидуальности, и то, что (как это принято говорить) «не звучит» — является, попросту говоря, той бледностью, которая не дает возможности воспринять рельеф главного содержания.

Но это главное содержание-тема никогда не может заключаться ни в индивидуальности ни в звучности. И если недостаток того или другого значительно понижает ценность произведения или даже низводит ее до нуля, то это еще не беда — мы просто имеем одним произведением меньше!

Но если индивидуальность и «звучность» становятся осознанным руководящим принципом деятельности целого поколения, то это уже прямая беда: тогда мы имеем уже одним искусством меньше!

* * *

Мы должны вытравить каленым железом из своего сознания волю к «творчеству», как самозапечатлению. Оно должно проявляться бессознательно, должно оставаться тайной. Тайна творчества, тайна индивидуальности там, где та же тоника и доминанта,

та же каденция, иногда даже тот же оборот мелодии у двух авторов производят на нас разное впечатление. Рецептура (секрет) «творчества» и «индивидуальности» приводит к обратному: разное кажется одинаковым.

* * *

«Он пороха не выдумал!» Упрек этот в отношении к художнику заставляет предполагать, что либо самая почва искусства, либо душа человеческая, воспринимающая искусство, представляется некоторым людям такой окаменелостью, которая не поддается иному оборудованию или воздействию, как только с помощью динамита.

Этот упрек повлиял на то, что художественная техника постепенно превратилась в какую-то пиротехнику.

* * *

Художник никогда не говорит о чем-нибудь «вообще». Напр.: вообще о красоте, вообще о любви... Он созерцает всегда красоту каждого данного явления и говорит как бы только о нем. Но в то время, как нехудожник рассеянно скользит взором по периферии явлений и, не успевая дойти до их сущности, бесплодно делится своим впечатлением, получаемым от «вообще» (от поверхностности), — взор художника, сосредоточенный в глубину явления и раскрывая красоту лишь данного образа, на самом деле через призму его проникает и до явления красоты или любви «вообще», ибо в глубине глубин все разнообразие явлений сливается в единство.

* * *

«На всякого мудреца довольно простоты»... Человек там мудр, где он одарен.

Каждый утрачивает в своей мудрости и становится подслеповатым, когда оставляет указанную ему Богом дорогу[1] ... Тогда он

[1] Напр.: Андерсен мудр в сказке, Крылов в басне и т. д.

уходит в то человеческое «вообще», которое является либо абстракцией либо хаосом... Но чем пристальнее он вглядывается в одну точку через данную ему призму таланта, тем большая глубина раскрывается перед ним.

В самой же глубине всех глубин все точки сходятся.

* * *

Гений и обыкновенный эклектик имеют внешнее сходство: оба обращены взором на весь мир. Но гений, растворяясь сам в мире, в то же время претворяет его в себе (в своей душе). У эклектика же нет этой призмы. Он всегда только растворяется и ничего не претворяет...

* * *

Искусство и жизнь должны разделяться материально («реально») и сливаться духовно (символически). Взаимоотношение их должно быть равнодейственным. Обыкновенно же говорят только о влиянии жизни на искусство, как будто искусство для художника или подлинного ценителя является меньшей реальностью, чем жизнь...

* * *

Мы как будто утратили веру в художественное чудо, то есть веру в способность самого элемента преображаться через дух, через вдохновение. Эта вера диаметрально противоположна вере в средство, то есть в определенную рецептуру средств, свойственную модернистам. Они говорят: трезвучие или уменьшенный септ-аккорд устарели и не действуют больше, а потому надо изобретать новые аккорды...

Вспомним же бездонную глубину трезвучия начальной темы Appassionat-ы и потрясающий трагизм уменьшенного септаккорда в конце разработки ее 1-й части!!

Простейшая песенка Шуберта — Trockne Blume по впечатлению божественно проста, но как единственно верное, точное выполнение данной художественной задачи, то есть по самому

согласованию ее в произведение, она непостижимо сложна и представляет собою несомненное художественное чудо.

* * *

Мы стали понимать и ценить лишь экзотические колориты и перестали воспринимать колориты нашей художественной родины Европы, не говоря уже о колоритах индивидуальной мысли отдельных композиторов.

* * *

Первобытная и зачастую нечленораздельная музыка народов, не создавших и даже не участвовавших в создании музыкального искусства, должна рассматриваться нами как явление природы, то есть как пение птиц, гром и т. д.

Как явление природы, подобная «музыка» порою может нас тронуть своей наивностью, но подражание подобной наивности само по себе уже не наивно и потому нехудожественно...

* * *

Вера в красоту, в единство искусства, в бытие песни так же, как вера в добро или истину, диаметрально противоположна вере в немедленное осуществление всех этих благ на земле. Заглянув в душу мира н особенно в свою собственную, мы не можем не содрогнуться от того астрономического расстояния, которое отделяет нас от источника света... Но это содрогание должно оживлять и укреплять нашу веру в свет, а не колебать ее. Мы призваны непрестанно стремиться к свету, но отнюдь не пытаться похитить самый источник его для устройства нашей земной жизни подобно тому, как мы похитили, например, электричество для освещения наших квартир.

* * *

Если мы подходим к дереву для выбора подходящей доски или выходим в поле только для отыскания целебных трав, то мы не увидим красоты ни самого дерева ни самих полей.

Точно также, если мы подходим к самой красоте не потому, что любим ее, не ради нее самой, а для наших личных житейских целей, она отвернется от нас.

* * *

Под *пошлостью* чаще всего разумеют недостаточно высокий духовный уровень искусства или его понимания. Но это ли есть настоящая пошлость? Разве можно назвать пошлым прелестный венский вальс? Разве не пошлее этого вальса и даже любого уличного куплета или шансонетки какая-нибудь симфония, вооруженная всей бутафорией так называемой «серьезной», «классической» музыки и преподносимая слушателю в качестве духовной пищи, тогда как за всей этой маскарадной бутафорией скрывается в лучшем случае существо клоуна, которому гораздо уместнее было бы действовать в цирке, и которого там на его месте никто не называет пошлым.

Пошлость есть посягательство на дух — симуляция духовного. До этого посягательства, без этой симуляции нельзя назвать пошлым не только первобытного человека, но еще менее какое-нибудь животное, ибо оно своей непосредственной наивностью скорее способно отучить нас от нашей человеческой пошлости...

* * *

Художественный нигилизм выражается в громком и неприкровенном чихании на искусство и потому заразителен как насморк.

Такое неприкровенное чихание на само искусство проявляется, например, в сочинении песен на текст газетных объявлений (вроде как — «о пропаже собаки»), в сочинении мелодии в «форме груши», в сочинении партитур, где сам автор любезно предоставляет некоторым инструментам играть «все, что угодно» и т. д., и т. д.

Конечно, чихание это само по себе было бы безвредно, незаразительно, если бы оно локализировалось в цирке или в кабаре, то есть за чертой специально-музыкальных учреждений и эстрад. Но, к сожалению, в наше время забавный цирковой трюк, по-

ставленный на одной эстраде, на одну программу с музыкальным шедевром, не вызывает среди музыкантов и музыкальных критиков хотя бы даже того недоумения и испуга, какой испытали бы, например, зрители цирка, если бы им вдруг, ни с того ни с сего, сыграли бы фугу Баха...

* * *

Пристрастие к самому искусству в целом делает художника более беспристрастным к отдельным «направлениям» его. Пристрастие же к направлениям весьма часто обнаруживает беспристрастие к самому искусству. Но это беспристрастие не есть ли просто бесстрастие, то есть равнодушие?

* * *

Наибольшим успехом в каждом художественном явлении пользуется не самое это явление, не сам художник, не его произведения, а его слава.

Эта пресловутая слава всегда одинаково мешает оценивать подлинную величину явления. Если взять даже исторические величины без наклеенного на них ярлыка славы, то и они окажутся или бесконечно больше, или меньше их славы...

* * *

Каждый художник имеет свой предел выбора в пределах самого искусства. Подлинность художника заключается лишь в неоспоримости его индивидуальных пределов выбора и в его непосягательстве на чужие или чуждые ему пределы.

Бетховен бесконечно больше Грига в смысле пределов выбора. Больше — означает, разумеется, и глубже, и шире, и выше, ибо пределы выбора имеют и свою глубину, и свою ширину, и свою высоту.

Но подлинность Грига столь же несомненна, как и Бетховена: он никогда не посягал на чуждые ему пределы. Примитивность его формы так же священна и примерна по своей художественной подлинности, как небывалые гигантские построения Бетховена.

* * *

В смысле художественной подлинности все творчество такого композитора, как Григ, несмотря на его скромность и простоту, должно оцениваться нами, как единственно верное, точное выполнение главной задачи каждого творчества: согласования индивидуальности автора с данными ему пределами выбора в искусстве. Согласование это бесконечно сложно и таинственно и потому, как достижение, представляет собою большую редкость и ценность.

* * *

Так же, как малая лепта бедняка, по своей искренности и жертвенности, может больше значить, чем крупная подачка богача, так и в искусстве: цветок, благоговейно написанный «меньшим» художником, способен глубже тронуть нас, чем «от руки» написанный образ Мадонны «великого» мастера... Цветок этот, без всякого намерения автора, повествует нам и о Боге больше, чем «Мадонна», которая, несмотря на явное намерение автора, говорит нам только о руке художника. Впрочем, если даже цветок нам говорит только о цветке, то все же такое произведение значительнее той Мадонны, которая раскрывает перед нами лишь виртуозные средства художника.

* * *

Мадонны Ботичелли или Леонардо художественно равноценны interieur-ам Вермера или Питера ван Хоха. Но, конечно, понятие Бога, данное в этих Мадоннах, выше понятия домового, обитающего в голландских interieur-ах...

* * *

И у великих певцов рядом с вдохновенными песнями мы встречаем порой жидкие слова. Но эта жидкость легко отжимается нами и представляет собой все же прозрачную, чистую воду, способную дать нам хотя бы только отражение самого певца и его вдохновенных песен.

* * *

В жизни под недостатком большей частью разумеется отсутствие чего-нибудь. В искусстве же недостаток обыкновенно является подделкой недостающего. Недостаток темы или гармонии надо понимать не иначе, как подделку того или другого. Ни один художник, как бы он ни был бездарен, не приступит к работе, не ухватившись за какой-нибудь обрывок мысли или образа, долженствующего заменить ему тему, то есть исходную точку произведения. Ни один музыкант, каким бы революционером он ни почитал себя, не позволит себе пустить нагишом на Божий свет свою тему, то есть, не одев ее в гармонию, в форму, да еще не снабдив ее (по мере требования законодательницы-моды) всевозможными документами своей художественной идеологии, в виде ли заглавия, или предисловия, или так называемой «программы», то есть теми документами, которые должны заменить данному опусу паспорт, позволяющий ему переходить все существующие на свете границы...

О, если бы в искусстве недостаток был не подделкой недостающего, а молчанием, паузой или же хотя бы прозрачной чистой водой!..

То, что обыкновенно называется «академизмом», в сущности и является такой прозрачной, чистой водой, легко отжимаемой нами из всего великого музыкального искусства. Вода эта, не отражая индивидуальности автора, все же ясно отражает в себе самое искусство с его содержаниями и формами. Отражение это, как вторичное явление, если и не трогает, не убеждает нас само по себе, то все же, как и каждое отражение, оно по крайней мере не отрицает того, что оно отражает. Недостаток индивидуального содержания (а, следовательно, и индивидуальной формы) в художественном произведении становится невыносимым, когда переходит в подражание индивидуальности, в подделку ее, в жажду самозапечатления во что бы то ни стало, вплоть до отрицания автономного бытия искусства.

Наконец, не надо забывать, что творчество даже многих великих мастеров начиналось с «академизма». Но в их освобождении

от него не было никакой насильственности. Их путь к самостоятельности не прерывался падениями в бездну.

В молчании художника есть тоже прилежание. Тот, кто никогда не молчит, говорит по лени...

* * *

Плодовитость в искусстве должна измеряться не количеством «опусов», а качеством и разнообразием тем.

В этом смысле Глинка бесконечно плодовитее, нежели Верди, а Бизе плодовитее Мейербера.

* * *

Тема есть то, что останавливает, закрепляет, заклинает образы, сюжеты, происшествия. Словом — то, что «преходящее» делает «символом», но не по методу профессиональных «символистов», которые заранее предвзято рассматривают жизнь, как «символический сюжет», и потому не досматривают, не доживают ее до конечной правды и глубины.

Такие символические сюжеты нас мало трогают и сами по себе, да и не производят на нас впечатления темы, как некоего заклинания.

Тема есть то, на чем художник непроизвольно остановил, сосредоточил и углубил свое созерцание, и что таким образом, стало центром, исходной и притягательной точкой, фокусом, в котором собирается и которым освещается все произведение.

Тема — то, что бывает, а не стряслось; потому те художники, которые всматривались не в случайное, а в вечное, владели и формой значительно больше нас.

Тема не есть то, что было, случилось и прошло как дым, а то, что стало, есть и будет всегда. Пушкинский «Арион», как запел однажды, так и по сию пору поет нам свои «гимны прежние» в величайших творениях гениев, и песня эта будет звучать до скончания веков...

* * *

После изгнания из художественного рая, каким нам представляется в искусстве, например, эпоха Возрождения живописи в Италии или расцвета музыки в Германии, когда в художественном творчестве принимали участие не только индивидуальности, но и коллективные силы, не одни гении, но и целые школы, не одно поколение, а ряд поколений, — мы, изгнанники, рассеянные по свету, оторванные от всякой преемственности, должны добывать художественные произведения тяжелым трудом, как рабочие в шахтах, а не пытаться срывать их, как полевые цветы на прогулке.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

«Песни земли» должны быть человечными, то есть они должны иметь свою земную почву, свои корни, свои образы для того, чтобы быть понятными человеку. Но когда на них окончательно стирается печать воспоминания о «той песне», когда единый звук ее «без слов, но живой», уже не животворит и не одушевляет наших песен, тогда они становятся «скучными», они утрачивают и свою человечность, то есть понятность, так как и самая почва, и корни, и образы их превращаются в бездушную, сырую материю. Слушая их, мы испытываем лишь томление, и в нашем томлении мы невольно беспомощно хватаемся за слова, силимся припомнить что-то забытое нами...

Зато самая незатейливая земная песенка, которой удалось вспомнить «ту песню», заключает в себе и потому заменяет собою для каждого музыканта всю премудрость всех теорий, всех школ.

Единый звук ее «без слов, но живой» делает ненужными все слова...

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ НИКОЛАЯ МЕТНЕРА. ЗАЩИТА НЕПИСАНЫХ ЗАКОНОВ: «МУЗА И МОДА»[1]

(перевод Марии Моховой и Руслана Разгуляева)

1. Предпосылки возникновения и первые размышления

Не позднее 1916 года [2] Николай Метнер начинает вести записи своих мыслей и идей, возникавших у него во время игры на фортепиано или сочинения. Эту практику он также рекомендовал своим ученикам-пианистам, поскольку считал письменную фиксацию подобных разрозненных мыслей полезным дополнением к музыкальному самообразованию, будь то интерпретация или композиция [3]. Выдержки из этих записей (преимущественно тех, что касаются техники исполнения и педагогики) были после смерти Метнера опубликованы его учениками под общим названием «Повседневная работа пианиста и композитора» [4]. Более ранние из этих не связанных между собой

---

[1] Настоящая статья, включенная с любезного разрешения автора в качестве комментария к книге «Муза и мода», представляет собой главу из книги проф. Кристофа Фламма «Русский композитор Николай Метнер» (Flamm Christoph. *Der russische Komponist Nikolaij Metner*. Studien und Materialien (Studio slavica musicologica, Bd. 5). Verlag Ernst Kuhn, Berlin 1995, XXIV, 690 S.), адаптированную в сотрудничестве с автором для целей настоящего издания (*примеч. редактора*).

[2] Самые ранние записи, упомянутые М. Гурвич и Л. Лукомским, относятся к 1916 году (См.: *Метнер Н.* Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. Сост. М.А. Гурвич и Л.Г. Лукомский. М., Музгиз, 1963. С. 4).

[3] Там же, с. 62.

[4] См. ссылку 2.

суждений, которые отчасти затрагивают проблемы общей эстетики и музыкальной теории, могут рассматриваться как основа для более поздних, обобщающих высказываний Метнера.

С необходимостью подобного обобщения Метнер столкнулся впервые в 1925 году, когда представитель более молодого поколения Анатолий Александров (высоко ценивший Метнера и находившийся в это время в творческом кризисе) спросил его в письме о различиях между искусством и не-искусством, а также между диссонансом и фальшью [1]. Метнер посылает развернутый ответ своему бывшему ученику Пантелеймону Васильеву, тоже, судя по всему, обратившемуся к Метнеру за советом и (как и Александров) просившему оценить его сочинения; впоследствии метнеровское письмо Васильев должен был передать Александрову. Этот ответ, а также изложенные в отдельных более поздних письмах [2] эстетические взгляды и некоторые музыкальные вопросы (особенно из области гармонии), затрагивают многие проблемы, рассматриваемые в «Музе и моде». Кроме того, подобные «справки» повлекли за собой систематизацию более ранних размышлений, которые частично содержатся в письмах и записях, а частично «интуитивно» формировались в подсознании.

С аналогичной необходимостью формулировки своих эстетических взглядов Метнер сталкивается в 1928 году, когда журнал *The Chesterian* просит композитора написать статью на тему «Вдохновение». Эта публикация также предвосхищает основные идеи «Музы и моды» [3]. Содержание упомянутых писем и этой статьи можно сгруппировать и изложить следующим образом[4]:

---

[1] Это следует из ответа Метнера от 27 апреля 1926 г. (*Метнер Н. Письма*. С. 326).

[2] Особенно письма П. Васильеву от 27 ноября 1925 г., 27 апреля 1926 г. и 11 августа 1931 г., а также письма А. Гедике от 12/15 июня 1926 г. (письма № 219, 225, 228, 292)

[3] On inspiration. Opinions: Nicholas Medtner, in: *The Chesterian*. 1928, vol. X, pp. 14–15; повторно опубл.: *Holt, Richard* (ed.). Nicolas Medtner (1879–1951). A Tribute to his art and personality, London: Dennis Dobson Ltd. 1955, p. 221 ("Inspiration").

[4] Это краткое изложение не содержит длинных цитат для сохранения ясности. Подробнее см. источники в двух предыдущих ссылках.

Диагноз музыкальной современности

— «Атомизм» в искусстве. Каждый создает собственные теории («разновидность политеизма»); из-за этого невозможно достичь взаимопонимания.

— «Измы», как недопустимая редукция [1] идей, существующих в вечности, есть чертовщина, которая претендует в дальнейшем на монополию и неприкосновенность. Гете, Шекспир и Пушкин были *одновременно* и реалистами, и символистами, и импрессионистами.

— Теория музыки рухнула, ибо рухнула эстетика (то есть художественная вера). Деградация эстетики влечет за собой изменения в теории и композиторской технике. Так, постимпрессионистский стиль живописи Гогена произошел от сюжетов его картин: его «готтентотские мадонны» [2]. Современная музыкаль-

[1] В своем письме Метнер использует не совсем ясный термин «спецификация», который в немецком варианте Фламма — Reduktion (ослабление, упрощение) — представляется более понятным.

[2] Здесь Метнер обыгрывает картины Гогена, созданные им на Тихом океане (1891–93 и 1895–1903), особенно портреты таитянских женщин, которые композицией и мотивами частично напоминают христианские полотна. Возможно термин «готтентотские мадонны» относится конкретно к картине «Дитя (Рождение таитянского Христа)», которую художник назвал Bébé, или к ее прямой аналогии — работе «Рождение Христа», которую Гоген подписывает Te tamari no atua («дети Божьи», или «сын Божий»). Эти сюжеты, скорее всего, в первую очередь отражают рождение и раннюю смерть дочери Гогена и полинезийки Пахуры, но светящиеся нимбы над головами матери и ребенка, перенос сюжета в хлев с животными и сами названия — все это придает картинам религиозный характер. Скорее всего, Метнер видел «Дитя» в экстравагантной Большой Столовой коллекционера Сергея Щукина. Картина находилась с 1906 или 1907 года в щукинской коллекции и висела вместе с 15 (!) другими картинами Гогена в верхнем ряду на боковой стене комнаты напротив окон (экспозицию картин можно увидеть на фото в издании: «Морозов и Щукин — русские коллекционеры», каталог выставки, Эссен, 1993, с. 63). Метнер был частым гостем многочисленных музыкальных вечеров в доме Щукина, например, 22 декабря 1908 года он присутствовал на концерте Ванды Ландовской (*Письма*, с. 120). Картина «Рождение Христа» была подарена Баварской Государственной картинной галерее, и Метнер, как интересующийся и частый посетитель музеев, скорее всего, познакомился с ней в один из своих приездов в Мюнхен (возможно даже в том же году). Цитируемый выше «приговор» — с позиций современности демонстрирующий духовную незрелость и имеющий, к тому же, неприятный колониальный оттенок — можно объяснить еще и любовью композитора к итальянскому

ная теория культивирует «свободное и безответственное творчество».

— Эволюция в современном понимании есть бескомпромиссный отказ от всего предшествующего. Раньше же, напротив, материальные возможности были ориентированы на развитие (но не «дух», который не требует развития). «Настоящую эволюцию» Метнер видит в том, что появляется целый легион гениев, производящих фурор, тогда как ранее появлялось лишь несколько гениев на протяжении столетий.

— Современные музыканты потеряли «Родину» и разучились понимать родной язык, подобно эмигрантам, много лет живущим за рубежом.

Теория и эстетика как средства спасения от хаоса

— Раньше музыка была не «диалектом для избранных», а всеобщим языком с объективными правилами и законами. Ошибки и нарушения могли быть выявлены и исправлены. Общие законы,

---

Ренессансу. Гоген лежал настолько далеко за рамками его восприятия, что более пристальное изучение им гогеновского творчества было просто невозможно. В приобретенном во время поездки по Италии в 1924 году путеводителе по Палатинской Галерее в комнатах флорентийского Палаццо Питти Метнер подчеркивает (и рисует восклицательные знаки) картины, которые его особенно впечатлили (некоторые, возможно, и в негативном смысле): Джорджоне (возм.Тициан): «Концерт»; Перуджино: «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и ангелами» (Мадонна дель Сакко); Рафаэль: «Мадонна дель Импанната (Мадонна с завесой)» и «Мадонна дела Седжиола»; Филиппо Липпи: «Мадонна с младенцем и сцены из жизни Марии (Богородицы)» и др. Напротив же «Святого семейства» Рубенса стоит лаконичное «porco» (свинство, грязно, отвратительно — *итал.*) (ГЦММК, ф.132, ед. хр. 2845). По словам композитора «на всю оставшуюся жизнь впечатлило» его «Видение св. Бернарда» Филиппино Липпи (Флоренция, Бадия; см.: *Swan, Alfred Julius*. Das Leben Nikolai Medtners (1880–1951). Nach Unterlagen des Familienarchivs und unveröffentlichten Dokumenten, in: Die Musik des Ostens, 1967, Bd. IV, s. 114). Лучшим подтверждением высокой оценки Метнером итальянского Ренессанса и в частности кватроченто (Микеланджело и Рафаэль являются для него уже верхней, иногда даже перейденной, границей вкуса) являются его письма из Флоренции весной 1924 года (см. особенно: *Письма,* с. 266–267, 270; Swan, *op. cit.*, p. 90). Из этого всего проступает метнеровский художественный идеал: религиозные сюжеты (особенно Мадонна), заключенные в чистые симметричные формы, отказ от драматического пафоса и подчеркнутой телесности.

своеобразный «музыкальный алфавит», единая «школа» — все это необходимо для достижения взаимопонимания.

— В области теории не существует авторов, первооткрывателей, хранителей — есть только общие «законы», без которых искусство погрязнет в хаосе. Эти «законы» применимы к любой эпохе и любым личностям: пособия по гармонии Аренского, Римского-Корсакова и Чайковского являются не описаниями их индивидуального гармонического языка, а анонимными попытками фиксировать «неписаные законы».

— Музыкальная теория — это необходимое зеркало коллективного сознания, музыкальная эстетика — это символ художественной веры. Но теория существует лишь затем, чтобы остановить хаос; сама по себе, как главенствующее, руководящее начало, ограничивающее и направляющее само творчество, она является ересью.

— Главная тема искусства — красота и преодоление, трансформация материального, технического в красоту. Одно только «божественное», незаметное, неуловимое использование техники и есть искусство, даже если широкая публика предпочитает внешние эффекты. Музыкальная теория сама по себе не есть красота, но она обозначает границы, в которых та может являться.

— Правила и запреты «неписаных законов» являются для Метнера не «полицейским надзором», но священными границами, выход за которые возможен лишь в «несерьёзные» молодые годы. Любимых композиторов своей юности Метнер ценил именно потому, что те всегда были верны законам своего искусства.

— Для того, чтобы направить развитие всей музыкальной жизни по более верному пути, необходимо: 1. «Демобилизовать» всю «композиторскую армию» наших дней, чтобы воспрепятствовать всеобщей «творческой» мобилизации и, как следствия, «потопа» в области искусства. 2. Взять за основу эстетики прежнюю, анонимную и всеобщую музыкальную теорию.

Вдохновение

— Вдохновение — это результат *«приказа» Духа*, который побуждает к борьбе с материей.

— Источник вдохновения всегда мистичен и плоды его непредсказуемы.

— Чем ярче вдохновение, тем труднее бороться с материей, чем оно неопределеннее, тем легче. Следовательно, «критикуя *неопределённую в смысле музыкального языка пьесу*, приходится констатировать или неопределенность вдохновения или же недостаточность в овладении музыкальной речью».

— Существуют три уровня соотношения вдохновения с музыкальным материалом: 1. Степень полноты, «доношенности» вдохновения такова, что материя и техника становятся незаметными (это идеал). 2. Из-за слабой технической оснащенности или недостаточного, «недоношенного» вдохновения все материальное остается явным и ощутимым. 3. Вдохновение «изношенное» или поношенное (другими), то есть в данном случае лишь симулируемое, а на самом деле отсутствующее, и его степень недостаточна для полноценного художественного результата.

— Вдохновение — это удар молнии, в момент которой мысль и чувство (как две неразрывных составляющих произведения искусства) вспыхивают и начинают светить вместе.

Проблемы гармонии

— Гармония — это главнейшая дисциплина музыкальной теории, закон, который должен не фиксировать современную практику в форме «каталога аккордов», а: 1. Описывать построение и сочетание аккордов. 2. Составлять правила голосоведения, каденций и модуляций и 3. Обеспечивать подход к форме (в широком смысле слова). В современной гармонии (в отличие от вышеупомянутых учебников Аренского, Римского—Корсакова и Чайковского) можно наблюдать тенденцию составления именно таких «каталогов», и это является верной дорогой к хаосу.

— Метнер не придает особого значения тому факту, что у позднего Вагнера и Римского-Корсакова число аккордов заметно увеличилось: все эти феномены потенциально существовали уже у Баха.

— Каждый аккорд должен занимать свое место обоснованно, причем рациональное обоснование может произойти и после написания аккорда. Необоснованные аккорды являются ошибками.

— Метнер различает четыре разновидности аккордов: 1. Консонансы, которые есть «аккорды-достижения, дающие нам спокойно вздохнуть» (у своих современников Метнер наблюдает исключение самого принципа достижения, утверждения чего-либо как итога; ныне композиторы «заняты лишь одним *исканием* новых путей, но отнюдь не *достижениями*»). 2. Диссонансы, которые сами по себе являются правильными, но требуют движения и дальнейшего развития. 3. Ошибки (фальшивые аккорды), которые, по мнению Метнера, не могли образоваться, не могли созреть, и образование которых, следовательно, абсолютно случайно и произвольно. 4. «Нечистые» (или «неряшливые») гармонии, которые сохраняют последовательность «законных» аккордов, но могут стать заметными в случае изменения характера изложения и темпа (например, этюд в секстах Des-dur Шопена, взятый в очень медленном темпе, может довести до раздражения). Эти «рискованные» созвучия подчинены тематическому или контрапунктическому, а не гармоническому императиву (к примеру, контрапункт в баховских фугах), но встречаются они чаще всего у неопытных, недоучившихся или бездарных композиторов.

Аналогом этой классификации являются четыре разновидности *сочетаний* (последовательностей) двух терцовых созвучий: консонирующее, диссонирующее, фальшивое и сомнительно-рискованное [1].

— В обращениях 5-, 6- и 7-звучных аккордов исчезает значение отдельных интервалов. В терцдецимаккорде «ошибки» невозможны в принципе, так как он включает в себя всю диатоническую гамму.

— Атональность — это бесформенный серый хаос.

В своих письмах Метнер подчеркивает, что он не теоретик, никогда им не был и не будет, что всю свою жизнь он «работал абсолютно иррационально» и «не мог сделать ни одной ноты

[1] См. нотные примеры в письме 243 (*Письма*, с. 356).

рассудком»[1] (что явно не согласуется с музыкальной теорией). Обращаясь к Александрову, он пишет, что такая задача для него настолько непривычна и трудна, «что я, *для себя* уже давно решивший эти вопросы, но внезапно поставленный в необходимость вызвать на *поверхность* сознания свои выводы для передачи *другому*, едва не задохся под напором разбушевавшейся *в глубине* сознания стихии»[2].

Но Метнер не хочет быть одним из многочисленных современных «лжепророков» и «впадать в тон» тех, против кого направлен его протест (не будет ошибкой, наверное, упомянуть здесь, к примеру, Бузони, Регера, Пфицнера и, возможно, Шёнберга). Следовательно, важно обратить внимание на то, что он в своих высказываниях «лишь намечает свой подход к этим вопросам и далеко еще не дает конкретного ответа на них»[3]. Исходя из аналогичных соображений, он отвергает предложение Александра Гедике взять консерваторский класс скончавшегося Георгия Львовича Катуара: «… я *по совести* мог бы *лишь указывать границы*, в которых *возможно* творчество»[4]. Методика и законы композиции, судя по всему, являются для Метнера сущностью, не передаваемой посредством педагогики. Кроме того, он считает эту педагогическую должность несовместимой со своим неуступчивым характером[5]. Ничто не предвещает, что совсем скоро Метнер возьмет на себя труд облечь свои музыкально-теоретические и эстетические мысли в форму книги.

Весной 1933 года Рахманинов убеждает Метнера в необходимости систематизировать его многочисленные записи, для того чтобы впоследствии издать их в рахманиновском личном изда-

[1] *Письма*, с. 307. Утверждение о том, что сочинение музыки иррационально, встречается уже в письме Метнера к брату Эмилию от 7 декабря 1917 г. (там же, с. 175). Похожее высказывание, согласно которому он всю жизнь использовал музыкальные элементы бессознательно, содержится в письме Рахманинову от 26 августа 1933 г. (там же, с. 454). Однако знакомство с метнеровскими записями доказывает обратное, а именно — наличие скрупулёзной и бескомпромиссной работы и отшлифовывание каждой ноты.

[2] Там же, с. 326.

[3] Там же.

[4] Там же, с. 333.

[5] См. там же.

тельстве ТАИР[1]. В июне Метнер пишет своему брату Эмилию (а также, чуть позже, другому брату Александру) о работе над некой книгой, но просит их пока никому не говорить об этом проекте[2]. В конце августа он отчитывается Рахманинову о полном беспорядке во всех делах после переезда из Монморанси в Медон:

Состояние это весьма близко к тому, что я испытал, когда после нашего последнего свидания с Вами я по Вашему заказу принялся приводить в порядок накопленные кучи своих записок о музыке для составления из них книги. В начале этой работы я с трудом выкарабкивался из этих куч, но мало-помалу, припоминая их назначение, старался определить им и место в будущей книге; провел я за этой работой все лето (за исключением последних 2 недель) и должен сказать, что сам я очень ясно представляю себе общую руководящую центральную идею всех этих записок, т[о] е[сть] их назначение, но что касается их формы, т[о] е[сть] их места в книге, то хотя я и собрал их в известный порядок и хотя этот порядок, так же как и общая идея, получили санкцию Эмилия Карловича, — все же самая форма этой будущей книги кажется мне значительно менее ясной, чем содержание…[3]

Выйдя из «состояния хронической депрессии» в июле 1934 года, Метнер надеется до осени закончить работу над книгой[4]. В декабре, во время своего турне по Америке, Рахманинов получает с небольшим временным интервалом переписанные набело две части «Музы и моды»[5]. Книга была опубликована в 1935 г. на средства Рахманинова в Париже на русском языке и, вдобавок, в старой дореволюционной орфографии.

---

[1] Название издательства — компиляция из первых букв имен дочерей Рахманинова, *Та*тьяны и *Ир*ины.

[2] *Письма*, с. 449–451.

[3] Письмо Сергею Рахманинову от 26 августа 1933 г. (там же, с. 453).

[4] Письмо Сергею Рахманинову от 20 июля 1934 г. (там же, с. 460–461).

[5] Письма Рахманинова Николаю Метнеру от 8 и 17 декабря 1934 г. (там же, с. 558–559, см. также: *Рахманинов С.В.* Литературное наследие в трёх томах, ред. З. Апетян. М., Советский композитор, 1978–80. Т. 3. С. 33–34).

2. Строение «Музы и моды»

На сегодняшний день, насколько известно, не существует подробного исследования, посвященного «Музе и моде»[1]. В рамках данной работы, увы, не представляется возможным полностью проанализировать «Музу и моду» или даже просто пересказать ее целиком. Эта задача, так же как и полный перевод книги на немецкий язык, остаются пока пробелом, который, как можно надеяться, в скором будущем будет заполнен. Нашей же целью являются лишь рассмотрение строения и содержания книги, а также изложение наиболее значимых мыслей и суждений.

Метнер отделяет первую, систематизирующую часть от второй — своего рода приложения, которое состоит из разрозненных кратких, зачастую афористичных высказываний[2].

Озаглавленные 14 пунктов содержания второй части отсылают нас к самым важным и развернутым рассуждениям; остальные многочисленные фрагменты (иногда снабженные подзаголовками) и более краткие заметки не отражены в содержании. Вторая часть, по-видимому, стала сводом тех записей Метнера, которые не вписывались в систематизацию первой части, но не должны были быть выброшены. Данное исследование оставляет вторую часть (посвященную большей частью полемической критике не персонифицированной музыкальной современности) без внимания и сосредотачивается на первой, систематической. Именно в ней, особенно в введении и первых двух главах, изложены основы метнеровской эстетики.

---

[1] Относительно подробно занимался «Музой и модой» только Д. Житомирский (см.: *Житомирский Д.* Н.К. Метнер (заметки о стиле) // *Житомирский Д.* Избранные статьи. М., Советский композитор, 1981. С. 309–316); более краткие сведения о книге можно найти также в монографиях: *Eberlein Dorothee*. Russische Musikanschauung um 1900, Regensburg: Bosse, 1978 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 52); *Boyd Malcolm*. Metner and the Muse, in: The Musical Times CXXI. 1980, pp. 22–25; см. также: На музыкальной орбите. Великобритания // *Советская музыка*, 1980, № 9. С. 122.

[2] Такая форма книги напоминает «Модернизм и музыку» Эмилия Метнера.

3. Основы

Изложение философских основ метнеровской эстетики в «Музе и моде» предшествует непосредственному анализу музыкальных феноменов. В предисловии и введении заключена основная идея книги: разделение, распад современной музыки на индивидуальные системы или бессистемности — нельзя не отметить сходство описаний метнеровских «атомизмов» со спорной книгой искусствоведа Ханса Зедльмайра «Утрата середины» — который противопоставляется целостной, неповреждённой, совершенной феноменологии музыки. Эта система мышления оказывается при ближайшем рассмотрении своеобразным, но жизнеспособным синтезом различных философских течений.

3.1. Аналогии с музыкальной метафизикой ранней античности

В подтверждение описанных им правил Метнер создает космогонию музыкальной Вселенной: в библейском духе он провозглашает мистическое происхождение музыки, рождающейся в человеке в форме «песни, которая была в начале»: «несказ*а*нное проявляет себя само». Эта гипотеза о трансцендентных началах музыки как автономной системы (даже если принять во внимание реминисценции библейской картины сотворения мира из Евангелия от Иоанна) основана на представлении о первоначальных «темах» (аналогичных платоновским «идеям») и изначально существовавшей гармонии. Но, как и в лермонтовском стихотворении «Ангел», где «человеческая» музыка соотносится с предвечными представлениями о небесном пении (Метнер не случайно приводит именно это стихотворение), всеобъемлющее, исчерпывающее овладение этими неземными гармониями не только мучительно, но и невозможно.

«Христианские» представления здесь ни в коей мере не являются основополагающими. Напротив, возникают удивительные параллели именно с периодом ранней античности, в котором существовало то самое (в музыкознании той эпохи названное

«ноэтическим»[1]) восприятие музыки, та «древняя музыкальная философия»[2], которую мы можем найти в текстах досократиков и более поздних их толкованиях.

Организацию космического порядка, состоящего из взаимодополняющих противоположностей, и интуитивное стремление человека к объединению их многообразия в единое целое Метнер наглядно отражает в схеме. В ней содержится сопоставление парных коррелятов, которое, с одной стороны, описывает диалектическое соотношение сил, с другой стороны — их тягу к синтезу и равновесию, а также объединяющую направленность («тяготение») всех составляющих к единому («центр»). Приведенная ниже «приблизительная схема закона согласования в единство», по убеждению Метнера, управляет «всем мирозданием музыки» и «процессом творчества художника», а также «роднит все индивидуальные явления нашего искусства»[3].

Приблизительная схема закона согласования в единство[4]:

ЦЕНТР	**ОКРУЖЕНИЕ (тяготение)**
Бытие песни — — —	Великое музык. искусство
(Дух музыки, ее несказанная тема)	(Сказанные песни — темы его).
Единство — — — —	*Множество*
Однородность — — —	*Разнообразие*
Созерцание — — — —	*Действие*
Вдохновение (наитие)	*Мастерство* (развитие)
Простота — — — —	*Сложность* (согласования)
Покой — — — — —	Движение
Свет — — — — — —	Тень

[1] Ноэтика — учение о мышлении, понимании и познании (noetiké techné), которое как «прикладная логика» в виде общего учения о познании включает в себя не только собственно мышление, но и практическое познание.

[2] *Schäfke Rudolf.* Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Tutzing: Schneider 1964. S. 22.

[3] *Метнер Н.* Муза и мода: (Защита основ музыкального искусства). Париж: [Таир,] Impr. de Navarre, 1935. С. 15.

[4] См. там же.

Приведенные Метнером «корреляты» напрямую перекликаются с диалектической картиной мира пифагорейцев, которая вырастает из априорного «антиномичного дуализма»[1]. Так, Аристотель в своей «Метафизике» приводит следующую схему «пары противоположностей как принцип всего», базирующуюся на учении Алкмеона Кротонского (ок. 570–500 до н. э.)[2]:

предел	—	беспредельное
нечетное	—	четное
единое	—	множество
правое	—	левое
мужское	—	женское
покоящееся	—	движущееся
прямое	—	кривое
свет	—	тьма
хорошее	—	дурное
квадратное	—	продолговатое

Три из этих «принципов» полностью совпадают с метнеровскими «коррелятами»; моральные категории «хорошего» и «плохого» Метнер затрагивает в объяснении к «простоте» и «сложности» [3]. При этом самое существенное различие систем Метнера

[1] *Schäfke R.* Geschichte der Musikästhetik. S. 22.

[2] См. там же. «Являлся ли Алкмеон из Кретона, как утверждает античная теория, действительно пифагорейцем — спорный вопрос» (*Szlezák Thomas A.* Griechische Philosophie und Wissenschaft, *Propyläen Geschichte der Literatur.* 1981, Bd I: Die Welt der Antike. S. 260). Схема Аристотеля цитируется по: *Аристотель.* Сочинения в 4-х тт. Т. 1. М., 1976. С. 76. В переводе В. Розанова и П. Первова первая пара переведена как «конечное — бесконечное», а последняя — как «квадратное — продолговато-четвероугольное» (*Аристотель.* Метафизика. М., 2006. С. 49).

[3] «Сложность, разрешающаяся в простоту, равно как и простота, заключающая в себе потенцию сложности — *добро*. *Злом* же является самодовлеющая, не тяготеющая к простоте сложность, равно как и такая ложная простота, которая исключает главную проблему не только искусства, но и всей человеческой жизни, то есть проблему *согласования*» (Муза и мода, с. 18).

и Алкмеона заключается в наличии или отсутствии математических (геометрических) понятий. В то время как для пифагорейского мышления непосредственно за гармонией следует не менее основополагающее представление о числе [1], Метнер отказывается от любых математических аналогий и основ. Так, в «Музе и моде» мы не увидим даже намека ни на интервальные пропорции (которые являлись важнейшей частью музыкальной теории до XVII века), ни на обертонные звукоряды, которые в последующие столетия — после отказа от пифагорийско-платонического, математического представления о гармонии — призваны были служить «физическим основанием» теоретических законов, музыкознания как науки и, как следствие, теоретических дисциплин. Карл Дальхауз подчеркивает, что музыкальная теория XVIII и XIX веков, несмотря на то, что она являлась, «в отличие от античности, не звуковой и интервальной системой, а музыкальным творчеством» и трактовала искусство с позиций не космологии и онтологии, а эстетики, — несмотря на все это, она была основана на прочном «натурфилософском фундаменте», а именно на «ньютоновском (вместо платоновского) понятии числа» [2]. У Метнера же, напротив, ни математическая, ни физическая модели музыкального космоса не играют никакой роли.

Тем не менее, какими бы существенными ни казались расхождения с досократической ноэтикой, они не касаются самого существенного — несомненного сходства метнеровского мышления с раннеантичной музыкальной философией. Это особенно относится к двум аспектам: представлению о гармонии и об ее этической составляющей.

---

[1] «Вторая основная категория пифагорейского учения есть число: «Все есть гармония и число». Ἀριθμός и ἁρμονία не имеют этимологического родства, но по смыслу эти понятия близки. Благодаря числам сохраняется порядок космоса и его первоэлементов. Космос устроен через число. Все существующее, выраженное в числах, находится в единстве.» (Schäfke, *op. cit.*, s. 25).

[2] *Dahlhaus C.* Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik. Darmstadt, 1984. S. 64 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10).

Гармония

У Никомаха Герасского мы находим следующее определение: «Гармония есть разностороннее соединение разнородных вещей и их согласование, осознанное как антиномичная двойственность»[1]. Рудольф Шефке определяет сущность и воздействие гармонии в системе мышления пифагорейцев следующим образом:

Гармония существует как принцип синтеза, всеобщей тотальности, как изначальная функция познания и искусства: единство в разнообразии. Она есть божественно-мистическое чудо существования «друг в друге» и «друг с другом» единства и множественности, 1 и 2, равного и неравного, неограниченного и ограниченного. Гармония есть космическо-метафизическое упорядочивание, форма, основа построения всего сущего. <…> И наоборот, основной категорией гармонии предопределено «сверхмузыкальное», нереальное, абстрактное, ноэтическое, философское, космическо-метафизическое понимание музыки. Музыка — это просто облеченное в форму искусства высшее воплощение основ, правил, законов. Она есть «искусство Муз» par excellence <…>. Музыка претворяет то, что ей «одалживают» Музы, – то, что через меру искусства, ритм и порядок, воплощается, преображается в Прекрасное[2].

Вышеприведенные суждения практически идентичны метнеровскому музыкальному мышлению. При этом не столь существенно, что пифагорейское понятие гармонии как соотношения колебаний простых созвучий кварты, квинты и октавы (и совмещение их с теориями микро— и макрокосмоса) теряет у Метнера свою конкретную математическо-физическую основу.

Сходство можно наблюдать даже в самих терминах. Например, основная идея поиска «единого / однородного» во «множественном / разнообразном» является прямой терминологической параллелью. Сам Метнер употребляет слово «логос» как обозна-

[1] Schäfke, *op. cit.*, s. 23.
[2] *Op. cit.*, s. 24.

чение сущности музыки, а ее образ выражен у него в понятии «Лира» (но не арфа). Сходно также обозначение набросков (эскизов) его систематики как «неписаных *законов*» и вообще подчеркнутое апеллирование к правилам и законам, постулирование которых позволяет выявить отклонения от этих правил и нарушения этих законов — например, в третьей главе «Музы и моды». Правда, у Метнера описанные принципы не распространяются на государственный строй и порядок, как это было у античных философов, например, в платоновской Политии.

Но, без сомнения, тональная система для Метнера была «абстрактным духовным законом» гармонии, которая должна «посредством логоса (λόγος) утверждаться в мировом порядке, ясно выявляя тем самым свою истинность и свое бытие»[1]. При этом Метнер не придавал значения тому факту, что предпочитаемая им тональная система (в отличие от упомянутых космических, дуалистических принципов) является отнюдь не вневременным законом, а результатом изменений в процессе истории. Несмотря на необоснованное утверждение Метнера о том, что его представления не только абстрагированы от существующих теорий и эстетик, но и совершенно «внеисторичны», его описание тонального языка является возведенными в абсолют нормами XIX века. Особенно это заметно в «гармоническом словаре», использовавшемся самим Метнером[2].

В дальнейшем метнеровский взгляд на «мироздание» и «согласование миров» можно рассматривать, с одной стороны, как проникновение «несказанного» в человеческую душу, с другой

[1] *Op. cit.*, s. 34.

[2] Так как усложнение гармонического языка в XIX веке «ощущалось как норма музыкального развития» (*Dahlhaus Carl.* Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber, 1980. S. 319 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6)), то обозначение Метнером границ внутри гармонической системы указывает на то, где он сам находится в рамках этой эволюции. Еще более важным является то обстоятельство, что Метнер, не продолжая линию развития все более индивидуализирующейся классическо-романтической гармонии и ее постепенного узаконивания в гармонических пособиях, тем самым осознанно ставит себя вне исторического процесса, занимая воображаемую позицию «провозвестника Божьих заповедей».

стороны – как доказательство того, что в музыкальных представлениях Метнера микро— и макрокосмос пронизаны одной и той же космической гармонией. В этом аспекте упомянутое выше пристрастие Метнера к астрономии и наблюдению за небесными светилами обретает более широкий смысл. Его критическое отношение к психологии и психоанализу, которое он неоднократно высказывал своему брату Эмилию, можно, таким образом, объяснить с позиций постулата о «восстановленной связи» («re-ligio») человека и космических законов. Однако этой аналогии недостаточно для описания идеи musica humana.

Представим себе все эти предпосылки, фундаментальные основы и самые важные атрибуты: философское, основополагающее понятие гармонии как метафизический закон единства, восприятие музыки как существенный признак надмузыкального, интеллигибельного принципа формообразования, высшего проявления законности <...> и, таким образом, нам станет понятно, что даже на столь высокой ступени развития человеческого духа исключительно эстетический аспект музыки не приветствуется. Специфически художественное, чувственное, не говоря уже о чистом желании (ἡδονή) остается за пределами внимания. Музыка важна не как настоящее, ощущаемое искусство, а как символ законов мироздания, как истина и наука. Важен ноэтический, а не эстетический аспект гармонии[1].

Эта оценка ноэтического взгляда на музыку имеет отношение как к досократикам, так и к Метнеру. Такой подход имел своим следствием отказ от (оркестровой) звучности как одного из основных элементов музыкальной ткани[2], а также проблематичный, даже мучительный для композитора процесс оркестровки — все это доказывает, что Метнер энергично отвергает гедонистическое «поверхностное раздражение». Можно добавить: отвергает потому,

[1] Schäfke, *op. cit.*, s. 34f.

[2] Более подробно об этом в разделе «Звучность» (Муза и мода, с. 55 и сл.), см. раздел 2. 2. 3. 2.

что это «раздражение» не является частью изначальной, ноэтической гармонии, а имеет отношение лишь к чувственному восприятию (αἴσθησις). В поисках «истины» и «аутентичности» Метнер заходит так далеко, что в диспуте с Георгием Сериковым (чьи песни он критиковал из-за наличия в них параллельных септим) пишет:

> Дорогой отец Георгий!
>
> Если Вы верите моей искренности, то, во 1-х: Вы должны были поверить, что я *искренне* боюсь, не огорчила ли Вас моя критика Ваших песен (что подтверждается молчанием Вашим); во 2-х: что эта моя критика (несмотря на мою большую симпатию к Вам) вполне соответствует моей музыкальной *вере,* изложенной в упомянутой Вами же «Музе и моде», а никоим образом не моему личному *вкусу*. Что я, наконец, именно из *доброго* отношения к Вам не счел возможным ограничиться только любезностями, ибо из-за всех этих любезностей и прочих соображений искусство наше превращается в болото[1].

Метнер доводит абстрагирование своих «правил» от реальной, действительно существующей музыки до такой степени, что в какой-то момент его эстетические взгляды отходят от общепринятой ноэтической картины мира. В связи с этим становится понятно, отчего Метнер так упорно настаивал на сочинении музыки внутренним слухом, который он называл «музыкальной совестью»[2]. Для него смысл «Музы и моды» — в возвращении к осмыслению духовного (что в его понимании означает — сакрального) содержания. Жесткая критика зацикленных на виртуозности исполнителей и «сочинителей», которая косвенно отражается в выборе его пианистического репертуара, а более непосредственно — в его рафинированном пианистическом мастерстве, напрямую перекликается с абстрактно-теоретическим

[1] См. письмо к Георгию Серикову, начало июня 1951 г. (*Письма*, с. 523).

[2] Ср.: Там же, сс. 521, 525 и 527: «Я не верю в возможность точного воображения фальшивых созвучий! «Все, что не по вере, — грех» (*Рим.*, 14, 23). Все, что не слышимо внутренним ухом (слухом), есть фальшь».

пифагорейским пониманием роли музыканта не как обученного практика, а как знатока и мудреца: «Самым «великим и прекрасным из всех созвучий» является σοφία[1]».

Этический аспект

Чтобы ограничить «подобные вспышкам проявления даймония», наличие которых является неизбежным для древнейшего мистического понимания музыки, уже в античной философии закономерности музыкального искусства использовались как терапевтическое средство, как лекарство «против необузданных страданий»: ἡ διὰ τῆς μουσικῆς κάθαρσις καὶ ἰατρεία[2]. В своих письменных высказываниях Метнер также выступает против «нравственного» упадка, противопоставляя ему соблюдение «неписаных правил», а следовательно — стремление к космической гармонии. Помимо этого, нетрудно заметить в метнеровской музыке особую застенчивость и постоянный контроль разума над чувствами — обстоятельство, которое зачастую делает спонтанную восторженную реакцию на его сочинения затруднительной. Наконец, сама внешняя жизнь Метнера служит примером подобной нравственной чистоты. Это коррелирует с платоновским убеждением, что истинно музыкальный человек «не только извлекает прекрасную гармонию из инструмента, но и <...> вся его жизнь в слове и деле гармонична»[3]. Правда, нельзя не отметить, что о музыке как о нравственно очищающем явлении у Метнера можно прочитать только между строк, что, с одной стороны, обусловлено тем, что для Метнера очищение души в христианском понимании лежало через готовность к покаянию, а с другой — тем фактом, что музыка в метнеровском окружении не воспринималась более как универсальный язык и, следовательно, не могла больше так целостно влиять на человеческую душу.

---

[1] Schäfke, *op. cit.*, s. 35.

[2] «Очищение и излечение посредством музыки»; из De vita Pythagorica Ямвлиха Халкидского (ок. 250 — ок. 325 н. э.), здесь цит. по: Schäfke, *op. cit.*, s. 67. Этическая «функция» музыки описывается также в мифах об Орфее и Арионе (ср.: Метнер op. 36 № 6).

[3] *Op. cit.*, s. 68.

Можно провести стоящую внимания аналогию между предполагаемым смыслом музыки в рамках ноэтических представлений о ней и некоторыми названиями сочинений Метнера. Рудольф Шефке видит корни музыкальной ноэтики в «...ужасе перед демоническим реальным проживанием движения, непрерывности, безграничности, а также чувств, фантазий и магии; в попытке избежать пленительного воздействия, магического душевного соблазна, влияния обольстительных музыкально-демонических сил; в стремлении встретиться с этими силами, противостоять им, стать сильнее их с помощью центральной предвечной силы космического духа»[1].

«Заклинание» темных сил, ночного хаоса, «сорвавшегося с цепи» снежного вихря, волшебного мира эльфов (opp. 6 № 3, 47), русалок (opp. 2 № 1, 47 и 60) и гномов (op. 47) — постоянно повторяющийся мотив в произведениях Метнера. Неясное текуче бесформенное и беспорядочное (χάος) в метнеровском представлении — это явно нечто большее, чем поверхностная метафора и объект критики, а именно — непосредственное противопоставление небу и земле, единому и порядку (κόσμος) с примирёнными общим и личным началами. То, что при этом речь идет о преодолении демонических искушений, наиболее заметно в метнеровской программе к Третьему фортепианному концерту op. 60[2]. В ней, созданной по мотивам

[1] *Op. cit.*, s. 36–37. В историческом процессе ноэтические музыкальные взгляды приходят на смену древним магическим представлениям о музыке.

[2] См. авторскую программу к Концерту-Балладе: ГЦММК, ф. 132, ед. хр. 773, лист 1 об. (немецкий вариант программы); ф. 132, ед. хр. 774, лист 1 об. (русский вариант); Приводим текст русского варианта (в авторской орфографии и расшифровке К. Фламма, *прим. пер.*):

«3[й] Концерт-Баллада

1[я] часть связана (connected) с балладой Лермонтова “Русалка”. Плывя по реке голубой озаряема полной луной Русалка поет о ~~витязе спящем~~ жизни на дне реки о хрустальных ее городах и о том, что там спит витязь «чужой стороны» который остается «хладен и нем» к ее ласкам.

~~В интерлюдии и финале Концерта~~ На этом кончается (обрывается) баллада Лермонтова и 1[я] часть Концерта. Но в Интерлюдии и Финале Концерта Лермонтовский витязь, который мне представляется олицетворением Духа человеческого, убаюканного, усыпленного Земной Жизни (— «реки») [sic!] — витязь — Дух постепенно пробуждается, подымается и запевает свою песнь, в конце (Кода Концерта) превращающуюся в гимн».

баллады Лермонтова «Русалка», описывается, как убаюканный земными соблазнами (Русалка) человеческий дух (Рыцарь) возрождается к новой жизни и запевает гимн-славословие божеству, которое для Метнера, разумеется, было идентично христианскому Богу. Чтобы предотвратить скрытую опасность, заключенную в этих земных соблазнах, он исповедует непрерывное стремление к единству и целостности, сознательный выбор из многообразия возможных сочетаний, словом — постоянные усилия вместо легкодоступного приятия существующего естественного хаоса. Ежедневная борьба, заключавшаяся для Метнера в сочинительстве[1], была единственной и необходимой возможностью открыть, «пропустить через себя» посланные Музой «темы» и достичь тем самым еще более высокой гармонии.

«Три гимна труду» ор. 49, в которых созидательный труд символизирует ковка (что не следует воспринимать как апофеоз труда «социалистического»), необходимо рассматривать в следующем аспекте: в них последовательно отражены созерцание, вдохновение, собственно обработка материала, сомнения и, наконец, гимническая благодарность и ликование — то есть основные этапы пути творческого человека в поисках Бога и истины. Сам Метнер, однако, не надеялся найти для себя эту истину в искусстве[2].

3.2. Элементы христианства

Как бы ни были очевидны параллели между метнеровским мышлением и музыкальными представлениями досократиков, все же античная философия является не единственной основой его эстетики. Другие характерные черты взглядов Метнера имеют христианское происхождение. К ним относится, например, уже упомянутая аллюзия на библейскую картину сотворения мира (Евангелие от Иоанна, 1, 1) во введении к «Музе и моде».

[1] Описание этих усилий можно встретить, например, в письме Метнера к своему брату Эмилию от 20 марта 1933 г. (*Письма*, с. 442–444).

[2] Об этом он упоминает среди прочего в письме к Александру Метнеру от 6 февраля 1925 г. (там же, с. 292).

Трансцендентно-философская основа метнеровского мышления напрямую связана с христианскими представлениями о Боге. Присущие ему смиренность и скромность, как и стремление к аскетике в целом, также уходят корнями в религиозность композитора. Многократное называние себя «грешником» в письмах[1], такие сочинения, как Покаянная элегия ор. 59 № 2 — всё это напоминает об основных понятиях христианства. Наконец, тексты большинства его песен — от «Ангела» М. Лермонтова (ор. 1 bis) до «Ночного привета» И. Эйхендорфа (ор. 61 № 2) — свидетельствуют о сильном влиянии христианства на все творчество Метнера, и объединение этого влияния с отдельными античными представлениями (например, о роли Музы как посредника между Богом и человеком) представляет собой весьма своеобразный симбиоз.

Что касается отсутствия математических и физических аспектов, то здесь метафизически-трансцендентально направленные музыкальные представления Метнера близки, скорее, средневековому христианскому мистицизму, который стремился в красоте звучания увидеть аналогию с красотой горнего мира. На эту тему Метнер наиболее ярко высказывается в своем более позднем добавлении к «Музе и моде»[2], в котором он пытается представить музыку исключительно как средство религиозной проповеди и показать, что, подобно внутреннему содержанию, внешняя форма произведения искусства также подчинена вечным правилам. При этом развитие композиторской техники по собственным законам не только изображено как нечто относительное — оно полностью поставлено под сомнение. Если в ранние годы религиозность метнеровских сочинений казалась естественной и непринужденной (к тому же она была в ту эпоху еще и чем-то «модным», повсеместным), то демонстративное наличие христианских символов (во многом перегруженных смыслами) в его поздних работах кажется неким наложенным самим на себя ритуалом аскетизма.

[1] Особенно в переписке со священником Георгием Сериковым в последний год жизни Метнера —1951 (см. *Письма*, с. 518 и след.).

[2] См. подробнее об этом добавлении главу 5.1.

Смысл этого ритуала — не только сознательное затворничество по отношению к окружающему его музыкальному миру, но и угнетение собственного творческого потенциала с целью через смирение и покаяние (что внешне отражается в редукции музыкальных средств, а внутренне — в элегическом настрое) приблизиться к Богу.

3.3. Муза и мода как отголосок идеалистической музыкальной эстетики

Связь эстетики Николая Метнера с немецкой (идеалистической или иррациональной) философией конца XVIII и особенно XIX веков была еще более непосредственной, нежели ее сходство с греческой античностью (с которой Метнер имел возможность познакомиться, по крайней мере, благодаря брату Эмилию и другим образованным интеллектуалам своего круга) или со средневековой музыкой (которая была доступна, например, в сочинениях Майстера Экхарта, опубликованных издательством «Мусагет»). Невозможно установить, кто из отдельных мыслителей оказал особое влияние на Метнера. Он читал Канта[1] и Шопенгауэра, хотя именно Кант, как известно, ставил музыку отдельно от прочих искусств на низшую ступень (так как в ней, «если судить здраво, меньше ценности, чем в любом другом из изящных искусств»[2]), и с Шопенгауэром у Метнера, по его собственному свидетельству, были разногласия.

---

[1] Двоюродный племянник Метнера И. Штембер пишет в своих воспоминаниях, как его дядя в ясную звездную ночь на террасе загородного дома в Хлебниково рассматривал небо в телескоп, а потом добавляет: «А внутри дома на стенках, как на небе, красуются созвездия из портретов Гете, Пушкина, Бетховена, Канта, литографии храмов, Акрополя и, как сейчас помню, одной из известных картин Боттичелли» (*Штембер И. Н.* Из воспоминаний о Н. К. Метнере // Н. К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. Составитель-редактор З. А. Апетян. М., Советский композитор, 1981. С. 85). При этом Кант поставлен в один ряд с прочими важными фигурами и образами (включая греческую античность и итальянский Ренессанс).

[2] Цит. из главы «Критика критицизма» из книги Денеша Золтаи «Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля» (Будапешт, 1966). Берлин, 1970, с. 221. Русское издание: *Золтаи Д.* Этос и аффект. М., Прогресс, 1977.

Читаю последнее время «Афоризмы и максимы» (из «Parerga und Paralipomena») Шопенгауэра. Колоссальный ум, но какой отталкивающий характер! <...> Очень уж он желчен, зол и пессимистичен до цинизма. Но хотя он мне чужд, я все-таки очень много вынес из этого чтения и хотел бы знать, что было бы для меня столь же доступно из философского чтения? Мне совершенно необходимо читать философские книжки (не слишком трудные и специальные, впрочем, т[ак] к[ак] я не имею времени) — <...> у меня чувство, что я до сих пор был так безобразен, так нелепо жил, что пора, наконец, заняться лепкой образа жизни, а в этом, как и во всяком образовании, *для сокращения времени* нужна посторонняя помощь. И потому мне нужна помощь мудрецов[1].

Эмилий Метнер по просьбе брата рекомендует ему литературу, выбор которой напрямую связан с его собственными книжными фондами:

В моей библиотеке есть, кажется, Kantbrevier, у тебя есть «Sprüche in Prosa» Гете, читай Эпиктета и других эллинов. Они удобопонятнее индусов и немцев. Читай Марка Аврелия (он тоже есть в моей библиотеке). Также есть Винкельман, Лессинг (избранные в одном томе...)[2].

Если Николай Метнер действительно следовал этим рекомендациям, то его знание античных философов и немецкого идеализма не подлежит сомнению. С другой стороны, обсуждение этих явлений, несомненно, было частью ежедневных дискуссий, проходивших как в семейном кругу, так и на встречах с друзьями. К тому же основное влияние на умы метнеровского окружения оказывало, скорее, не наследие самого Канта, а наиболее горячо обсуждаемое в то время неокантианство, даже если учесть, что композитор знал о нем в интерпретации таких личностей как Эмилий Метнер и Андрей Белый.

[1] Письмо Эмилию Метнеру от 13 июня 1916 г. (*Письма*, с. 168).
[2] Там же, с. 169.

Авторитетным идеологическим предшественником Метнера теоретически можно считать уже Карла Филиппа Морица, который в своем труде «О пластическом подражании прекрасному» (1788)[1] излагает идею произведения искусства как законченного целого, связывая ее с метафизическими рефлексиями[2]. (То, что Метнер был знаком с этим трудом, само по себе маловероятно, но это не имеет значения для исторического сопоставления). В то время как для Морица «эта великая взаимосвязь вещей», та самая «единственная истинная цельность» в природе не рассматривалась применительно к созданному человеком произведению искусства (в отличие от склонного к аналогиям средневековья), «в XIX и XX веках идея тотального единства опошлилась, превратившись в избитую банальность»[3], над которой — если следовать Дальхаузу — никто более не задумывался, но под которую позднее с помощью формо-аналитических методов был подведен теоретический фундамент.

Еще более важным, чем этот эстетический топос для понимания «Музы и моды» является то, о чем Дальхауз здесь не упоминает, а именно — категория «прекрасного» как основного или даже единственного объекта искусства (как это вновь стало утверждаться в качестве центральной аксиомы в немецком идеализме). Именно подражание греческой античности, которое можно найти у приверженцев эстетического кредо Винкельмана „Edle Einfalt und stille Größe» (благородная простота и спокойное величие) — среди них были и литераторы (Гете, Шиллер), и философы (Ницше), и живописцы, — находит отражение в метнеровских «грецизмах», в частности, в названиях его сочинений (дифирамбы, идиллии, гимны, фрагменты трагедии) и сюжетах («Арион», «Муза»). Довольно нетрудно увидеть в метнеровской эстетике

[1] См.: *Moritz K. P.* Schriften zur Ästhetik und Poetik, hrsg. v. H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, s. 70f.; ср.: Dahlhaus C. Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik.* Laaber, 1988, s. 30–43.

[2] Это и последующие высказывания цит. по: *Dahlhaus C.* Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Erster Teil. S. 77f.

[3] Там же.

воплощение античной идеи калокагатии — единства прекрасного и доброго (которая в несколько ином виде встречается в шиллеровской формуле «прекрасное, доброе, истинное»). Метнер сам обыгрывает категорию прекрасного в «Музе и моде»:

Вера в красоту, в единство искусства, в бытие песни так же, как вера в добро или истину, диаметрально противоположна вере в немедленное осуществление всех этих благ на земле[1].

Поскольку основополагающей категорией для Метнера является вера (то есть иррациональная составляющая), то его эстетика отличается от многих других систем, имеющих рациональное обоснование. Несмотря на это, произведение искусства для него (как и для классицистски ориентированной эстетики немецкого идеализма) обязательно связано с красотой, она лежит в его основе. Отражение этой идеи можно увидеть в заголовке труда К. Ф. Морица, в изречении Канта «красота есть выражение эстетических идей» (правда, с его точки зрения, к музыке это не имеет отношения)[2], а также — спустя почти столетие — в работе, пожалуй, самого известного последователя идеалистической философии после Канта — Эдуарда фон Гартмана (1842–1906) «Философия прекрасного» (Лейпциг, 1888). Нельзя не отметить, что противоположная метнеровской «эстетика безобразного», одним из первых апологетов которой стал Бодлер и которую можно встретить во многих произведениях искусства, созданных в реалистической и натуралистической стилистике, существовала уже довольно давно (хотя и не имела под собой теоретической базы)[3].

Так как Гартман оказал также сильное влияние на философские взгляды Андрея Белого, можно уверенно сказать, что существует как бы «двойная» связь между гартмановским текстом и книгой Метнера: временна́я близость и сходство содержания несомненны, и, более того, через Белого Метнер вполне мог вы-

[1] «Муза и мода», с. 148.

[2] Цит. по: Dahlhaus C. Zu Kants Musikästhetik, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*. S. 49–55.

[3] Карл Розенкранц опубликовал «Эстетику безобразного» в 1853 году.

йти на прямой контакт с гартмановской работой. Тот факт, что философия Гартмана была (и остается) практически неизвестной в Росси[1], не имел большого значения для тех многочисленных русских мыслителей и писателей, которые, подобно Белому, обучались в европейских университетах и находились в непосредственном контакте с такими ведущими представителями неокантианства как Виндельбанд, Коген и Риккерт[2].

Для Пауля Мооса Гартман является «крупнейшим эстетиком своего времени», «величайшим специалистом по музыкальной эстетике», а его «Философия прекрасного» есть «высшее достижение немецкой эстетической мысли»[3]. Даже критики Гартмана (прежде всего марксистские музыкальные теоретики) подтверждают ex negativo его влияние на философию рубежа веков: он «своими реакционными теориями оказал на буржуазную музыкальную эстетику по крайней мере такое же значительное влияние, как Шопенгауэр и Ганслик» — словом, Гартман — «последний и реакционнейший представитель эпигонов классического немецкого идеализма»[4]. Некоторые основополагающие идеи Гартмана отражены в следующих пунктах (согласно классификации Мооса):

— Прекрасное заключается в проявлении субъективного, в «опыте чувственного переживания» (“Sinnenschein“) и абсолютно идеалистично (духовно), оно не касается материальной стороны вещей, а является лишь содержанием сознания (с. 379).

— Существуют утилитарные подходы к произведению искусства — технический, научный или практический, — которые не приближаются к восприятию его духовного эстетического обра-

[1] Это мнение русского философа Н. Г. Дебольского, высказанное в его статье «Трансцендентный реализм Гартмана», цит. по: *Маркус С.* История музыкальной эстетики. Т. 2: Романтизм и борьба эстетических направлений. Москва, 1968. С. 620.

[2] Для краткости эстетика Гартмана дана здесь не с использованием оригинальных цитат, а в подробном изложении Пауля Мооса, который, в свою очередь, стремился говорить «настолько близко к словам Э. фон Гартмана, насколько это возможно», см. *Moos Paul.* Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Üebersicht. Berlin/Leipzig, 1902, s. 369ff. (Kap. IV: Die Musik bei Eduard von Hartmann).

[3] Там же, с. 369.

[4] *Маркус С.* История музыкальной эстетики. С. 620.

за; достойным является одно лишь эстетическое (отделенное от реальности) восприятие произведения искусства (с. 381–383).

— Несмотря на отказ от какого бы то ни было реализма, не следует также впадать в другую крайность — абстрактный идеализм как отказ от опыта чувственного переживания; подобная метафизически-трансцендентная эстетика испортила идеализму репутацию. Любое идеальное сверхчувственное содержание неотделимо от опыта чувственного переживания (с. 385–386).

— Несмотря на то, что эстетическое наслаждение является реальным ощущением, эстетический образ произведения искусства должен вызывать только лишь эстетические, спроецированные «подобия чувств», не смешивая их с переживаниями реальной жизни (с. 386–388). С другой стороны, полный отказ от реакции чувств влечет за собой обесценивание душевного и духовного содержания и — как следствие — приводит к холодному формализму (с. 392).

— «Среди конкретных уровней прекрасного чувственно приятное (сюда же мы относим и чувственно неприятное) является первым, низшим уровнем, а точнее сказать, всего лишь «предварительной стадией». Чувственно приятное и неприятное пробуждают непосредственно реальные чувства удовольствия и неудовольствия и поэтому находятся вне эстетических категорий. <…> Только потом, когда, благодаря восприятию разумом, возникнут упорядоченные соотношения, которые станут настолько привлекательнее удовольствия от восприятия, что внимание сконцентрируется на них, — только тогда чувственно приятные и неприятные ощущения могут вступить в область прекрасного. Однако в любом случае эти ощущения никогда не будут претендовать на важность и вообще на роль объекта для внимания» (с. 396).

— «Чем серьезнее, строже и возвышеннее художественный образ, тем меньше он будет нуждаться в чувственно приятном; чем этот образ легче, развлекательнее и милее, тем потребность в чувственно приятном больше. […] Самоценность чувственно приятного в области искусства приводит, таким образом, к эстетическому пороку, так же как культивирование чувственно приятного в жизни ведет к порокам физическим и моральным. В обоих

случаях этот процесс осуществляется через постоянно усиливающееся раздражение от чувственно неприятного. [...] Определенная часть людей, воспринимающих произведения искусства, чувствует себя во власти все нарастающего чувственно неприятного, и тут сразу же появляются подражатели, эпигоны, которые перенимают это нарастание и продолжают его исключительно ради ощущения увеличивающегося чувственного возбуждения. И то, и другое в равной степени не эстетично. (с. 397, 399).

— Посредством осознанных взаимосвязей (например, в аккорде) чувственно приятное становится частью формально прекрасного (с. 404). Следующим конкретным уровнем прекрасного после чувственно приятного является, таким образом, математически приятное — к нему относятся «единство многообразного», а также «упорядоченность, равномерность и симметрия» (с. 407).

— Модификациями прекрасного Гартман называет только возвышенное, привлекательное, трогательное и трагическое; комическое остается вне рассмотрения, а юмористическое как прекрасное Гартманом полностью отвергается (с. 411–413).

Изложенные выше взгляды на искусство (в том числе и на музыку) пересекаются с многими убеждениями Метнера. Понимание трансцендентности и идеалистичности содержания внутреннего мира художника (в русле которого Гартман в своей «Философии бессознательного» уже в 1874 году развивает идеи Шопенгауэра и Шеллинга об иррационально-бессознательном источнике творческого вдохновения), эстетическое обесценивание поверхностного чувственного раздражения и связанная с этим процессом мысль о необходимости подходящей, формально обоснованной и структурированной «оболочки» („Hülle“) — все это имеет непосредственные аналогии с метнеровской эстетикой, однако нет доказательств, что тексты Гартмана оказали влияние на Метнера. Кроме того, нравственное осуждение эмансипированного «звукового очарования» и обнаженной чувственности как порочной, плотской развращённости напрямую перекликается с ужасом от осознания греховности человеческого поведения, которое, по мнению Метнера, царит вокруг. Наиболее ярко это

выражено в полемике вокруг звучности как самостоятельного и равноправного средства музыкальной выразительности. Этой проблеме Метнер посвящает отдельный раздел «Музы и моды», озаглавленный «Звучность».

Метнеровская иерархия музыкально-выразительных средств имеет много общего с распространенным вплоть до начала XX века (и изложенным, например, в «Большом учении о композиции» (1902) Хуго Римана) представлением о том, что такие (добавляемые в нотный текст в последнюю очередь) параметры как динамика и звуковая краска «выполняют лишь поддерживающую и поясняющую функцию»[1]. Еще в 1948 году Жак Хандшин пишет о музыке эпохи fin de siècle:

Что касается звучности как таковой, то мы наблюдаем в это время повышенное внимание к красочности. В современном оркестре долгое время все так искрилось и сверкало, что звуковая краска развилась до живого, почти животного состояния, и даже мелодико-гармоническое отошло на второй план. Однако недавно вся эта роскошь вновь стала более умеренной[2].

Таким образом, прекрасное для Метнера, в силу исторических обстоятельств означает структурно («формально») оформленное, а не чувственно приятное, и для того чтобы не переходить эти как эстетические, так и этические границы, необходимо соблюдать определенные нормы. (То, что конфликт между слухо-психологическим и формально-эстетическим не всегда разрешаем и для Метнера, заметно в его разногласиях с Георгием Сериковым).

С этой точки зрения взгляды Метнера как представителя типичной классицистской эстетики практически полностью соот-

[1] *Dahlhaus Carl.* Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland, hrsg. v.ruth E. Müller. Darmstadt, 1989. S. 72f (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11).

[2] *Handschin Jacques.* Musikgeschichte im Überblick. Luzern, 1948. S. 375. Поразительно, что и Хандшин, и Метнер в описываемых ими феноменах одинаково находят «животные» элементы (см. выше фрагменты из введения к «Музе и моде»).

ветствуют целой эпохе в музыкальной теории, описанной Дальхаузом. Нормы и правила музыкального письма — чаще всего с отсылкой к давним традициям (метнеровские «наследие» и «живая связь»), принимаемым за «старую истину»[1] — должны создать «условия <...>, благодаря которым в произведении могла бы быть реализована идея прекрасного. Не то чтобы эти нормы гарантировали наличие прекрасного, но они, как тогда считалось, предотвращают появление безобразного»[2]. Именно это Метнер имел в виду, когда отказался наследовать консерваторский класс Катуара на том основании, что он мог бы только «*лишь указывать границы*, в которых *возможно* творчество»[3]. И в метнеровских «неписаных правилах», и в том, что он критикует, отразился существовавший с 1830–1840 годов и усугублявшийся на протяжении всего XIX века раскол на консервативную и прогрессивную партии, которые, в свою очередь, сформировались в процессе споров 1790-х годов о том, является ли характерное по рангу выше или ниже прекрасного.

Говоря формально, эстетика прекрасного была классической нормой, эстетика же характерного — напротив, была свойственна для философии эпохи романтизма, и она, вместо того чтобы подчиняться правилам поэтики, испытывала влияние прогрессивного духа времени, от которого искусство не могло абстрагироваться даже там, где характерное граничило с безобразным. <...> Идеологические и исторические процессы 1830-40-х годов <...> имели своим следствием разделение общественности на «партию», ориентированную на музыкальное новаторство (которая в области музыкальной теории оказалась непродуктивной), <...> и на приверженцев музыкальной теории, которая, прямо скажем, в принудительном порядке — чтобы противостоять эстетике, которая развенчивала категорию прекрасного, и историзации, которая угрожала самому понятию теории — влилась обратно в

[1] *Dahlhaus C.* Musiktheorie, Erster Teil. S. 34f.; ср. почти дословные параллели с введением к предисловию к «Музе и моде» (см. выше).

[2] Там же, с. 88.

[3] См. главу 2. 1.

академическую традицию и благодаря этому оказала влияние на музыкальную культуру XIX века, которое не стоит недооценивать[1].

Отказ от индивидуально-субъективистских правил и систем (одну из которых Метнер отмечал, к примеру, у позднего Скрябина), скептическое отношение к (дальнейшей) эволюции в музыке (как это было обозначено у Эмилия Метнера в «Эволюции и музыкальной ценности»[2]), сомнение в данных музыкально-исторических процессах («все гармонии существовали уже у Баха» и т. д.), разоблачение ошибочных или недостаточных музыкально-теоретических знаний и/или композиторского мастерства — все это полностью соответствует вышеописанной реакции на разрушение вневременных норм и правил существования прекрасного как основной категории классической эстетики.

Метнер появляется в самом конце этого периода, охватывающего 1900-е годы, но длящегося уже, скорее, чисто формально (особенно в таких «отдаленных районах», как Москва, которая, несмотря на разницу в часовых поясах, старалась во всем следовать западным тенденциям). «Муза и мода» вновь суммирует основополагающие тезисы эстетики прекрасного, не подводя под нее математически-физического базиса, а — под влиянием немецкого романтизма и его «второго рождения» в русском символизме — обязывая ее к вере и окутывая все отчасти платонически-метафизической, отчасти христиански-мистической, отчасти романтически-трансцендентной пеленой иррационального, — пеленой, которая может быть либо целиком принята, либо целиком отвергнута, но не может подвергаться дискуссии.

В редукции чувственной составляющей музыкального языка, в «прекрасном», то есть ясно структурированном и обладающем стройными пропорциями, письме (согласующимся с заветами Гартмана) и, наконец, в вездесущей трансцендентности сюжетов (дифирамбы, гимны, сказки) и интерпретации перелагаемых на музыку стихов — во всем этом можно увидеть параллели между теоретическими взглядами Метнера и его музыкальными сочинениями.

[1] *Dahlhaus C.* Musiktheorie, Erster Teil. S. 89f.

[2] *Вольфинг* [Э. К. Метнер]. Модернизм и музыка. М., 1912. С. 267–292.

4. Система музыкально-выразительных средств

После изложения философских основ в предисловии и введении последующие две главы «Музы и моды» посвящены описанию собственно музыкальных элементов. Они не будут здесь рассмотрены подробно, мы приведем лишь систему, которая представлена Метнером в виде таблицы:

Приблизительная схема основных смыслов музыкального языка[1]**:**

ЦЕНТР	ОКРУЖЕНИЕ (тяготение)
1. Созерцаемый звук (слышимый внутренним слухом)	Исполненный или записанный звук
2. Время, плоскость музыки	Движение во времени всех музыкальных смыслов и элементов
(Горизонтальная линия гармонии — уместность музыкальных звуков)	(Вертикальная линия гармонии — вместимость музыкальных звуков)
3. Тоника (основная нота лада, гаммы, тональности)	Лад, гамма, тональность
4. Диатоническая гамма (диатонизм)	Хроматическая гамма (хроматизм)
5. Консонанс (интервал)	Диссонанс (интервал)
6. Тоника (основное трезвучие)	Доминанта (трезвучие, являющееся координатом тональности)
7. Тональность	Модуляция
8. Прототипы консонирующих аккордов — трезвучия и их обращения	Прототипы диссонирующих аккордов — четырезвучия и их обращения (септаккорды) и пятизвучия (нонаккорды) и их обращения
9. Прототипы аккордов и их обращения	Случайные гармонические образования (задержания, предъемы, проходящие, вспомогательные и выдержанные ноты)

[1] Муза и мода, с. 25.

Даже если не вдаваться в детали этой таблицы, становится очевидным, что Метнер, выстраивая иерархическую лестницу гармонических связей между звуками, тональностями и аккордами, видит в целом основу музыкального языка как логически структурированную систему соотношений. Если читать таблицу в обратном порядке, «снизу», то можно увидеть последовательность переходящих друг в друга разрешений — побочных тонов в звуки аккордов, многозвучий в трезвучия, тональных отклонений в основную тональность, диссонансов в консонансы, и т. д., — завершающуюся даже не тоническим трезвучием, а основной нотой тоники, которая, в свою очередь, редуцируется (или даже абстрагируется) до своей воображаемой, бестелесной формы. Таким образом, здесь представлена вся совокупность разветвленных элементов языка конца XIX и начала XX столетий, которая, с точки зрения Метнера, является всего лишь несовершенным воплощением истинного сокровенного центра, трансцендирующего происхождение и характер материального мира. Так как защита тональных основ XIX века связана прежде всего с иррациональными и не поддающимися проверке величинами, Метнер дифференцирует и располагает гармонические феномены в виде взаимосвязанных парных понятий, по аналогии с «коррелятами» во вводной главе. Это объединение выстраивает противоположную модель в отношении «атомистических» тональных систем, использование которых Метнер вынужден наблюдать в своем окружении. Этим объясняется также постоянное сравнение музыки и языка.

Ведь я по-прежнему одержим мыслью, что гармония, которую я считаю главной основой нашего искусства, как *автономного языка*; гармония, без которой понятие контрапункта, формы являются бессмыслицей — с самого начала XX века превратилась из стройной системы в какую-то аптечку с патентованными средствами для возбуждения притупленных чувств. Я до крайности устал от этого своего внутреннего протеста, я очень далек от мысли, что моя собственная «муза» способна хоть сколько-ни-

будь *оправдать* мой протест, но в то же время каждое соприкосновение с великими произведениями музыки до XX века (*на всем протяжении истории*) убеждает меня в том, что жизненность, действенность музыкального языка связана *столько же с индивидуальным гением*, как и с *самоотверженным* охранением *корней* этого языка. И, разумеется, корнями музыки не является ее алфавит (do, re, mi, fa, sol)…[1]

Типичное для Метнера смешение романтической иррациональности и классически-идеалистической тенденции к объективизации явно заметно как в данной цитате, так и в вышеприведённой таблице: с одной стороны, при рассмотрении музыкального языка в речь идет о «смыслах» — не в субъективной интерпретации, зиждущейся на индивидуальном восприятии, — с другой стороны, они же зачастую основаны на метафизических категориях.

5. Воздействие «Музы и моды»

5.1. Самоанализ и более поздние добавления

Еще во время создания «Музы и моды» Метнер довольно скептически отзывается о нужности своей книги. Летом 1932 года он пишет брату Александру:

Эта самая «книга» о музыке должна была быть написана по крайней мере лет двадцать назад, т[ак] к[ак] мое мучительное недоумение в отношении к преобладающей творческой практике современности началось уже более тридцати лет назад. Что из этой «книги» выйдет, я еще не знаю и потому прошу тебя об этом *никому* пока не говорить. Знаю только одно, что эта самая «книга» стоила мне за последнее время крайних затрат сил[2].

[1] Александру Гольденвейзеру от 1 сентября 1932 г. (*Письма*, с. 436)
[2] Александру Метнеру от 31июля/5 августа 1932 г. (там же, с. 451)

Цель написания «Музы и моды» Метнер формулирует в это время следующим образом:

Задачей же моей было — разгородить все такие же непонятные кучи обветшалого идеологического хлама, представляющего собою современное эстетическое мировоззрение; такие же непонятные кучи музыкальных звуков, выдаваемые и издаваемые современными модернистами в качестве опусов, и, наконец, непонтные кучи перетасованных музыкальных элементов, в которые слагаются современные теоретические понятия...[1]

Отклики же, полученные Метнером после издания книги, были по большей части разочаровывающими. Только Рахманинов отозвался восторженно сразу после получения рукописи; помимо него, Альфред Сван также нашел «Музу и моду» «замечательной» и «яркой и конкретной»[2] — но в основном царило многозначительное молчание. Мнение Рахманинова оставалось буквально «единственным утешением среди того жуткого, гробового молчания, которое пока является единственным ответом на появление моей книги»[3]. Один из ближайших доверенных друзей Эмилия и Николая Метнеров Иван Ильин признал, что не смог разобраться в терминологии «Музы и моды» («музыкальные смыслы» и т. п.), и идея перевода метнеровского труда на немецкий язык не была осуществлена[4]. Наконец, в декабре 1935 года Метнер смирился с судьбой книги.

О книге я стараюсь не думать, т[ак] к[ак] все время получаю одни свидетельства полного непонимания моих мыслей. Причем

[1] Сергею Рахманинову от 26 августа 1933 г. (там же, с. 453 и сл.).

[2] Письмо от 10 июля 1935 г. (там же, с. 471)

[3] Дочери Рахманинова Ирине Сергеевне Волконской от 22 июня 1935 г. (там же, с. 470). В книге К. Фламма это мнение ошибочно приписывается не Рахманинову, а Свану (*прим. пер.)*.

[4] Сравните с письмом Эмилию Метнеру от 7 сентября 1935 г. (там же, с. 472). Тем не менее, позднее Ильин все же осуществил перевод «Музы и моды» на немецкий язык. Этот перевод (на данный момент не опубликованный) хранится в отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ имени М. В. Ломоносова.

не понимают не только отвлеченных мыслей, освещающих «музыкальные смыслы», но и самых обыкновенных, конретных и, казалось бы, каждому музыканту доступных соображений о музыкальной теории. Кто же в таком случае мог бы ее переводить? Должно быть, читают только глазами…[1]

Позже Метнер пишет — вероятно, без мысли о возможной публикации — дополнение к «Музе и моде» («К добавлению к моей книге»), в котором еще раз обращается к религиозному аспекту музыки, которому, по его мнению, в книге было уделено недостаточно внимания[2]. В этой рукописи Метнер не касается теоретических и эстетических понятий, сосредотачиваясь на аналогиях между религией и искусством. Искусство он сравнивает с притчами, которыми Христос говорил с народом: оно должно также передавать людям божественное послание в доступной форме, «не увлекаясь внешними техническими проблемами (звучностью, инструментовкой, эффектами, небывалыми гармониями и т. п.)», а повествуя вместо этого «о бесконечности любви, милосердия и терпения». Искусство и религия означают для Метнера остановку суетного, земного, повседневного, возможность душевного созерцания, видения божественных тем, осознания вечности. Современное искусство кажется ему хлыстом, непрерывно погоняющим вперед, лишающим возможности остановиться. Метафорически Метнер дает понять, что речь идет об авантюрном развитии композиции и стилистики в музыке его современников. Его собственная созерцательно-ретроспективная сдержанность, в том числе и в «области техники» — которая не позднее 1930-х годов начала выделяться из общего контекста музыкальных интересов — была, по мнению композитора, всего лишь скромной попыткой передать «что было нам дано услышать» и сохранить в музыке ее священную божественную суть.

[1] Эмилию Метнеру от 18 декабря 1935 г. (там же, с. 474)

[2] См.: «К добавлению к моей книге». ГЦММК, ф. 132, ед. хр. 769, л. 1–4.

Демонстративное обилие библейских цитат в начале, с одной стороны, художественно выразительно соответствует метнеровскому строго христианскому представлению о мире, которое для него постепенно становилось нормой и в вопросах эстетики[1], а с другой — свидетельствует о том, насколько далек и изолирован был религиозно-возвышенный идеализм Метнера от музыкальной повседневности (и от общественной жизни его эпохи в целом). Тот факт, что интерес к «Музе и моде», хоть и скромный, но все-таки существовал — например, Михаил Фокин интересовался в 1940 году у Рахманинова, как ему заполучить текст метнеровской книги, так как она, благодаря известности автора и издателя, уже была распродана[2] — остался самим Метнером незамеченным.

5.2. Рецепция

Совершенно очевидно, что немногочисленность потенциальных читателей русской литературы за пределами Советского Союза, а также эзотерическое и «несвоевременное» содержание книги препятствовали ее дальнейшему распространению. Правда, Даниэль Житомирский видит, например, причины столь слабого интереса к книге еще и в двух других обстоятельствах. Во-первых, по его мнению, «Метнер не являлся теоретиком ни по призванию, ни по профессии» и «оставался лишь мыслящим музыкантом», в котором «страстный публицист нередко заслоняет <…> теоретика»[3]. Но еще более важным являлось, по мнению Житомирского, то обстоятельство, что Метнер явно — что было известно и ему самому — хотел или должен быть плыть против течения. «То, что он выступил как критик многих уже признанных корифеев «новой музыки», было совершенно очевидно; серьезность и глубина стимулов, побудивших его к этой критике, оставались в тени»[4]. Относительную известность «Музы и моды»

[1] См. главу 3.2.

[2] Письмо М. М. Фокина С. В. Рахманинову от 23 сентября 1940 г. (*Рахманинов С. В.* Литературное наследие. Т. 3. С. 336).

[3] *Житомирский Д.* Н. К. Метнер (заметки о стиле). С. 310–311.

[4] Там же, с. 311.

на Западе обеспечил Адьфред Сван, который перевел книгу на английский язык и, будучи профессором и доцентом колледжей в Хаверфорде и Суортморе, попытался «на ее основе воспитать поколение учеников»[1]. Стоит отметить, что в центральной Европе экземпляры этого перевода практически недоступны и не содержатся почти ни в одной библиотеке. В 1978 году совершенно неожиданно в Париже возник репринт первого русского издания книги. Благодаря этому текст получил более широкое распространение.

Еще более интересно и в целом характерно складывалась судьба «Музы и моды» в Советском Союзе. Долгое время доступа к книге не было совершенно, она «до недавнего времени находилась лишь в частных библиотеках, у трех-четырех близких друзей Метнера (я лично впервые познакомился с ней в 1946 году дома у А. Б. Гольденвейзера)»[2]. После того как Метнер в 1927 году, во время своего турне по Советскому Союзу, публично оскорбил работников культуры и не получал более разрешения на въезд, он и вовсе стал персоной non grata; и в самом деле, до возвращения Анны Метнер в Москву в 1958 году имя композитора и его музыка были окружены гробовым молчанием. Только в узком кругу родных и знакомых, бывших коллег и учеников сохранились воспоминания о музыканте, символизирующем «воплощенную надежду». (Рожденная в России пианистка Наташа Консисторум рассказала автору в частной беседе, что еще в годы ее юности имя Метнера предавалось поруганию).

После репатриации вдовы композитора, которая подарила все наследие своего супруга Музею музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве, музыка Метнера быстро влилась в общественную музыкальную жизнь. Доказательствами тому могут служить:

1. Уведомление в январе 1957 года об издании полного собрания сочинений композитора и других памятных публикаций[3];

---

[1] *Swan, Alfred Julius*. Das Leben Nikolai Medtners. S. 105.
[2] *Житомирский Д.* Н. К. Метнер (заметки о стиле). С. 310.
[3] См.: N. N. (Хроника) // Советская музыка, 1957 № 1, с. 158.

2. Выступления в защиту Метнера Эмиля Гилельса в форме как статей, так и концертных исполнений и записей пластинок с его музыкой[1];

3. Статья Генриха Нейгауза, которую можно расценить как зарождение интереса к фигуре Метнера в последующие десятилетия[2].

С другой стороны, отношение советской музыкальной науки к Метнеру оставалось до недавнего времени проблематичным. Эмиграцию могли рассматривать как личное заблуждение или признак политической незрелости и слабости:

Великий перелом [русская революция], ознаменовавший начало новой эры в истории человечества, требовал максимального напряжения сил, подлинного мужества и героизма. Метнер это прекрасно сознавал, когда писал Эмилию Карловичу в августе 1921 года: «всегдашняя моя медлительность, тяжелодумность и способность отдаваться лишь одному чему-нибудь растет с годами, несмотря на обстоятельства времени, требующие совсем обратных качеств». Победил его страх перед трудностями, но, что самое главное, сказалось непонимание всей грандиозности событий, во имя которых миллионы людей жертвовали даже своими жизнями[3].

Далекий от политической и общественной жизни, Метнер не понял огромного значения всемирно-исторических преобразований, свершавшихся на его Родине. Малодушно поддавшись уговорам некоторых своих «друзей» из эмигрантских кругов, он по-

[1] Гилельс уже в 1953 году «ломает копья» за Метнера, разумеется, сопровождая свою защиту жесткой критикой метнеровского отказа от коммунизма, которая соответствовала линии партии (см.: *Гилельс Э.* О Метнере // Советская музыка, 1953, № 12. С. 55–56). Запись Гилельсом соль минорной сонаты в 1956 году совпала по времени с метнеровской реабилитацией.

[2] *Нейгауз Г.* Современник Скрябина и Рахманинова // Советская музыка, 1961, № 11. С. 72–75. Повторно опубликовано: *Нейгауз Г.* Воспоминания. Письма. Материалы. Ред. Е. Рихтер. М., Имидж, 1992. С. 31–35.

[3] Из предисловия З. Апетян к письмам Метнера (*Письма*, с. 12); ср. также: *Васильев П.* Предисловие к собранию сочинений Н. Метнера. М., Музгиз, 1959. С. 9.

кинул Советский Союз и последние три десятилетия своей жизни влачил бесславное существование на чужбине. <...> Он закончил свои дни в глубокой бедности, одинокий, забытый буржуазным музыкальным миром»[1].

Эстетика Метнера нуждалась в верной идеологической интерпретации и переоценке. Это было практически невозможно в условиях социализма, когда требования реализма и социальной функциональности были жестко несовместимы с метнеровской глубоко личной, метафизической и стремящейся к форме философией искусства. Так, в первые годы советского «открытия» Метнера фрагменты «Музы и моды» были превращены в общие фразы и в таком виде опубликованы — как отрывки из книги, сохраняющей «и поныне свое значение, несмотря на идеалистические позиции автора»[2].

Вопреки тому, что содержание и основные тезисы метнеровской эстетики не только расходились с основной линией советской культурной политики, но даже обязаны были публично бойкотироваться как проявление формалистически-идеалистического декаданса (подобно тому, как Эдуард фон Гартман был безжалостно «заклеймен» в 1968 году в «Истории музыкальной эстетики» Станислава Маркуса как реакционный антиреалистически-иррациональный формалист), — вопреки всему этому в эстетике Метнера был один легко уловимый момент: антимодернизм. Его острые нападки на основные фигуры западноевропейского модерна могли быть процитированы как примеры воззрений советских авторов.

Столкнувшись с «прелестями» буржуазно-формалистского псевдоискусства, со всей торгашеской атмосферой европейской музыкальной жизни, Метнер не мог не выступить против модернистских извращений в музыке. В 1935 году он написал книгу

[1] *Гилельс Э.* О Метнере. С. 55–56.

[2] См.: *Васильев П.* Вступительная статья к записям Метнера (Повседневная работа пианиста и композитора. С. 13); повторяется также в: *Васильев П.* Предисловие к собранию сочинений Н. Метнера. С. 10; *Васильев П.* Фортепианные сонаты Метнера. М., Музгиз, 1962. С. 6–7.

«Муза и мода», в которой попытался противопоставить принципы здорового реалистического искусства «модным» течениям формализма. Несмотря на многие идеалистические заблуждения, книга Метнера в целом представляет собой страстную и гневную отповедь современному буржуазному искусству[1].

Уже в то время [в 30-е годы] многие явления, происходящие в современном зарубежном искусстве, представлялись ему «мучительными вопросами», ответить на которые он пытался в своем труде. Книга Метнера была направлена на защиту классических традиций великого реалистического искусства, которое уже тогда пытались подорвать западные декаденты. <...> И хотя Метнер исходил из идеалистических предпосылок, его выводы зачастую подлинно диалектичны. Именно в этом ценность книги, получившей высокую оценку Рахманинова. <...> Она [вторая часть книги] состоит из целого ряда почти афористических высказываний, актуальных и по сей день для нашей борьбы против влияний западного модернизма[2].

Еще в 1981 году Исаак Зетель видит в «Музе и моде» «манифест в защиту реалистического искусства»[3]. Даниэль Житомирский, напротив, пытается в это же время изложить интерпретацию книги, более далекую от подобных шаблонных высказываний: он отказывается от того, чтобы видеть Метнера полезным лишь для советской культуры, проводя параллели между его антипатиями и бюрократически омертвевшей музыкальной эстетикой[4].

---

[1] *Гилельс Э.* О Метнере. С. 56.

[2] П. Васильев в примечании к отрывкам из «Музы и моды» (*Советская музыка*, 1963, № 8. С. 44–45).

[3] *Зетель И.* Н. К. Метнер — пианист. Творчество, исполнительство, педагогика. М.: Музыка, 1981. С. 45. Менее полемично в том же году З. Апетян обозначает книгу как «средство защиты основ классического искусства» (Н. К. Метнер. Воспоминания, статьи, материалы. Ред. З. Апетян. М.: Советский композитор, 1981. С. 11).

[4] Примечательно в этом плане послесловие Житомирского к отрывкам из «Музы и моды», опубликованным в журнале «Советская музыка» (1981, № 8, с. 78—87, послесловие: с. 86–87); значительно более подробный вариант этого текста см. в: *Житомирский Д.* Н. К. Метнер (заметки о стиле). С. 309–316.

Этот отказ Житомирского от политических оценок — не только необходимое проявление исторически-научной честности. Он также обусловлен самой темой: ведь сам Метнер остро критиковал не только таких пресловутых корифеев западного декаданса как Р. Штраус, нововенцы, Шрекер и т. д., но и позднего Скрябина, Мусоргского, Хиндемита и Сибелиуса (между двумя последними Метнер вообще практически не ощущал разницы). Ближе к концу жизни даже Рахманинов, который, без сомнения, был одним из самых почитаемых Метнером композиторов, становится для него сомнительным:

Но в его [Рахманинова] последних сочинениях есть кое-что, чего я не понимаю. <...> Я никогда не мог понять его Табло — a-moll, названное им «Волк и Красная шапочка»[1]. Гармония кажется мне произвольной и продиктованной его рукой *на клавиатуре* или *прямо на нотной бумаге* и *потом уже* принятой его *внешним* слухом как fait accompli [совершившееся — *фр.*][2].

История восприятия «Музы и моды», таким образом, является не только краткой, но и полной разногласий и искажений главой. Там, где книга могла быть прочитана непредубежденно и с пониманием, она была вследствие языка и содержания «белой вороной», в своей же исконной духовно-культурной атмосфере она была сначала недоступна, затем нежеланна и в конце концов была изъята как не вписывающаяся в рамки пропаганды. Целью дальнейших исследований, посвященных «Музе и моде», мог бы стать ее детальный и целостный анализ, благодаря которому можно было бы оценить мировоззрение Метнера не только как «возвышенную, иногда строгую, но очень целостную философию» [3] или как «духовное наполнение метнеровской музыки и его кон-

[1] Имеется в виду Этюд-картина Рахманинова ор. 39 № 6, инструментованный Отторино Респиги вместе с четырьмя другими этюдами в 1930 году; в связи с этим Рахманинов высказывается о программности этих произведений (письмо от 2 января 1930 г., см.: *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. Т. 2. С. 270–271).

[2] Письмо Георгию Серикову, начало июня 1951 г. (*Письма*, с. 522).

[3] *Boyd Malcolm*. Metner and the Muse, in: The Musical Times. 1980, vol. CXXI, p. 22.

цепцию Музы как учителя и вдохновляющего начала»[1], но и как цельную эстетическую картину, обладающую самоценностью и своим местом в истории».

Пока не существует данных исследований, невозможно точно обрисовать музыкально-историческую позицию Метнера, и она по-прежнему остается «белым пятном» в истории русского символизма.

Кристоф Фламм

[1] Ibid, p. 23.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. *Аленская А.* Духовное завещание Николая Метнера. «Муза и мода» в свете понятий традиционной метафизической мысли Востока // Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества: Международная научная конференция (Москва, 23–26 апреля 2002 г.). М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»; Русский путь, 2009. С. 170–199.

2. *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1976. 550 с.

3. *Аристотель.* Метафизика / Пер. В. Розанова и П. Первова. М.: Эксмо, 2006. 608 с.

4. *Васильев П. И.* Н. К. Метнер (вступительная статья) // *Метнер Н. К.* Собрание сочинений в 12 т. Т. 1. М.: Музгиз, 1959. С. 7–14.

5. *Васильев П. И.* Фортепианные сонаты Метнера. М.: Музгиз, 1962. 44 с.

6. *Вольфинг* [*Метнер Э. К.*]. Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические (1907–1910). Приложения (1911). М., 1912. 446 с.

7. Вяч. И. Иванов и Э.К. Метнер. Переписка из двух миров / Вступит. статья и публ. В. Сапова // *Вопросы литературы.* 1994. № 3. С. 281–317.

8. *Гальцева Р. А.* От редакции // *ЭОН: Альманах старой и новой культуры* / Сер. Теория и история культуры. Вып. IV. М., 1996. С. 5–8.

9. *Гёте И. В.* Собрание сочинений Гёте в переводах русских писателей. / Под ред. Н. В. Гербёля. СПб.: Тип. Безобразова, 1879. Т. 9: Лирика и драмы. VIII, 416 с.

10. *Гилельс Э.* О Метнере // *Советская музыка.* 1953. № 12. С. 55–56

11. *Долинская Е. Б.* Николай Метнер: Монографический очерк. М.: Музыка, 1966. 192 с.

12. *Долинская Е. Б.* Николай Метнер и Николай Мясковский. К опыту сравнительной характеристики // *Советская музыка.* 1981, № 8. С. 71–78.

13. *Долинская Е. Б.* Николай Метнер. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2013. 328 с.

14. *Житомирский Д. В.* Послесловие [О книге: Н. К. Метнер. Муза и мода. Париж, «Таир», 1935] // *Советская музыка.* 1981. № 8. С. 86–87.

15. *Житомирский Д. В.* Н. К. Метнер (заметки о стиле) // *Житомирский Д. В.* Избранные статьи. М., Сов. композитор, 1981. С. 283–329.

16. *Зетель И.* Н. К. Метнер — пианист. Творчество, исполнительство, педагогика. М.: Музыка, 1981. 231 с.

17. *Ильин И. А.* Основы художества. О совершенном в искусстве // *Ильин И. А.* Собр. соч. в 10–ти т. Т.6, кн. 1. М.: Рус. кн., 1996. С. 51–182.

18. *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977. 372 с.

19. *Ильин И. А.* Николай Метнер композитор и провидец (Романтизм и классицизм в современной русской музыке) // *Ильин И. А.* Собр. соч. в 10-ти т. Т. 6, кн. 3. М.: Рус. кн., 1997. С. 497–520.

20. *Ильин И.* Музыка Метнера // *Русский Колокол.* Берлин. 1929. № 7. С. 11–23

21. *Ильин И.* Музыка и слово. (К концерту Н. К. Метнера) // *Возрождение*. Париж, 1934. 19 декабря. [№ 3486]. С. 2.

22. *Ильин И.* О музыке Метнера // *Возрождение*. Париж. 1932. 2 марта. [№ 2465]. С. 3.

23. *Каталог библиотеки Ивана Александровича Ильина*. / Сост. И. В. Овчинкина. Под ред. И. Л. Великодной. М.: Изд. Московского университета, 2011. 193 с.

24. *Маркус С. А.* История музыкальной эстетики. Т. 2: Романтизм и борьба эстетических направлений. М.: Музыка, 1968. 688 с.

25. *Масловская Т. Ю.* Николай Метнер // *Наследие. Музыкальные собрания – II*. М.: Композитор, 1992. Эл. публикация: <http://newmuz.narod.ru/st/Met_Masl01.html> (доступ от 11.03.2019).

26. *Метнер Н. К.* С. В. Рахманинов // *Россия и славянство* [газета]/ 1933. 1 мая.

27. *Метнер Н. К.* Муза и мода: (Защита основ музыкального искусства). Париж: [Таир,] Impr. de Navarre, 1935. 154, [2] с.

28. *Метнер Н. К. Письма* / Сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1973. 615 с.

29. *Метнер Н. К.* Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Фрагменты из книги // *Советская музыка*. 1981. № 8. С. 78–87.

30. *Метнер Н. К.* Воспоминания. Статьи. Материалы. / Сост., ред., авт. предисл. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1981. 352 с.

31. *Метнер Н. К.* Муза и мода: Защита основ музыкального искусства // *ЭОН: Альманах старой и новой культуры* (Сер.: Теория и история культуры). Вып. IV. М., 1996. С. 56–109.

32. *Метнер Н. К.* Муза и мода (защита основ музыкального искусства) // *Ильин И. А.* Собр. соч. в 10-ти т. Т.6, кн. 1. М.: Рус. кн., 1996. С. 445–533.

33. *Метнер Н. К.* «Муза и мода» (фрагменты) // Эвтерпа в хороводе муз. К освобождению архитектуры и пластических искусств / сост., науч. ред. И. Е. Путятин. М., 2010. С. 107–113.

34. *Метнер Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек / Вступ. статья П. И. Васильева. Сост. М. А. Гурвич и Л. Г. Лукомский. М., Музгиз, 1963. 92 с.

35. *Метнер Э. К.* Маленький юбилей одной странной книги (1902–1912) // *Труды и дни*. 1912. № 2. С. 27–29.

36. *Метнер Э. К.* Маленький юбилей одной странной книги (1902–1912) // Андрей Белый: pro et contra. СПб., 2004. С. 340–341.

37. *Нейгауз Г. Г.* Современник Скрябина и Рахманинова // *Советская музыка*. 1961. № 11. С. 72–75.

38. *Нейгауз Г. Г.* Воспоминания. Письма. Материалы / [Сост., предисл. и коммент. Е. Р. Рихтер]. М.: Имидж, 1992. 415 с.

39. *Нефедьев Г. В.* Жизнетворчество Эмилия Метнера. К мифологии русского символизма // Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества / сост. Т. А. Ко-

ролькова, Т. Ю. Масловская, С. Р. Федякин. М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» / Русский путь, 2009. С. 200–208

40. *Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества* / сост. Т. А. Корольков, Т. Ю. Масловская, С. Р. Федякин. М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» / Русский путь, 2009. 240 с.

41. *Подпоринова Е. В.* «Муза и мода» Н. Метнера как отражение авторской философии музыки // Педагогічні умови формування професійної спрямованості майбутніх фахівців. Харків: Стиль-Іздат, 2007. С. 207–221.

42. *Подпоринова Е. В.* Алгоритм воспоминания в Сонате-Reminiscenze Н. Метнера // *Вісник ХДАДМ*: Зб. наук. пр. / За ред. В. Я. Даниленка. Харків: ХДАДМ, 2007. № 10. С. 99–108.

43. *Постоутенко К. Ю.* Н. К. и Э. К. Метнеры: парадокс национальной самоидентификации (к публикации неизвестного письма А. Белого) // *De visu*. 1994. № 1/2. С. 44–48.

44. *Путеводитель по фондам отдела архивно-рукописных материалов*. Вып. 2. Фонды 71–140 / Сост. и предисловие: отдел архивно-рукописных материалов (координатор О. П. Кузина) / Научный ред. М. В. Есипова. М., 2006.

45. *Путятин И. Е.* От редакции [предисл. к публ.: «Муза и мода» (фрагменты)] // Эвтерпа в хороводе муз. К освобождению архитектуры и пластических искусств / сост., науч. ред. И. Е. Путятин. М., 2010. С. 106–107.

46. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие в трёх томах, ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1980. Т. 2 (Письма 1910–1933 гг.). 583 с.

47. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие в трёх томах, ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1980. Т. 3 (Письма 1934–1943 гг.). 573 с.

48. *Рычков А. Л.* Д. С. Мережковский и К. Юнг: «Встреча во Гнозисе» (Свидетельство Э. К. Метнера) // Судьбы литературы серебряного века и русского зарубежья. Сборник статей и материалов: (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80–летию со дня рождения). СПб.: Петрополис, 2010. С. 202–211.

49. *Рычков А. Л.* Юнгианские аллюзии встречи Э. К. Метнера и Вяч. Иванова в Давосе / Маргиналии Э. К. Метнера в коллекции Н. М. Зернова ВГБИЛ им. М. И. Рудомино (О неизвестном путешествии «Записок Анн Шмидт» от Эмилия Метнера к Вячеславу Иванову и обратно) // Мировые религии. История и политика: по материалам Зёрновских конференций 2013–2017 гг. в ВГБИЛ им. М. И. Рудомино / Под ред. Е. Б. Рашковского, А. Л. Рычкова и др. СПб.: Алетейя, 2017. С. 395–404.

50. *Сван А. А.* Мои встречи с истинным художником // Н. К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1981. С. 142–153.

51. *Сидорина Т. Ю.* Николай Метнер: «пропасть» в истории музыки // *Сидорина Т. Ю.* Философия кризиса: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 369–375.

52. *Тарасова Е. В.* Иван Ильин о Николае Метнере (на материале статей и писем) // *Вестник РАМ им. Гнесиных*. 2009. № 2. С. 29–38.

53. *Титаренко С. Д.* «Фауст нашего века»: мифопоэтика Вячеслава Иванова. СПб.: Петрополис, 2012. 654 с.

54. *Штембер И. Н.* Из воспоминаний о Н. К. Метнере. // Н. К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. / Сост., ред., авт. предисл. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1981. С. 82–93.

55. *Юнггрен М.* Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.: Академ. проект, 2001. 285 с.

56. *Barrie M.* Nicolas Medtner: his life and music. Aldershot, U.K.: Scolar Press, 1995. 274 p.

57. *Bertensson S. and J. Leyda.* Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. New York: New York University Press, 1956. 464 p.

58. *Bloomquist W. Ch.* The "Fairy Tales" of Nikolai Medtner. D.M.A. diss. Texas: Univ. of Texas, Austin, 1993. 188 p.

59. *Boyd M.* Metner and the Muse, in: The Musical Times. 1980. Vol. 121 (1), pp. 22–25.

60. *Dahlhaus C.* Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber, 1980. 360 p. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6).

61. *Dahlhaus C.* Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik. Darmstadt, 1984. VIII, 181 p. (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10).

62. *Dahlhaus C.* Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, in: Dahlhaus C. Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber, 1988, pp. 30–43.

63. *Dahlhaus C.* Zu Kants Musikästhetik, in: Dahlhaus C. Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber, 1988, pp. 49–55.

64. *Dahlhaus C.* Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland, hrsg. v. Ruth E. Müller. Darmstadt, 1989. X, 290 p. (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11).

65. *Eberlein D.* Metner und die Modernisten, in: Eberlein D. Russische Musikanschauung um 1900 von 9 russischen Komponisten; dargest. aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken. Regensburg: Bosse, 1978, pp. 108–115.

66. *Flamm Ch.* Der russische Komponist Nikolaij Metner. Studien und Materialien (Studio slavica musicologica, Bd. 5). Verlag Ernst Kuhn, Berlin 1995. XXIV, 690 p.

67. *Glasenapp C. F.* Das Leben Richard Wagners. Leipzig, 1911. Band 6 (1877–1883). XVIII, 867 p.

68. *Handschin J.* Musikgeschichte im Überblick. Luzern, 1948. 432 p.

69. *Holt R.* (ed.). Nicolas Medtner (1879–1951). A Tribute to his art and personality. London: Dennis Dobson Ltd. 1955. 238 p.

70. *Kalendarev N.* Medtner — His Beliefs, Influences and Work. DMA diss. Univ. of Washington, 2005. 105 p.

71. *Marsrow A.* Contexts of symbolist music in Silver Age Russia, 1861–1917. Southern. Methodist Univ., Thesis, 2008. 133 p.

72. *Medtner A.* "A Short Biography", in Nicolas Medtner: A Tribute to his Art and Personality, ed. R. Holt. London: Dennis Dobson, 1955, pp. 17–21.

73. *Medtner N.* The Muse and the Fashion; Being a Defence of the Foundations of the Art of Music. Translated [from the Russian] with some annotations by Alfred Swan. Haverford, PA: Haverford College Bookstore, 1951. III, 146 p.

74. *Medtner N.* From "The Muse and the Fashion", in: Nicholas Medtner: A Tribute to His Art and Personality. Ed. R. Holt. London: Dennis Dobsonl, 1955, pp. 222–226.

75. *Moos P.* Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Üebersicht. Berlin; Leipzig, 1902. VI, 455 p.

76. *Moritz K. P.* Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Moritz K. P. Schriften zur Ästhetik und Poetik, hrsg. v. H. J. Schrimpf. Tübingen, 1962, pp. 63–93.

77. *Schäfke R.* Geschichte der Musikästhetik in Umrissen / 2nd ed. Tutzing: Schneider, 1964. XXI, 450 p.

78. *Swan A. J.* Translator's Note, in: Nicolas Medtner, The Muse and the Fashion; Being a Defence of the Foundations of the Art of Music Translated [from the Russian] with some annotations by Alfred Swan. Haverford, PA: Haverford Bookstore, 1951, pp. II–III.

79. *Swan A. J.* Das Leben Nikolai Medtners (1880–1951). Nach Unterlagen des Familienarchivs und unveröffentlichten Dokumenten, in: Die Musik des Ostens. 1967. Vol. 4, pp. 65–117.

80. *Szlezák Th. A.* Griechische Philosophie und Wissenschaft, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd I: Die Welt der Antike. Berlin 1981, pp. 254–274.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Рычков А. Л.

Несказáнная история книги «Муза и мода» Н. К. Метнера 5

Хронология создания книги «Муза и мода» в переписке Э. К. Метнера с Н. К. Метнером, С. В. Рахманиновым и Вяч. Ивановым 23

Из переписки Э. К. Метнера с Н. К. Метнером, С. В. Рахманиновым и В. И. Ивановым 28

Переписка Н. К. Метнера с С. В. Рахманиновым по поводу издания книги «Муза и мода» 36

Метнер Н. К.

Муза и мода: защита основ музыкального искусства 43

Предисловие 44

Часть первая 48

Введение 48

Единство, однородность и разнообразие 55

Созерцание и действие, покой и движение простота и сложность 56

Равновесие простоты и сложности 57

Глава I. Основные смыслы музыкального языка

Дополнительные примечания 78

Глава II. Музыкальные смыслы и элементы, не вошедшие в схему: 81

Тема и ее развитие 81

Мелодия 86

Форма 87

Ритм 88

Звучность 89

Глава III. Защита основных позиций
прежней теории музыки (закон и правила) 93
Глава IV. Стили 99
Глава V. Гармония, как центральная дисциплина
музыкального воспитания 103
Глава VI. Несчастный случай 113
Часть вторая. Муза и мода (дополнительные мысли) 132
Модернизм 135
Авантюризм и героизм в искусстве 144
Влияние и подражание 148
Привычка и навык 149
Любопытство и внимание 151
Опыт и эксперимент 152
Труд и дело 153
Впечатление и оценка 155
Талант и способности 155
Содержание и сюжет 157
Вкус 160
Проблематизм современного искусства 164
Краткость и куцость 170
Подражание гениям 170
«Изящное искусство» 171
Творчество 173
Послесловие 183

Фламм К.
Эстетические взгляды Николая Метнера.
Защита неписаных законов: «Муза и мода» 184

Литературные источники 228

Метнер Николай Карлович

МУЗА И МОДА:
ЗАЩИТА ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Главный редактор издательства
Игорь Александрович Савкин

Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Оригинал-макет *Л. Г. Иванова*
Корректор *Д. Ю. Былинкина*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»

Заказ книг: тел. +7 (921) 951-98-99,
e-mail: fempro@yandex.ru, Савкина Татьяна Михайловна
192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 86 А, оф. 536, 532

Редакция: тел. (812) 577-48-72, e-mail: aletheia92@mail.ru,
191015, г. Санкт-Петербург, ул. 9-ая Советская, д. 4, офис 304

www.aletheia.spb.ru

Книги издательства «Алетейя» можно приобрести
в Москве:
«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru
Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
«Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2. Тел. (495) 915-27-97
«Фаланстер», М. Гнездниковский пер., 12/27. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21
«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16
Книжная лавка «У Кентавра». Миусская площадь, д. 6, корп. 6
Тел. (495) 250-65-46, +7-901-729-43-40, kentavr@kpole.ru
в Киеве:
«Книжный бум». Тел. +38 067 273-50-10, gron1111@mail.ru
в Минске:
«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, shop@literature.by
в Варшаве:
«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,
ul. Ptasia 4. Tel. +48 (22) 826-17-36, szkola@jezykrosyjski.com.pl
в Риге:
«Intelektuāla grāmata»
Riga, Kr. Barona iela 45/47. Tel. +371 67315727, info@merion.lv

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60x88 1/16. Усл. печ. л. 14,42. Печать офсетная.
Заказ №