

# Б. ЯВОРСКИЙ



В своем вступлении к двухтомнику «Б. Яворский» Дмитрий Дмитриевич Шостакович (под общей редакцией которого эта книга издается) писал: «С первых лет Великой Октябрьской социалистической революции Болеслав Леопольдович Яворский был одним из самых активных строителей советской музыкальной культуры. Выдающийся советский музыковед и педагог, он оставил после себя много интереснейших трудов. Эти труды являются ценным вкладом в советскую музыкальную науку. Богатое наследие ученого необходимо полностью опубликовать и сделать достоянием широких кругов читателей».

Первый том двухтомника «Б. Яворский» был издан дважды<sup>1</sup>. В его состав, помимо материалов, характеризующих творческий облик Б. Л., биографических данных, вошли воспоминания и статьи, посвященные вопросам теоретической концепции Б. Л., его трактовке вопросов музыкального исполнительства, его концертной и общественно-педагогической деятельности.

В обоих изданиях первого тома опубликованы письма Яворского (больше двухсот), его переписка с Б. В. Асафьевым, Н. Я. Мясковским, письма к Яворскому от А. В. Луначарского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича и др. В подавляющем большинстве писем ставятся творческие вопросы, а в ряде обширных писем (написанных, кстати, превосходным литературным языком) раскрывается роль и значение его научных терминов; нередко в них можно найти популярное и краткое изложение тех или иных сложных для понимания положений из его научных статей.

За рамками перечисленных публикаций остается еще огромный массив неизданных работ Яворского, таящий в себе многие богатства.

<sup>1</sup> Б. Яворский. Т. 1. Воспоминания, статьи и письма. Под общей редакцией Д. Шостаковича. Ред.-сост. И. С. Рабинович. М., 1964; изд. 2-е, испр. и доп. (Статьи, воспоминания, переписка). М., 1972.

Многие мысли, высказанные Яворским еще в 20—30-х гг., и сейчас звучат так, словно они только что написаны. Многие его идеи способны оплодотворить в будущем музыкальную науку и практику, как это было в прошлом. Созвучность их современным устремлениям общественных наук — залог того, что время Яворского не только позади, но и впереди нас.

Знакомство с первым томом, особенно с письмами Яворского, может помочь при изучении материалов второго тома. Именно изучении, ибо эти материалы надо изучать, вникая в эстетическую, историческую, теоретическую концепцию Яворского, следя за тем, чтобы уяснить себе смысл, который сам Яворский вкладывает в свою терминологию — органическое и неотъемлемое средство изложения его научных взглядов. Особого внимания требует ряд терминов, которые лексически сходны, а иногда и тождественны с общепринятыми, семантически же весьма значительно и к тому же принципиально отличаются от них. К их числу можно отнести, например: раскрытие — развитие, голосоведение, темпераментность, страстность, эмоциональность, галантность, риторичность, этикетность и др. — употребляемые Яворским для обозначения историко-социальных и художественно-стилевых категорий в системе своей теории.

В первый полутом второго тома мы включаем из неизданного наследия два обширных труда, над которыми Яворский работал главным образом в последние годы жизни: «Заметки о творческом мышлении русских композиторов XIX века от Глинки до Скрябина (1825—1915)» и «Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве»<sup>1</sup>. Во второй полутом войдут — тоже впервые публикуемые — статьи Яворского (или фрагменты из них), исследования о значении интонационности в теории Яворского, о его баховском семинаре, терминологический словарь и другие справочные материалы.

«Замётки о творческом мышлении русских композиторов» — один из наиболее обширных, а главное, ярких трудов Яворского, занимающих особое место в его рукописном творческом наследии, хотя работа над ним не была завершена и многое в нем намечено конспективно. В этом произведении Яворский осуществил центральную «тему творческого задания» (термин Б. Л.) всей своей научно-исследовательской деятельности. Основной тезис «Заметок» можно было бы сформулировать так: огромная заслуга русских композиторов XIX столетия в становлении и развитии музыки «психологической эпохи». В сущности, речь идет о реализме и народности музыки.

Для характеристики композиторов этой эпохи Б. Л. находит ярко эмоциональные слова, образные сравнения, благодаря которым выри-

<sup>1</sup> Начало публикации архивных материалов Яворского положил С. В. Протопопов. Под его редакцией в 1947 году издана сравнительно небольшая по размеру (4 п. л.), но очень существенная работа Б. Л. Яворского «Сюиты Баха для клавира».



совмещается творческий портрет композитора и одновременно черты эпохи. У Глинки — «бодро-страстное восприятие богатства текущей жизни и запечатление восприятий в темпераментных образах, четко охарактеризованных в их бытовых ситуациях». Бородин «покоряет своим убежденно-бодрым, удовлетворяющим пытливое сознание... созиданием». У Чайковского — «всепоглощающий процесс... переживания стремлений, борений, перемежающихся с ... переживаниями состояний сомнения, уныния. Эта основная творческая тема доходила до колоссального нагнетания томления, захватывающего и самого автора и его слушателей, оставляя вполне реальное психическое ощущение пережитого в громадном психологическом масштабе сдвига прежнего, обычного субъективного самоопределения». «Для Танеева основной темой творческого задания было борение сильной... действенной энергии, убежденной в поступательном движении разума, осознающей это движение». Для Рахманинова «характерно брожение каких-то стихийных, им самим не осознаваемых образов волевых самоопределений. От чуткой нежности Рахманинов доходит до всепоглощающих, дух захватывающих своим длительным нагнетанием эмоционально-страстных лавин». Скрябин «дает завершающее эпоху единство страстно-эмоционального переживания и волевого, бодро дерзающего созидания. Скрябин поражает разнообразием своих масштабов — от психологических подробностей до грандиозных катаклизмов». Но при чтении этой работы читатель должен помнить, что в те годы советское музыкознание еще не располагало разработанными материалами по истории русской музыки, не было монографий жизни и творчества русских композиторов, поэтому некоторые оценки и утверждения Б. Л. могут вызвать недоумение. (это явилось причиной некоторых купюр, сделанных нами в тексте работы).

Задачей своего исторического и теоретического исследования Яворский считал подготовку новой творческой эпохи, приготовления пути к ней.

«Освобождение творчески конструктивной мощи музыкальной энергии, выход на широкие просторы развития, — писал Яворский, — это задача новой творческой эпохи. Целый ряд важных предпосылок к этому сделан уже в творчестве русских композиторов психологической эпохи с 1825 по 1915 г.: собственная внутренняя слуховая настройка возвращена человеку; достигнута свобода ритмики, зависящей лишь от осознания объективных закономерностей содержания, от темы творческого задания. Свобода выбора композиционных приемов запечатлена в громадной музыкальной литературе. Разнообразие самих принципов общей конструкции осуществлено в творческой практике. Остается найти конструктивные принципы установления «воздушной трассы полета» — то есть свободного развития творческой энергии, не прикованной ни к проселкам и шоссе-ным дорогам, ни к рельсам, ни к асфальтированным путям. Разрушающие музыкальные танки на своих омни- и политональных гусеницах уже прошли по этим дорогам, формалистично превращая пройденную территорию в хаос раздавленных внут-

ренних слуховых настроек. Теперь на очереди созидательная работа над новыми темами новых творческих заданий!»

При предварительном ознакомлении с архивными материалами Болеслава Леопольдовича я пользовался критическими замечаниями и пожеланиями ныне покойных С. В. Протопопова и Б. Т. Горощенко, которые проделали немалую работу для сохранения, собирания и приведения в порядок рукописей Б. Л., в том числе «Заметок о творческом мышлении русских композиторов». В подготовке к исследованию рукописного наследия Яворского оказала большую помощь Л. А. Авербух (каталогизация, систематизация, тематический указатель). «Заметки о творческом мышлении русских композиторов» читала и сделала ряд ценных замечаний В. Д. Конен. Неизменную помощь оказывали сотрудники ГЦММК им. М. И. Глинки. Выражаю всем им большую благодарность.

*И. Рабинович*

1.

Впервые публикуемый труд Яворского представляет собой последнюю, самую большую по объему и, вероятно, самую широкую по теме рукопись в его музыкально-литературном наследии.

Хотя содержание книги «Сюиты Баха» (написанной в 1931 г., изданной в 1947 г.) выходит за границы указанной в заглавии темы и книга эта имеет общее значение, все же она посвящена более ограниченному кругу музыкальных явлений. То же можно сказать и о впервые публикуемых полностью в настоящем томе «Воспоминаниях о Танееве». Личность, музыкальная и общественная деятельность С. И. Танеева и самого Б. Л. Яворского, а также сложность и значительность связи между ними определили большой культурный масштаб сочинения; но и здесь границы непосредственной темы лишь прорываются выходами за ее пределы, как бы устремленными к более широкому научному обобщению и предвещающими его. Вряд ли мы ошибемся, предполагая, что таким обобщающим трудом должна была стать книга, первоначально названная «Творческим мышлением русских композиторов (от Глинки до Скрябина)».

Яворскому не суждено было завершить задуманное. Начавшаяся война, эвакуация с Московской консерваторией в Саратов, тяжелый быт, болезнь, отсутствие книг и собственных рукописей, оставленных в Москве,— все заставляло Болеслава Леопольдовича ограничить замысел. С обычной для него точностью он отразил это в заглавии, начав его словом «заметки». Таким образом, до лучших времен публикуемая книга должна была быть новым этапом на пути к осуществлению главного труда. Однако и эту работу не дала довести до конца безвременная смерть автора. Он умер в Саратове 26 ноября 1942 г. от приступа сердечной болезни на шестьдесят пятом году жизни.

В основу настоящей публикации положены хранящиеся в Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки автограф и машинописный текст, сохраненные Сергеем Владимировичем Протопоповым, ближайшим

учеником и другом Болеслава Леопольдовича, и Борисом Тимофеевичем Горощенко, генералом авиационных войск, страстным любителем музыки и другом Яворского (его жена, Олимпиада Ивановна Горощенко, певица, неоднократно выступала с Яворским в камерных концертах).

История этого машинописного экземпляра «Заметок о творческом мышлении...», насчитывающего (с приложениями) 429 страниц, нуждается в пояснении.

В 1942 г. Д. Д. Шостакович и Л. Т. Атовмьян получили от Яворского переданный через приезжавшего в Москву С. В. Протопопова фрагмент «Заметок» — два десятка страниц, посвященных Скрябину. В письмах к этим музыкантам Яворский изложил также общую мысль и план будущей книги. Как показывают ответные письма Шостаковича (от 19 октября из Москвы и 16 ноября из Куйбышева)<sup>1</sup>, чтение уже этих страниц произвело на корреспондентов сильное впечатление, причем оба они — и Шостакович, и Атовмьян торопили Яворского с присылкой всего исследования хотя бы в необработанном виде.

Перед ученым встали непреодолимые трудности. 27 сентября он писал Л. Т. Атовмьяну: «Очень трудно окончательно редактировать работу без всяких материалов — печатных (словарей) и моих рукописных. Здесь, в Саратове, ничего нет, а сам я приехал без единого листика своих работ. Окончательная отделка очень ответственна и трудна». Жалуется он в этом письме на обострение болезни, на плохое питание и на недостаток керосина для освещения.

Но медлить было нельзя.

В Саратове в этот первый год войны невозможно было перепечатать рукопись большого объема. Состояние здоровья исключало на конец ноября поездку Яворского в Москву. Весь материал, главной частью которого были черновые тексты, спешно перебеленные Яворским в школьные тетради, отвез туда уже после его кончины С. В. Протопопов и там отдал в перепечатку, после чего, почти без проверки, передал рукопись по назначению.

Таким образом, Яворским не проверен и перепечатанный текст (за исключением ранее перепечатанной и еще расширенной главы о Скрябине). Остались опечатки, порою искажающие смысл, и более крупные погрешности — случайные перестановки, дословное повторение в различных местах одного и того же абзаца в различной и не вполне понятной связи, пропуски и т. д. В сохранившемся машинописном тексте многие из глав, намеченных планом, написаны конспективно или вчерне и расположены не по авторскому плану. Мало того, на первых 25 и на некоторых других машинописных страницах, наряду с текстами, принадлежащими Яворскому, впечатаны сделанные им выписки, частью и сум-

<sup>1</sup> Письма, которые указаны или цитированы в нашем предисловии, читатель найдет в кн.: Б. Яворский. Статьи. Воспоминания. Переписка. Изд. 2-е. М., 1972 (далее кратко: Б. Яворский, т. 1).



марное изложение мыслей из сочинений других авторов — И. М. Сеченова, Н. А. Добролюбова, В. М. Бехтерева, И. П. Павлова, из «Эстетики» Гегеля, «Трактата об ощущениях» Кондильяка, выписки из «Анти-Дюринга» и «Диалектики природы» Энгельса, «Философских тетрадей» Ленина. На часть этих материалов Яворский намеревался опереться в изложении своей концепции, другие были ему нужны как примеры оспариваемых им точек зрения — например, выписки из курса психологии С. Л. Рубинштейна (см. о несогласии с ним в письме Яворского к Л. Т. Атовмьяну от 27 сентября 1942 г.). В нашем издании сохранены лишь те выписки, которые помогают пониманию авторского текста.

Однако погрешности в машинописной копии не в малой мере зависели от неисправности текстов, написанных рукой автора. Среди них есть отдельные наброски и полный текст, перебеленный еще раз с некоторыми разночтениями. Однако и в последнем списке есть вкладыши на отдельных страницах (без нумерации), есть лишь отчасти заполненные или оставленные белыми страницы — возможно, Яворский оставлял место для дополнений или перемещений. Школьные тетради, содержащие этот текст, пронумерованы на первых страницах обложки по порядку, но нет уверенности, что эта нумерация принадлежит автору.

На первом заседании комиссии Оргкомитета Союза композиторов по увековечению памяти Яворского 1 февраля 1943 г. С. В. Протопопов сказал, что привезенный им из Саратова в Москву текст «нуждается не только в корректировке, но и в редактировании, так как в последний период работа Болеслава Леопольдовича носила лихорадочно-спешный характер, есть пропуски, недостаточна литературная шлифовка». Перепечатывалась рукопись «Заметок» в Москве после смерти автора.

Чтобы дать более полное представление о состоянии публикуемой рукописи «Заметок», мы считаем необходимым привести запись, сделанную рукой Яворского на четвертой странице обложки (по-видимому, последней тетради):

«У меня было намечено в моих подготовительных набросках еще несколько разделов заметок — о так называемых дилетантах; о толще бытовых работников композиторов, многие из которых выделяются своей талантливостью для эпохи, хотя не ведущими произведениями; о музыкальных критиках, среди которых все известные имена, крупные по своему своеобразию и часто консервативному, чтобы не сказать ретроградному значению; музыковедов было много в области церковных роспевов — Разумовский, Смоленский, Металлов, Преображенский, отчасти Арнольд; много было этнографов — Сокальский, Фаминцын, Мельгунов, Пальчиков, Ипполитов-Иванов, Линева, Лысенко, этнографические комиссии Московская и Петербургская; об исполнителях-дирижерах, солистах, певцах, камерных ансамблях, оркестрах, хорах, среди них было такое исключительное явление для всей нашей эпохи, как Скрябин; о слушательских массивах, которых в крупных городах было по несколько.

Я не успел их обработать, вследствие чего выпало несколько чрезвычайно значительных имен, принимавших деятельное плодотворное участие в развитии музыкальной культуры в России».

Воздерживаясь от догадок, какое место заняли бы эти заметки в окончательном тексте, можно предположить, что, во всяком случае, они в не малой мере расширили бы и уточнили содержание труда Яворского, облегчили посредством конкретных примеров усвоение его мысли. Эта его запись важна также как свидетельство самого автора о незавершенности его работы.

С тех пор прошло более сорока лет.

Полная публикация «Заметок о творческом мышлении...» может быть осуществлена лишь в значительно большем объеме, чем тот, которым мы располагаем, — в сопровождении вариантов, обстоятельного текстологического комментария, дополнений из других печатных или рукописных материалов Яворского по затронутым здесь вопросам. Подготовка такого издания требует, вероятно, усилий целого научного коллектива. Наша цель скромнее: дать первым читателям этой важной части литературного наследия Б. Л. Яворского возможно верное представление о содержании всей имеющейся рукописи. Для этого наиболее удобной формой мы сочли опубликование крупных фрагментов, несомненно принадлежащих Яворскому, и краткое изложение также принадлежащих ему, но опускаемых по недостатку места менее существенных текстов. При редактировании неясных мест мы опирались на изданные и архивные материалы автора, а также на знание его взглядов, почерпнутое из общения с ним как педагогом, из слушания многих его докладов и лекций — особенно лекций по истории исполнительских стилей, читавшихся в Московской консерватории, а также из многолетних личных бесед с ним, в некоторой мере и подсобного участия в его работах. Перестановки местами отдельных заметок или их групп редактором оговорены. Названия заметок и целых разделов, в принадлежности которых мы не уверены, или те, которые даны нами, заключены в угловые скобки.

Сделанные редактором сокращения допускались лишь там, где они не изменяют мысль автора. Эти сокращения специально не оговариваются, так как перебивка текста отточиями, заключением в скобки слов, исправляющих явные опiski или вставленных ради синтаксической связи, без нужды мешало бы непрерывному чтению.

Ради экономии места мы пожертвовали воспроизведением характерного для писательского стиля Яворского внешнего приема — разбивкой фразы (особенно состоящей из перечислений) по одному или немногим словам на отдельных строчках. Не воспроизведены также частые подчеркивания отдельных слов или целых фраз.

Редактор считал необходимыми эти отступления от строгих правил текстологии, надеясь, что в ожидании академического издания, которое неизвестно еще когда будет, предлагаемый текст ответит настоящей потребности читателей — узнать взгляды Яворского от него самого.

Нам кажется уместным предпослать тексту Яворского краткую характеристику авторского замысла.

Основная задача работы лишь намечена Яворским и в его письмах, и во вступительных замечаниях, не озаглавленных в рукописи; по-видимому, эти замечания, вместе с материалами по психологии, физиологии и рефлексологии, должны были быть обработаны и поставлены в существенную социально-историческую взаимосвязь в вводной главе, которая осталась ненаписанной. Это предположение основывается на том, что Яворский обычно предпосылал своим даже менее сложным работам предуведомление, излагающее задачу данного труда. Ценные дополнения к этим вступительным замечаниям, изложенным на первых страницах рукописи, мы находим в письмах Яворского к различным адресатам и в других рукописях, часть которых читатель найдет в изданном в 1972 г. I томе и в обоих полутомов II тома настоящего издания.

Яворский писал Л. Т. Атовмьяну 27 сентября 1942 г.: «Я выставляю тезис — борьба трудовых интонаций и режимно регламентированной речи от Амвросианских гимнов до XIX ст. и значение в этой борьбе русского музыкального творчества от Глинки до Скрябина. Я исхожу не от композиторов, а от принципов музыкального мышления, от причин, организовывавших это мышление<sup>1</sup>. Поэтому я должен был определить ряд понятий — энергия возбуждения — торможения и ее оформления — темпераментность, страстность, эмоциональность, волевое начало и их единство-характер. Затем исторические виды их идеологически-музыкального выявления — истовость, куртуазность, моторность, рвение, галантность, сентиментальность, бриллиантность, бравурность, романтичность, инстинктивность, интуитивность, импульсивность и т. п. Каждое понятие я рассматриваю в русском творчестве и ссылаюсь на композиторов, как на примеры».

<sup>1</sup> 23 июля 1904 года Яворский написал Надежде Яковлевне Брюсовой письмо, свидетельствующее, что идея такого исследования у него зародилась давно. Отсюда также видно, что в «Творческом мышлении русских композиторов» речь идет если не о деле всей его жизни, то во всяком случае об одной из главных его частей:

«...Вы предпримете обширнейший труд по истории музыки, — писал он своей ученице, — не истории композиторов и заглавий сочинений, а настоящую историю музыки, содержания, а не внешности, которая поместится в петите. Это будет история как музыкального материала (лады, гаммы, мелодия, гармония, изложение, формы, заблуждения), так и музыкального содержания... Задача очень трудная, и придется начать с краткого конспекта, который затем будет внутренне развиваться; этот конспект может быть написан без единого имени композитора или сочинения, — главное — суметь удержаться на исходной точке и не увлечься анекдотической стороной» (см.: Б. Яворский, т. 1, с. 253—254).

«В моем докладе<sup>1</sup>, — говорится в письме к Д. Д. Шостаковичу от 13 октября 1942 г. (через 26 лет после письма Брюсовой!), — проведена мысль, что в музыкальном творчестве христианской эпохи с IV ст. выявлена борьба осознающего свою значимость труда и стремления использовать этот труд абстрактностью государственного режима, который сопровождал необходимые общественно-государственные процессы.

Я постарался установить те психические и психологические принципы, которые организовались в течение этой многовековой борьбы... Для этого пришлось начать с биологических основ поведения — с энергии, ее видов и соотношений».

Некоторая разность в деталях этих двух сообщений Яворского, возможно, отражает еще не окончательно установившийся порядок размещения материала, деталей его классификации. Но из них уже ясно, что под психофизическими явлениями, анализ которых должен предшествовать анализу музыкальных явлений, понимаются не медленно изменяющиеся свойства органов чувств, а психические процессы, с ними связанные, изменяющиеся в ходе истории.

Чтобы исследовать историческое своеобразие принципов, необходимо найти их общую основу, без которой ни история, ни историография не выйдет из сферы описательности. Яворский начал искать эту основу еще в конце XIX в.; в 1906 г. он мог уже сформулировать в письме к Танееву найденные закономерности слухового тяготения как общей первоосновы музыкального искусства.

Замечательно, что в первых гипотезах Яворского о музыкальном значении категории тяготения (равновесия, его нарушения и восстановления — или, в музыкальном ладу, смены устойчивости и неустойчивости) исследуется роль совместного действия слухового и зрительного восприятия мира. Этого факта лишь бегло коснулся Сеченов в «Рефлексах головного мозга»; очень возможно, что его попутное замечание, не обратившее на себя тогда внимание и физиологов, стало в начале научной работы Яворского одним из исходных моментов; но возможно, что он пришел к такой гипотезе и своим путем.

Тогда физиология еще не открыла природу анализаторов, их локализацию, функционирование и взаимосвязь, установленные позднее Павловым и его последователями в нашей отечественной и зарубежной науке, Яворский еще предполагал, что в полукружных каналах человеческого слухового органа непосредственно соединяются окончания слухового и зрительного нервов. Хотя материалы, помещенные на первых страницах рукописи «Заметок о творческом мышлении...», свидетельствуют о том, как пристально следил он за работами Павлова, к вопросу об этом психофизиологическом обосновании принципиально установленного им факта Яворский не возвращался. Но и без уточнения гипотеза о за-

<sup>1</sup> Речь идет о несостоявшемся докладе по поводу «Заметок...», который, по просьбе Шостаковича, Яворский обещал сделать на заседании оргкомитета Союза композиторов в конце ноября.



конце слухового тяготения, его роли в способности человека ориентироваться в мире, и особенно его роли для возможности отражения объективного мира в музыке оказалась плодотворной для разработки Яворским его теории. Закон слухового тяготения был тем зерном, из которого эта теория, обогащаясь и уточняясь, выросла в теорию музыкального мышления.

Внимательно следя за достижениями физиологии, Яворский, со свойственной ему пытливостью, немедленно по выходе в свет «Двадцатилетнего опыта» Павлова оценил огромное значение высказанного в предисловии к этому труду убеждения, что рефлексология не может заменить собой психологию. Диалектическое мышление Павлова, встретившее первоначально сопротивление даже со стороны его не в меру ортодоксально-рефлексологических учеников, было радостью для Яворского — он не раз напоминал об этой мысли Павлова своим собеседникам и ученикам: эта истина подтвердила правильность его собственных исследований. Переходу, связующему рефлекс с психологией в форме синергии — совместной деятельности энергий в человеке, — посвящено немало места в оставшемся недоработанным введении к «Заметкам о творческом мышлении русских композиторов». Это общая отправная точка для исследования типичных черт художественного мышления, которые возникли под действием исторических причин.

Об этом необходимо сказать, ибо слишком часто от концепций Яворского отделялись, наклеивая на них ярлыки, среди которых ярлыкам «биологизм» и «энергетизм» принадлежало почетное место. Между тем о «психологической энергии» Яворский говорит в духе передовой естествоведческой науки и, прилагая выводы этой науки к анализу музыкального мышления, рассматривает их в «снятом виде», как предпосылку и общее условие для существования музыки как особого искусства.

В науке об изобразительных искусствах изучение законов перспективы, цветовых восприятий и пр. в связи с анатомией глаза и физиологией зрения никому не кажется «биологизмом». В музыкальной науке дело почему-то обстоит иначе: здесь предпочитают ограничиваться акустикой в аспекте физики и математики. Вряд ли можно сомневаться в том, что в качестве основания для изучения истории музыки как явления духовной жизни человеческого общества такой подход слишком абстрактен.

В своем понимании искусства Яворский всегда исходил из принципа единства бытия, единства мира, отражаемого художественным мышлением. Противоречивое развитие общества определяет конкретное содержание и типы этого мышления на различных этапах истории. Истина объективного бытия человека как природного существа, истина жизни как обмена веществ между человеком и природой отражена уже на примитивной ступени истории. Единство мира отражается искусством в целом. Но и дифференциация искусств, обусловленная познанием качеств и сторон мира, относительна: при ограниченности отдельных искусств,

каждое из них своеобразно содержит в себе мир в целом (квазипространство в музыке, квазивремя в живописи и архитектуре и т. д.).

Определенный исторический этап исходит из уже пройденного процесса развития и входит в последующие, но имеет свое собственное содержание, свои цели и характер. Ни одно историческое время не представляет собой лишь подготовку к будущему и во всяком случае в своей особенности и своем самосознании не определяется этим полностью (если даже идеологически данное общество устремлено в будущее).

Исследование принципов музыкального мышления в различные эпохи Яворский считал важным и, может быть, в настоящее время главным предметом истории музыки (в самом общем ее определении), если она преследует цель выявить особенности нарождающегося в нашей современности передового музыкального мышления.

Содержанием музыкального искусства и основой его воздействия Яворский считал конкретное запечатление «психических и психологических принципов», отражающих «схему общественного процесса» в данную эпоху. Ретроспективно изучаемое содержание истории раскрывает свое действительное единство; мысль классиков марксизма — история человечества есть история борьбы за освобождение человечества — выражалась у Яворского в его оригинальной концепции отражения истории культуры в музыке «борьбой трудовых интонаций и режимно регламентированной речи». Как ни велика сложность прогрессивных и регрессивных изгибов в течении истории, это единство делает ее этапы сравнимыми; более того, общий процесс может быть реально постигнут лишь путем сравнения этапов во всем их своеобразии.

### 3.

Мы не можем здесь дать даже очень краткий очерк музыкально-исторических взглядов Яворского в целом и отсылаем читателя непосредственно к его работам, публикуемым в предлагаемой книге, а также к письмам Яворского, среди которых укажем на содержательные письма С. Н. Рязову, С. В. Протопопову, в частности на большое письмо от 21—25 мая 1935 г., на воспоминания Г. М. Когана<sup>1</sup>. Мы укажем лишь на некоторые из общих существенных черт публикуемой рукописи «Заметок».

Вследствие новизны теории Яворского его терминология своеобразна, что давало повод к недоразумениям. Новые понятия чаще всего вызывали новые им вводимые термины, но иногда он пользовался для них старыми терминами (доминанта, субдоминанта, тоника), что воспринималось поборниками школьной мудрости как неслыханная дерзость. С такими возражениями спорить не стоит; достаточно напомнить,

<sup>1</sup> Б. Яворский, т. 1, соотв. с. 567, 478, 192.

что переосмысление старых терминов — вещь обычная в науке (пример этому — хотя бы совершенно различное содержание терминов «метафизика» и «диалектика» в марксистской и домарксистской или современной буржуазной философии). Внимательный читатель, затратив некоторый труд, несомненно свыкнется сам с музыкально-теоретической терминологией Яворского.

Более значительные трудности придется преодолевать при освоении терминов Яворского, относящихся к явлениям общественно-исторического порядка.

Яворский не претендовал на роль ученого, переработавшего музыкальную науку на марксистской основе. Однако не случайно в своем выступлении на Всесоюзной конференции по ладовому ритму А. В. Луначарский сказал: «Можно утверждать, что если теория Яворского и не марксизм, то наиболее близкое марксизму течение в области музыки».

Мыслитель такого масштаба не мог быть чужд философии, независимо от того, на какой специальной области был сосредоточен его научный интерес. В ранней молодости Яворский, отчасти благодаря близости к семье Брюсовых, изучал Канта и его последователей, оставаясь независимым от кантианства и тем более от временных мистических увлечений В. Я. Брюсова. Был Яворский в некоторой мере знаком и с неогегельянством, читал мыслителей «философии жизни» от Шопенгауэра до Фрейда. Но он принадлежал уже к другой эпохе, не был адептом ни одного из этих философских направлений<sup>1</sup>.

Не стал он и гегельянцем, но диалектический метод Гегеля, а также анализ родов и эпох искусства в «Эстетике» несомненно дали толчок развитию его собственного мышления. Яворский обладал редкостно пытливым умом (пытливость была глубочайшим его свойством) и больше всего следовал тому, что извлекал из собственного опыта, из самостоятельного осознания культуры и прежде всего музыки. В ранней молодости его мировоззрение формировалось традициями демократических и революционных движений XIX в., передовой русской литературой и музыкой. В семье живы были и героические предания польского освободительного движения. И он не только проявил себя как решительный демократ, еще в годы учения участвуя в самостоятельных молодежных организациях, но в 900-х гг. стал уже известен как общественный

<sup>1</sup> Для независимости Яворского, в частности от круга поэтов и теоретиков символизма, с которыми он был более или менее связан через Брюсовых и который не мог его не интересовать, потому что был одним из «знамений времени» и состоял из выдающихся по таланту людей, показательна такая шутившая фраза из письма к Н. Я. Брюсовой от 1904 г.: «От музыки перейду к поэзии и сообщу Вам, что весьма успешно пропагандировал здесь Бальмонта и Белого, так что их теперь будут основательно знать даже во Владикавказе и Грозном, и сам я по этому поводу совершенно незаслуженно прослыл ярым сторонником этих двух поэтов» (Б. Яворский, т. I, с. 254).

деятель — один из инициаторов и главных организаторов Московской народной консерватории. Для нас сейчас важнее всего то, что он, обучаясь в консерватории, избрал главным предметом изучения и одновременно научного исследования русскую народную песню — от современных до древнейших образцов, сохранившихся в церковных роспевах, и стал активным работником фольклорной комиссии Московского университета. В дальнейшем он положил в основу своей музыкально-теоретической концепции «трудовую интонационность».

В понимании Яворского теоретическое исследование этой концепции, разработка вытекающих из нее частных методов равнозначны для музыканта активному участию в становлении социализма — «нового трудового общественного единства».

Гражданская, политическая история легко прослеживается у Яворского и в отдельных характеристиках «инстинктивности», «импульсивности», «сентиментальности», «темпераментности» и других психологических типов реакции на действительность или переживания ее. Историзм определяет его критику общего (хотя не всеобщего) движения к упадку музыкально-творческого процесса на Западе во второй половине XIX — начале XX в. Из всей совокупности музыкально-научной, музыкально-творческой, музыкально-общественной деятельности Яворского до 1917 г. и после него естественно вытекает его приближение к марксизму как теории строго научной, объективной, исторической, творчески активной и современной. Приближение это происходило в процессе решения Яворским своих собственных задач, своих внутренних проблем, а не просто путем усвоения положений и формул, почерпнутых из марксистской литературы. Тем оно было сложнее, но тем и органичнее. Не случайно принципы существующей и сейчас неизменной в общих чертах советской реформы музыкального образования («типизация» учебных заведений) зародились у него и частично осуществились еще в 1906 г. в Московской народной консерватории, работавшей по его планам. Не случайна и поражающая своей многосторонностью и масштабами общественно-музыкальная деятельность Яворского — от дореволюционных самостоятельных демократических студенческих организаций к руководящей работе в Государственном ученом совете в Наркомпросе<sup>1</sup>. Не случайно именно Яворский оказался ведущим музыкальным деятелем Советской России 20-х гг.

Приближение Яворского к марксизму не было также и «чисто стихийным» результатом его музыкально-общественной практики. Более 300 страниц насчитывают одни лишь конспекты под общим заглавием «Диалектика», его тетради с заметками об историческом материализме, выписки с комментариями, относящимися к его размышлениям об эстетике, истории искусства и специально о музыке, законченные к 1932 году, когда он интенсивно подготавливал дальнейшие собственные работы. Он изучал, как только появились первые издания, «Немецкую идеоло-

<sup>1</sup> См.: Хронограф жизни и творчества Б. Яворского, в кн.: Б. Яворский, т. 1, с. 613.



гию», «Диалектику природы», подробно изучил «Материализм и эмпириокритицизм», «Детскую болезнь левизны»; в его личной библиотеке была литература по различным вопросам марксистской философии; он следил за материалами текущих дискуссий и как настоящий ученый не пренебрегал ознакомлением с хрестоматиями, тематическими сборниками, учебниками, брошюрами.

Как ни обширна была начитанность Яворского в философии, как ни сильна была его инициативность в изучении ее, он не всегда мог быть настолько же самостоятельным в этой области, как в музыкальных проблемах. Его сочинения с этой точки зрения не свободны от поветрий тех лет в нашей философской литературе. Однако праздным делом было бы выискивать в написанном им те или иные философские или социально-исторические термины, употреблявшиеся другими авторами его времени, или находить иные следы устаревших течений. Надо следить за его мыслью, а не цепляться за слова (сам Яворский, считая многие термины «рабочими», «предварительными», говорил своим слушателям: «Я пока называл это так, — найдете лучшее слово — скажите»). Преодолевая терминологические неясности, не просто прочитывая, а изучая написанное, всякий читатель будет вознагражден за свой труд постижением того богатства, которое Яворский нам дал.

Первое, в чем мы хотели бы показать органическую и плодотворную близость взглядов Яворского к марксизму, — это его подход к истории музыки в связи с задачами современной музыкальной науки.

В уже цитированном нами письме к Д. Д. Шостаковичу Яворский пишет относительно своих «Заметок»: «...целое для меня было важно тем, что оно должно было ясно и четко показать, что тот, кто хочет быть ведущим деятелем в передовом общественно-культурном процессе, должен осознать и постоянно осознавать все принципы своего творческого мышления и значение выбранной темы творческого задания... Мы теперь вступаем в эпоху осознанности, в эпоху проявления разумной воли»<sup>1</sup>.

Концепция задуманного Яворским труда продиктована практической и актуальной общественной целью, характерной для всей его долголетней деятельности, — стремлением выявить принципы нового музыкального творчества (сочинения музыки, исполнения, педагогики), внести максимальную сознательность в выработку новой, подлинно народной музыкальной культуры посредством критического изучения и осознания музыкально-исторического процесса в свете современности.

Яворский ни в коей мере не противопоставляет при этом сознательность эмоциональности, импульсивности, непосредственности творчества. Повторим его слова: «Я не умею предписывать рецептуру; творчество для меня не является фабричным штампованием, мультипликацией утвержденного образца».

<sup>1</sup> См.: Б. Яворский, т. 1, с. 607—608.

Среди выписок и конспектов, которыми начинается рукопись «Заметок о творческом мышлении», есть заметки автора относительно форм и элементов психической деятельности, об инстинкте, рефлексам, о рефлексии и об «осознанном идеологическом поведении», под которым понимается «реальная действительность мировоззрения, вырабатывающегося в процессе общественного бытия» и «организующего всю совокупность общественных проявлений человека». В цитированном письме к Д. Д. Шостаковичу Яворский разъясняет свое отношение к этому вопросу: «...я утверждаю, что эмоциональность может проявляться только вольно, импульсивно, при волевой свободе, при волевой самоорганизованности личности, при возможности ее разумного волевого воздействия»<sup>1</sup>.

Цельность мышления, опирающегося на общественную практику и на ее осознание, он считал требованием современного творчества. И одну из важнейших особенностей нашего времени в области духовной жизни он видел в стремлении преодолеть исторически образовавшийся разрыв между разумом, эмоциональностью и практической действительностью.

Равным образом Яворский стремился преодолеть в музыкальной науке издавна принятое (закрепленное научной и педагогической практикой со второй половины XIX в. на Западе, отчасти в России) резкое разграничение теоретической и исторической областей в науке о музыке.

Разделение это сообщало истории музыки как научной дисциплине чисто описательный характер, теорию же, рассматриваемую неисторически, превращало в догматику, в свод правил, извлеченных из музыкальной практики прошлого, без анализа их сути, происхождения, принципиальной основы, связи с живым творчеством. «Стили» по устарелой традиции рассматривались как нечто неподвижное, в себе законченное и навечно оконченное; они представляли механически сменяющими друг друга, вне сложного, противоречивого, но единого процесса. Такая «музейная» трактовка исторических явлений дополнялась закреплением неизменных «правил» без учета преходящих сторон исторических этапов в художественной культуре.

Как мы уже упомянули, Яворский считал первой обязанностью исследования вскрыть общие закономерности, проявляющиеся в изменчивом историческом движении музыки.

Теоретическое осознание ладов, к которому Яворский пришел, он сам считал достижимым для него потому, что ко времени его деятельности с большей, чем прежде, полнотой раскрылись принципы, осуществлявшиеся в музыкальной практике столетий. В известной мере это можно пояснить примером из экономической теории, где основные научные открытия стали возможны лишь в то время, когда в практике — и в известной мере в науке — категории развились из элементарных до сложных и законченных исторических форм. И, продолжив это сравне-

<sup>1</sup> См.: Б. Яворский, т. 1, с. 607—608.

ние, следует сказать, что перед общественной наукой исследуемые явления раскрыли глубочайшие свои исторические принципы в качественно новый момент истории — в момент назревшего кризиса и необходимости коренного переустройства общества, его культуры, самого мышления.

Материалом для извлечения теоретической концепции Яворскому служила реальная музыкальная практика, каждый исторический этап которой одновременно представляет собой и нечто в себе законченное, особое, и вместе с тем момент общего объективного развития. После того как найдена была теоретическая формулировка основных закономерностей ладового мышления, Яворский изложил их в систематической последовательности, переходя от простейших формул к сложным сочетаниям и взаимодействиям. Научность такого индуктивно-дедуктивного общего подхода к теории для нас бесспорна. Но при этом необходимо помнить, что логическая систематика сама имеет свою историю и что истинность абстрагированно-систематического изложения должна проверяться возможностью возврата от него в область живой практики, живого творчества. «Заметки о творческом мышлении русских композиторов» — это и есть ступень к возврату от теоретической систематики к живому историческому процессу. В соответствии с отношением Яворского к истории и теории музыки, книга эта — историческая и теоретическая.

Мы уже упомянули, что автор, наряду с прежде выработанными, вводит здесь также ряд других понятий и терминов, характеризующих особенности музыкального мышления там, где музыка наиболее непосредственно сближается с особенностями «внемузыкальных» видов мышления в различные исторические периоды. (Во второй части настоящего тома будет помещен «Словарь терминов».)

#### 4.

Вернемся к страницам, которые мы назвали литературно не осуществленным введением к «Заметкам». Они начинаются краткой характеристикой той эпохи, когда в русском обществе основное трудящееся население «не только в лице отдельных выдающихся личностей, но и в толще постепенно образующейся интеллигентской прослойки» начинает «в научно-теоретическом и художественно-творческом мышлении осознавать действительность и создавать новую, культурно передовую идеологию, с борьбой проводимую в реально-становящуюся жизнь». Против идеологии неподвижности, обособленности, привилегий крепостничества и абсолютизма выступает идеология «вольной развивающейся общечеловечности».

Отразившимся в русском музыкальном творчестве началом этой эпохи Яворский считает год восстания декабристов. Второй этап в истории идеологического развития «вольной русской общественности» Яворский обозначает именами Герцена, Некрасова, Салтыкова-Щедрина,

Льва Толстого. «В конце эпохи; — пишет Яворский, — Горький в своих произведениях вскрыл кульминацию общественных противоречий, кульминацию, обусловленную крайним напряжением классовой борьбы, ведущее значение в которой отбоевывала себе организовавшаяся и доведенная до предельной насыщенности, уже не только протестующая, но и действительно прорывающаяся энергия широких трудовых масс».

«Грань, проведенная в 1825 г. восстанием декабристов в русской передовой идеологии и творческом сознании, — читаем мы во вступительной части цитируемой работы Яворского, — отмечает начало эпохи проявления в России музыкально-творческой энергии исключительной действенности, мощно развивающейся вплоть до новой великой грани, отмеченной социалистической революцией 1917 г., направившей народную творческую энергию на совершенно неизведанные до сих пор пути, при небывалых масштабах ее осуществления и грандиозном диапазоне воздействия».

Отметим в этой концепции чрезвычайно важный момент: все исполненное борьбы противоречивое развитие истории имеет одну общую основу — деятельность трудовых масс и их борьбу за преодоление возникающих из самой общественной жизни и противопоставлявших себя народу сил эксплуататорских «режимов», выполнявших свою относительно прогрессивную миссию и становящихся преградой дальнейшему развитию.

Передовая общественная мысль, отражающая борьбу трудовых масс и организующая ее на высшей ступени, постоянно обращается к народной традиции. Русская общественная мысль в течение исследуемого столетия поднялась в этом отношении на огромную высоту и оказала мощное воздействие на культуру всех других, экономически и политически опередивших Россию народов.

В русской музыке с необыкновенной яркостью запечатлен этот процесс, соединивший обращение к народно-реалистическим истокам искусства с сознательным демократизмом. Поэтому современный исследователь русской музыки обязан отдать себе отчет в происхождении, содержании, изменении и превращении в новое качество явлений, исторически возникавших в русской музыке и в ее взаимоотношениях с музыкальной историей других народов. Без этого, утверждал Яворский, невозможно выработать музыкально-эстетические принципы, отвечающие творческим задачам в советский период.

«Прежде чем перейти к конкретному определению принципов и приемов творческого мышления русских композиторов, необходимо раскрыть понятия, обуславливающие эти определения», — заканчивает Яворский эту часть материалов.

По условиям издания, в настоящей публикации текст, раскрывающий эти определения, воспроизведен не полностью. Тем более следует иметь в виду напоминание Яворского, что, изучая те или иные отдельные качества (определения), мы всегда имеем дело с различными сторонами единого конкретного целого — одного музыкального произведе-



ния, творчества одного автора, общего характера одной полосы в истории музыки (или всей музыки).

В имеющемся рукописном и машинописном экземплярах «Заметок» порядок изложения этих определений не выдержан, и не всегда можно с уверенностью установить, принадлежит ли автору тот или иной заголовок. Принимая условно эти заголовки, мы выделили в первый раздел публикации все определения, относящиеся к труду Яворского в целом, оставив в основных разделах те, что связаны с характеристикой общего принципа каждой из исследуемых эпох — в разделах «Истовость», «Галантно-этикетная эпоха (эпоха абсолютистского мышления)», «Психологическая эпоха».

В первый раздел входят определения: Звуковая речь. Поведение. Инстинктивность. Пытливость. Импульсивность. Страстность. Темпераментность. Искренность. Характер.

Содержание этих общих определений раскрывается в дальнейшем конкретно-историческом изложении. Это следует иметь в виду при первоначальном ознакомлении с ними, чтобы не понимать их догматически: лишь изредка они применяются в неизменном виде, но почти всегда в различных сочетаниях, причем даже перемена местами одних и тех же составляющих («страстная темпераментность» или «темпераментная страстность») выявляет оттенок, который, надеемся, не ускользнет от внимания читателя. Значение качеств, обозначаемых каждым из определений, также не остается исторически неизменным: «темпераментная страстность» романтического периода (то есть конца эпохи этикетно-риторического мышления), с его стилем героической бравуры, переходит во внешний бриллиантный стиль психологической эпохи. Раз возникшее в одну из эпох определенное качество не исчезает вместе с ней, а продолжает существовать, либо органически входя в новые соединения и участвуя как элемент в развитии нового мышления, либо противодействуя его развитию, тормозя его<sup>1</sup>.

В разделе «Истовость» рассматривается самая ранняя из эпох, доступных современному исследованию в европейском музыкальном мышлении, соответствующая социально-исторической формации раннего феодализма. Чтение этой главы не требует предварительных замечаний. Мы ограничимся тем, что приведем имеющую к ней прямое отношение выдержку из работы известного советского ученого М. А. Лифшица (правда, относящуюся у этого автора к значительно более ранней исторической эпохе): «На почве широко развитой духовно-практической жизни древних культур возникли разительные примеры сплочения людей... привычка отдельной личности опиралась на истинное, то есть нелицемерное демократическое, содержание общественной жизни, присущее ей хотя бы в самых примитивных и грубых формах... дело не в гиппо-

<sup>1</sup> Отметим в этой связи, что, опуская в нашей публикации повторения, каких немало в машинописном экземпляре, мы сохраняем те, что содержат новый аспект уже однажды изложенного.

тической силе обряда и других символов коллективной жизни, а в их способности быть наглядными выражениями общественной истины, вдохновляющим чувственным образом ее реальности»<sup>1</sup>.

В «Истовости» анализируется формирование эстетических основ реализма и народности на примитивной патриархальной стадии общественного развития. Ввиду основополагающего значения этого раздела он печатается в настоящем томе почти без сокращений.

Следующий большой раздел «Галантно-этикетная эпоха (эпоха абсолютистского мышления)» включает в себя обширный и разнородный материал, в своей совокупности характеризующий большой период истории от политического укрепления абсолютизма до его разложения и наступления антиабсолютистских и антифеодальных революций, направленных на ликвидацию феодальных пережитков. Яворский определяет этот этап в творческом мышлении как этап галантно-этикетного, риторически-тезисного мышления.

Уже в разделе «Определения» читатель познакомился с аналогией, проводимой в главе «Звуковая речь» между словесной и музыкальной речью в разделе, о котором идет сейчас речь, положения, данные там, развертываются в главах «Риторичность», «Силлабическое и силлабо-тоническое стихосложение», «Декламация» и дополняются сопоставлениями с аналогичным стилем мышления в живописи и архитектуре. Это весьма существенная сторона взгляда Яворского на проблему эстетического отражения процессов действительности вообще. Его письма к музыкантам (см. т. 1) содержат много обращений к такого рода аналогиям, в которых он вскрывает общие принципы, тождественные для музыки и других искусств, для их характерного конструктивного, композиционного, оформляющего стиля. В своей музыкально-педагогической практике Яворский неизменно прибегал к анализу образной конструктивной мысли стихотворений Пушкина, Тютчева, Некрасова. В конце «Заметок о творческом мышлении русских композиторов» «Евгений Онегин», лирические сцены, и опера «Пиковая дама» Чайковского сопоставляются с конструкцией романа в стихах и повести Пушкина. Здесь суть не в поясняющей роли аналогий, а именно в выявлении принципов отражения социальной действительности, общих для всех родов искусства.

К этому разделу, предпоследнему в «Заметках» — примыкают страницы, не имеющие в рукописи заголовка, но несомненно входящие в раздел «Галантно-этикетный» (его окончание) — как период разложения тезисно-риторического мышления и непосредственной подготовки к эпохе «сплошного» (или «непрерывно-развивающегося») психологического мышления. Следуя за термином, употребляемым автором для этого периода (между 1770—1830 гг.), мы озаглавили их словом «Романтизм». Не имея возможности воспроизвести эту очевидно недоработанную, местами конспективно и с пропусками написанную часть рукописи пол-

<sup>1</sup> Л и ф ш и ц М. А. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание. В кн.: Идеи эстетического воспитания, т. I, М., 1973, с. 14.

ностью, мы вынуждены прибегнуть к пересказу некоторых страниц, включая обширные цитаты, особенно важные тем, что в них сказано о творческом мышлении Бетховена.

В начале этого периода «в открытой борьбе против основ феодально-абсолютистского гнета отвоёвывалась возможность реально осуществлять построенную на свободе труда общественную жизнь и культурное развитие». Передовое мышление к концу этого недолгого периода уже поколебало основы мышления, господствовавшего в предыдущий период абсолютистской эпохи. Во время подготовки и свершения французской революции 1789 г. жизнь уже давала новое содержание. Но прежние формы еще продолжали накладывать на новое мышление отпечаток в виде «логической абстрактности, тезисности и рассуждения. Это мышление эпохи в истории общественной мысли, называемой эпохой Просвещения, включало в себя и «отца романтизма» в философии и социальной морали Жан-Жака Руссо с его догматической музыкально-теоретической работой для Энциклопедии, и художников романтического, по Яворскому, революционного классицизма». Лишь выявившиеся в начале XIX в. внутренние противоречия того общества, которое родилось из революции, выдвинули на первый план историческое понимание действительности — диалектический взгляд на общество, на его историю как историю идеологий (Яворский называет здесь «Фауста» Гете, диалектический метод Гегеля).

«Прежде, чем стало возможным вольное, действительное творческое мышление, оно должно было пройти искуc. В бурную эпоху общественных потрясений, от 1770 до 1830 г. сознание передовой художественной общности металось от суровой гражданской общности живописца Давида и композитора Глюка к напряженному протесту Гойи и композитора Бетховена, от прекраснотуши (Schöne Seele) и сдержанной, в рамках отживающего этикета, взволнованности Гайдна, Моцарта, Вебера, Шуберта, Кановы, Ходовецкого, Лебрена, Фрагонара, Греза, портретистки Виже, поэзии Вальтера Скотта, — к буйному Байрону и запоздавшему романтику Берлиозу, от «Германа и Доротен» к «Фаусту» Гете, от «Разбойников» к «Орлеанской девице» Шиллера, от Державина к Карамзину, Озерову, Марлинскому. Эта смутная, сложная, богатая эпоха, сама себя именовавшая романтической, на долгое время наложила отблеск, свой колорит на позднейшие оформления художественно-идеологического мышления».

Романтизм был переходной стадией к формированию тех «новых принципов, обусловивших организацию передового художественного мышления новой Европы», которые Яворский объединяет названием психологической эпохи. Эту эпоху он датирует для Запада приблизительно с 1830 (кульминация в 30—50-х гг., затем спад), а для России приблизительно с 1825 г. (с развитием вплоть до последнего ее представителя — Скрябина).

Характеристика эпохи, художественная особенность которой определена как принцип «непрерывного психологического развития», представля-

ет собой главную часть труда Яворского, как исторически новейший, непосредственно переживаемый этап: перед социалистической эпохой и как возрождение и новая жизнь принципа истовости — народности, реализма.

Обращаем внимание читателей на два существенных момента.

1. Различие, проводимое здесь Яворским между историей русского и западного художественного мышления в XIX—XX вв., есть следствие различий в гражданской истории. В России, начиная с 1825-го, затем с 40—60-х гг., лишь временно затухая, шло, вплоть до Октябрьской революции, все более массовое революционное освободительное движение. Это сообщало русской культуре особенные черты. Примеры из конца этого периода известны: поэт Александр Блок, который принадлежал к символистическому направлению, своеобразно возобновлял в своем творчестве традицию Некрасова, всегда жил мыслью об освобождении народа, сочувствовал антифеодальным и антикапиталистическим революционным устремлениям; после Октября принял пролетарский социалистический переворот и запечатлел в поэтических произведениях некоторые стороны революции. Музыкант этого времени Скрябин, несмотря на идеалистические предрассудки в философии, отразил в своем творчестве трагическое напряжение и счастье борьбы, приветствовал предчувствуемый им грандиозный и неизбежный катаклизм, который освободит и объединит человечество.

2. «Сплошное (или непрерывное) психологическое развитие», характеризующее мышление психологической эпохи у Яворского, заставляет вспомнить то, что Чернышевский высказал для определения особенности художественного мышления Льва Толстого<sup>1</sup>. Следовательно, этот

<sup>1</sup> Надеемся, читатели не посетуют на нас за длинную выписку и, может быть, вспомнят о ней, читая характеристику «психологической эпохи» в книге Яворского именно как «непрерывного процесса психологического развития».

«Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; <...> как чувство, непосредственно возникающее из данного положения <...>, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем».

Толстого занимает более всего «сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определенным термином».

Чернышевский предшествующий период в литературе определяет очень близко к тому, как Яворский определяет характерные черты романтического (в его понимании) периода:

«Психологический анализ есть едва ли не самое существенное из качеств, дающих силу творческому таланту. Но обыкновенно он имеет, если так можно выразиться, описательный характер, — берет определенное неподвижное чувство и разлагает его на составные

термин включает в себя завоевания реалистического и демократического искусства в XIX в., со второй его четверти. О реализме содержания и художественных средств этого искусства Яворский говорит много раз (хотя термином «реализм» он при этом пользуется редко, заменяя его для музыки «реальностью психологического мышления»).

Нельзя, следовательно, смешивать эти качества искусства с тем направлением, которое часто называется в истории литературы «психологизмом» («психологические романы» Гонкуров, например) и относится

части, — дает нам, если так можно выразиться, анатомическую таблицу. В произведениях великих поэтов мы, кроме этой стороны его, замечаем и другое направление, проявление которого действует <...> чрезвычайно поразительно: это — уловление драматических переходов одного чувства в другое, одной мысли в другую. Но обыкновенно нам представляются только два крайние звена этой цепи <...>, большинство поэтов, имеющих драматический элемент в своем таланте, заботятся преимущественно о результатах, проявлениях внутренней жизни, о столкновениях между людьми, о действиях, а не о таинственном процессе, посредством которого вырабатывается мысль или чувство; даже в монологах <...> почти всегда выражается борьба чувств, и шум этой борьбы отвлекает наше внимание от законов и переходов, по которым совершаются ассоциации представлений, — мы заняты их контрастом, а не формами их возникновения <...>».

И еще одна выписка:

«<...> только самостоятельную [нравственную] деятельностью развивается талант, и в той деятельности, о чрезвычайной энергии которой свидетельствует замеченная нами особенность произведений графа Толстого, надобно видеть основание силы, приобретенной его талантом <...>». «Конечно, эта способность должна быть врождена от природы, как и всякая другая способность». «С другой стороны, мы не так слепы, чтобы не видеть чистого света высокой нравственной идеи во всех замечательных произведениях литературы нашего века. Никогда общественная нравственность не достигала такого высокого уровня, как в наше благородное время, — благородное и прекрасное, несмотря на все остатки ветхой грязи, потому что все силы свои напрягает оно, чтобы омыться и очиститься от наследных грехов» (Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л. Н. Толстого. СПб., 1856. Цит. по кн.: Чернышевский Н. Г. Избр. соч. М.—Л., 1950, соответственно с. 705, 706—707, 708).

Это написано в конце 1856 г., когда в России быстро назревала революционная ситуация и общественные противоречия так резко обострились впервые после разгрома восстания декабристов. Мы видим явную параллель во временном определении «психологической эпохи», начало которой Яворский датирует 1830 г. (для России — 1825-м). Несомненно и сходство в оценке динамики процесса, отражаемого искусством России. Отметим еще, что «самоуглубление, стремление к неутомимому наблюдению над самим собой», которые очень многие авторы, писавшие о Шопене, считали проявлением его разочарования, индивидуалистического ухода в себя после поражения польского восстания и революции 30 г. во Франции, Чернышевский оценивает в творчестве Толстого как одну из важнейших сторон нравственной деятельности, связанной с революционно-освободительной идеологией XIX в.

к периоду начавшегося упадка буржуазной культуры после революции 1848 г.; «психологический роман», отмеченный обеднением отражаемого им реального социального содержания и перенесением внимания на «чистое психологические» состояния, сопутствовал натуралистическому разложению великого реализма в школе Эмиля Золя и означал упадок также и психологического анализа. (Это не исключало проявления в тот же период и противоположных тенденций, например, в «Мадам Бовари», «Жизни» и «Милом друге» — речь у Яворского, как у Чернышевского в цитируемой статье, идет не об отдельных художниках и произведениях, но о противоречии между тенденциями этого времени, когда прогрессивное значение перешло к новому направлению.)

Выше было упомянуто, что, по Яворскому, в романтическом мышлении 1770—1830-х гг. преодолевались «косность», «ограниченность», «риторичность», «этикетность» предшествующего периода. Но «лишь в творчестве гениального Бетховена (отчасти у Вебера) романтическое мышление («бравурность» — *bravura*), выражающее неустойчивость и героическое устремление эпохи, приобрело постепенно все признаки личного повышения страстно-темпераментного отличия данного субъекта — то есть идейной насыщенности художественного мышления, индивидуального и в то же время носящего ярко выраженный общий отпечаток переходной эпохи»<sup>1</sup>. В то время как творчество большинства современников «приспосабливало романтическую «бравуру» к мышлению абсолютистской эпохи», творчество Бетховена было завершением принципов, передовых для XVIII в. (то есть завершением и преодолением эпохи Просвещения в героическом классическом реализме ранней буржуазной эпохи), и рождением передовых принципов XIX в.<sup>2</sup>

В дальнейшем на наследие Бетховена опирались в XIX в. не только передовые музыканты, как пишет Яворский, но также композиторы, отражающие в своем творческом мышлении идеологию буржуазии на том этапе, когда она, как господствующий класс, стала силой консерватив-

<sup>1</sup> Яворский неоднократно возвращался к мысли о связи индивидуальности творческого мышления с художественной значимостью эпохи и с содержанием каждого данного произведения. В прошлом он видит зачатки индивидуализации искусства и мышления в XIV в. — на Западе; ее подъем в высоком Ренессансе, подавленный затем абсолютизмом XVI—XVIII вв.

Основой художественного прогресса в наше время он считает выработку творческого мышления, социальность которого будет обладать наибольшей свободой, реализмом и индивидуальностью выражения.

<sup>2</sup> В 1927 г. Яворский писал по поводу присланной с дарственной авторской надписью книги А. В. Луначарского «Вопросы социологии музыки»: «Бетховен выражает восходящую линию европейски назревшей революции.., но из французской революции он не вышел. Из французской революции вышли Шопен и Лист». (Возражение на фразу Луначарского: «Музыка Бетховена вышла из французской революции»). И далее: «По моей теории, эпохи переплетаются — конечная фаза предшествующей протекает одновременно с начальной фазой последующей эпохи» (см.: Б. Яворский, т. 1, с. 371, 373).

ной и реакционной; подавляющей трудовые классы. Музыкальное творчество, представляющее эту общественную тенденцию, заимствовало из романтического периода лишь внешние приемы, превращая некогда героическую бравуру в «легковесную бриллиантность» (style brilliant). Этот стиль распространился уже в период Реставрации и еще более в период так называемой «устойчивости» буржуазного строя.

Две эти основные противоположные тенденции — революционно-демократическая и либерально-буржуазная — в усвоении и переработке бетховенского наследия выявляются и в эволюции ладового мышления. Эволюция эта и в добетховенский период протекает не прямолинейно. И. С. Бах довел интонационную структуру народной трудовой песни до высшего в его время сознательного использования и, органически исходя из этой основы, повел творческое мышление дальше — к выявлению пытливости, импульсивности, эмоциональности, индивидуальности, что исключалось самим принципом истовости<sup>1</sup>. Уже у непосредственных преемников и младших современников И. С. Баха социально-

<sup>1</sup> По Яворскому, эпоха истовости, патриархально неподвижная по существу, должна была уступить место новым общественным формам, порождающим иное мышление. Но с историческим изменением самого содержания понятия «народность» (с изменением «трудовых схем», по выражению Яворского) «трудовые интонации» не уходят навеки в прошлое вместе с породившей их эпохой. Выработанные на основе непосредственного трудового общения с природой в примитивном коллективизме, следующие естественным законам слухового тяготения, интонации эти сохраняют значение реалистического принципа музыкального мышления (музыкальной речи). Это — принцип, вновь открываемый и по-новому развиваемый на каждом этапе демократизации искусства.

Это не понято теми (даже благожелательными) критиками Яворского, которые видят его слабость в «преувеличении роли лада». Несогласие с Яворским в этом отношении означает, по существу, отрицание воззрений Яворского в целом.

Читатели «Заметок» узнают, что творчеством Скрябина в основном завершается «психологическая эпоха». Яворский предупреждал от возможной ошибки — принимать так обрадовавшие Д. Шостаковича страницы, посвященные Скрябину, за нечто большее, чем «заметки»: «Эти выборки не могут служить монографией, — писал он Атовмьяну. — К тому же Скрябин многих исторически выработанных принципов не коснулся в своем творчестве» (Б. Яворский, т. 1, с. 605).

Речь идет здесь не только о неполноте литературно-образной характеристики творчества Скрябина, замечание Яворского говорит также о его убеждении, что, пока существует история, пока существует человечество, историческое развитие музыки бесконечно.

Он не предсказывал, какой, по его мнению, будет характер последующей эпохи. Некоторые его замечания (главным образом в письмах) позволяют думать, что ладоритмическое мышление поднимется на более высокую ступень осознания, свободной импульсивности и волевой конструктивности. Во всяком случае он представлял себе будущее, как расцвет «естественной трудовой интонационности» мышления. Творческую волю он противопоставлял попыткам выработать «не ладовую музыку», подменить законы человеческого внутреннего слуха, законы ладового тяготения своеволием математических, зри-

философский масштаб мышления стал (относительно) узким; вместе с тем отчасти утрачены были содержательность, органичность и свобода, свойственные его ладовому мышлению. Конструкция приобретала внешне, искусственно завершённый равновесный характер. Вытесняя принцип «звуковедения» — мышления звуками при их ладовом тяготении, — выступил принцип «моментоведения» — движения звуков от трезвучий к трезвучию на I, V, IV ступенях, которыми отмечались моменты лада (тоника, доминанта, субдоминанта). Звуковому материалу, без осознания непрерывной связи по тяготениям, отводилась главным образом роль более или менее ладово-безразличного заполнения между тремя основными моментами для образования моторных фигур. Сложное интонационное мышление И. С. Баха все более абстрагировалось и стандартизировалось в мажорном (преимущественно в его натуральном виде) и, соответственно, в минорном ладу. Индивидуальность мышления, выявляющая конкретную индивидуальность самого объекта творчества («творческое задание»), в большей, чем прежде, мере покрывалось «общей (то есть присущей всему данному времени) темпераментностью». Это и было отступлением от И. С. Баха к принципам «этикетности», «галантного» стиля.

Бетховен, возрождая интонационную народность Баха в новых исторических условиях, возобновил борьбу за действенность искусства, за углубление его жизненного содержания и правдивости. Хотя абстрактность моментоведения его эпохи не до конца им была преодолена, страстный протест и неудержимое, страстное стремление Бетховена к великой цели разрушали этикетный стиль. Яркая индивидуальность его произведений была переворотом, обновляющим не только музыку, но все художественное мышление эпохи. Поэтому и в ладовом мышлении

тельно-графических, физико-акустических и др. комбинаций. В талантливых сочинениях, основанных на якобы неладовом принципе, он вскрывал рассудочно отрицаемые, но реально существующие ладовые закономерности. Яворский не мог еще, конечно, знать «Доктора Фаустуса», но его учение находится в согласии с идеей Томаса Манна, который видит «грехопадение» в насилующем человеческую природу волюнтаристском рационализме Леверкюна-Шенберга.

Для понимания, чего ждал Яворский от самых близких лет в нашей стране, на что он надеялся, очень важно вспомнить несколько строк из его письма к Д. Д. Шостаковичу (от 13 октября 1942 г.), то есть того времени, когда уже были исполнены с большим успехом Пятая, Шестая, Седьмая симфонии Шостаковича, но Четвертая все еще не была допущена на концертные эстрады:

«Надеюсь, что мы скоро услышим и Четвертую. Рапповцев не будет, их должна смести Отечественная война, и большое значительное содержание этой симфонии — дерзновение и его осуществление — должно прозвучать. Теперь глотки не заткнешь, прошло их деспотическое время, устанавливавшее для композиторов этикет допустимых почти-тельно-радостных «эмоций»... Мы теперь вступаем в эпоху осознанности, в эпоху проявления разумной воли. Твое творчество тем ценно, что с самого начала в нем ясно было волевое начало, которое все развивается». (См.: Б. Яворский, т. 1, с. 607—608).



подлинными наследниками Бетховена стали не столько его современники, и, конечно, не эпигоны, сколько Шопен, Лист и передовые русские композиторы «психологической эпохи»<sup>1</sup>.

В противоположность им композиторы стилей «бриллиантности» и «воспитанности» XIX в. возвратились к добетховенскому маньеризму, салонности в музыке (причем буржуазная салонность не обладала замечательными в своем роде достоинствами художественной культуры аристократических салонов XV—XVII вв.). Этим композиторам осталась чуждой ладовая интонационность народной песни, интонационность мышления И. С. Баха и тех произведений, которые составляют славу Бетховена; к народной песне они обращались лишь с декоративно-стилизаторской целью и обрабатывали ее в духе все той же «воспитанности». Ввиду того, что именно это направление было наиболее близким господствующим вкусам, оно наложило печать на исполнительский стиль с 70—80-х гг. XIX в., закреплялось и в учебниках, определяло педагогический процесс. Из всей музыкально-теоретической мысли давнего прошлого наследовались лишь самые механистические музыкально-теоретические воззрения Ж.-Ж. Руссо; вечными признавались лишь принципы, извлеченные из галантно-этикетного и бриллиантного мышления; наиболее ценные стороны музыкального наследия отнесены были к той старине, которую интересно знать только с музейно-исторической точки зрения (для «образованности»). Официальное уважение к классикам не позволяло отнести к «пережиткам» все, что в их творчестве противоречило «правилам», поэтому школьная теория ограничивалась выделением и фиксацией в их произведениях «вечных и неизменных» законов, которые не противоречили этикетности. Так называемый «импрессионизм» конца XIX в. был также проявлением главенства композиционно-оформляющего принципа над ладово-интонационным конструктивным мышлением; Яворский противопоставлял эстетскому импрессионизму принципы «Импресси» (Impressions) Листа, основанных на ладово-интонационной конструктивности вольного и волевого творческого мышления.

Формализм XX века — это законное детище «бриллиантно-воспитанного» направления XIX в., и лишь доводит до логического конца отказ от реалистического ладового мышления и непрерывного психологического развития.

<sup>1</sup> Это была тема доклада Яворского «Разложение лада у Бетховена», прочитанного в Муз. секции Государственной академии искусствоведения в 1930 г. (доклад был напечатан на стеклографе, стенограмма дискуссии не издана). Б. Пшибышевский (ректор Московской консерватории), Н. Челяпов (председатель Муз. секции ГАИС) и ряд критиков, тогда примыкавших к РАПМ, в своих выступлениях исходили только из непонятого ими названия доклада. Яворский обвинялся в дискредитации Бетховена. Содержание доклада — разложение ладового мышления «этикетной» эпохи и становление у Бетховена нового ладового мышления не было понято никем из нападавших, не возбудило в них даже интереса. «Обвинительный приговор» был предпринят.

О своеобразии аналогичного процесса в России Яворский пишет: «Отзвуки эпох — бравурной и бриллиантной — достаточно заметно представлены в русском музыкальном быту заезжими музыкантами — Фильдом, Карлом Мейером, Штейбельтом, Кавосом и мн. др. В творчестве русских композиторов — Глинки, Даргомыжского, Балакирева — даны блестящие примеры этих стилей, не составляя, однако, основных черт их творческого мышления <...>».

Основной характер русской музыки в эту эпоху определяется не этим:

«Развитие творческого мышления на принципах трудовой интонации (а не скандировочной артикуляции), то есть на принципах, которые сами зависят от исторически меняющихся трудовых схем, — вот принципы, с которыми отчасти сознательно, отчасти бессознательно выступила творческая энергия русского искусства после декабристов. <...> В России в то время выделилась в литературе яркая плеяда — Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Белинский, и в театре — засиявший ярким светом на склонах своей долголетней карьеры Щепкин, Мартынов, Мочалов.

Новую психологическую эпоху в русском музыкальном творчестве начали Глинка и группа композиторов, неправильно названных «дилетантами». <...> По мере расширения своего диапазона, отличаясь исключительной пылкостью и отзывчивостью на широкие общественные движения, русское музыкальное творчество так мощно развилось, что постепенно в конце столетия стало ведущим для всей Европы <...>».

«Культурно передовая общественность в психологическую эпоху выдвинула в искусстве своих выявителей <...>. Абстрактный тезис и его раскрытие стали уступать место развитию, как выявлению борьбы за культуру, за идеологию, соответствующую подвигу в интересах трудовой общественности. Поэтому начало этой новой эпохи и было отмечено обращением к музыкальному материалу, запечатлевавшему напряжение трудовой энергии, к попевкам трудовых крестьянских напевов, даже к отдаленным по времени истовам-идеологическим роспевам, так как их еще не коснулось влияние позже возникшей галантно-темпераментной, этикетно-выхоленной речи абсолютистского режима».

«Композиторы постепенно переставали обслуживать заказы верхов корпоративных организаций, становились вольными, начинали претендовать на творческую организацию общественного внимания, общественно-идеологического сознания. Это особенно ясно видно в идеологических установках Передвижных выставок, Могучей кучки, в непрекращающейся идеологической борьбе этих организаций с академическими государственными учреждениями, во внутренних брожениях и расколах, происходивших в самой среде этих организаций».

«Как борцы за новую идеологию композиторы психологической эпохи стараются осознать действительность, определить свое отношение к ней; они начинают интересоваться философией. <...> И в области осознания художественно-технических вопросов русские композиторы много поработали. Начало положил Глинка своими заметками об инструмен-

товке и вокальности. Вслед за ним разрабатывали музыкально-научные темы Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев и другие композиторы меньшего значения.

Мемуарная литература и идеологическая переписка русских музыкантов, тоже начиная с Глинки, значительны по качеству, по объему и по охвату разнообразных явлений.

Русские ведущие композиторы XIX—XX ст. не составляли членов обособленной профессиональной группы, не являлись и обособившимися индивидами, подобно многим западно-европейским композиторам конца XIX — начала XX ст., а примыкали к культурно передовой интеллигенции, наравне с представителями литературы, с передвижниками и их позднейшими отклонениями, с блестящими представителями драматического и оперного искусства).

## 5.

Вероятно, из нашего пересказа, из приведенных выдержек и общей характеристики публикуемой рукописи читатели воспримут ту особенность труда Яворского, что, при всей объективности исследования исторических фактов, — этот труд и невольно, а главным образом в соответствии с сознательными устремлениями автора, носит на себе яркую печать времени. Актуальный характер имеет полемика против тех тенденций в творчестве, исполнительстве, теории, которые, по убеждению Яворского, тянут вспять или тормозят развитие музыкального искусства. Яворский страстно отстаивает принципы народности и реализма, которые принимают в ходе истории различные конкретные формы, но остаются главным принципом передового художественного мышления во все времена и особенно теперь, на переломе эпох, в годы рождения новой эпохи, которой еще предстоит трудный процесс творческого осознания своего принципа музыкального мышления.

Только в свете этой общей идеи труда Яворского можно правильно понять его оценки эпох, стилей, «бриллиантности», «воспитанности» — стилей эпигонских по отношению к «героической бравуре» романтического классицизма конца XVIII — начала XIX вв. Эти оценки сохраняют свою силу, хотя Яворский отмечает и «замечательные произведения», «замечательные образцы исполнения» в этих стилях. Мало того, «бриллиантность» вовсе не осуждена на исчезновение в новой творческой и органической эпохе — психологической, она лишь перестает быть конструктивным принципом музыкального мышления, сохраняя за собой значение одного из возможных композиционных элементов, в связи с конкретным творческим заданием того или иного произведения (как момент характеристический, контрастирующий, оттеняющий). Именно такое использование ушедших в прошлое, некогда господствующих стилей этикетной эпохи Яворский отмечает как замечательную черту ведущих русских композиторов психологической эпохи. И по отношению к принципу творческого мышления истовой эпохи, в которую кристаллизовался принцип интонационности трудовой крестьянской песни — ос-

новы основ теоретических взглядов Яворского, — он остается верен тому же методу (учитывая, разумеется, далеко не равное значение эпох в истории культуры). Так, возрождение конструктивного принципа трудовой интонационности прослеживается им в вершинах творчества И. С. Баха, Бетховена, Шопена, Листа, Скрябина. Он высоко ценит «замечательные образцы творческого воссоздания старинного крестьянского искусства» у русских композиторов, но эти образцы, ценные для него сами по себе как великолепные художественные достижения, дороги были также как продолжение этих основ в новой жизни, на новой ступени развития принципов истинной художественности. И наибольшее значение имели эти сочинения для него не только потому, что он, как педагог, воспитывал на них слух, и не как художественные удачные цитаты из фольклора; главное было вольное, импульсивное и в то же время новое творчество — творчество, движущееся вперед, создание современной музыкальной культуры.

Можно соглашаться и не соглашаться с тем, что история культуры вообще имеет смысл; сравнительно немногие, однако, склонны отрицать наличие в ней содержания. Яворский выявляет особенное содержание эпох и их смысл, открывающиеся в их преемственном и противоречивом развитии. Поэтому в своей непритязательности и свободной форме «Заметки» объединяются в целую связанную концепцию. Труд этот своеобразно, ладоритмически конструктивен — даже с ясно выраженными кульминациями, главная из которых приходится на последний раздел сочинения — на венчающую его «психологическую эпоху». Пользуясь терминами Яворского, скажем, что неровность обработки этого сочинения приходится скорее на композиционно-оформляющую сферу.

Тем не менее неровность сказывается достаточно ясно.

Вероятно, неравная степень обработки, разного рода односторонности остались бы и в том случае, если бы автор продолжил свою работу до предположенных границ на уровне заметок. Но можно думать, что проблемы внутренних противоречий, возникших в этикетную эпоху и разлагавших ее, были бы разработаны подробнее. Ведь еще до Бетховена трагические противоречия того времени были запечатлены Моцартом в эволюции его творческого мышления<sup>1</sup>.

Если в искусстве истовой эпохи Яворский различает музыкальное запечатление трудовых народных интонаций и переработку их в духе господствующей идеологии, если он проводит тот же метод и в анализе искусства XIX в. (борьба психологического направления с «бриллиантностью»), то эпоха абсолютизма до его разложения в конце XVIII в. на

<sup>1</sup> Обращаясь к собственным воспоминаниям, редактор хотел бы упомянуть о том, что Яворский даже своим сравнительно подвинутым ученикам очень редко позволял исполнять Моцарта, отвечая короткой фразой: «Для Моцарта вам не достаёт ещё культуры». Очевидно, для него самого Моцарт был одной из сложнейших задач в истории музыки, и он не считал возможным писать о Моцарте в форме заметок.

Западе (с 70-х гг., которые указаны Яворским как время возникновения романтизма, бурного социального протеста в искусстве) предстает почти сплошь как «галантно-этикетная эпоха», как «режимная», допускающая лишь минимальное отражение «внережимной общественности». Однако при всей своей связи с «режимом», при всей противоречивости и даже именно благодаря ей — Просвещение в целом было шагом вперед к демократизации мышления, подготовляло крушение абсолютизма и обусловленных «режимов» форм мышления. Эта односторонность вполне объяснима: это заметки, а не историческая монография или курс истории музыки. Замысел автора — «идти не от композитора к композитору, а от эпохи к эпохе, по основному свойственному ей принципу творческого мышления», — предполагает выделение в данном исследовании господствующего принципа, свойственного эпохе и выдвинутого ею, но не детальный анализ и характеристику конкретных сложных явлений, порожденных «переплетением эпох», в котором Яворский видел одну из основ своей исторической концепции. (Противоречие абстрактных и рационалистических музыкально-теоретических статей Ж.-Ж. Руссо, с одной стороны, и романтизма его художественных и философских произведений, с другой; «галантность» Рамо или Франсуа Куперена.)

Публикуемые в конце «Заметок» портретные зарисовки творческого мышления отдельных русских композиторов, написанные с чрезвычайной яркостью и живостью, показывают, что Яворскому не чужда была мысль, выявив в своих «Заметках» основные принципы художественных эпох, повторить проложенный путь, идя «от композитора к композитору». Вкрапленные в эту рукопись (без прямой связи с каким-либо из отдельных очерков) описания бытовых особенностей облика и поведения композиторов заставляют предположить, что Яворский намерен был сопроводить этот раздел не только характеристикой психологии, но также биографическими зарисовками, образец которых приводим. Он характерен для устной речи Яворского, нередко переходившего во время учебных теоретических занятий на тон непринужденного рассказа.

«Упрямым своим характером Рубинштейны были обязаны своей матери Калерии Христофоровне. Антон был похож на свою мать: ширококостный, с широкой большой головой, с характерным, не отличающимся красотой лицом; Николай и Софья были с красивым профилем, с точеными чертами лица. У матери, у Антона и Софьи были очень длинные ноги. Поэтому, когда Антон сидел за роялем, он не производил впечатления, соответствующего своему большому росту. У Корсакова ноги тоже были длинные, такие же они у Рахманинова и Зилоти. У Глинки, Даргомыжского, Серова, Чайковского и всех его братьев, у Балакирева ноги были невысокие, меньше нормальных в отношении с корпусом и головой, которая — только не у Даргомыжского — была большая.

Танеев, Скрябин были сложены очень пропорционально. Танеев был громаден. Скрябин производил щедедушное впечатление, хотя был хорошего среднего роста; у него была длинная шея, из-за которой он носил

длинные стоячие воротнички. Так как его плечевой пояс был сравнительно низок по отношению к голове, то он в общем своем облике производил тщедушное впечатление, ниже своего действительного роста. В своих движениях он был очень сдержан, чувствовалась выправка, воспитанная в кадетском корпусе, но во всем облике сквозила ловкость, живость, подвижность.

Глазунов, в общем походивший на Танеева, был, однако, грузен и достаточно несложен по фигуре и неуклюж, тогда как Танеев, не будучи очень легко гибким, был очень подвижен в своей хорошо сложенной, как и у его брата Владимира, фигуре и чрезвычайно быстр в движениях, особенно при игре на рояле. У него были длинные красивые руки с удлинненной несколько пястью и ровными, длинными, слегка точеными пальцами. Вообще в нем, как говорится, была видна порода, чего нельзя было сказать о Глазунове с его купеческой неповоротливой грузностью.

Походка Танеева, до его падения с лошади, а затем с велосипеда, была уверенная, гибкая, решительная, агрессивная; его ноги действительно выбрасывались вперед, тогда как у Глазунова походка была рыхлая, медлительно-ленивая, отяжелевшая. И около тридцатилетнего возраста Танеев очень любил много гулять, так же как и Чайковский<sup>1</sup>.

Походка и вообще моторный облик Корсакова, при его длинных, худых, поджарых, нервных ногах, были остро импульсивными (что как-то не увязывалось с лирическими образами его музыки). При дирижировании Корсаков даже усугублял свой моторный облик, делая зигзагообразные движения, характерно вытягивая шею вверх. Он выдерживал длительно очень быстрые бодрые темпы. Вообще выставленные им темпы часто ускорены, что служило нередко пунктом его препирательств с исполнителями, которых он обвинял в излишней быстроте, а они защищались его же метрономами. Многие композиторы, выставляя метрономные обозначения в своих произведениях, в самом процессе часто взволнованного творчества ошибаются в истинной скорости, которая ими осознается только тогда, когда они отойдут от своего произведения на некоторое перспективно-временное расстояние.

Голос у Корсакова был, как и у Рахманинова, очень низкий, резко грубый. Только у Корсакова он мог быть ярким, резонирующим, у Рахманинова же он был глуховат по тембру.

У Скрябина был высокий, светлый, гибкий тенор, очень приятного тембра в речи, при очаровывающей игре глаз; руки были очень под-

<sup>1</sup> Заметим, что походка Танеева в описании Яворского очень похожа на его собственную. Голос у Яворского был довольно высокий и скорее резкий; речь в общем быстрая, разнообразная по тембру и моторности, легкое заикание не мешало ему говорить, а лишь подчеркивало выразительность иронического или сердитого тона. В разговоре с близкими знакомыми и учениками он бывал весел и громко смеялся. В гостях вел себя с безукоризненной светскостью, в официальных местах — со строгой сдержанностью. — *Примечание ред.*

вижны вообще. У Танеева был голос вроде низкого баритона, не певческий, но он не отказывался под собственный аккомпанемент петь хотя бы всю серию своих десяти романсов, да еще с повторениями. Его голос вполне соответствовал его громадной фигуре, только иногда, при умышленности выражения, приобретал ярко выраженный носовой оттенок».

Этот набросок был, конечно, написан не для печати — для себя.

Постановка любого из вопросов у Яворского всегда заслуживает, по меньшей мере, того, чтобы стать предметом плодотворного обсуждения. Полноценным такое обсуждение может быть лишь после опубликования хотя бы важнейшей части неизданного наследия Болеслава Леопольдовича. Хранящиеся в Государственном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, эти материалы<sup>1</sup> показывают, как многосторонне подходил Яворский к тому, что он выразил общими формулами и положениями: он ни на мгновение не отвлекался в своем собственном творческом мышлении от самой музыки. Музыка — реально звучащая музыка — всегда жила в его слухе, в его памяти и определяла всю его музыкальную деятельность.

Надо надеяться, что для таких публикаций возможность будет изыскана. Это не только существенно приблизит к пониманию Яворского, но и внесет неоценимый вклад в музыкально-теоретическую и историческую науку.

*И. Сац*

<sup>1</sup> Тематический указатель к фонду Яворского, пока не изданный, составлен Л. А. Авербух.

# ЗАМЁТКИ О ТВОРЧЕСКОМ МЫШЛЕНИИ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ОТ ГЛИНКИ ДО СКРЯБИНА (1825—1915)

---

## ОБЩИЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

### Звуковая речь

Ее конструкция — интонационность и ритмика. Ее композиция — моторное оформление.

Самый простой вздох, слабый вскрик, вызванный каким-либо внезапным ощущением, озвученный выдох дыхания, сопровождающий напряженность мускульного трудового усилия, суть речевые проявления, в вышеперечисленных случаях — одномоментные интонации.

Каждая такая одномоментная интонация выявляет конструктивно-ритмический ракурс внутренней слуховой настройки, организованной переживаемым биологическим или трудовым процессом; этот ракурс своим конструктивным качеством соответствует качеству ситуации.

Более сложной интонацией является уже не единичное ракурсное состояние внутренней слуховой настройки, а производное явление — связанное соотношение двух ракурсов единой внутренней слуховой настройки; такое соотношение соответствует действительности сложного моторного или психического акта.

На сложное по своим соотношениям последование простых и сложно-производных интонаций расчленяется сплошная организованность речевого процесса, сознательного действенно-волевого акта на культурной ступени развития человека.

Интонационно развитая речь исторически сорганизовалась как выявление волевой действительности мышления в процессе общественно-трудового поведения и общения. Именно как выявление волевой действительности человеческого сознания речь приобретает значение одного из орудий идеологического поведения человека.

Этим определяется громадное значение речи для субъекта, выявляя достигнутую им в общественно-трудовом бы-



тии самоорганизацию, и для слушателей, воспринимающих эту речь и организующих ею процесс своего мышления.

Так как речь выявляет состояния и процессы сознания, то она всегда осознанна, она есть интеллектуальный процесс.

В звуковой речи сознание человека ритмически схематизирует и композиционно оформляет данный процесс мышления. И обратно: оформленная речью мысль влияет на дальнейший процесс мышления. Процесс мышления и выявляющая его речь составляют единство сложного психологического процесса.

Речевые элементы, конструктивные и композиционные, возникают в процессе общественного трудового быта как озвучивание ритмического процесса, образующегося при затрачивании трудовой энергии. Звуки, которые издавали первобытные предки человека, вероятно, точно соответствовали конструкции своего воспроизведения тому исходному мотиву или конечной цели, которые их вызывали<sup>1</sup>.

Из интонационной звуковой речи человека, при ее моторной организованности, развилась музыкальная речь и как ее следствие музыкальное искусство; при словесной оформленности развилась словесная речь, словесное искусство.

Оба эти вида интонационной звуковой речи — музыкальной и словесной — объективируют во времени, в звуковом материале процесс мышления человека, но не его понятийный результат. Другими словами, интонационная звуковая речь является конструктивно-композиционной проекцией процесса мышления на протяженное во времени звуковое оформление. Источником такого процесса мышления, а следовательно и интонационного речевого оформления является жизненный волевой импульс.

Музыкальное речевое оформление культурно развитой общественности состоит из последования во временной протяженности моторно-организованных, специфически-музыкальных (изобразительных или выразительных), типических (то есть схематически обобщенных) интонаций. Словесное речевое оформление те же интонации конкретизирует словесным обозначением понятий и их ситуаций.

<sup>1</sup> Наблюдения над организацией звукоизвлечения у животных, показывают, что корова, которая хочет пить, производит соответствующей мускулатурой позывные, пьющие движения и озвучивает их; когда хочет есть, она производит жвачные движения и озвучивает их. Разница моторной причины звучания в обоих случаях настолько заметна, что хозяева коровы сразу на слух определяют значение данного мышления коровы.

Такое интонационное речевое оформление расчленяет временную протяженность специфика данного звучащего речевого материала — музыкально-моторного или музыкально-словесного — ритмикой психического процесса, то есть соотношениями энергий внутренней слуховой настройки, которые аналогичны по своей конструкции конструктивным соотношениям процесса мыслительно волевых жизненных энергий во время их запечатлевающейся этой речью действительности. Иными словами — музыкальная интонационная речь есть моторно-организовано (то есть с соответствующим ситуации точным целевым расчленением своей временной протяженности) возникающая в звуковом специфике внутренней слуховой настройки и способная организовать объективное сознание через воспринимающий слух, композиционно оформленная конструктивная действительность сознания в данном процессе его мышления.

Моторное расчленение сплошной конструкции звуковой речи производится мускульными движениями — артикуляциями, моменты возникновения и прекращения которых отмечают метрическую протяженность (в данном случае временную)<sup>1</sup> каждой частицы оформления, организованного в звучащем материале.

Организованность моторного расчленения для данного трудового (мускульного или психического) процесса влияет на пульсацию расходуемой энергии, которая в речи оформляется как расчленение пульсации на метрические (протяженные во времени) доли, объединенные в сложно-целевое трудовое движение, в моторную фигуру. Примером такой моторной фигуры может служить шаг, который не есть единичное движение ногой, а есть сложное моторное явление — перенос центра тяжести тела в пространственном направлении, для чего нужно сделать не менее двух поступательных движений последовательно каждой ногой, отмечающих свой артикулирующий упор в опорную траекторию стуком своего прикосновения — слуховым делением временной протяженности передвижения на метрические композиционные доли. Это деление не зависит от ритмики и моторной организации походки; оно оформляет их.

Вообще такое доленое деление моторности в размеренной звуковой речи есть последовательная организованность метрики (метрической расчлененности ритмической конструкции) по определенному однотипному (но могущему быть разнообразным) принципу отчленения каждой ячей-

<sup>1</sup> Имеется в виду: отличие от той же закономерности в изобразительных и пространственных искусствах. — *Примечание ред.*

ки, каждой метрической фигуры ограничительными композиционными цезурами при одном моторном упоре (не ритмическом и не обязательно совпадающем с размерным в эпохи организации моторного оформления композиционными схемами размеров).

При этом могут быть два конструктивных случая. Первый, когда центр тяжести тела переносится с упора в одну ногу на упор в другую ногу — перемещение центра тяжести тела при ступании. Второй случай, когда центр тяжести тела приходится каждый раз между упорами ног, что имеет место при связно непрерывной ходьбе, беге.

Звуковые музыкальные интонации конструируются аналогично или как одномоментные, с ритмическим упором в отдельный слуховой момент (ладовой ракурс внутренней слуховой настройки) или как двух (или более) моментные соотношения слуховых моментов, при которых ритмика музыкальной речи в свою очередь организуется непрерывностью соотношений, производных от этих первичных ритмических соотношений отдельных интонаций.

Моторность звуковой речи и внешне мускульного поведения человека исходит из единства инстинктивных и волевых энергий и фиксируется в действительности ощущений полукружных каналов, которые особыми нервами, зрительным и слуховым, сообщаются с органами (глазом, ухом), воспринимающими внешний объективный мир. Между полукружными каналами и зрительно-слуховой действительностью существует такая же взаимовоздействующая конструктивная связь, как и между процессом мышления и его речевым оформлением<sup>1</sup>.

Осязание, вкус и обоняние не соединены особыми нервами с полукружными каналами, не могут образовывать ответственных конструкций, а следовательно, и специфических областей в искусстве человека<sup>2</sup>.

Музыкальная интонация есть речевая конструктивная ячейка и, как таковая, организуется на определенной ступени культурного развития каждого народа.

Слово есть само по себе конструктивное образование в своей специфической области, но в речевой интонационной конструкции слово является уже композиционным оформлением и поэтому понятно лишь тому народу, в состав языка которого оно входит.

<sup>1</sup> См. с. 17—18 в статье «Неоценимый вклад в музыкально-теоретическую и историческую науку». — *Примечание ред.*

<sup>2</sup> Это, как неоднократно отмечал Яворский, не исключает их ассоциативного участия в восприятии искусства. — *Примечание ред.*

Интонации зависят от исторической культуры данного народа, и поэтому обычная бытовая речь (как народов, находящихся на различных этапах своего культурного развития, так и одного и того же народа на его различных исторических этапах) пользуется различными конструктивными интонационными принципами и различными ритмическими схемами, организующими эти интонации в связную речь. Примеры: а) крестьянское голошение истово трудовой эпохи, б) скандировочная речитация и псалмодия идеологической истовой феодальной эпохи, в) декламация эпохи становящегося абсолютизма, г) фразировка психологической эпохи, объединяющей в одном временном отрезке разложение абсолютистского режима и развитие буржуазной идеологии. Все эти различные схемы связной интонационной речи исторически обусловлены как конструктивные выявления мыслей и их сцеплений.

Интонационная речь передает значение самого смысла речи и соотношения речевых элементов. Слово без интонации (реально звучащей или мыслимой) лишено значения — «Солнце.», «Солнце!», «Солнце?», «Солнце...» Каждый раз ситуация произнесения и смысл этого одного слова изменяются в зависимости от интонации — утверждающей, восклицательной, вопрошающей, неопределенной. Словесное оформление мысли, составленное из двух слов — субъекта и предиката (например — «солнце всходит»), допускает еще большее количество смысловых интонационных толкований.

Основой качественности, то есть конструктивности процесса мышления человека является единство опоры процесса, его субъекта (логического подлежащего) и соотношения его упоров, его предикатности (логического сказуемого) в пределах данной объективно-существующей ситуации.

В мышлении и выявляющей его вольной (словесно не фиксированной) музыкальной речи опорой — субъектом — является внутренняя слуховая настройка (лад и его данная тональность). А упором — предикатом — ритмика, то есть единство соотношений сменяющихся первичных ладовых моментов, ракурсов.

В словесно оформленной речи опора-субъект и упор-предикат расчленены и обособлены во временной последовательности, и поэтому словесно оформленная речь является особым видом музыкальной речи, допускающим лишь одноголосный (однословный) процесс словесного мышления и одноголосное (опять-таки однословное) свое восприятие.

В вольном музыкальном мышлении опора — внутренняя слуховая настройка и упоры — ритмика сосуществуют (ладовая ритмика и схемы ее процессов); на высоком уровне

культурного развития музыкальное мышление становится многосоставным даже и в своем одnogолосном оформлении, допускает многоголосность своего одновременного осуществления, доведенного до полифонности — до сложности одновременного сосуществования и скрещения нескольких музыкально оформленных образов.

Связная речь данного культурно развитого исторического момента должна быть понята вне ситуации своего возникновения. Ситуацию она должна заменять четкостью и ясностью композиционного оформления своей конструкции. Оформление должно исчерпывающе выявлять все условия бытия своего явления.

Свойственные данной исторической эпохе идеологические принципы мышления и приемы его композиционного оформления организуют стиль эпохи<sup>1</sup>.

«Большая медицинская энциклопедия», стб. 470—471. «Движения», <т. 8. М., 1929>.

«Три рода движений:

1. Движения явно корковые (по старой терминологии — произвольные). К таким движениям следует относить все однократные сложные импульсы и цепные движения, слагающиеся из ряда нетождественных сложных импульсов. Таковы: движения художника, рисующего картину, движения разборки или сборки какого-нибудь механизма, движения хирурга при операции и т. д. В этих движениях участие коры является несомненно преобладающим, и иннервации экстрапирамидные составляют лишь общий фон и фундамент. К этой же группе относятся и движения в периоды усвоения нового двигательного навыка: ходьбы, речи, письма и т. д.

2. Движения с преобладанием экстрапирамидных иннерваций (автоматизированные, или первичные движения). К этой группе относится преобладающее большинство движений человека: ходьба, письмо, речь, привычные проф. движения. В этих движениях участие коры настолько уменьшено, что отдельные слагающие импульсы совершенно не осознаются субъектом, и психологически эти движения воспринимаются как непосредственный переход от образа (зрительный образ буквы, слуховой образ слова и т. д.) к его воспроизведению. Все движения этого рода не врожденные, а вырабатываются более или менее длительным упражнением, ведущим к автоматизации их.

Одно характерное свойство движений этой группы: «Именно в этих (и только в этих) движениях проявляется индивидуальная манера движений данного субъекта. Ходьба окрашивается признаком походки, письмо — почерком, речь — акцентом, игра на фортепиано — туше... Большая степень участия подкоркового аппарата сказывается в плавности, стройности движений, склонности к обширным и хорошо слаженным синергиям (содружествам. — Б. Я.) и т. д. Преобладание коры ведет к угловатым, резким, точным, но менее изящным движениям».

<sup>1</sup> Заметка «Звуковая речь» заканчивается выписками, перемежающимися замечаниями Яворского. — *Примечание ред.*

3. Движения, в которых в норме кора, по-видимому, совсем не участвует, хотя и может участвовать. Эти движения называют автоматизмами. К таким движениям относятся: дыхание, мигание, зевание, потягивание, дефекация и т. д. Движения этой группы врожденные, они существуют у ребенка с первого дня его жизни. Автоматизмы отличаются от рефлексов отчасти большей сложностью, главным образом тем, что возбуждаются не с периферии, а из центра, за счет причин, возникающих в самом организме...

И. Сеченов. «Психологические этюды». СПб., 1873:

«Рефлексы головного мозга», с. 3—4: «Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению — к мышечному движению (моторность. — Б. Я.). Смеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к родине, дрожит ли девушка при первой мысли о любви, создает ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге — везде окончательным фактом является мышечное движение. Чтобы помочь читателю поскорее помириться с этой мыслью, я ему напомним рамку, созданную умом народов и в которую укладываются все вообще проявления мозговой деятельности, рамка эта — слово и дело. Под делом народный ум разумеет без сомнения всякую внешнюю механическую деятельность человека, которая возможна лишь при посредстве мышц. А под словом уже вы, вследствие вашего развития, должны разуместь, любезный читатель, известное сочетание звуков, которые произведены в гортани и полости рта при посредстве опять тех же мышечных движений.

Итак, все внешние проявления мозговой деятельности действительно могут быть сведены на мышечное движение... Кроме того, читателю становится разом понятно, что все без исключения качества внешних проявлений мозговой деятельности, которые мы характеризуем, например, словами одушевленность, страстность, насмешка, печаль, радость и пр., суть не что иное, как результаты большего или меньшего укорочения какой-нибудь группы мышц — акта, как всем известно, чисто механического...

Да и может ли быть в самом деле иначе, если мы знаем, что рукою музыканта вырываются из бездушного инструмента звуки, полные жизни и страсти, а под рукою скульптора оживает камень».

## Поведение

Поведение осуществляется идеологической организацией соотношений конструктивных энергий, композиционно оформляемых согласно непрерывно меняющимся стилевым приметам постепенно развивающейся, становящейся или отмирающей, разлагающейся идеологии.

Конструктивными энергиями являются:

1) присущая инстинкту человека действенность энергий возбуждения — торможения (в звуковых соотношениях — неустойчивость и относительная устойчивость соотношений внутренней слуховой настройки);

2) энергия синергистов-регуляторов, проводящая согласование сложности волеорганизующих импульсов в единство их поведения. Частный вид такого единства определяет точное качество каждого факта поведения — а) моторно-внешнего или б) интеллектуально-осознаваемого;

3) воздействие синергистов-регуляторов определяет в отношениях энергии возбуждения — торможения их каждый раз определенным образом: а) согласованное расчленение на агонистов — антагонистов в пределах данного процесса, б) или воздействие на самый вид действенности процесса — его притяжение — отталкивание, в) или на их единство в расporre;

4) мотиво- и целеобусловленные в определенных ситуациях проявления энергии возбуждения — торможения оформляются или как энергия стремления-влечения (страстность), или как энергия психофизической реакции (эмоциональность);

5) волеорганизующие импульсы, при своем исторически обусловленном развитии и стройной организованности, конструируются как волевое воздействие на самоорганизованность и на организующее изменение объективного мира.

Ритмические соотношения этих энергий создают конструкцию явления, а данная конструкция явления сама есть исторически обусловленное единство всех ритмических соотношений энергий, участвующих в организации данного явления.

Композиционное оформление такой конструкции в специфике материала есть исторически стилевое идеологическое проявление творческих энергий эпохи — будь то идеологическое или внешне моторное поведение человека в общественных условиях его существования или создаваемых им памятников.

Поведение в различные исторические эпохи выражалось в единстве соответственно идеологически организованных процессов. Это единство по очереди обозначалось как истовость (трудовая, цеховая, идеологическая), феодальная куртуазность, галантность с целым рядом своих подвидов (строгая, ироническая, сентиментальная, бриллиантная), воспитанность<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Здесь Яворский не заканчивает свою классификацию: в настоящем его труде (и в ряде др. материалов) за феодальной куртуазностью, или иначе — «этикетностью» следуют романтизм и психологичность. — *Примечание ред.*

Живой организм обладает энергией самопроизвольного проявления.

Инстинкт есть действенность этой энергии живого организма, стремящегося осуществить жизненный процесс своего саморазвития при любой ситуации.

Специфичность импульсного проявления энергии возбуждения — торможения, организуемая синергией в прямой зависимости от данной ситуации, определяет частный вид оформления инстинктивной действенности, ее созидательное или защитное применение.

Инстинкт как стремление-влечение живого организма при возникновении в нем внутренней потребности, внутренних позывов, определяющихся процессом саморазвития живого организма в условиях его бытия, проявляется как самопроизвольная способность развивать эту свою действенность в виде энергии возбуждения.

(Гегель. <Соч. М., 1939>, т. 6, с. 233: «С болью начинается потребность и влечение».)

Испытываемые им внешние воздействия или противодействия вырабатывают у организма (при импульсивной настойчивости инстинктивных проявлений) способность тормозить свою возбуждающуюся действенность. Поэтому различные виды проявления, вызываемые внутренними импульсами или внешними раздражениями, организуют самую энергию как энергию возбуждения — торможения.

У человека нет десятков инстинктов и энергий, а есть одна жизненная энергия, которая проявляет жизненный процесс при любой ситуации и реагирует всеми теми центрами ощущений, которые свойственны физической конструкции человека. Из шести воспринимающих объективную действительность чувственных органов человека (полукружные каналы, слух, зрение, осязание, вкус, обоняние) музыкальный процесс использует полукружные каналы как конструктивно-ритмические орудия, и слуховой орган, проецирующий конструктивно-ритмические процессы во внутреннюю слуховую настройку как музыкальные образы.

Вызванное внешним сложным целенаправленным воздействием комбинированное ответно-центробежное проявление энергии мгновенно организует сложное целеорганизованное проявление инстинкта — его реакцию. Следовательно, инстинктивная реакция есть импульсивная, субъективная действенность энергии возбуждения — торможения, вызванная как субъективно-ответная на объективное воздействие извне.



Приобретенное на осознанном опыте постоянство реакции энергии возбуждения — торможения образует привычный рефлекс живого организма. Эта приобретенная реакция-рефлекс проявляется без преднамеренного участия сознания и поэтому вскрывает субъективную (при культурном развитии общественности — идеологическую) организацию психики. Осознанно-идеологическое размышление, успевающее предварять проявление энергии возбуждения — торможения и в свою очередь тормозить ее проявление до проявления решающего акта сознания, организует рефлекс-ию.

Общее торможение целого сложного процесса, вызванное нерешительностью рефлексии, образует рефлекторную деятельность.

Сложное проявление инстинкта как единства энергии возбуждения — торможения в зависимости от условий своего проявления оформляется как центростремительность — центробежность, притяжение (тяготение) — отталкивание, субъективность — объективность, взаимо-устремленность (распор, симметричное соотношение).

Притяжение-влечение и отталкивание-отвращение выявляют стремление инстинкта, стремление его энергии организоваться в реальную действительность осознанно-созидающего или осознанно-противодействующего идеологического поведения, вырабатывающегося в процессе общественного бытия.

Человеку присуще субъективное ощущение определенного состояния органов чувственного восприятия, ощущение их безразличия, раздражения или успокоения. Само ощущение есть переход безразличного состояния в неустойчивое состояние, в состояние раздражения — но в такое состояние, которое не требует никакой реакции по отношению к причине, вызвавшей данное ощущение, и не вызывает никакого влечения к причине.

Ощущение есть состояние (а не влечение, не реакция), которое длится определенное время и затем прекращается, сменяется безразличным самоощущением или другим особым ощущением без субъективной психологической связи между этими последовательными ощущениями.

Ощущение есть субъективное состояние (констатация факта, а не процесс), вызванное объективной причиной-раздражением, а не нервно-психическим воздействием; за ощущением не следует нервно-психическая реакция, как при эмоциональности, ощущение равным образом не вызывает физико-психического влечения, как при страстности.

Причина ощущения может быть внутренней — из субъекта, вызываемая состоянием самого организма, или внешней, вызывающей ощущение каким-либо органом чувств.

Самым первым впечатлением от действительности является ощущение; одно ощущение от другого отличается качеством.

Ощущение может быть мгновенным, кратким и длительным.

Однотипные ощущения различаются своей противоположностью (при среднем нейтральном).

Физические ощущения: холод — тепло — жар (температурные ощущения); сырость — свежесть — сухость (ощущения влажности); бодрость — вялость — усталость (мышечное самочувствие); работа — отдых; свободно дышится — душно — удушливо; свет — темнота — мрак; громко — с обычной силой — тихо (ощущение динамики) и др.

Моторные ощущения: устойчивость — равновесие — балансирование — неустойчивость; опора — упор; медленно — обычно (согласно пульсу или дыханию) — быстро (ощущение темпа); неподвижность — движение — передвижение; полет — падение; доля движения: размер движения (двух-трехдельность); пульсирующее движение такта, пульсирующее членение доли (дуольность, триольность); равномерно — неравномерно.

Нервно-психические ощущения: покой — взволнованность, спокойствие — беспокойство.

(Радость — печаль — это процессы, страстные или эмоциональные, но не ощущения).

(Ср. Гегель. <Соч. М. — Л., 1930>, т. 1. Энциклопедия философских наук, с. 54: «Чувственное ощущение всегда имеет дело с единичным...»)

с. 61: «Первой рефлексией пробудившегося сознания было то, что люди заметили, что они наги. Это очень наивная и глубокая черта. В стыде именно заключается отход человека от своего природного и чувственного бытия. Животные, не дошедшие до этого отхода, не знают поэтому стыда».)

Стыд есть ощущение отличия своего, субъективного самоощущения от объективно-общественного, трудового.

Между приростом или убылью раздражения и увеличением или уменьшением ощущения существует сложность соотношения. Изменение силы ощущения зависит от порога данного ощущения (закон Вебера — Фехнера)<sup>1</sup>.

Проявление инстинкта сопровождается субъективным ощущением. Многократно испытанное ощущение организует

<sup>1</sup> «Ощущение нарастает медленнее, чем раздражение, а именно как логарифм его». — *Примечание ред.*

в сознании свой рефлекс, который вызывает в виде одностипно протекающего процесса действенное влечение энергии возбуждения — торможения, которое называется вниманием.

Действенное внимание, вызванное стремлением изнутри (влечением во вне) или торможением — отталкиванием, стимулирует появление мышления.

Действенность единства внимания и мышления обуславливает наличие у субъекта пытливости в области осознания окружающей реальной действительности инстинктивными устремлениями, типичными для данного индивида.

Привычное ощущение, ставшее уже рефлексом, не переходящим в процесс действенного переживания, образует чувство, являющееся привычным представлением сознания.

Чувство всегда субъективно единично и определяет неосознанность отношения субъекта к объективному явлению, ограничиваясь рефлексией интеллекта: привычно — непривычно, нравится — не нравится, приятно — неприятно, удовольствие — неудовольствие, успокаивает — раздражает, красиво — безобразно. Поэтому чувство есть только выработанный рефлекс ощущения, выводящего энергию инстинкта из безразличного состояния посредством раздражения чувственно воспринимающих органов.

(Ср.: Гегель. <Соч.>, т. 1, с. 46: «...чувство, ощущение представляют собою не самое лучшее, не самое истинное, а самое незначительное, наиболее неистинное»...)

Чувство не может быть темой творческого задания, равным образом чувство не может быть критерием при восприятии художественно-творческого явления, так как чувство есть или только фиксация в сознании ощущения, а не действенно проявляемая реакция, или только состояние психики, а не процесс в области психики, не переживание, организующее протекание жизненной энергии.

Чувство нельзя смешивать со страстностью, которая есть действенное вольное переживание психофизического стремления-влечения; так же точно чувство нельзя отождествлять и с эмоциональностью, которая есть действенно импульсивное переживание нервно-психической реакции.

### **Пытливость**

(пыт-ать, пыт-ка, ис-пыт-ывать, по-пыт-ка)

Пытливость есть высшее, свойственное только человеку проявление внимания как постоянно присущего стимула в процессе интеллектуально осознающего действительность поведения.

Внимание есть такая волевая самоорганизация субъекта, при которой энергия возбуждения — торможения подчинена интеллектуальной способности осознавать ощущения, так сказать интеллектуально «осязать» объект посредством направления на восприятие объекта внимающего специфика — слуха, зрения, ощущений в области полукружных каналов или вкуса, обоняния, тактильного осзания — с целью передачи результатов этого интеллектуального «осязания» внутренним психическим центрам.

Ведущую роль в организации процесса внимания играет синергия. Для действенности внимания необходимы: ограничение объективного поля субъективного ощущения, включение всего, не входящего в объект внимания, установление связи внимающего субъекта с объектом. При наличии этих условий возможно расчленение субъективным сознанием объекта на его соотносящиеся конструктивные элементы и на композиционные признаки — с конечным установлением их единства.

Внимание, соединенное с действенным процессом устремления сознания к объекту, становится страстным вниманием.

Внимание, воздействующее на энергию возбуждения — торможения в длительном процессе восприятия, при отсутствии идеологического торможения, может сопровождаться эмоциональной импульсивной реакцией. Идеологически организованное внимание, при сильно развитой энергии возбуждения — торможения, может вызвать стремление к волевому участию в воспринимаемом явлении.

Сосредоточенность внимания бывает различной при различных ситуациях: внимание при ознакомлении (любопытство); внимание при познании (любопытность, обогащение жизненного опыта и памяти); внимание при созерцании (интеллектуальный процесс восприятия); внимание при размышлении (интеллектуальный процесс осознания и установления понятий); внимание во время процесса развития.

Пытливость есть постоянно свойственная одаренным ею индивидам действенность разума, направленная на обогащение и качественное развитие сознания.

Пытливость есть субъективное влечение, стремящееся: 1) испытать многообразие и разнообразие воздействия объективных энергий на возможные действенные направления субъективной энергии при различных ситуациях ее применения, 2) применить себя в многообразии и разнообразии окружающего объективного мира, 3) испробовать, как многообразно и разнообразно может быть воздействие разумно направленной субъективной энергии на всевозможные

объекты для их организации в исторически обусловленных субъективных целях в пределах общественно значимого поведения.

Пытливость разумно-действенного (а не рассудочно поступающего) индивида есть его стремление: 1) приблизить свое познание действительности к истине, 2) увеличить и обогатить свой жизненный опыт, 3) организовать действенность запаса этого жизненного опыта с целью его наиболее культурно-продуктивного общественного применения и использования.

Без пытливости не может организовываться культурно передовое внимание и сознание. Внимание без пытливости не действенно, мертво.

Пытливость есть исходный импульс ведущего творчества — научного и художественного.

Пытливость есть стихийность энергии творческого возбуждения, влечение которой стремится к новой целенаправленной организованности.

Пытливость предполагает наличие: 1) прекрасного внимания, 2) быстрой сообразительности, 3) способности к точному осознанию, 4) отличной памяти.

Все эти качества проявляются в области профессионального специфика, не всегда распространяясь на общебытовые явления. Многие выдающиеся по своей профессиональной пытливости общественные деятели, ученые, творцы отличались чрезвычайной рассеянностью вне области своих субъективно-интеллектуальных интересов.

Состояние пытливости при своем сильном напряжении может доходить до эмоционального переживания страстной трепетности энергии возбуждения — торможения (переживание самого процесса пытливости). Поклонение силам природы, фетишизм суть первобытные проявления пытливости.

Эпохи истовости (как трудовой, так и идеологической) и эпохи этикетно организованной абсолютистской идеологии не могли развиваться, так как были лишены пытливости, не допускали ее. Эти эпохи основывали свое благополучие на неизменяемости, неподвижности конструктивных принципов своего трудового обихода и общественных соотношений.

Гегель. <Соч. М., 1938>, т. 12. Лекции по эстетике, с. 324, 325: «... научное исследование началось с удивления. Человек, которого *еще* ничто не удивляет, живет еще в состоянии тупости. Его ничто не интересует, для него ничего не существует, потому что он еще не отличил себя и не отделился от предметов и их непосредственного единичного существования. Тот же, кого, с другой стороны, больше уже ничто не удивляет, рассматривает всю совокупность

внешних фактов как нечто такое, что он вполне уяснил самому себе, уяснил либо абстрактно рассудочным образом, так, как это делает всеобщее человеческое просвещение, либо в благородном и более глубоком сознании абсолютной свободы и всеобщности, причем, стало быть, превратил предметы и их существование в духовное самосознательное уразумение. Удивление появляется лишь там, где человек, оторвавшись от непосредственной, первой связи с природой и от ближайшего голо практического отношения к вещам вождения, духовно выходит из пределов природы и своего собственного единичного существования и теперь ищет и видит (слышит.— *Б. Я.*) в вещах (в явлениях.— *Б. Я.*) некое всеобщее, в себе сущее и пребывающее. Лишь тогда его начинают поражать предметы природы; они представляют собой некое иное, которое, однако, должно существовать для него и в котором он стремится снова находить самого себя, всеобщее, мысли, разум. Ибо предчувствие некоего высшего и сознание внешнего тогда еще остаются нераздельными, и, однако, между природными вещами и духом (процессом осознающего мышления.— *Б. Я.*) существует, вместе с тем, некое противоречие, в котором предметы сказываются как притягивающими, так и отталкивающими друг друга, и ощущение которого (то есть противоречия.— *Б. Я.*) при стремлении устранить его, именно и порождает удивление».

Гегель. <Соч.>, т. 12. Лекции по эстетике, с. 289, 290: «...фантазия является творческой (энергией.— *Б. Я.*)».

Эта творческая деятельность предполагает, как свое условие, прежде всего дар и склонность к схватыванию действительности и ее форм (схем.— *Б. Я.*), благодаря которым обладающий ими человек, внимательно вслушиваясь и всматриваясь, запечатлевает в своем духе (сознании.— *Б. Я.*) многообразнейшие образы *существующего*, а также и целую память, сохраняющую в себе пестрый мир этих многообразных форм (схем.— *Б. Я.*). Художник поэтому с этой стороны не вынужден опираться на плоды своей собственной фантазии, на им самим созданные домыслы, а, наоборот, должен отвернуться от плоского, так называемого идеального, и вступить в область действительности. Идеалистический приступ в искусстве и поэзии всегда очень подозрителен, ибо художник должен черпать из полноты жизни, а не из полноты абстрактных общностей, так как в искусстве, в отличие от философии, не мысль, а действительное внешнее оформление составляет стихию творчества. (Тут Гегель ошибается, так как в искусстве его существеннейшим признаком является конструкция творческого задания, конструкция выявляющего процесса — ритмики мышления, оформление дает лишь образы, через которые постигается понятие.— *Б. Я.*) Художник должен поэтому находиться в этой стихии и освоиться с нею. Он должен раньше, чем приступить к своему делу, многое видеть, многое слышать и многое сохранить в своей памяти; и нужно сказать, что все вообще великие люди почти всегда отличались сильной памятью. Ибо то, что человека интересует, он сохраняет в своей памяти, а глубокий ум простирает свои интересы на бесчисленные предметы...

Наличие этого дара интереса к определенному охватыванию явлений действительности в их реальном облике, равно как и наличие памяти, сохраняющей в себе виденные (и слышанные.— *Б. Я.*) явления, представляет собою, таким образом, то ближайшее требование, которому должен удовлетворять художник.

С точным знанием внешнего мира он должен соединять такое же близкое знание и понимание *внутренней жизни* человека, душевных страстей (Гегель еще не говорит об эмоциональных переживаниях, так как не знает их.— *Б. Я.*) и всех целей, к осуществлению которых

стремится человеческое сердце, а к этому двойному знанию должно еще присоединиться знакомство с характером выражения *внутренней жизни* духа (сознания. — Б. Я.) в реальном мире; художник должен знать, каким образом она (внутренняя жизнь. — Б. Я.) просвечивает через внешнюю поверхность (то есть через оформление. — Б. Я.) последнего». (То есть реального чувственного оформления; здесь Гегель сам себе противоречит, так как здесь он говорит о том, что не оформление есть стихия творчества, а что творческая стихия просвечивает через оформление. — Б. Я.).

«...Эта разумность (действительность. — Б. Я.) того определенного предмета, который он предпринял изобразить, должна не только наличествовать в сознании художника и двигать его творчеством, но и быть само по себе существенным и истинным, и художник должен продумать это существенное и истинное во всем его объеме и всей его глубине. Ибо без помощи размышления человек не может осознать того, что живет в нем; вот почему мы замечаем в каждом великом художественном произведении, что свой материал художник долго и глубоко продумывал со всех сторон. Одна лишь беззаботная, легко окрыленная фантазия никогда не создает подлинно ценного произведения искусства.

...Без обдуманности, сортирования, различения (выбора, ограничения, то есть действия осознающей пытливости. — Б. Я.) художник не в состоянии овладеть материалом, который он должен оформлять, и глупо полагать, что подлинный художник не знает, что он делает. В такой же мере художнику необходима концентрированность душевных переживаний».

Отсутствие пытливости, развивающееся при атрофии импульсивности и при безграмотности, притупляющей эту импульсивность, и, как свое следствие, вызывающее культурно-вредное самомнение (самовыпячивание), является причиной разложения музыкальной культуры, причиной отрицания постоянного становления этой культуры.

Результатом этого являются абстрактно звучащие протяженности, вместо творческих музыкальных произведений, безграмотные исполнения, вместо образно впечатляющего исполнительства, и описательные лженаучные работы, вместо осознанного выявления конструктивно-ритмических элементов и конструктивно-композиционного единства изучаемого художественного явления.

## Импульсивность

Импульсивность — самопроизвольное, внезапно возникающее проявление энергии, агонистическая неустойчивость в ее внезапно проявляющейся действительности.

Импульсивность прорывается без участия рефлексии и без участия интеллектуально-волевой самоорганизуемости или осознанного волевого воздействия.

От степени свойственной индивиду импульсивности зависит быстрота и сила проявления энергии и быстрота ее угасания.

При импульсивности важна быстрота самой действительности напряжения — разрядки. От степени и силы напряжения импульсивности зависит насыщенность речевого волевого явления субъекта.

Импульсивность может проявляться в возникновении и протекании процессов — моторных, темпераментных; страстных, эмоциональных; волевых. При своем сплошном проявлении стимулирует особый вид моторной действительности — живость, резвость, бойкость и, при неорганизованности самовыставления, — развязность.

### **Пытливость и импульсивность в различные эпохи музыкального мышления**

Внимание композиторов эпохи становления абсолютистского режима (как волевая самоорганизация энергии возбуждения — торможения при восприятии, созерцании, познании, размышлении) было направлено на ограничение и вычленение поля ощущения и восприятия объективного. Пытливость сознания отрицалась и парализовалась режимом. Перспективное значение воспринимаемого исключалось; вследствие этого объективно воспринимаемое и субъективно выявляемое превращалось в более или менее абстрактный тезис. Отсутствие пытливости, в особенности после консолидации абсолютистского режима — одно из характернейших свойств сознания и мышления художественных выживателей эпохи, режим которой прилагал громадные усилия для торможения осознающего реальную действительность пытливого научно-творческого разума.

Пытливость есть импульсивная субъективность влечения энергии, стремящейся применить себя в разнообразии окружающего объективного мира, испытать разнообразие воздействия объективных энергий на свою субъективную энергию при различных направлениях ее применения, испробовать, как разнообразно может быть воздействие индивидуальной субъективной энергии на разнообразные объекты для их разумной организации в субъективно разумных целях.

Пытливость разумно-действенного человека активизирует его стремление увеличить и обогатить свой жизненный опыт, организовать запас этого жизненного опыта, чтобы наиболее производительно применить и использовать его.



Пытливость есть импульсивная стихийность энергии, влечение которой стремится к новой, культурно более обоснованной организованности.

Отмирание пытливости в эпоху абсолютистского режима высвобождает возможность абстрактно развивать легкость, побуждает пользоваться наименьшей затратой энергии при усилии и, наконец, достигать отсутствия усилия, выхолащивая этим содержательную действенность самого усилия.

Грация, то есть движение, освобожденное от целенаправленности трудового усилия, противопоставляется действительному проявлению творческой энергии и является одним из бытовых признаков переходной эпохи от абстрактных идеалов красоты к эстетству.

Эпигонов этой эпохи было достаточно и в XIX ст. — Фетис, Улыбышев, Ганслик; в России — в значительной степени Серов, Кюи, Ларош.

Грация широко развивалась в XVIII ст. при разложении стиля рококо и в сентиментализме. В XIX ст. грация вновь расцвела в эпоху реставрации и легитимизма — в бриллиантном стиле, а в начале XX ст. — в своеобразном преломлении эстетства, возрождавшего художественные памятники этих «грациозных» эпох. Эстетство грани XIX—XX ст. увлекалось всякими Коломбинами, Арлекинами, феями, музыкальными табакерками; творчество было заменено стилизацией.

Петербургский музыкальный быт, наиболее близко соприкасавшийся с бюрократизмом, легко поддавался «грациозному» соблазну. Этому доказательству — салонные тяготения позднего Балакирева, Кюи, оплот тогдашнего Петербургского эстетства — Лядов, эпигоны школы Римского-Корсакова — Аренский, Черепнин и живший в Москве Гречанинов. Глазунов и позднее Стравинский отдали изрядную дань «изящному» уклону. Много раньше сам Чайковский оттенял свою стихийную страстность и эмоциональные переживания вполне эстетскими стилизациями в некоторых (между прочим, лучших) операх и в двух последних балетах.

Москва труднее поддавалась такому абстрактному «облегчению» своей музыкальной энергии. Три столпа Московской музыкальной идеологии — Танеев, Рахманинов и Скрябин — были совершенно чужды и грации и эстетства. Но Московская консерватория, стоявшая тогда совершенно в стороне от передовой культурной жизни не только страны, но и самой Москвы, легко поддавалась соблазну, в особенности после ухода сначала Скрябина, а затем Танеева.

## Страстность

Страсть есть стремление субъекта, его влечение к объекту.

Страстность есть переживание стремления-влечения.

### а) Общее определение

Страстность — как притяжение или отталкивание, как энтузиазм или протест — различно влияла на творческую действенность в различные эпохи.

Жизненная энергия возбуждается стремлениями-влечениями, то есть проявлениями страстей. Стремления-влечения идеологически изживающей себя эпохи не действительны реально, призрачны. Идеологически становящаяся общественность стремится действительно проявить энергию своего страстного устремления.

Исходя из устойчивости — субъектности — страстность стремится к предикатности, то есть она конструктивно неустойчива. Стремление страстности прямолинейно, и поэтому ее «ладовая» ритмика проста, преимущественно периодична, допускает метрические увеличения или уменьшения ритмических ячеек (например, финальные стретты Бетховена, Россини, Беллини, Доницетти). Настойчивость проявления страстности выявляется дроблениями простой ритмики. Усложненные ритмические схемы указывают на то, что страстность уже не является организующим принципом, а входит в психологический процесс как частный образ.

Прикладная страстность, вызывавшаяся и использовавшаяся абсолютистским режимом, по самому своему происхождению пассивна в субъекте, действует по своему моторному принципу, по инерции, и поэтому конструктивно достаточно устойчива. Поэтому в абсолютистскую эпоху состояние страстности оформлялось моторно-темпово с размерными упорами, часто на одномоментных построениях; например, особенно длинные предыктные построения на созвучии V ступени и коды на тоническом созвучии. (Примеры таких построений можно найти у Гайдна, Моцарта и даже у Бетховена — кода финала Пятой симфонии.) В развитую пору психологической эпохи подобные построения вызывали улыбку у рядовой публики и осуждение со стороны специалистов-музыкантов; подобные, не оформленные ритмическими образами, но психологически необходимые по конструктивному значению и моторной протяженности построения получили тогда название «remplissages» (рамплиссажей, то есть заполнений: remplir — заполнять), так

как создаваемый ими музыкальный образ был механистичен, лишен даже упрощенного ритмического облика, не говоря уже об отсутствии всякого развития или хотя бы даже раскрытия.

Страстность образа в ампирную и реставрационную эпоху уточняется композиционными приемами: моторно-темповыми; фигурами упоров, проводимыми в периодичности размера; образами постепенного видоизменения динамики (*crescendo*, *decrescendo*) или однократного неожиданного появления динамических образов (*sforzando*, *forzato*), или сменами динамических образов (*forte subito*, *piano subito*) и т. п.; постепенным увеличением или ослаблением резонирования.

Наличную вольную страстность отличает перевес агонистов (стремлений) над антагонистами (торможениями); увеличение энергии антагонистов указывает на убывание, потухание, изнеможение страстности (оно типично выражено в печальных изнемогающих заключительных построениях Чайковского). Увеличение страстности к концу построения типично на Западе для Шопена и Листа, в России для Скрябина (так называемый в рецензентской литературе «раструб» заключений скрябинских больших произведений).

Если у человека с идеологически определенно организованной темпераментностью имеется в наличии определенно направленное стремление-влечение (притяжение или отталкивание), постоянно присущее или длительно проявляющееся в его трудовой жизни и реакции на окружающие условия, — то это стремление-влечение и притяжение — отталкивание определенным образом обуславливают присутствие определенного импульса страстности в его темпераментно-моторном, идеологически обусловленном поведении. Страсть воодушевляет.

#### б) Страстность как фактор поведения в различные эпохи

Творческое внимание композиторов психологической эпохи получило мощный действенный импульс в пытливости сознания, освобождающегося от тисков абсолютистского режима и его принудительно-идеологического этикета. Творческое сознание получило возможность волевого самоопределения в происходящей общественной борьбе.

Такое соединение внимания с пытливостью явилось действительно-творческой силой, обогащающей развитие сознания. Теперь уже идеологическое убеждение, начинавшее глубоко осознаваться творческой личностью, само насыща-

ло волнующей или проникновенной страстностью музыкальную выразительность.

Творческая страстность, как стремление-влечение энергии возбуждения, при котором наличествует определенная идеологическая целенаправленность, — это не просто физиологическое стремление-влечение: такая творческая страстность есть творческое переживание идеологической психической жизни человека. Такая страстность характеризует всю творческую деятельность ведущих русских композиторов. Ярко проявившись в творчестве Глинки, она, по мере обострения общественной борьбы, все сильнее разгоралась вплоть до Скрябина.

Достаточно вспомнить музыкальное (а не словесно-литературное или сценически осуществленное) воплощение образов: Сусанин, Ваня, Собинин, Руслан, Горислава (Глинка); Наташа, Мельник (Даргомыжский); Борис, Юродивый, даже Варлаам в его песне про взятие Казани, Марфа, Досифей (Мусоргский); Игорь, Ярославна, Галицкий, Кончак и его дочь, путивльские воины, бояре и поселяне, половецкий дозор и пляшущие половцы (Бородин); Татьяна, Ленский, Иоанна, Кума, Мазепа, Кочубей, Мария, Лиза, Герман (Чайковский); Купава, Вера Шелога, Войслава, Любаша, Милитриса, Сервилия, Кашей, Кашеевна, Феврония и Гришка, Звездочет и Шемаханская царица (Римский-Корсаков); Кассандра, Орест, фурии, микенские граждане, хор в «Иоанне Дамаскине», хоры из кантаты «По прочтении псалма» (Танеев).

Бодрая, здоровая, могучая страстность характеризует все инструментальные произведения Бородина, представляющие собой редкие в музыкальной литературе примеры волевой организованности стихийных энергий. Интересно, что именно эту особенность творчества Бородина отметил и выделил Лист, отличавшийся особенной чуткостью при определении творческого облика своих современников (что неизмеримо труднее, чем характеристика композитора в исторической перспективе).

Стихийная страстность захватывает слушательские массы в «Ромео», «Буре», «Франческе», в первой части «Манфреда», в трех последних симфониях, в Первом фортепианном (b-moll) и в Скрипичном (D-dur) концертах и во многих других инструментальных сочинениях Чайковского. Наверяд ли в мировой музыкальной литературе можно найти другие примеры такого масштаба страстности при такой стихийно-массовой эмоциональности.

Напряженная, предельно насыщенная страстность отличает инструментальные произведения Танеева.

Хотя и не определенно целенаправленная, но волевая страстность заменяет недостающее психологическое развитие в эмоциональных переживаниях Рахманинова<sup>1</sup>.

Страстен в своем упрямстве, не находя целенаправленного применения своей энергии, Балакирев.

Римского-Корсакова отличает эпизодически появляющаяся страстность небольшого масштаба. Обычно Римский-Корсаков заменяет страстность повышенным проявлением темпераментного воодушевления (например, в «Шехеразаде», в «Испанском каприччио»).

Мусоргский обладал значительной страстностью, но отсутствие конструктивно-связных образов, отсутствие ладоритмического процесса лишает его произведения того монументального масштаба, на которые они были рассчитаны по своему замыслу. Эти произведения дают только ряд блестящих эпизодических зарисовок-характеристик, значение которых именно в их импульсивной непосредственности. Попытки Римского-Корсакова придать произведениям Мусоргского абстрактно-оправданный формальный облик лишь повредили этим произведениям, так как Римский-Корсаков сам был лишен конструктивности в творческом мышлении большого масштаба и был замечателен именно в миниатюристическом, эпизодическом мышлении. Это отразилось на всех его учениках, на его любви к купюрам при исполнении чужих произведений большого масштаба (несмотря на справедливое его негодование, когда дирижеры требовали купюр от него) и в его ясно выраженной неприязни к масштабной сущности произведений Чайковского и Скрябина.

Страстная взволнованность, устремленность, страстно пылающее горение доведены Скрябиным во многих его произведениях до возможных в его время пределов и устанавливают в этом отношении непосредственную его преемственную связь с Чайковским. Длительное педагогическое и художественное общение с Танеевым сыграло при этом значительную роль.

В русском музыкальном творчестве яркость страстной действенности мышления в целом преемственно свойственна произведениям Глинки, Бородина, Чайковского, Танеева, Рахманинова и Скрябина. В творческой характеристике остальных русских композиторов страстность проявляется как эпизодический фактор.

Русское музыкальное творчество характеризуется свободной, убежденной, импульсивно прорывающейся страст-

<sup>1</sup> Отсылаем читателей к специально посвященному Рахманинову этюду на с. 221.— *Примечание ред.*

ностью. Это творчество не знает преднамеренно организуемого применения страстности к идеологическому поведению, как это было характерно для многих западноевропейских композиторов XIX ст. (Разумеется, речь идет не о специальных стилизаторских заданиях в произведениях хотя бы Чайковского, который именно и выделяется стихийно-массовой страстностью своих основных драматических, импульсивных, эмоционально-психологических переживаний и образов. Изобразительными стилизациями Чайковский подчеркнул идеологические противоречия своей эпохи.

Романсная литература Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Рахманинова изобилует образцами всевозможных проявлений страстности как взволнованного переживания, от самых своих нежных проявлений вплоть до бурно-подъемных, остродраматических и потрясающе трагических. Диапазон запечатленных в русской романсной литературе страстно-психологических состояний и переживаний человека исключительно велик и заполнен без пустующих промежутков.

В основном созерцательная, а не действенно переживающая в XIX ст.— западно-европейская романсная литература психологической эпохи может противопоставить этому богатству запечатлений страстности только романское творчество Листа и Шумана, к которым присоединяются случайно возникшие, преимущественно эмоциональные романсы Вагнера и несколько романсов Грига. Вообще же западно-европейская романсная литература интересна своими запечатлениями других психологических ситуаций, не требующих действенности в области страстных, эмоциональных и волевых ситуаций, так как западная литература все еще декламационно-абстрактна, тяготеет к одномоментным статическим образам и, следовательно, не дает четких или ярких ладоритмических образов. Подчеркнутые моторно-изобразительные, то есть метрические образы западной литературы не отличаются психологической содержательностью, пребывая в области бытовой темпераментной характеристики.

В вокальной литературе Западной Европы страстность сосредоточена в оперном (связанном с театральным действием) творчестве итальянских композиторов — Россини, Беллини, Доницетти в романтической еще эпохе и в ее изживаниях, у Верди и Пуччини, — также у Вагнера. Большой страстностью отличаются оперы Мейербера, Бизе и отчасти Сен-Санса.

Особый вид страстности развили композиторы в специфическом жанре оперетты второй половины XIX ст. — Оффенбах, Лекок, Миллекер, Иоганн Штраус-сын. Этот вид страстности был подготовлен танцевальной музыкой семейства Штраусов, Вальдтейфеля и других композиторов.

Особо выдаются в русской литературе проявления и запечатления патетического и трагического.

Патетизм есть поглощающее личное переживание чрезмерно напряженной страстности в кризисные моменты общественной борьбы. Патетизм — как чрезмерность напряжения страстности, как борение субъективной страсти с сопротивлением объективного начала, как волевое переживание коллизии противоречия, как напор уплотняющейся, всезахватывающей энергии возбуждения, как взволнованная доблестность идейно насыщенного жизненного подвига, — запечатлен во многих произведениях Чайковского, у Танеева в «Орестее» и многих инструментальных произведениях (особенно в Фортепианном квинтете), у Скрябина в Этюде *dis-moll*, в сонатах Пятой, Седьмой, Девятой, в «Поэме экстаза».

Точно так же трагизм, как неразрешимая коллизия двух равномошных, равноубежденных энергий, запечатлен во многих произведениях Мусоргского, Бородина, Чайковского, Танеева, Скрябина. Скрябин, отличавшийся в своем творчестве исключительной волевой действенностью, преодолел трагизм своей ситуации (...) (Девятая соната, Прелюдия ор. 74 № 2 и 3).

Русская музыкальная литература в произведениях Танеева обладает таким полифонным, то есть многообразным, одновременно-последовательным запечатлением массовости — массовой страстности, массового ощущения трагического, — которое после Баха, за исключением листовской полифонии, совершенно отсутствует в западно-европейской музыкальной литературе как романтической, так и психологической эпох. Танеев в этой области художественно равнозначителен Достоевскому, Льву Толстому, художнику Сурикову; как в свое время Чайковский, он еще ждет своего Никиша, который в исполнении въявь раскроет это сложное богатство танеевского творчества.

### Сентиментальность

Многократная повторность ощущения образует постоянный рефлекс. Производимое абсолютистским режимом торможение импульсивной, эмоционально переживаемой дей-

ственности нервно-психической субъективной реакции, — вследствие чего эта реакция не осуществляет себя в поведении, — приводит к гипертрофии ощущения, не смогшего вызвать импульсивно свое проявление. Такое гипертрофированное ощущение, такая самодовлеющая утрировка рефлекса, такая вынужденная недейственность превращается в самовыставление абстрактного ощущения, а в эпоху разложения режима доходит до самовыпячивания (рычащие трагики, цыганский сверхэмоциональный разгул).

Самовыставление недейственного ощущения получило название сентиментальности. Будучи выходом для потребности в эмоциональной реакции, заторможенной режимом, сентиментальность явилась одним из приемов риторичности и как такой прием скоро была признана и режимным этикетом как выявление вовне идеологически допустимого чувственного рефлекса от искусственно вызванного ощущения.

Произвольное (а не импульсивное) самовыставление такого наигранного рефлекса-чувства (чувственного рефлекса) — не импульсивно переживаемого как реакция на реальность, а вызванного представлением, — есть ложное ощущение, ложное переживание и подменяет собой импульсивную эмоциональную реакцию. Сентиментальность не организует, а риторически оформляет поведение. В результате сентиментальность не имеет значения для процесса действительного психологически развертывающегося переживания.

## **Искренность** (искра)

Искренность есть импульсивное, не заторможенное, не сдерживаемое рефлексией и сдерживающими центрами проявление идеологической темпераментности, идеологической страстности, идеологической эмоциональности, идеологической волевой самоорганизованности.

Следовательно, искренность обусловлена эпохой — организующими ее принципами, принадлежностью индивида к определенному общественному состоянию, к режиму, к передовым, консервативным или разлагающимся слоям общест-венности.

Индивидуально искренность обусловлена индивидуально приобретенными рефлексам, в зависимости от более или менее богатого жизненного опыта, индивидуально свойственной пытливостью.



Единство импульсивности искренности и импульсивности пытливости создает высший тип творческой искренности. Композиторы, одаренные такой творческой искренностью, являются ведущими композиторами-творцами в области музыкальной культуры; они участвуют как деятели в процессе развития самой культуры творческой энергии. К ним применимо определение гениев. Таковы основоположники, психологической эпохи в музыкальном искусстве — Шопен, Лист, таков ее завершитель — Скрябин.

Композиторы, обладающие даже выдающейся импульсивностью искренности, но не одаренные импульсивностью пытливости, являются только выявителями состояния музыкальной культуры своей эпохи; они запечатлевают в образах своих произведений состояния и обусловленное этими состояниями переживание свойственных эпохе темпераментности, страстности, эмоциональности, волевой самоорганизации.

Исключительно ярким по импульсивности искренности, гениальным выявителем страстно-эмоционального состояния своей эпохи, выявителем широкого диапазона и напряженной интенсивности ее типовых страстно-эмоциональных переживаний был Чайковский. Но это же свойство гениального выявителя наличных качеств эпохи объясняет его враждебность как музыкального критика к тем творческим деятелям — Шопену и Листу, — которые со всей импульсивностью искренности и импульсивностью пытливости музыкально-творчески проявили себя в становлении этой новой, психологической эпохи музыкально-творческого мышления и вольных, общественно-передовых переживаний — эпохи, к которой принадлежал и которую запечатлевал сам Чайковский.

### Темпераментность

Temperare (лат.) — значит соразмерять, temperamentum — соразмерное соотношение энергий<sup>1</sup>, temperature — соотношение теплоты и влажности тела или воздуха в данной ситуации. «Темпераментный человек» — это человек с четким выявлением типа темпераментности в процессе действительности<sup>2</sup>. У человека сохраняется в течение его жиз-

<sup>1</sup> Одно из значений латинского temperamentum — устройство, построение. — *Примечание ред.*

<sup>2</sup> В быту XIX столетия термин «темперамент» потерял свое научное значение и стал обозначать и повышенную страстность, и характер, и эмоциональные вспышки, и волевою настойчивость.

ни «автоматическая регуляция внутренней температуры тела; относительно независимой от среды...»<sup>1</sup>. Температура данного человека есть для него температурная норма, которая может незначительно варьироваться в обе стороны, в зависимости от его переживаний или болезненного состояния. Так же и темперамент имеет для каждого человека свою норму, которая допускает лишь незначительные колебания в сторону большей активности или большей пассивности.

Темпераментность есть постоянно присущее каждому характеру основное моторное качество поведения. Темпераментность поэтому не зависит от происходящих в данное время внутренних процессов — будь то в мышлении, будь то в страстном влечении или эмоциональном переживании; темпераментность только организует внутренне и внешне моторные проявления этих процессов.

Темпераментность не может быть неорганизованной; могут быть неорганизованными проявления и соотношения энергий в детстве — в пору еще неустановившейся темпераментности, или же у взрослых в случаях утери психических координаций. Темпераментность может быть и вялая, слабо выраженная, не могущая влиять на организованность поведения.

Темпераментность в некоторые исторические эпохи есть такая постоянно присущая характеру человека организация, при которой соотношения энергий и их периодичность однотипны, так как это обусловлено историческими чертами данной идеологии.

В те эпохи, когда господствующая идеология тормозит импульсивное проявление страстности и эмоциональности, темпераментность подчиняет их себе; она лишь насыщает свой тонус или их непосредственной энергией (как в исторические эпохи), или их приспособленными видоизменениями (так в абсолютистскую эпоху страстность была использована как рвение, а эмоциональность разложилась в сентиментальность). В те же эпохи, когда импульсивность вольно проявляется в поведении человека, темпераментность не преобладает над страстностью или эмоциональностью, они пересиливают своими процессами ее организованную типовую периодичность.

Тип темпераментности вырабатывается социальными принципами, обуславливающими поведение. Это типовое поведение выявляется сознанием (строим мышления), опре-

<sup>1</sup> Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. М., 1940, с. 167.

деляемым конкретно-исторической сущностью бытия — трудового и общественного.

Единой темпераментности для всех идеологий и эпох быть не может, так как она зависит именно от самой идеологии, от лежащих в основе этой идеологии принципов. Поэтому в корне различны темпераментность трудовой истовости (земледельцев-крестьян), темпераментность куртуазной идеологической истовости феодальной эпохи, темпераментность, выработанная абсолютистским режимом как этикетно-риторическое рвение при галантном поведении.

В эпоху психологичности организации поведения не темпераментность, а влечение-страстность и реакция-эмоциональность, волевое воздействие проявляются как ведущие энергии.

В эпохи жесткой принудительности идеологии (трудовая истовость, идеологическая нетерпимость феодальной эпохи, абсолютистский режим) темпераментность исключает воздействие импульсивности, пытливости, вольной страстности, эмоциональности. Импульсивность исключается потому, что она нарушает и разлагает тип соотношения энергий и их периодичность. Пытливость — потому что она вносит в сознание новые идеологические обоснования, отрицающие те, которые явились основополагающими при образовании данной типовой темпераментности. Вольная страстность и импульсивная эмоциональность в корне нарушают темпераментную организованность мышления.

От исторического содержания каждой эпохи зависит большая или меньшая общественная значимость темпераментности.

В истово-трудовом крестьянском быту выработанная в коллективном тяжелом физическом труде темпераментность вбирала в себя все страстные, эмоциональные, волевые проявления поведения. Соответственная этому общественному строю истовая темпераментность была основным принципом; она фиксировалась в обрядно-ритуальной организованности поведения также в истово-идеологическом обществе, где происходило отделение производственного трудового процесса от идеологического. В эпоху абсолютизма дальнейшее развитие этой тенденции сделало возможным большее многообразие идеологического использования темпераментных типов, совершенно лишивших при этом мышление свободы выявления эмоциональных и волевых реакций. Режим не допускал индивидуальности: «подданный» (*sujet*, *Untertan*) должен был быть типом определенного сословия. В эпохи обостренной общественно-идеологической борьбы, когда страстность начинает властно влиять на по-

ведение (*appassionato, con anima, con passione* в музыке), темпераментность становится второстепенным, служебным элементом (приемом) мышления.

Первым композитором, четко выявившим организованную темпераментность как главный принцип личного и общественного поведения, отвечающий вполне определившейся абсолютистской эпохе, был Доменико Скарлатти (1685—1757). Его темпераментность отличается ярко выраженной импульсивной пылкостью; это придает его творчеству индивидуальный отпечаток и выделяет его среди композиторов всей абсолютистской эпохи<sup>1</sup>. Только творчество Бетховена в самом конце эпохи достигает такой же пылкости, но уже сознательной, целенаправленной — темпераментной страстности. Аналогичным явлением, но уже в другую, психологическую эпоху, по импульсивной пылкости всего характера, а не только одной его темпераментной энергии, было творчество Листа.

Современники Доменико Скарлатти — Корелли (1653—1713) и И. С. Бах (1685—1750) еще слишком находились под властью истово-идеологической, страстно-патетической рефлексии; Вивальди (1678—1741) тоже еще зачастую бывает строже, суровее, чем Скарлатти. Притом эти три композитора — Корелли, Вивальди, Бах — в своем мышлении подчинены коллективной организованности процесса, перспективность планов в структуре их сочинений явно еще тяготеет к коллективной равнопланности гомофонной полифонности. Доменико Скарлатти уже решительно проводит ансамбльную организованность целого и фигурированную разнозначительность кулисной (то есть прерывной) перспективности. Скарлатти решительно порывает с полифонностью, как с основным приемом проведения образной тематичности по коллективно равнозначительным голосам; у Скарлатти фигурированность композиционного оформления определяет тезисный образ целого и сама определяется этим же тезисом.

У Генделя (1685—1759) идеологическая рефлексия перешла в абстрактно-изобразительную риторичность, придавшую даже его мужественно темпераментным произведениям некоторую рыхлость и декоративность. Ритмически он слабее всех этих своих современников, а как полифонист не может состязаться с Бахом; его гомофонная фигурирован-

<sup>1</sup> Этой его особенностью объясняется, почему он не обосновался прочно на севере, хотя бы в Лондоне, а завоевал себе признание на юге — в Португалии, Испании и Неаполе, отчасти в Риме.

ность тоже еще не выкристаллизовалась и не сравнима с фигурованностью Скарлатти. Среди этих своих современников Гендель отличается наибольшей этикетной пышностью, которая обусловила и наименьшую плотность его творческого мышления. Его ширь — *large* — наиболее монотична, наиболее абстрактно типизирована для своей эпохи и ведет к тем аналогичным сторонам творческого мышления Глюка, которые выявляют зенит абсолютистской исключительности.

Франсуа Куперен (1668—1733) тоже уже типично темпераментен, но его масштаб мельче, миниатюристичнее, чем у Скарлатти. Из всех перечисленных композиторов на Куперене наиболее ясно сказалась идеологическая деспотичность абсолютистского режима и придворного этикета: его музыкальные произведения представляют из себя как бы галантные частные, то есть портретные зарисовки, а не отображают и не запечатлевают общий дух эпохи, что более или менее характерно для всех названных итальянских и германских композиторов. Интересно, что, с другой стороны, эти музыкальные портретные зарисовки более вольно, отчасти даже иронически подходят к передаче и общего облика, и частных изобразительно-моторных подробностей, чем это допускалось в официально признаваемой портретной живописи. Это обстоятельство позволяет предположить, что за произведениями живописного искусства признавалась историческая, идеологическая значимость, важность в познании культурно-бытовых общественных явлений и что это признание не распространялось на музыкально-творческую область.

Последний выдающийся композитор первой половины XVIII ст. — Рамо (1683—1764) — более близок к Куперену по устремлению творческого внимания на частные проявления своей эпохи и потому, в условиях кризисной для абсолютистского режима общественно-политической ситуации, должен был уступить первенствующее значение в общественном признании другим композиторам. В Париже, где протекала деятельность Рамо, это первенствующее значение имел Глюк, темы творческих заданий которого, наравне с темами творческих заданий живописца Давида, выдвинули в искусстве передовые гражданские идеи, подготовлявшие кризис режима.

Новые, исторически назревшие и все более выдвигавшиеся общественностью идеологические принципы наиболее многообразно и разнообразно представлены расцветом темпераментности (как главенствующего моторно-идеологического принципа эпохи) в творчестве романтиков — Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера и Шуберта.

Эпоха европейской революции от 1789 до 1830 г., отбражением которой в искусствах явился уже начавшийся ранее романтизм, расшатала абсолютистский режим, вследствие чего идеологически предписываемое этикетное рвение стало уступать напору лично присущей, не организованной и заранее предвзятой, а вольно проявляемой страстности. Все более освобождавшиеся от запрета эмоциональные реакции довершили изменение соотношения тех элементов, своеобразное единство которых определяет характер и поведение человека. Вследствие этого темпераментность из конструктивной основы моторного выявления характера превратилась в «служебную» организованность. Сословная дворянская этикетность уступила место классовой и в пределах буржуазного класса действительной воспитанности.

Декламацию и риторику — как в речи, так и в поведении — стали вытеснять фразировка и логический образ образительного процесса. Отличительными свойствами передовых, ведущих творцов новой эпохи сделались верность, точность и связность психологических процессов, и эти принципы стали постепенно вытеснять типовую тезисность.

Шопен и Лист, своим творчеством и исполнением утверждавшие и утвердившие реалистичность (а не режимную тезисность) музыкального искусства, вполне подчинили свою высоко организованную темпераментность новым процессам художественно творческого поведения. Шуман во многих своих произведениях дает прекрасные образцы организованной самодовлеющей темпераментности, но оттеняет ее мягкой лиричностью и вольной страстностью, лишаящими эту его темпераментность исключительности ведущего принципа.

Рихард Вагнер начал вполне темпераментно-организованно, продолжая в увеличенном масштабе веберовский страстный уклон темпераментности в ее романтическом понимании. Этому подтверждением служат «Риенци», «Летучий голландец», в «Тангейзере» — увертюра, выход Елизаветы, марш рыцарей и певцов (в особенности в конструктивной и композиционной редакции, приданной ему Листом), а в «Лоэнгрине» — антракт к III действию и даже свадебный хор В-dur (очень слабый из-за своей ладоритмической несвязности). Вступление к «Мейстерзингерам» — во всех своих частностях, взятых отдельно, организованное еще вполне темпераментно, — в целом уже представляет борение интеллектуальной рефлексии с темпераментной организованностью, тем более что конструктивно это вступление, как

вообще все инструментальные произведения Вагнера, <ладоритмически> вяло и влияет на восприятие четким проведением размера (то есть темпераментной организованностью), а также динамической, разнообразно композиционно проведенной и оформленной звучностью, а не своим общим конструктивным образом.

«Зигфрид-идиллия» не удовлетворяет склонившихся к темпераментности музыкантов, так как в ней темпераментности уже совершенно нет; нет ее и во вступлениях к «Тристану» и «Парсифалю». В этих произведениях, слабых по своей конструкции, сильна эмоциональная насыщенность главных образов.

Траурный марш Зигфрида тоже далек от темпераментной организованности — он является образцом созерцательной рефлексии психологической эпохи.

В «Парсифале» Вагнер часто хотел быть темпераментным, но к этому времени он полностью находился во власти психологической созерцательности и несовременную тогда темпераментность не мог уже дать. Самый сюжет «Парсифаля» имеет свою идейную кульминацию в созерцании чаши св. Грааля.

Естественно, что в России наиболее четкие образцы общетемпераментной организованности характера — в его художественно-творческом поведении — дали представители старшего поколения русских композиторов психологической эпохи, впитавшие в себя в детстве и юности темпераментные навыки уходящей эпохи: Глинка, Даргомыжский и Балакирев. Наименьшую значительность темпераментно-организующей энергии выказали наиболее яркие представители бытовой психологичности переживания — Мусоргский и Чайковский.

Наибольшей лично организованной темпераментной четкостью и определенностью выделялся Глинка, что и сказалось на организованной слаженности его крупных и небольших произведений — как инструментальных, так и вокальных. Хорошо известно, что Глинка при сочинении своих вокальных произведений исходил обычно из ситуации моторно-темпераментной и страстной, а подтекстовку уточнял после самого творческого процесса, не смущаясь зачастую отсутствием расчленительных пауз и психологическим противоречием словесного текста и музыкального образа в куплетных произведениях. Следовательно, Глинка еще вполне следовал классико-романтическим декламационным абстрактным приемам оформления тезисных установок, а не конструкции самого психологического процесса творческого мышления.

От певца Глинка требовал изобразительного и выразительного исполнительского мастерства, независимо от имеющегося музыкального материала. Об этом достаточно свидетельствуют воспоминания Нестора Кукольника, Серова, Стасова. Характерны также записочки Глинки при посылке для подтекстовки сочиненных им номеров из «Ивана Сусанина» своему либреттисту барону Розену и признания Нестора Кукольника, что он сочинял тексты к уже готовой музыке глинкинских произведений.

Значение Глинки в формировании темпераментного облика русской вокальной музыки состоит в том, что в темпераментную декламационность, выработанную в основных своих чертах еще Версальской школой во второй половине XVII ст., он ввел детализованность тезисной страстности, добавив к ней начала хотя и сдержанной, но все же эмоциональной выразительности.

Даргомыжский уже не отличался такой темпераментной стойкостью, как Глинка. Темпераментность Даргомыжского очень незначительна по масштабу и неоригинальна, приближаясь по типу к Веберу. Его мышление более нарративно (повествовательно). Хотя мышление его продолжает непрерывно подчиняться темпераментно-моторным размерным схемам, но не настолько, чтобы они могли организовать его невокальное мышление; инструментальное мышление у него из-за этого, в противоположность Глинке, отсутствует.

Значение Даргомыжского в формировании облика русского вокального творчества состоит в том, что риторичность декламации он стал постепенно заменять изобразительностью декламации, постепенно отказываясь от «вставной» итальянской вокализации, хотя в принципе еще не отказывался от тезисной куплетности и репризности музыкального материала, если даже это психологически противоречило образам и интонациям словесного, поэтического текста.

Эти три принципа: 1) детализация страстной взволнованности, 2) элементы эмоциональной выразительности и 3) речевая изобразительность — составили особенность русской музыкальной речи, а их развитое единство организовало ту психологическую ариозность, которая определила единство всего стиля и к концу психологической эпохи выдвинуло русскую музыкальную культуру как ведущую, наравне с русской словесной литературой в лице Тургенева, Достоевского, Льва Толстого и Горького.

Балакирев, музыкально сложившийся вдали от русских столичных центров и под большим влиянием Улыбышева —



еще яркого приверженца этикетной организованности, изящной, то есть нетрудовой темпераментности и рвения дворцово-салонного рококо, — темпераментно ярче Даргомыжского, так как впитал в себя и «брио» ампирной эпохи, и «бриллиантность» Реставрации. Но он никогда не мог подняться до страстной драматичности некоторых ситуаций и образов Даргомыжского, ограничивался только блеском листовских изобразительных ситуаций, не доходя до их насыщенности, так как не обладал психологической могучей действенностью того же Листа или Шопена. Самый выбор Даргомыжским его трех оперных текстов, с их центральной страстно-драматической коллизией, не находит себе соответствия в изобразительно-колористических подходах Балакирева при выборе его творческих заданий. По происхождению Даргомыжский был по отцу внуком графа и сыном княжны, Балакирев же по происхождению был разночинцем; но в творческом музыкальном поведении они как бы менялись своим происхождением.

Столкновение конструктивных и композиционных навыков ушедшей эпохи, ставших для Балакирева как бы прирожденными, с новыми, основополагающими психологическими принципами Шопена и Листа (использованными и Шуманом, и Глинкой), не сопровождалось у Балакирева решающим переломом всего творческого пути. Он не отказался ни от одного из этих стилей и не создал из них индивидуального единства. Заимствовав у запоздалого романтика Берлиоза его нарративную иллюстративность, не связанную с темой творческого задания, и не поняв новопоставленных принципов листовских *Impressions et Poésies*, утверждавших осознание психологичности творческого процесса и мышления при единстве свободно выявляемых страстности, эмоциональности и нового в музыкально-творческой практике волевого начала, — Балакирев так и остановился на распутье двух эпох, превратив все их конструктивные принципы в несвязные композиционные приемы.

Балакиревские *Impressions* касались отдельных характеристик самодовлеющего колористического ощущения, не имевшего влияния на конструкцию целого, а его *Poésies* ограничивались субъективным представлением о творческой теме, не сопровождавшимся объективным музыкальным конструктивным воплощением. Отдельные небольшие произведения Балакирева и темпераментны и страстны, и изобилуют образной изобразительностью и мягкой эмоциональностью при выдержанном общем колорите — например, «Не пой, красавица» (Пушкина), «Песня рыбки» (Лермонтова). В больших же произведениях, при отсутствии конструктив-

но-творческого единства и его психологически обусловленной сложности. Балакирев, вместо шопено-листовского развития главного образа, давал несвязные темпераментные вариации, не выдерживая даже колорита и ситуации: например Балакирев в «Исламее» кончил кавказскую лезгинку великорусским трепаком (ту же ошибку позднее сделал Рахманинов в финале своих вариаций на шопеновскую скорбно-мрачную Прелюдию с-moll).

Страстность Балакирева (то есть личное стремление-влечение) не имела идеологической творческой цели. Поэтому Балакирев в своей идейно-организаторской деятельности, как руководитель композиторского кружка, оказался вскоре в положении курицы, высидевшей утят, — разумеется, к счастью для этих «утят» и для русского музыкального творчества. Знаменательно, что, выбирая сюжет для большого симфонического произведения, Балакирев остановился на трагедии о короле Лире. Балакирев так же растерял своих подопечных, как Лир растерял своих дочерей, свиту и шута.

Очень рано утерев связь с передовым общественным процессом, с темами его творческих заданий и с идеологическими его образами, Балакирев вполне естественно стал родоначальником русского музыкального эстетства. Балакирев стал подчищать голосование, звуковедение и инструментовку в не нуждавшихся в таких подчистках произведениях Глинки, Шопена, Листа, чем сбил с толку Римского-Корсакова, следовавшего его печальному примеру и усердно подчищавшего ни в чем неповинных Бородина и Мусоргского, — особенно жестоко последнего. Концом своей творческой карьеры Балакирев особенно подчеркнул трагизм своего положения «на распутье»; дождавшись появления в России увлечения музыкальным эстетством, он выступил с рядом вполне академических и салонных произведений.

Пример Балакирева наглядно и осязательно показывает необходимость осознанной творческой идеологии и необходимость зависимости этой идеологии от передовой общественной жизни и культурной борьбы своей страны.

У последующих русских композиторов темпераментность имела вполне подчиненное значение, сообщая лишь отпечаток бодрости и убежденности творчеству Бородина, организуя чрезмерную страстность и эмоциональность Чайковского и отчасти Рахманинова, который в своем собственном исполнении подчеркивал свою суровую страстно-темпераментную волевою самоорганизованность, даже в свойственных ему нежно лирических произведениях.

У Мусоргского темпераментность прорывалась лишь редкими, хотя и яркими, краткими вспышками. Мусоргский, судя по его творчеству и учитывая характеристику, дававшуюся ему близкими людьми, вообще не обладал даром волевой организации своих творческих и бытовых процессов. Он был мастером импульсивно возникавших психологических зарисовок типичных ситуаций и кратких характеристик психологических особенностей своей, во многих отношениях жуткой эпохи.

Римского-Корсакова отличала несколько мелко-импульсивная (не идейная, а бытовая) темпераментность творческой организованности малого масштаба.

Творчество Глазунова отличает бюрократический безжизненный облик его безвольного, абстрактно размеренного темперамента, громоздкого и вялого.

### Характер <sup>1</sup>

Характер есть конкретное постоянство и единство всесторонней субъективной действительности в пределах единичности ее идеологического поведения.

Характер есть действительность (в ее потенции), а не состояние; единство взаимосоотношений, а не сумма.

Всякий характер определен (конкретен) и поэтому единично субъективен.

Характер есть сложный идеологический образ.

Характер есть единство темпераментного соотношения, энергий возбуждения — торможения, при определенном развитии удерживающих центров и рефлексии, при организованном действии агонистов и антагонистов и синергистов-регуляторов, при определившемся жизненным опытом выборе инстинктов, импульсивности, торможения или рефлексии, влечения-страстности и ее высшего переживания — патетичности; эмоциональности и ее высшего переживания — психологически-нервного томления; темпераментного типа, истовой убежденности в труде и трудовом поведении, волевого проявления синергистов-регуляторов (волевого влечения, волевого воздействия, волевой организованности, волевой организуемости), психологически ощущаемой подчинен-

<sup>1</sup> Заметки о характере находились в рукописи Б. Л. Яворского между заметками, посвященными характеристике отдельных композиторов, и перенесены в раздел общих определений нами. — *Примечание ред.*

ности идеологической этикетности поведения и риторичности оформления этого поведения.

Выбор из этих постоянных свойств индивида и определившаяся конструкция соотношений энергий этих выбранных свойств образует постоянство принципов поведения — характер. Следовательно, характер есть единство, особенность этого единства, его определенность (данное единство), постоянство этого единства.

Всякий характер есть своеобразный дважды-лад с неисчерпаемым количеством ракурсов, так как носит в себе все свойства, но в определенном их соотношении. Характер есть внутренняя поведенческая настройка данного человека, а самое его поведение в каждом данном случае есть ритмика в пределах этой настройки, то есть этого характера. Целевая обусловленность этой ритмики определяется принципом ее общей конструкции.

Каждый из всех составных элементов характера противоречив в зависимости от ситуации и соотношения своих ракурсов. А ракурсом характера является соотношение проявляемых одновременно элементов данного характера. Общим обликом характера является схема наиболее привычных данной индивидуальности ракурсных соотношений.

Выдающийся творческий характер должен быть особенным и индивидуализированным, отграниченным и определенным, с главным отличительным свойством или соотношением нескольких свойств. Но если отграниченность превращается в абстракцию, то вместо действительного характера получается поза, теряющая всякую жизненность, субъективность, индивидуализованность — то есть получается выхолащенное эстетство.

Гегель. <Соч.>, т. 12, Лекции по эстетике, с. 245: «...Человек отличается тем, что он не только носит в себе противоречие многообразия, но и переносит это противоречие и остается в нем равным и верным самому себе... Подлинный (твердый и решительный творческий. — Б. Я.) характер действует по своей собственной инициативе (а не по этикетной идеологии. — Б. Я.) и не допускает другого в свою душу, не допускает, чтобы другой думал и решал за него. А если он действовал самостоятельно, то он будет готов принять на себя вину за свое деяние и нести за него ответственность».

## Истовость.

### Трудовая истовость

(латинское — *est*, греческое — *εστ*, русское — *есть*, германское — *ist*, французское — *est*, польское — *jest*, *istota*, *istotnie*, *istniec*, русское — *истина*, *истинный*, *истовый*, *истово*, *неистовый*).

1. Истовость — это безоговорочная убежденность в непреложной необходимости трудовой борьбы с грозной и жестокой природой за существование, причем за существование не отдельной личности, а всего трудового коллектива — «один за всех, все за одного», «на миру и смерть красна». Поэтому истовость не может быть свойственна сословно или классово государственно организованной общественности.

2. Истовость — это убежденность в единстве начальных мотивов и конечной цели, в долженствовании такой непрерывной, поколениями продолжающейся трудовой борьбы, убежденность в единстве, вызывающем необходимость размеренности трудового процесса от его начала до конца, причем и это начало и этот конец суть только звенья спирального трудового круговорота целого ряда поколений («не нами повелось, не нами и кончится»).

3. Истовость — это осознанность полного отказа от субъективных переживаний, страстных или эмоциональных, от всяких личных волевых проявлений.

4. Истовость — это осознанность необходимости безоговорочно подчинять всякую личную (то есть продолжающуюся только короткое время) инициативу непрерывности и размеренности для многих поколений целенаправленной и организованной коллективно полезной деятельности.

5. Истовость — это такое безусловное и беспрекословное подчинение такому соотношению проявлений энергии возбуждения — торможения, которое организует единый по типу для всех темперамент — моторно-равновесно-размеренный, без импульсивных вспышек и падений, настойчивый по достижению коллективно-полезного, лишенный не только дезорганизующего воздействия вольных выявлений страстности и эмоциональности, но и всяких вообще субъективных переживаний.

6. Истовость — это приятие как незыблемых всех выработанных многовековым трудом коллектива навыков — трудовых и идеологических.

7. Истовость — это определенная организация идеологического поведения. Запечатление в искусстве истовых процессов создает истовый стиль.

Истово-трудовые навыки<sup>1</sup> являются моторно-целевыми, а не абстрактно механизированными. Трудовая затрата фи-

<sup>1</sup> Это выражение обозначает идеологическое отражение патриархально-общинной жизненной практики в отличие от «идеологической истовости» — идеологии, вырабатываемой господствующим сословием в эпоху раннего феодализма. — *Примечание ред.*

Значеской энергии организуется на основе выработанных и непоколебимо усвоенных схематических процессов трудовой деятельности.

Истово-идеологические навыки определяют отношение сознания трудящегося коллектива и каждого его отдельного члена к явлениям природы, в зависимости от которой проходит вся трудовая жизнь, к явлениям труда и к трудовому поведению, к коллективным отношениям и к поведению внутри и вне своего коллектива.

Истовость поэтому есть коллективная переживаемость объективной трудовой необходимости при борьбе с природой.

Истовые трудовые эпохи полагали идеологическими принципами своего бытия и организуемого им коллективно-го сознания: трудовую деятельность и ее коллективную организованность, неизменность и постоянство, равноправие и равноответственность, перемежающуюся, то есть неустойчивую, периодизацию; истовые эпохи допускают чередование, но не изменение, — соотношение, но не абстрактное подчинение.

В истовые эпохи внимание и память достигают громадного развития и силы.

Внимание приобретает напряженно волевой характер.

Память удерживает все принципы и мельчайшие приемы коллективного обихода, много тысяч стихов, былин, песен с их напевами, сказов, обычаев, обрядов.

Мышление и воля растворяются в истовой действительности сознания.

Облик истового поведения отмечается степенностью, суровостью. Вся суета и суетность отменяются. Чинное усердие, выдержанная неприметно настойчивость, спокойно проявляемая решительность отрицают неорганизованность поведения, легкомысленную порывистость и маниакальное упорство.

Истовость характеризует всю массу коллектива (крестьянство, как сельскохозяйственный коллектив), и поэтому истовость объективна и в своей субъективности. В условиях трудовой истовости сознание организуется не соотношением абстрактных понятий, а соотношением образов и образных процессов, с которыми, как с типовыми единичностями, постоянно сталкивается коллектив в своей трудовой сельскохозяйственной практике.

Трудовая истовость сельскохозяйственного крестьянства в России, до проявления фабрично-заводской промышленности и «заработка», определяла: периодичную организацию трудовых процессов и бытовых условий в их зависимости от

времен года, изготовление собственными трудовыми усилиями пропитания, одежды, жилища. Такое трудовое хозяйство организовалось равноправными и равноответственными трудовыми усилиями всех участников данного коллектива сообща и каждого человека в частности.

Истовая моторность объединяет всю нервно-мускульную систему при каждой работе, при каждом целенаправленном движении. Поэтому дыхание, организуя свою ритмику энергией трудовых движений, конструктивно озвучивается в истовый образ музыкального напева, в который артикулирующая речевая способность привносит словесно-образное оформление.

При трудовой истовости существует целеобъединенное последование разных целенаправленных трудовых движений, но не последование одинаковых, абстрактно механистично производимых движений, как это свойственно *regretium mobile* машинной энергии. При трудовой истовости равным образом не употребительна разно-упорная организация равнодлительных движений, как при этикетно организованной темпераментности движений во времена централизованного абсолютистского режима.

Меру соотношения энергий возбуждения — торможения при данной работе каждый участник истового трудового коллектива определяет и устанавливает самостоятельно, в зависимости от данного целенаправленного движения.

Совместные для всего трудового коллектива иннервации энергии возбуждения — торможения (рабочие движения) бывают редко. Их примерами могут служить: «Дубинушка», «Эй, ухнем!», молотба цепями,ковка в два молота, гребля рядами весел при наличии рулевого. Шагание происходит равноупорно в обе стороны, в обе ноги (из-за рыхлой почвы, кочек, камней, грязи, древесных корней, из-за размеренных трудовых усилий корпусом и руками).

Истовое стремление «узнать» не есть стремление «познавать».

Стремление «узнать» свойственно человеку как трудовой, так и идеологической истовой эпохи. Но этим эпохам совершенно чуждо стремление «познавать», то есть стремление сплошного развития сознания в зависимости от развития самого общественного процесса, которое при коллективной трудовой истовости отсутствует.

Истовость исключает возможность проявления пытливости, так как пытливость имеет своей целью и следствием перемену идеологии поведения, что в корне противоречит истовым установкам на неизменность и постоянство.

Истовость организует внешнюю наблюдательность и внутреннее созерцание трудовых процессов и их образов.

При истовости возникает взаимопроникновение трудового размеренного принципа и идеологической обрядности, нерушимо организующее весь быт трудового коллектива, для которого самый процесс данной работы является трудовым обрядом. При истовом трудовом поведении большое исходное значение имеет действенность синергистов-регуляторов, организующая осмотрительность, рассчитанность, распределение энергии и распределение материала, на который направлены трудовые усилия.

При трудовой истовости невозможно абстрактное мышление, абстрактное созерцание. Истовое мышление осознает бытие в его бытовом преломлении на основании трудовых процессов и обусловленных ими коллективных отношений — родовых, семейных, возрастных, — организованных в коллективе как подчинение, как уважение к старшим; постепенная организация трудоспособности младших является не обязанностью, а жизненной необходимостью, диктуемой продолжением трудового процесса из поколения в поколение («так повелось от дедов»).

Истовую интонационную речь отличают:

а) протяженность, спокойствие, рассудительность;

б) резонирование (голошение) слогов (гласить, окание, акание и т. п.);

в) вескость ритмического значения интонаций — простой и соединительной;

г) отсутствие абстрактных звукорядов; у каждого напева — характерный для него лад, вид этого лада и его *ambitus* (траектория звуков лада и их ритмическое значение), следовательно отсутствие таких абстрактных «заменителей интонаций», как последование звуков по механистическому признаку — поступенно, по звукам «гаммы», то есть по звукам абстрактного звукоряда, а не по значению и качеству звуков во внутренней слуховой настройке, или по звукам трезвучия, то есть по звукам, не объединенным сопряженностью или направлением тяготения.

Истовость жизненного поведения и его истории запечатлевалась в творчестве трудового крестьянства: в его обрядах, былинах и сказках, пословицах, в его трудовых, посиделочных, хороводных, игровых песнях, в его плясах. Все эти творческие проявления сопровождали выработанные столетиями схемы-обряды для каждого события как семейной жизни, так и жизни трудовой и коллективной. Истовость запечатлена в архитектуре, одежде, вышивках, тканье, орудиях труда, утвари, обстановке и т. п.



Отличительными признаками истовых трудовых напевов являются:

а) равнозначительная размеренность;

б) отсутствие абстрагирующего моторное движение размера, устанавливающего разнозначительное соотношение долей моторного движения (как ходьба, так и работа): в истовой действенности и ритмике и моторности вдох — выдох, взмах — удар, предыкт — икт равнозначительны, равноупорны, равноответственны;

в) мера единичных расчленений движений, из которых состоит данная работа, определяет долю — метрическую меру напева, пульсацию трудового процесса; доля напева является данным отдельно и конкретно целенаправленным движением. Доля истового напева не является абстрактной единицей расчленения времени, как это свойственно этикетно-темпераментному стилю, в котором доля абстрактно самодовлеющая и не организуется движениями, стремящимися к конкретной цели; такая доля абстрактно механизмирует движение, превращает его в шагистику.

В более позднюю эпоху, совпадающую по времени со становлением романтической и психологической творческих эпох, трудовая истовость допускает влечение-страстность и реакцию-эмоциональность как состояние при переживании ситуаций и условий трудового процесса. Но истовости совершенно чуждо самостоятельное переживание вольных, возникающих вне трудового процесса психических явлений. Поэтому истовым является при полном своем подчинении организующей энергии синергистов-регуляторов — весь организовавшийся в коллективном трудовом процессе характер как целого коллектива, так и каждого его отдельного члена, то есть единство всех ощущений-чувств, стремлений-влечений, реакций, состояний, настроений, моторных проявлений, созерцательных способностей, волевых напряжений, во всех условиях проявления этого характера.

Истовостью определяется осознание личности, хотя и лишённой индивидуальной свободы, но сильной своей принадлежностью к такому стойкому организму, каким является трудовой коллектив.

Истовый трудовой коллектив отграничивается от всех соседних коллективов. Коллективы сосуществуют, но в их обиходе отсутствуют принципы, способные организовать связанное сплошное конструктивное единство ряда коллективов и производимых ими процессов.

Чрезмерное перенапряжение истово организованных энергий имеет своим следствием аскетизм, фанатизм, маниакальность.

Трудящиеся не могут быть истовыми в капиталистическом быту; их идеология организуется при других условиях (не борьба с природой на свой риск и страх, а заработок на жизнь), в других ситуациях и отличается от истовости присутствием абстрагирующего начала в мышлении; деятельность синергистов-регуляторов не является конструктивно-решающей в их поведении, в организации которого существенным является присутствие руководящего по своему значению интеллектуального начала.

Истовость как творческий импульс, обусловленный насущными жизненно-трудовыми условиями, исторически завершился в творчестве И. С. Баха. Сама же проблема трудовой истовости как выработанной человеческой физической трудовой практикой организующей творческой силы, как образа творческого мышления находилась в течение столетий вне поля зрения писателей, живописцев, композиторов. Истовые типы выводились в литературе XVI—XVIII вв. как пережиточные явления (например, Пятница у Дефо и Санчо Панса у Сервантеса). Только психологическая эпоха, вызвавшая пытливый интерес ко всем исторически обусловленным идеологическим проявлениям, направила творческое внимание и на пытливое осознание сохранившейся еще кое-где истово трудовой организации коллективной жизни.

На Западе Шопен и Лист, в России Бородин и Мусоргский дали изумительные образцы музыкального постижения именно трудовой истовости.

Бородин в хоре поселян и в хоре дозора из «Игоря» создал художественные памятники трудовой истовости, совершенство которых никем из композиторов не было превзойдено. Его же «Песня темного леса» прекрасно передает суровую и грозно-жестокую мощь сконцентрированной для действительной борьбы подлинно истовой энергии. Мусоргский в «Хованщине» несколько раз набрасывал верные по своей насыщенности истовые облики.

В русской словесной литературе Тургенев в «Записках охотника» и в других своих произведениях запечатлел много наблюдений истового поведения и истового колорита. Даже повести, написанные им на склоне жизни, — «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» — черпают силу своей психологической убедительности в истовых истоках характеров действующих лиц.

Исходя из вышеизложенного определения истовости и из исторически психологического значения выработанных ею творческих принципов, очевидно, что музыкальным показателем действительности характера народа и свойственных

этому характеру типов интонационно-музыкального речевого процесса является вырабатываемый поколениями трудовой напев, запечатлевающий истовость поведения, истовую идеологию первоначально землевладельческих, патриархально-крестьянских трудящихся масс.

### 〈Идеологическая истовость〉

История музыкального быта уже с IV ст. н. э. в пределах Римской империи стала запечатлевать борьбу трудовой речевой энергии с идеологически организующей поведение ритуально-обрядной энергией государственного режима.

Проявления трудовой истовости вносятся в общественный речевой обиход трудовыми слоями населения Италии, выдвигающимися вместе с начинающимся официальным признанием христианства. Эти проявления входят в виде музыкальных трудовых попевок в организующие общественное внимание музыкально-речевые оформления богослужения и, вероятно, бытового общения, постепенно образуя официальную музыкальную речь церковного обихода, проникавшего в те времена во все поры общественного и семейного быта.

Памятниками этих истовых речевых проявлений остались трудовые попевки в так называемых амвросианских гимнах, широко распространившихся в бытовом обиходе благодаря своей интонационной родственности музыкальной речи трудовых слоев населения. Эти гимны отметили и проникновение различно целенаправленной моторно-речевой трудовой интонации в идеологически оформленную интонационную речь высших слоев населения тогдашней римской империи.

С этого времени трудовая истовость стала определяться как энергия, принимающая участие в процессе организации трудового народа, что стало восстанавливать против нее и против всех ее проявлений организующуюся постепенно на новых идеологически абстрагирующих принципах государственную власть, опиравшуюся на внетрудовое унифицирующее мышление светских и церковных руководящих кругов постепенно возникавшей феодальной эпохи. Догматическая церковная идеология выступает против все возрастающего влияния трудовых речевых принципов и приемов на музыкально-речевое мышление и его оформление, ввиду их большого значения в разгорающейся социально-идеологической борьбе.

Около начальной грани VII ст. при папе Григории VI (вернее при трех папах Григориях) папская власть, претендуя на подчинение себе всех видов общественно-значимого, научного и художественного мышления, начала планомерную борьбу с напором вольной энергии трудящихся масс, стремящихся направить культурное развитие в широкое общественное русло, освобождая его от оков государственно-режимной косности. Чтобы сдержать этот напор, было предпринято идеологическое унифицирование проявлений общественной речевой энергии, являющейся могучей силой воздействия на массовое сознание. Власть — и государственно-административная и церковная — приступила к установлению необходимых для этого идеологических тезисов и желательных и допустимых типов речевого поведения.

С этой целью предпринимается изгнание из церковного обихода трудовых попевок, то есть самих амвросианских гимнов. Гимны заменяются абстрактно-созерцательными «григорианскими» распевами, в конструктивную и композиционную основу которых были положены единообразие, однотипность, однопланность.

Отныне созерцательностью ограничивается действенность внимания, сознания, мышления.

Почти тысячу лет созерцание было основным принципом творческого мышления и художественного восприятия и в архитектуре, ваянии и живописи, и в словесной литературе, и в музыкальном искусстве, и в той отрасли пластического искусства движения, которое позднее организовалось в классический балет с его пуантами, турами, аттитюдами, арабесками и прочими приемами оформления, сосредоточившими внимание на созерцании самодовлеющей изобразительной моторной ловкости.

С этой созерцательностью вступили в борьбу и гуманизм ренессанса и церковная реформация. Им удалось неподвижность созерцания феодальной эпохи, эпохи идеологической истовости, перевести в процесс, но все же процесс созерцательный. Созерцающее рассуждение в виде раскрытия идеологического тезиса на несколько столетий, вплоть до эпохи европейских революций от 1789 до 1830 года, определило, в свою очередь, творческое мышление и его восприятие. И готический стиль в архитектуре, основанный на противоречивом распоре энергий и доведенный до купольности, и центральная равновесная конструкция в живописи и скульптуре, и созерцающее рассуждение од, сатир, трагедий, комедий и научных трактатов в словесной литературе, и симметричное конструктивное раскрытие моторного, по-

степенно становящегося идеологическим тезиса, пронизывающее все музыкально-творческое мышление от самых мелких песенно-танцевальных схем до сонатной в ее камерных и симфонических преломлениях, — все это основано на рассуждении, симметрично раскрывающем положенный в его основу идеологический тезис.

Принцип неподвижности созерцательного процесса, свойственного феодальной эпохе, проявился и в том, что официальным литературным, научным языком становится постепенно отмирающий как язык живого быта латинский язык, что тормозит мышление, развитие сознания.

Само звуковое речевое оформление на мертвом языке неизбежно должно было становиться безжизненным, скандировочно-просодичным, оно лишалось жизненной гибкости и упругости трудовых интонаций. Сама интонационная конструкция словесной мысли застыла на схеме сопряженности двух интонационных упоров при обязательном начале мысли с субъекта, за которыми уже следует предикат. Эта неподвижная застылость конструктивного соотношения частей мысли даже в живой речи сохранилась в большинстве западно-европейских языков до настоящего времени. Русский язык, конструктивно и композиционно организовавшийся в другую, позднейшую эпоху, наоборот, чрезвычайно гибок в своем многообразии и разнообразии соотношений частей мысли.

В VII ст. начинается упорная, еще и сейчас, в XX ст. длящаяся борьба вокруг принципов конструкции самой внутренней слуховой настройки, вокруг возможности использовать самые разнообразные ритмические процессы, для которых эта внутренняя слуховая настройка служит опорой.

Это возможное разнообразие и многообразие, обуславливаемое многообразием вызывающих внутреннюю слуховую настройку трудовых процессов, заставляло церковную власть вводить ограничения, как в виде узаконенных, канонизованных речевых траекторий — церковных гласов, так и в виде контролирующей однотипную абстрактность слуховой настройки звуковых приборов — музыкальных инструментов с абстрактной, механизированной, фиксированной посредством клавишной организации звукоизвлечения настройкой, которую удалось получить на органе, каждая труба которого извлекала только один звук определенной неизменяемой высоты. Принцип настройки такого инструмента был изобретен самый абстрактно-механистический, как арифметическая темперация, звуковая скала которой получается от умножения числа колебаний нижнего звука

скалы на простые числа и затем путем заполнения получающихся промежутков, путем деления числа колебаний полученных высших звуков скалы на такие же простые числа. Этот механистический подход к звуковой скале благодаря работам физика XIX ст. Гельмгольца укоренился и до сих пор принят в науке о звуке; но на внутреннюю слуховую настройку нормального трудящегося человека он не имеет никакого влияния. Даже настройщики клавишных инструментов в самом начале XVIII ст., принужденные к этому реальной музыкальной практикой, отказались от арифметической темперации и положили в основу настройки принцип постепенного изменения слухового порога, при котором каждая верхняя октава к нижнему звуку имеет число колебаний больше двойного, и, следовательно, каждый полутон повышающейся звуковой скалы больше предыдущего.

Механизацию слуховой настройки, выдвинутую как аргумент против слуховой импульсивности, трудовая мысль сумела повернуть против своих же угнетателей. Найдя в фиксированном строе проекционную звуковую опору, творческое музыкальное мышление стало создавать музыкальное выявление вырабатывавшейся на новой исторической основе трудовой коллективности. Стало развиваться одновременное разноразличное, разноразличное.

Созвучание различно оформленных голосов заставило находить для каждого голоса отличающие его моторные образы. Музыкальная речь стала постепенно терять свою скандированную просодию и изыскивать принципы и приемы декламационной логики, то есть хотя и абстрактного, но все же допускавшего ритмические соотношения, расчленения и обособления частей словесной мысли средствами не зависящего от текста музыкального речевого процесса. Это повело к образованию интонационных — не словесных — образов и подготовило появление инструментальной, то есть самостоятельно существующей, с самостоятельными процессами мышления, музыкальной речи, заставило в музыке отыскивать принципы соотношения интонаций, осознавать ладовые ракурсы и подходить к проблеме музыкальной перспективы.

Режим феодальной эпохи, стараясь обосновать свои идеологические требования общественной и личной организованности поведения в соответствии с состоянием и развитием интеллектуальных процессов своего режимного мышления, выработал и особые приемы для обоснования этих своих требований. Обоснования эти исходили из убеждения в истине откровения, богом переданного людям и запечатленного в священном писании. Поэтому от людей тре-

бывала слепая вера. Толковать откровение воспрещалось высшей церковной властью; можно было, и то лишь избранным и уполномоченным на это лицам, профессорам-исповедникам, пояснять его (подразумевалось — истины священного писания) значение и бытовое применение. Это искусство пояснения, долженствовавшего применяться к потребностям и запросам церковного режима, составляло предмет схоластики, и самое идеологическое поведение эпохи можно назвать схоластическим. Оно обосновывалось идеологической истовостью, представлявшей собою применение принципов трудовой истовости к условиям не обособленной трудовой жизни отдельных земледельческих коллективов, а к исторически обусловленному массовому сосуществованию и земледельческих, и ремесленно-цеховых, и торговых, и дружинных и других коллективов при постоянно меняющихся общественных взаимоотношениях, развивающейся общественной борьбы в государственном уже масштабе, в политических условиях тогдашней феодальной Европы.

Господство идеологической истовости, ее исключительность доходит до европейских церковных расколов в начале XVI ст., когда она стала сменяться двумя интеллектуально-идеологическими направлениями общественно-значимого мышления.

Одно из них — бывшее следствием нарождавшегося еще в XI—XII вв. сознания культурно-передовой общественности, освобождающейся от оков идеологической истовости, от ее схоластических приемов мышления, — имело своим импульсом пытливость вольного в своих процессах разума. Эта пытливость вела к выявлению разума, к организации поведения на осознанных этим разумом принципах соотношений в среде трудовой общественности и старалась переводить быт в культурный процесс, осуществляющий признание человеческого достоинства за каждым честно трудящимся и осуществляющим свои общественные обязанности человеком. От этих своих принципов это идеологическое направление получило позднее название гуманизма (Шекспир олицетворил его в падре Лоренцо в трагедии «Ромео и Джульетта», а Чайковский музыкально одухотворил этот образ, дав ему широкое развитие в своей увертюре-фантазии).

Второе из этих интеллектуально-идеологических направлений, проводившее организацию общественного сознания и мышления согласно тезисам становящегося абсолютистского режима, прикрылось греческим термином «реторика», риторического искусства, сменившего схоластическую казуистику.

Возникновение разноголосия — диафонии — совпало с пробуждением в XI ст. повсеместно в Европе стремления материально выявить конструктивную энергию пытливого творческого мышления, явившегося отображением борьбы трудовой действительности во всех ее отраслях с идеологической абстракцией феодальной политической и церковной власти.

Это творческое мышление стремилось запечатлеть в конструктивных образах всех искусств — в соотношениях этих образов — идеологические понятия, выработанные тогдашней культурой на основании дальнейшего осознания истоков принципов идеологии.

Начинается строительство церквей-соборов, общественных дворцов (ратуши), самой своей конструкцией передающих идею, а не только бытовую целенаправленность. Эти постройки объединяли весь цех, всю общину, весь город для создания памятника своего идеологического лика — романский стиль, а позже — своего облика в готическом стиле.

Начинает преодолеваться принцип самоотречения и постепенно выступает притязание на право и порядок, соответствующие историческому моменту, новому материальному производству, географическим условиям, общественным реально существующим соотношениям.

Живопись от ликов стала переходить к обликам, а затем, хотя и значительно позже, к портретам. От репрезентативной нарративности живопись стала переходить к идейно-организованным самоопределяющимся и замкнутым геометрическим схемам, явившимся уже сами по себе графическими образами (возникновение формата картины, соответствующего направлению и протяжению моторной энергии сюжета, вписывание соотношений действующих лиц в треугольник, круг, овал, знак бесконечности и т. п.). Это свидетельствовало о появлении различных принципов конструкции картин, обусловивших в свою очередь необходимость появления перспективы. До этого же фрески заполняли случайно оказавшийся свободный промежуток стены, все фигуры размещали равнопланно, пользуясь только приемами заслонения, при совмещении в одной картине самых различных масштабов.

Родной язык — *lingua vulgare* — стал проникать в литературу взамен режимного мертвого латинского языка; определяется поэтому возможность возникновения новых конструкций мышления, новой речевой ритмики. На родном языке стали создаваться близкие быту образы; стало развиваться новое научное и бытовое мышление.



В музыке возникает потребность передать разнообразность коллективности (многоголосие) взамен однообразности общности (напев и его подголоски).

Даже в церковном обиходе нарождаются новые принципы строения самих напевов, вызванные новыми ситуациями, в которых появлялись и действовали эти напевы (их тезисность в виде непреложного образа — *cantus firmus* и их значение коллективности объединения в имитациях на такие кантус фирмусы и т. п.). Бытовые напевы не только допускаются, но и привлекают к себе внимание и даже становятся атрибутами целых корпораций, превращаясь в *cantus firmus*, присутствие которого в заказном музыкальном произведении указывало на самого заказчика, подобно тому, как портреты заказчиков на иконах или атрибуты святых на иконах и скульптурах указывали на цехи, заказавшие эти произведения. Это влечение к конструкции, к искусству как выявлению своей идеологии, а не посвященному только изображению сделавшейся абстрактной идеологической традиции, идущей от призрачного откровения, указывает на важный исторический скачок сознания — общественность начинает производить для себя и из себя, а не подчиняет свое производство идеологически-тезисным штампам режима. Производство переходит в творчество.

Одновременно с таким действенным напором общественно трудовой энергии режим усиленно развивал приемы своего воздействия для возможного ограничения этого напора. Наряду с отстаиванием выработанных схоластикой догм идеологически допустимой области для мышления и приемов его словесного оформления, шла жесткая организация схем моторного поведения, куртуазного и сословного. Стали изыскиваться приемы ограничения и возможного стеснения изобразительных и выразительных средств музыкальной речи, успевшей к тому времени выявить свое мощное воздействие, организуя уже не только коллектив, но и массу<sup>1</sup>.

Так как трудовые попевки расшатывали желательную для режима единообразность и абстрактную неподвижность схематической внутренней слуховой настройки и увлекали речевое музыкальное оформление в темпераментную многообразную моторность, способствуя прорыву страстных влечений и эмоциональных реакций, вызываемых жизнью среди

<sup>1</sup> То есть не только противопоставляющие себя власти сеньоров и церкви городские самоуправления, патрицианские объединения, но и осознающие свое внецеховое единство трудящиеся массы. — *Примечание ред.*

труда и борьбы; то идеологи официальной феодальной косности стали преследовать всякое многообразие и разнообразие внутренней слуховой настройки (лады и виды одного лада), психологическое уточнение как в виде выразительности интонации посредством раскрытия ладовой сложности внутренней слуховой настройки, так и ее моторно-метрической изобразительности. Их стали заменять неподвижностью ритмики, предписываемой одномоментностью каждого построения (церковные гласы), единообразием скандированной схематичной моторности.

Схоластический ограниченный кругозор идеологической истовости стал сменять собой психологическое богатство трудовой истовости.

Официально проводимая истовая идеология феодальной эпохи сосредотачивала волевое напряжение общественного внимания на вневещественном, на внеизобразительном, на вневывразительном, то есть на внеобразном — на не зависящем от реального бытия и повседневного быта.

Окружающая человека природа, склонности, влечения, интересы человека, его борьба за существование и за идеологическое осуществление своего общественного бытия были выключены из области процессов, осознаваемых и запечатлеваемых искусством этой эпохи — настолько, насколько это возможно было, не лишая искусство необходимых ему материалов и приемов оформления, которые, как бы они ни были абстрактны, должны были все же черпать свой материал из окружающей жизни и, следовательно, запечатлевать современное иносказательно, так сказать — между строк.

Абстрактное музыкальное мышление в абстрактных образах, с абстрактными соотношениями одномоментной ритмики было обусловлено рядом ограничений. Многообразие внутренней слуховой настройки, разнообразие в пределах одной какой-либо внутренней слуховой настройки преследовались как нарушение принципа единообразия и неподвижности. Современным нашим научным осознанием тогдашние церковные гласы определяются как своеобразное использование внутренней слуховой настройки, как траекторные отрезки звуковой скалы так называемых «натуральных», то есть неполных видов мажорного и минорного ладов. Крайние звуки этих гласов, весь *ambitus* каждого напева, то есть весь его звуковой состав (во всех октавах), состав по неустойчивым и устойчивым его звукам, выделяемые в нем моторно-упорные звуки, долженствовавшие начинать и кончать построения каждого ведущего голоса, и звуки, определявшие ритмические упоры и расчленявшие

оформление «каденциями», — все это, вместе взятое, организовало устойчивое «созерцательное» состояние слухового восприятия и не допускало действенных речевых проявлений сознания.

Организованное такими ограничениями мышление принуждено было отказываться как от субъективности ощущений и переживаний, так и от осознания объективности реального развития общественного процесса и обуславливающих его процессов труда и борьбы.

Мышление насильственно было подчинено схоластическим абстрактным идеологическим установкам.

Церковная власть, стараясь удержать свое идеологическое засилье, преследовала сама и через подчинявшуюся ей государственно-административную власть народное творчество и даже развращения трудового народа<sup>1</sup>.

Жизненная бытовая реальность имела значение лишь постольку, поскольку она преодолевалась. Поведение — личное и общественное имело своей целью самоотречение, то есть идеалом этого преодолевания является аскетизм, отказ от мира, отказ от его «соблазнов», от его ощущений, реакций и переживаний.

Антагонизм абстракций и жизненной реальности, борьба аскетизма против влечения к ощущению физического довольства — являются творческой темой многих произведений искусства этой эпохи (песнопения «Dies irae», «Stabat Mater», живописные «Пляски смерти», вышитые плащаницы, широкое распространение распятий и многое другое).

Режим вырабатывает в изобразительных искусствах тезисные лики, долженствующие остановить стремление к изображению реальных физических лиц, дать характеризующие психику портреты. Устанавливались точно и нерушимо все предметы допустимого — положение тела, вся одежда и атрибуты, то есть создавался канон изобразительности, нарушение которого каралось как святотатство.

Режимной речью вырабатываются аскетические каноны обрядовых, то есть опять-таки тезисных роспевов, долженствовавших заменять моторно-перспективно охарактеризованные, психологически обусловленные, импульсивно возникавшие мелодии.

Так как по тем же причинам более или менее развитое мышление понятиями излагалось на отмерших, следова-

<sup>1</sup> Пример из русской истории — запрещение и преследование народных обычных увеселений на масленой неделе, гонение на скоморохов и т. п., введение новых, заимствованных из Византии церковных напевов в XVII в. патриархом Никоном и царем Алексеем Михайловичем. — *Примечание ред.*

тёльно, абстрактных и лишенных возможности развиваться языках (в России — на церковно-славянском языке), то живые трудовые интонации отмирали, заменялись абстрактным скандированием по слогам с абстрактными промежуточками между словами. Мышление схематизировалось.

Музыкальное ритмическое мышление и музыкальная речь заключались в тиски церковных абстрактно-звуковых штампов — церковных гласов, каденций, начально-конечных формул каждого голоса, в организации уставного многоголосия.

Непосильная на той ступени истории для трудовых масс борьба надолго, на сотни лет задержала развитие психологически обоснованной общественной музыкальной речи. Стали развиваться механистические скандировочные штампы — речитация на одном звуке, на постепенности, выродившиеся в особый речевой прием — в псалмодичность.

Музыкально-творческое мышление XIX ст. не раз обращалось к суровости эпохи идеологической истовости и ее борьбе с тенденцией, заложенной в истовости трудовой. Особенно привлекала эта эпоха своими психологическими коллизиями внимание Листа (Дантовская соната, Дантовская симфония, «Todtentanz»), многочисленные суровые образы его произведений, образы, основанные на обработке григорианских напевов («Hunnenschlacht», «Der nächtliche Zug»<sup>1</sup>, оратории) остались художественными памятниками этого интереса.

Аналогия идеологических коллизий этой отдаленной эпохи с коллизиями русской действительности XIX ст. неоднократно привлекала внимание и русских композиторов, памятниками чего являются многие их произведения. У Бородина — Пролог, сцена бояр в тереме Ярославны, хор дозора в опере «Князь Игорь» дают единство трудовой и идеологической истовости — может быть, даже с перевесом истовости трудовой. Затем следуют — совершенно изумительный романс Чайковского «В темном аде» и его же «Франческа», отдельные места в «Хованщине», в «Песнях и плясках смерти» Мусоргского. Затрагивал эту тему и Римский-Корсаков; но, в зависимости от своего характера, лишенного шири, мощи и волевой насыщенности, он подходил к этой истовой теме (например, в «Младе», «Кашее», «Китеже») более исторически-изобразительно и интеллектуально-созерцательно; он не умел передавать жуткость эпохи идеологической

<sup>1</sup> «Битва гуннов», «Ночной поход» (нем.). — *Примечание ред.*

истовости в образах драматических или трагических переживаний, как это делали Бородин, Мусоргский, Чайковский. Бородину, так же как Листу, удалось передать истовость в самых ее разнообразных видах. У русских композиторов истовость трудовая (хор поселян) и идеологическая наиболее ярко отображены в произведениях Бородина, в его симфониях, квартетах, опере, мелких вокальных произведениях, и характеризует самый облик Бородина, как организованность стихийно-богатырской мощи, представляющей из себя единство истовости и радостного, широко энергичного волевого и действительного народного мироощущения.

Танеев в хорах «Орестей» приближается к истовости, но нарушает ее колорит сильно страстным насыщением эмоциональных переживаний и сильным волевым напором, составлявшими характерные особенности его творчества.

У Рахманинова в некоторых его произведениях есть суровость и сконцентрированность волевой самоорганизации — черты, свойственные идеологической истовости и соприкасающиеся с истовостью трудовой.

Русские композиторы часто разрабатывали суровый образ идеологически истовой темы «Dies irae» — Чайковский (романс, Соната, Похоронный марш (ор. 21 № 4)), Рахманинов («Остров мертвых»), Глазунов (сюита «Из средних веков»), Мусоргский («Песни и пляски смерти», «Детская»), Мясковский (Вторая соната) и др. Вообще эта тема была одним из тезисов-понятий композиторов психологической эпохи, начиная с Берлиоза, Шопена и Листа. В своей моторной метрической схеме она пронизывает громадное количество произведений, внося в них остигатный образ настоящего (волевого) напоминания. В этом своем виде она скрыта во множестве колокольных звонов европейских композиторов.

В начале XVI ст. плясы трудового народа стали проникать в городской музыкальный быт привилегированного сословия, обогащая моторную образность (возникновение сюит, партит, оргде, дивертисментов, кассаций, серенад, ноктюрнов). Феодално-господствующая церковная власть, испугавшись расцветавшей в форме ренессансного гуманизма и реформации вольной идеологичности, вновь спохватилась, с новым ожесточением восстала против напора стихийных принципов и приемов в словесном и музыкальном речевом искусстве. Но общественная борьба осознавших свою силу масс и передовой культурной энергии заставила ее перейти от приемов запрета и гнета к самозащите и вызвала напряжение усилий в виде контрреформации.

Церковная контрреформация сама должна была вступить на запретный до этого времени путь рассуждения (оратории, мотеты, *concerti da chiesa*, кантаты).

Светская феодально-реакционная идеология проявлялась в сценических представлениях. В замаскированной хвалебной оде, которой, в сущности, была тогдашняя опера, — стали искать средства идеологического воздействия, развивая в искусстве режимно-этикетные и галантно-риторические принципы и приемы организации интеллектуального и моторно-бытового поведения. При помощи этих средств старались сдерживать, затормозить развитие общественного сознания. Государственная власть в своем стремляющемся в то время к абсолютизму принципе была так же неподвижна; в противном случае она не смогла бы абстрактно организовывать, а должна была бы сама изменяться, применяясь к развитию общественности.

Режим заставлял рассудок прилаживать интонации к своим идеологическим заданиям, что вызвало абстрагирование самих интонаций, галантное риторизирование самим звучанием голоса. Для этого стала вырабатываться сложная система артикуляций и звуковых украшений (*agréments, Manieren*), которые организовались в протяженное целое при помощи декламационных принципов, разработанных уже ко второй половине XVII ст. (Версальская школа).

В многозвучной музыке одновременность созвучания моментов интонаций в различных голосах, одновременная совместность — гомофонность — потребовали своеобразной хронометрной организованности этой совместности, этой гомофонности.

В феодальную эпоху неминуемые случайности совпадения граней интонаций определяли неорганизованность гомофонности, но гомофонность все же была; она возникла вместе с самой первой двуголосной совместностью. Единичное определяло собой всеобщее. От случайного оформления шли к общей конструкции, а понятие общего определилось как термин «гомофонный» (совместно звучащий); феодальная эпоха суммировала интонации.

Становление абсолютистского режима потребовало ясности и общеконструктивной организованности гомофонных ритмических соотношений. Это вызвало возникновение нового принципа музыкального мышления: моторную организованность гомофонности — ритмическое моментование в точно регламентированных ладоритмических схемах, оформленное точно устанавливаемыми метрико-моторными образами. Так создавался в результате длительного развития фигурованный стиль, фигурованность.

Ограниченное режимом всеобщее стало определять проявления возможного единичного.

Началось в музыкальном мышлении расчленение понятия-тезиса, раскрытие смысла этого тезиса, способа его применения, — рассуждение по поводу тезиса, а не созерцание, как в эпоху до гуманизма, до реформации.

Рассуждение — соната — стало сменять исповедание откровения — мессу.

Развитие гуманизма было отмечено проникновением психически обусловленной моторной интонации в идеологически оформленную речь. С этого момента идейное всеобщее (психическое, тема творческого задания) стало непосредственно определять целеосуществляющее единичное. Психика стала организовывать гомофонные схемы — общеидеологические образы, которые уже сами стали расчленяться на интонации, на частные образы. В высших творческих достижениях разум, по творческому заданию, определял и образы и интонации.

Идеологическая борьба вырабатывала новые орудия, новые средства. Тезис боролся против тезиса. Здравый бытовой рассудок организующегося режима боролся против стихийно еще проявляющегося разума.

В этой борьбе режима с общественностью — трудовой энергией в музыкальном творчестве — относительная победа оставалась за свободой отображения музыкальным сознанием, мышлением и речью реальной общественной жизни. Даже ряд церковных соборов XVI ст. и на Западе и на Востоке не смогли предотвратить крах идеологически-схоластической цензуры и опеки. Наоборот, церковная тирания сдала свои позиции и в сфере музыки смогла отмежевать себе только призрачную музыкальную компетентность, отстаивая идеологически созерцательное оформление музыкальных произведений, обслуживающих богослужение. Но церковь остается воинствующей (*militans*), борется с передовым мышлением посредством инквизиции, явной и замаскированной художественно-идеологической цензуры.

В освободившейся области возможного культурного развития, на арене расширившейся общественной борьбы музыкальный язык, подобно литературному языку, отбросил тиски и штампы, прорвал заградительные плотины и ринулся в стихию родного трудового языка, родной внутренней, организуемой трудом и борьбой, а не внешне навязываемой слуховой настройки.

Стали возрождаться интонации (монодия, *stylo rappresentativo*), поведение и речь снова стали образовывать единство.

Труд и борьба освобождали выявление многообразной слуховой настройки, выдвинули свою моторную организованность, свои пастушьи наигрыши, свои трудовые плясы, городские трудовые пеховые песни (канцоны, *chansons*, *Lieder*); стала расцветать, усложняясь изобразительно и выразительно, трудовая крестьянская песня; определилось стремление и в бытовой, и в философски-идеологической области искусства не только запечатлеть отдельные моменты, но и отобразить последовательность драматической действительности, проявившейся в начинавшей идеологически осознаться общественной борьбе.

Начали образовываться принципы новой повествовательной цикличности — не только вокальной с инструментальной поддержкой (опера, оратория, кантата, духовный концерт), но и чисто инструментальной (сюита, затем соната камерная и симфоническая), чем был отмечен громадный скачок в развитии не только предметно-фактических, сюжетно-фабульных представлений, но еще больший скачок в развитии творческого «надстроечного» сознания — появилось становление уже психологически обусловленных связных творчески-мыслительных процессов, сменивших физически-трудовые и идеологически-абстрактные созерцания.

Музыкально-творческое мышление стало освобождаться от пеленок и помочей словесных понятий и вступило на путь создания конструктивно-ритмических исключительно музыкальных образов, которые в единстве со своими композиционными оформлениями стали передавать понятия, выдвигавшиеся идеологией переживаемой эпохи.

Кружок графа Барди, монодия (то есть интонационность речевого мышления), лирическая драма, рождение сонат-симфоний (взамен созерцания, рассуждения в виде ораторий), процесс мышления — партия (взамен тезисности заранее данного понятия, попевочных тем и колен) — все эти новые принципы схем и приемы оформления отметили громадный перелом в антицерковной борьбе, новую эпоху в области осознания действительности.

Но с этого же времени стала завязываться новая борьба — борьба с новым противником, с абсолютистским, централизующимся и централизующим режимом (именно с режимом, государственным аппаратом, подчиненным монарху, а не с новой организацией национального государства), с выдвигаемыми новым режимом тезисами этикетного идеологического мышления и общественного поведения, с преднамеренно целевой направленностью образов, условно применяемой риторичностью страстного рвения в поведении, при полном запрете как импульсивной, индивидуально про-



являемой страстности, так и эмоциональной выразительности психических переживаний.

Изобразительная, а не выразительная образность музыкального мышления стала одним из основных творческих стимулов.

Коллизия борьбы обреченных, но проявляющих еще страстную энергию сопротивления феодалов с напором наступающего централизующего абсолютизма нашла себе отображение во многих произведениях русских композиторов XIX — начала XX в.

Достаточно вспомнить «Ивана Сусанина» Глинка и «Псковитянку» Римского-Корсакова, противопоставление Владимира Галицкого и Игоря у Бородина, «Орестею» Танеева, у Мусоргского — витающий в «Хованщине» образ новой организованности (Преображенский марш, ария Шакловитого), противопоставленный Досифею с его приверженцами и Хованским, такие же противопоставления в «Борисе» — бояре и Борис, Лжедмитрий и Борис, Рангони и Марина.

При становлении абсолютистского режима идеологическая истовость была заменена правом на страстность, как на свойственное вообще человеку стремление; но эта страстность понималась как применение энергии, и это применение использовалось государством — или, вернее, режимом — в своих целях, лишь отчасти совпадающих с интересами народа.

Развивавшиеся в борьбе с феодализмом пытливость сознания и энергия мышления противопоставили становящемуся абсолютистскому режиму и его идеологии — идеологию ренессанса и гуманизма, действенную энергию общности воли, требующей признания значения человеческого труда, и в творчестве видевшей не развлекательное угождение режиму и его официальным представителям, а художественное выявление и запечатление общественной энергии, развиваемой и оформляемой в труде и борьбе.

Абсолютистский режим, хоть и постепенно, но должен был допустить выявление моторных схем, вырабатывавшихся трудовым бытом и обусловивших в музыке и стихосложении громадное развитие изобразительной фигурованности, моторно-темпераментных типов, используя при этом и трудовую страстность.

Даже больше — режим, в интересах проводимой им централизации, сам должен был организовывать коллективную и массовую совместность передвижения, отразившуюся в музыкально-звуковой организации, введением строевого шага

(«шагистика»), установлением точной, периодически проводимой доли, заменившей *tempus mensurabile* скандировочной речитации (нескоординированное с другими индивидами шагание даже в войсковых колоннах). Строевой шаг, вводимый в военных отрядах, потребовал принудительной организации, которая выпала на долю музыки. Музыкальными образами такого точно организованного шага явились всевозможные марши (*pas ordinaire, pas de charge, trot de cavallerie* и др.), скорость которых неуклонно возрастает вплоть до наших дней.

Вторжению в городской бытовой обиход и даже в придворный быт народных плясов, которые очень быстро организовались в художественные образы в инструментальных сюитах, моторно-трудовые образы общественной энергии: аллеманд, курант, гавотов, бурре, пассапье, жиг и т. п. — старались противопоставить абстрактные образы придворных моторно-этикетных фигурных танцев — менуэтов, *baletti* и приспособлять деревенские хороводы к великосветскому галантному времяпрепровождению — как *gondeau*.

Цеховую аллеманду (приветственная песня, название которой составили первые слова текста «*Alle Mann edler und freyer*» — «Все благородные и свободные люди») режим перелицевал из вольного приветствия прибывающих в ратушу на празднество цеховых мастеров в этикетное *majestoso* — выход монарха к своим придворным (*alla breve*), то есть в *entrata*, а позднее во французскую увертюру.

Идеологи абсолютистского режима, правда, неохотно, но все же допускали хороводные песни, упорно отстраняя ритмически образные вольные трудовые напевы, справедливо чувствуя в них полное противоречие своим обезволивающим принципам воздействия. Музыкальная речь постепенно абстрагировалась, переходя от вызванных трудовыми усилиями интонаций к ритмическому моментоведению, подчиненному хронометрическим схемам. Схемы эти оформлялись приемами абстрактного, внеладового голосоведения; системное и ладовое звуковедение постепенно вытеснялось абстракцией поступенного и поаккордного оформления мелодических, уже не напевных голосов.

В результате этой борьбы, непосильной для еще несоорганизованвшейся энергии трудовой общественности, восторжествовал рассудок, а не разум.

Абстрактное было приспособлено к реально-бытовому; им — этим абстрактным — старались объяснить, оправдать состояния, стремления, реакции и переживания.

Многие композиторы (например, Корелли и Вивальди) пытались подвести итоги прошлому и вступить на новые

пути вполне идеологически определившейся абсолютистской эпохи, вышедшей победительницей из своей борьбы с пережитками феодализма. Завершением этого процесса музыкально-художественного запечатления примирения начал — истового и подчиняющегося темпераментной галантности, конкретно-жизненного и абстрактного, коллективного и административно-централизованного — явилось творчество Иоганна Себастиана Баха в его *Wohltemperiertes Clavier*, инвенциях и симфониях, *concerti da chiesa* и ораториях, органных хоральных прелюдиях и некоторых токкатах.

В других своих произведениях (сюитах, партитах, концертах, увертюрах) Бах отображал хотя суровые, но все же галантно-темпераментные этикетные абсолютистские идеологические установки своего времени, не поступаясь все-таки коллективной равнозначительностью, от которой наполовину отошел Гендель и от которой уже вполне отказались их современники — Д. Скарлатти, Куперен, Рамо.

В этом художественном согласовании еще истовых трудовых коллективно-полифонных принципов мысленного созерцания трудовой жизни человека и уже тезисно-организованной целостности общественного быта, пытающегося, осознавая, рассуждать («подданный его величества» — *de omnibus dubitandum, cogito ergo sum*), заключена организующая сила баховских произведений, его созидаящая воля.

Бах объективно выражает мощь человеческого сознания, к этому времени достигавшего объективного состояния разума.

Русские композиторы XIX — начала XX в., выступившие выявителями новой противорежимной идеологии, неминуемо должны были обратить внимание на значение баховского мышления для процесса психологического самосознания. Полифонность мышления нашла блестящего представителя в среде русских музыкантов в лице Сергея Танеева, который так же, как и до него Лист, является композитором, овладевшим впервые после Баха этим полифонным (то есть сложным) процессом выявления творческого задания в одновременной и последовательной сложности скрещивающихся мелодических образов. В русской же музыке Скрябин первый развил данный Шопеном принцип психологической сложности конструктивных образов.

После Баха полифонность сменилась многоголосным контрапунктичным оформлением моторно-изобразительных заданий, лишенным психологической сущности.

Баховские современники, даже старшее их поколение, изображают — но не выражают — побегι становящейся но-

вой абстрактно-тезисной идеологии. Коллективно-полифонная организация мышления уже чужда этим композиторам; принципы такого мышления они превращают в приемы внешнего абстрактно-композиционного оформления. Их образы моторны, изобразительны, этикетно-галантны, равномерно-размеренны. Равнозначительность все больше уступает место подчиненности, то есть разнзначительности (последовательность *maestoso* и *alla breve*, «мелодия» и «сопровождение», *forte* и *piano*). Главное — совершенно исчезает равнозначительность коллективности, воцаряется согласованность разнзначительной ансамбльности.

В живописи свет, равнозначительно освещающий все предметы, равнозначительная динамика в течение всего произведения сменяется первопланностью главных частей и подчиненностью второстепенных частей целого в этикетно-кулисной перспективе; в музыке — хронометрическая гомофонность как развитая монодия, перешедшая затем в ансамбльную галантную фигурованность.

В живописи — световые блики (Рембрандт), их смена и противопоставление; в музыке — галантная фигурованность с ее *tutti fortissimo*, с ее изолированными построениями медных инструментов, прорезывающих общую звучность.

Коллективная организованность, скрывавшаяся в незаметном *basso continuo*, сменяется немногими ритмическими схемами хронометрически организованной гомофонности взамен сложности гомофонных соотношений, завершившейся в творчестве Иоганна Себастиана Баха.

Звуковедение вытесняется штампованным хронометрическим ритмическим моментоведением в семизвучном мажоре, превращенном в три «гармонических» момента, то есть в три допущенных этикетных ладовых момента — I, V и IV ступеней.

При своеобразных трех звуковых аналогах трем единствам классицистической драматургии (единство места — только семизвучный мажор, единство времени в пределах суток — при условии главной, начально-конечной одной ладотональности, единство действия — как раскрытия, а не развития одного идеологического тезиса), «четвертым единством», аналогичным словесно-литературному условию «высокого стиля» речи, оказалось допущение в звуковую речь только таких звуков (только таких «слов»), которые, согласно идеологии режима, объясняются, как входящие в состав «основных», «главных», непременно терцовых наслоений каждого созвучия на I, V и IV ступенях, организующего данный ритмический момент построения.

Остальные явления «случайных» созвучий «по исключению» допускаются временно — при условии, что они удовлетворяют приемам привычного слуху моторного голосоведения (но не звуковедения) — как «вспомогательные», «проходящие», «задержанные» (из предшествовавшего терцеобразного «главного» ладового момента).

Все остальные, трезвучные даже, ладовые ракурсы — ладовые моменты на II, VI, III и VII ступенях — допускались лишь «условно», как «побочные», «незаконные», не равнозначительные трем «главным», «законным», так как они не могли «характеризовать» тональность. Некоторые из этих созвучий (на VI и II ступенях, секстаккорд VII ступени) чрезвычайно туго и медленно отвоевывали себе место в одном точно обусловленном месте этикетно-хронометрического штампа.

Анри Бейль — Стендаль прекрасно определил эту установку творческого мышления всей эпохи в своей характеристике сценической продукции типичного для режима XVIII ст. придворного поэта Трапасси-Метастазियो: «Царедворцу нравится *oregia regia*, так как ему очень приятно, что публика увидит его государство (вернее — режим, охраняющий благополучие этого царедворца. — Б. Я.) в розовом свете»<sup>1</sup>.

Для русского музыкального мышления почетно, что русский композитор Римский-Корсаков сделал попытку в своем учебнике гармонии определить ритмическое значение каждого созвучия мажорного и минорного ладов. Но эта попытка встретила категорическое осуждение со стороны Чайковского, теоретического поборника «трех китов», характеризующих «тональность», и против нее же восстал Лядов, ближайший помощник Корсакова в преподавании гармонии.

Интересно следить за судорогами разложения мышления тремя главными «ступенями» в статьях Серова и в переписке Танеева с Чайковским. Только в начале XX ст. русский композитор Скрябин своей творческой практикой убил наповал не только три «законные ступени», но и сам «ветхозаветный» мажор.

Упорная необходимость подчиняться объективно декретуемой идеологии абсолютистского режима в XVII—XVIII вв. на Западе заставляла терять субъективную свободу. Постепенно отмирают сначала свобода проявления,

<sup>1</sup> Стендаль. Полн. собр. соч. Л., 1936, т. 11 (Рим, Неаполь, Флоренция), с. 285.

а затем и свобода возникновения субъективной страстности, эмоциональности, субъективного волевого воздействия.

Главное значение в поведении по-новому организованного идеологически индивида постепенно приобретает особым образом организованная темпераментность — то есть соразмерность в действенном соотношении энергий при моторном проявлении. Темперамент каждого человека постепенно организуется согласно сословнорежимным типам и их внутренним рангам, становится типовой темпераментностью, постоянной величиной, в значительной степени определяющей характер эпохи — ее галантность.

Истовость и ее убежденность постепенно теряются, переходя в равнодушие подчинения догмам (схема *andante*) и идеологической этикетности (*minuetto, rondeau*).

В конце эпохи это «равнодушие» постепенно переходит в сомнение, пренебрежение, отрицание, скептицизм, иронию (схема *allegretto*), так последовательно проведенные Руссо в его музыкальном словаре, в котором он отказывается даже от скромных, но опирающихся на историчность происхождения определений Арбо, Вальтера, Маттесона.

Тогда же появляется сентиментальность как более или менее допускаемое проявление страстного влечения под видом самовыставления (*andantino, larghetto, adagietto, allegretto*, назойливые *semplice, affettuoso*), приемлемое для режимного этикета.

Из общинного, крестьянско-земледельческого и ремесленно-цехового масштаб идеологического самоопределения самих трудящихся переходил в городской (вольные города), а затем и в государственный (съезды, сеймы, *états*).

Переходя на высшие ступени, мышление схематизировалось. Но все общество приобретало большую подвижность, общественно-политические горизонты становились шире.

## **<ГАЛАНТНО-ЭТИКЕТНАЯ ЭПОХА (ЭПОХА АБСОЛЮТИСТСКОГО МЫШЛЕНИЯ). СТАНОВЛЕНИЕ РОМАНТИЗМА>**

### **Риторичность**

Риторичность есть угодливость процесса мышления и его речевого оформления по отношению к тезису при организации поведения, соответствующего идеологии, проводимой становящимся абсолютистским режимом; при идеологически сорганизовавшемся режиме утверждение лично осознанных идейных понятий, страстных стремлений, эмоциональных реакций, волевых проявлений казалось низменным и грубым.

Риторичность исходила из режимом обуславливающейся идеологичности тезиса. Полагая ее основанием всякого рассуждения, риторичность объясняла действительность. Тезис был мотивом рассуждения и поведения, их целью — тезис, таким образом, как исходное и конечное симметрично ограничивал отношение сознания к действительности.

Риторичность есть процесс рассуждения, исходящего из кажущейся рассудку логичной, но необоснованной разумом предпосылки, истинность которой признается без критики.

Риторичность, злоупотребляя тавтологией и сбивчивыми аналогиями, усиливает впечатление от преподносимого идеологического тезиса с помощью моторных образных ухищрений и этими же ухищрениями запутывает внимание, следящее за рассудочной логикой мысли, обманывает сознание при помощи скользких поворотов мышления, выспренных восклицаний, многозначительных умолчаний, возвышенных чувствительных сравнений, приводящих в смущение обращений, эффектно возбуждающих призывов.

Риторичность говорит, ничего не высказывая. «Роль слова заключается в том, чтобы скрывать мысль», — таково было поучительное изречение ловкого дипломата Талейрана.

Ленин определил риторичность, как «обламывание» и «вывертывание» слов и понятий.

Риторичность была рассуждением на основе предположения, не обоснованного конструктивно, и на основе штампов абстрактной ритмики, не соответствующей даже этой конструкции предположения.

Всякий риторический процесс мышления исходит из заранее данного, зафиксированного как мотив и как цель и, значит, идеологически неподвижного, не подлежащего развитию тезиса.

При риторичности невозможно введение и новых, разумно вытекающих из сопоставления ритмических схем, так как это нарушило бы «предустановленную гармонию».

Восклицания, умолчания, обращения *ex abrupto*, то есть внезапно (*forte subito*, *piano subito*), вводились в риторические произведения с расчетом ошеломить, чтобы при помощи этих эффектов преподнести козыри режимной идеологии.

### Декламация

(De-clamò — то есть воз-глашаю, про-воз-глашаю.)

Декламация есть подчинение звучания речевого процесса режимно-этикетной, абстрактно организованной артикуляции.

Вследствие этого декламация механистична, она пользуется только одномоментными речевыми построениями и выделяет икты главных словесных понятий, только артикуляционно подчеркнутой акцентировкой<sup>1</sup>.

Декламация организована моторно-темпераментно, не как влечение или как реакция, то есть не двумоментными связными интонациями. Она организует точную (*ordinario*) метрофиксированную размеренность речи ее скандировкой, ее расчленением на равнозначительные по метру слоги-звуки (речевая доля). Поэтому неременным условием такой скандированной декламации была артикуляция каждого слога.

Так как мысль состоит из противопоставления двух частей — субъекта и предиката, то скандировочно артикуляционное оформление такой мысли тоже распадается на две части; у каждой есть свой моторный упор, каждая такая часть является моторной фигурой. (Пример — первые четыре такта I части Пятой симфонии Бетховена; однако между моторными упорами — *es* в такте 2 и *d* в такте 4 — в данном примере существует ритмическая связь, они сопряжены и потому являются ритмическими упорами, в отличие от чисто артикуляционного декламационного стиля.)

Декламация основана на противопоставлении и последовании различных артикуляций, то есть на скандированности различными мускульными движениями. Этим декламация отличается от простой феодальной исто-во-скандированной речи при одном типе артикуляции. На применении различных артикуляций основан декламационно оформляющий мысль процесс речевого мышления и литераторов, и композиторов, и актеров, и ораторов, и музыкальных исполнителей (певцов и инструменталистов), и артистов классического балета.

В словесной речи мысль длится столько единиц времени, сколько слогов находится во всем словесном выражении мысли, при условии цезур перед мыслью, между частями мысли (между субъектом и предикатом), после мысли. Стихотворная речь после феодальной эпохи основывалась на

<sup>1</sup> Это обстоятельство стало в музыкальном исполнительстве причиной того, что на каждый моторный упор (первую долю такта) делалась новая артикуляция, — смычковые меняли направление смычка, духовые и певцы брали дыхание, при игре на клавишных инструментах поднимали пясть и отнимали пальцы от клавиш. У смычковых этот исторический пережиток остался до сих пор, у пианистов и у органистов служит показателем плохой школы.



этом принципе, который выдерживался до 1830 г. и наблюдается даже и теперь в некоторых направлениях сценического искусства и в бытовых общественных проявлениях (бытовая разновидность — нудная речь).

Музыкальная речь после развития метрических фигур и организации размеров — двудольных и трехдольных, — стала пользоваться метрными соотношениями слогов: упорный слог мог равняться одному неупорному

(♩ ♩ | ♩ ♩ ; ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩)

или двум неупорным (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩)

или упорный мог быть вдвое продолжительнее неупорного

(♩ ♩ | ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩ ♩). Это легко можно проверить

на разных романсах цикла Шуберта «Прекрасная мельничиха», написанных на текст одного размера поэта Мюллера, или на одном и том же стихотворении, положенном на музыку различными композиторами.

Декламацией является классический балет с его артикуляциями — пуантами, па, фуэте, турами, арабесками, аттитюдами и т. д.

Введение редакторами фразировочных обозначений в произведения композиторов до 1825 года, как и введение артикуляционно-декламационных обозначений в произведения, характерные для психологической эпохи, не только бессмысленно (*nonsens*), но и просто художественно вредно (редакции Рейнеке, Клиндворта, Гольденвейзера).

Декламация существовала несколько столетий и прошла через несколько фаз развития. Стихотворная речь сохранила два декламационно развитых образа: 1) вольно-моторная декламация — силлабическое (количественно-слоговое) стихосложение и 2) организованно-моторная декламация — силлабо-тоническое стихосложение.

### Силлабическое стихосложение

Силлабическое (слоговое) стихосложение имело своими основаниями несколько положений, определявших интонационную конструкцию мысли и ее композиционную, метрную организацию.

1. Так как силлабическое стихосложение возникло в языках с фиксированным порядком частей мысли — на первом

месте субъект (подлежащее, предкаданс) и на втором месте предикат (сказуемое, каданс мысли), то порядок частей мысли был неизменен и между субъектом и предикатом (по середине мысли) должна была наличествовать ритмическая цезура — раздел. Это условие предполагает само собой равную длительность субъекта и предиката, равное количество слогов в словах каждой части мысли; в музыке — равное количество долей. Моторная фигура (звуковая) приблизительно соответствовала части мысли. Моторная цезура отдельного голоса могла не совпадать с ритмической цезурой<sup>1</sup>.

2. На субъект и на предикат должно было приходиться только по одному иктовому упору. При дроблении части мысли иктовый упор повторялся столько раз, сколько было дробных частей (дробление субъекта — «и месяц, и звезды, и тучи»; дробление предиката — «встрепенется и поет»).

3. В пределах каждой части мысли иктовый упор мог приходиться на любой порядковый слог (долю) этой части мысли — то есть силлабическому стихосложению свойственно вольное передвижение иктового упора (миграция — странствование иктовых упоров) при сохранении моторным упором своего постоянного места<sup>2</sup>.

4. Следовательно, ритмика в силлабическом стихосложении — вольная по своему прикреплению, так как метрика и метрные соотношения предикта и икта в субъекте и в предикате (в музыке — и в предкадансе, и в кадансе) могут видоизменяться в каждой следующей мысли. Но сама ритмика должна быть четко выявлена в своей обобщенной схеме, по французскому определению — *rythme cadensé* (—+; +/—; —/+).

5. В принципе все мысли имеют одинаковое количество слогов.

6. Так как фиксирование одинакового количества слогов для каждой мысли при развитом сложном (соподчиненном) мышлении делает невозможным изложение такого мышления, то на практике выработались три случая возможного несовпадения протяженности мысли с фиксиро-

<sup>1</sup> В музыкальной декламации моторные цезуры делаются перед вспомогательными, проходящими и имеющими быть задержанными звуками (или моментами, когда «задерживается» звук предшествующего момента, но не тот, который был в этом предшествующем моменте в том же голосе).

<sup>2</sup> Вольное передвижение иктового упора (ритмического упора) в пределах траектории части мысли оказалось принципом, характеризовавшим многие моторно- типовые схемы, — например, менуэт, мазурку, концевочное построение каждого отдела полонеза.

ванным количеством слогов. В этих случаях нормой измерения служила уже не сама мысль, а нормальный метр заданной протяженности нормальной мысли — стих с определенным количеством слогов (в музыке — определенное количество моторных фигур при соблюдении одного типового размера), с обязательной срединной цезурой в каждом стихе.

Пример — александрийский стих французского силлабического стихосложения — двенадцать слогов при цезуре после шестого слога:

а) мысль могла длиться два-три и более стихов;

б) в одном стихе могли уместиться две мысли;

в) мысль могла кончаться в первой половине стиха — то есть мысль могла продолжаться или полстиха или распространяться на полтора, два с половиной стиха или более. Следующая мысль только начиналась со второй половины стиха, а заканчивалась она в следующем стихе или даже дальше. Этот случай назывался *enjambement* — захват, и был проявлением страстного рвения.

7. Декламация использует для каждой артикуляции только неподвижно-резонирующий звук. Вибрация (*vibrato*), филировка были введены певцами и на струнных инструментах только в XIX ст.

8. Декламационность перспективно однопланна. Только для эффектов она пользуется приемами кулисной перспективности, то есть разнопланностью (прием «эхо»). Декламационность не может пользоваться объемной и воздушной перспективами<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Далее в рукописи следуют листы с конспектами и примерами. Помещаем их в подстрочной сноске. Слова в цитатах, заключенные в прямые скобки — это комментарий Яворского к выписанным текстам. — *Примечание ред.*

Силлабическая декламация 1820-х гг. Читка нараспев. Слишком кричат, до потери голоса; недостаточно говорят; а если говорят, то с аффектацией, с эготистским самовыпячиванием, напыщенно или погрёбально.

Стендаль. <Полн. собр. соч. Л., 1936>, т. 9, с. 218: «Тальма превосходит в сентенциях (то есть в возвышенных афористических мыслях); когда же ему приходится произносить пятнадцать или двадцать стихов, он обычно говорит нараспев и можно было бы отбивать такт его декламации».

Вагнер Р. Опера и драма (1851). М., Изд. Юргенсона, 1906, с. 182: «...При чтении стиха у нас нет момента, который бы настолько определил продолжительность повышения, чтобы мы, пользуясь этой мерой, могли точно установить и понижение [то есть Вагнер высказывается здесь за механистическую «фразировочную декламацию»]. Мы не можем продлить продолжительность акцентированного слога сверх двойной продолжительности не акцентированного слога, не впадая по

## Декламация — артикуляция в живописи

Силуэт (*Silhouette* — французский министр XVIII ст.) — профильный контур, черный на белом фоне или, позже, белый на черном фоне, — образчик точной четкой артикуляционности.

Картины, написанные декламационно, то есть артикуляционно четко, даже иногда подчеркнуто, одинаково хороши и четки вблизи и вдали при постоянной высоте точки положения глаза.

Микеланджело, живший при образовании декламации, перестал шлифовать свои скульптуры, чтобы сохранить все свои артикуляции, все отдельные удары резца.

Рафаэль, покрывая лаком свои картины, даже лак накладывал такими же мазками, какими была нарисована картина.

Картины, выписанные скандированно-декламационно, со всеми четкими контурами-артикуляциями, раскрашиваются определенным цветом (локальный тон), отдельным для каждой плоскости, при рассеянном освещении, то есть без исходной точки световых лучей, без световой перспективы освещения; это единство всех освещенных абстрактно точек аналогично единствам времени и места в драматургии.

При дальнейшем развитии из скандировки декламации — то есть при выделении логического объединения в отдельности всего субъекта (предкаданса) и всего предиката (каданса) — в картинах с четкими главными основными контурами второстепенные ракурсные контуры обозначаются уже не как четкие контуры, а выявляются тенями, рефlekсами (*chiaro — oscuro, sfumato*; Леонардо да Винчи), то есть, говоря музыкально, не каждая мелодическая интонация одного голоса вызывает самостоятельное сцепление ладовых моментов, как производный ракурс самой ритмики. Контурный ракурсный облик передается ритмической гранью целого, то есть гомофонно, а второстепенные уже частные одnogолосные интонации (мазки) образуют разнообразно метрически организованную изобразительную фи-

отношению к языку в ошибку растягиванья — или как это иногда называют — пения. Эта «певучесть» по справедливости считается недостатком в том случае, если, отступив от обычной речи, она в то же время и не становится действительным, звучным пением; являясь лишь беззвучным [? перевод] расширением гласной, или тем более согласной, она безусловно некрасива». [Дальше Вагнер говорит о том, что такое растяжение для психологической эпохи нужно положить в основу всех слогов и придать всей речи характер протяжного (у переводчика «выдержанного») тона. Об этом же Вагнер много говорит и в своей статье о дирижерстве.]

гуру, уместающуюся на отдельных протяженных ладовых моментах-ракурсах. Метрические оформления одноголосных второстепенных, промежуточных интонаций раздвигают метр ладового момента, расчленяют его протяженность, придают ему волнистость (Леонардо: совершенная линия — кривая), сообщают его общеконструктивному значению выявление изобразительной моторности (в музыке — фигурованность), основанной на различии артикуляционных энергий; введение пауз, репетиций, фигураций, вспомогательных, проходящих, задержанных, предметных звуков, которые психологическая эпоха заменила сопряженными звуками, связно следующими один за другим (или несвязно — как соединительная интонация) <sup>1</sup>.

### Силлабо-тоническое стихосложение

1. Силлабо-тоническое стихосложение (и соответственная ему сторона музыкального мышления) подчинялось принципам и приемам, зависевшим от того, что господство размера в звуковом мышлении создавало метрную траекторию с фиксированными упорами. В каждом стихе целого стихотворения заключалось определенное количество слогов, целое же расчленялось на строфы, которые могли быть составлены из стихов с разным количеством слогов, но повторяющихся в каждой строфе в той же последовательности.

2. Такой стих состоял из периодичной последовательности одной метрической (но не моторной) фигуры с моторным упором, фиксированным на одном и том же слоге, на одной и той же доле каждой метрической фигуры; такое силлабо-тоническое стихосложение положило начало размеру, организовало размер (двудольный, трехдольный и их производные). Моторные фигуры могли быть и разномерные, и различно расчлененные по отношению к доле упора.

3. Так как часть мысли по количеству слогов (долей) могла занимать несколько таких метрических размерных фигур, то иктовый упор каждой части мысли мог приходиться на упор одной из метрических фигур, и, следовательно, несколько метрических, а иногда и моторных упоров покрывалось одной ритмической интонацией. Таким образом иктовых упоров в стихе было меньше, чем упоров метрико-моторных. Ритмика и метрика не составляли единства, как

<sup>1</sup> Здесь уместно вспомнить многократно повторенное определение нового мышления, данное величайшим представителем «психологической эпохи» в художественной литературе Львом Толстым, высказанное и через персонажей — Пьера Безухова, и в дневниках, и в письмах автора: «не соединять, а сопрягать мысли». — *Примечание ред.*

в древнегреческом стихосложении — например, в гексаметре.

4. Ритмические цезуры между частями мысли были обязательны. В мыслях, занимавших два или более стиха, цезуры в каждом стихе должны были приходиться между подразделениями одной части мысли, занимающей этот стих.

5. Мысли, длиннее или короче стиха, и enjambement свободней допускались в силлабо-тоническом стихосложении, чем в строго силлабическом, так как расчленение точного по метру стиха на точное количество метрических фигур — размерных стоп — организовало метрико-моторную периодичность целого настолько композиционно точно, что все целое, вся речь образовывалась как организационно периодическое целое, в особенности когда целое делилось на строфы с одинаковым количеством стихов в каждой строфе.

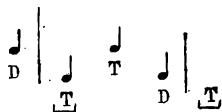
Каждая строфа должна была заключать в себе определенный смысл, который закреплялся последним стихом, последним иктовым упором (каденция строфы) <sup>1</sup>.

6. Ритмика силлабо-тонического стихосложения была полувольная, так как могла менять места своих главных иктовых упоров, но при условии совпадения такого иктового, то есть ритмического упора с одним из моторно-метрических (стопных, размерных) упоров.

7. В размерной музыке во все время существования размера (переходящего после 1825—1830 гг. постепенно в дуольность и триольность) происходила борьба между вольным и фиксированным распределением иктовых упоров. Вольное распределение иктовых упоров, при числе долей размера большем двух, могло иметь следующий вид, например, в трехдольном размере <sup>2</sup>:




На вторую долю может быть взят как восклицание одномоментный возглас:



Возможен был еще второй случай: полное отсутствие иктового упора на первую долю размера, что неминуемо происходит в первом приведенном примере. В этом случае иктовый упор приходится или на вторую долю или на третью; но тогда размерно-моторный упор обязательно сохраняет свою силу. В этом состоит отличие размерной му-

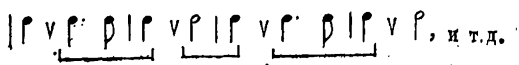
<sup>1</sup> Не исключался и переход мысли в следующую строфу, как enjambement. — *Примечание ред.*

<sup>2</sup> Знаком  отмечены иктовые упоры; первая доля размера, на которой нет иктового упора, отмечена знаком X.

зыка абсолютистской эпохи от вольногруппированной музыки после 1825—1830 гг. (как, например, у Шумана в «Grillen» op. 12).

Сохраняют свои моторные упоры менуэты, полонезы в каденциях, мазурки Шопена.

8. От моторного упора и, разумеется, от иктового упора необходимо отличать «упорное» подчеркивание преддыкта, особенно когда он вольно меняет долю своего начала; например, в менуэтах и мазурках при переходе преддыкта с третьей обычной доли на вторую долю, или обратно — со второй доли на третью; в сарабандах, в которых моторная фигура, а часто и ритмический преддыкт начинается на второй доле трехдольного размера.



9. В размерной музыке не все моторные упоры должны были получать ритмические иктовые упоры и даже вообще быть подчеркнуты. Иногда достаточно отметить моторный упор лишь как размерный упор, то есть выделить более четкой артикуляцией, чем соседние с ним, предшествующие и последующие доли — неупорные доли.

10. Если силлабо-тоническое стихосложение организовывалось из стихов разного метра, разного количества слогов, то ритмические условия — иктовые упоры, ритмические цезуры, enjambements, вольные упоры, несовпадение мысли со стихом подвергались большим ограничениям и даже иногда вовсе не допускались, так как могли уничтожить предумышленность разнометрности стиха в строфе.

11. При силлабо-тоническом стихосложении борьба ритмики с размером исторически привела к полной победе ритмики, что ярко сказалось в музыке уже в самом начале психологической эпохи — даже в ранних произведениях Шопена и Листа. Это особенно очевидно в тех случаях, когда ритмика конструктивно не периодична, а симметрична или представляет собой сопоставление с результатом, то есть когда музыкальное мышление создает выразительные ритмические образы, требующие при исполнении *Tempo rubato* или *Tempo giusto*. В этих случаях вдох, смена педалей, смена штриха зависят от ритмики и должны совпадать с ритмическими цезурами.

Декламационность — речевой принцип галантной, этикетно-темпераментной организованности при абсолютистском режиме — долгое время продолжала влиять и на ре-

ческое мышление психологической эпохи. Однотипная, обще-обязательная декламация, нашедшая свою самую яркую кодификацию в Версальской школе, распространилась отсюда по всей Европе.

Расчленение словесной речи на две обособленные главные части — субъект и предикат — и установление между ними абстрактной интонационной связи, отмеченной цезурой и артикуляцией, моторное членение слогового последования и, в связи с этим, выработка типовых видов периодического размера, выработка артикуляционной изобразительности — все это обусловило появление и организацию инструментальной декламации, нашедшей свое классическое выявление в Венской школе, традиции которой также распространились по всей Европе.

Я еще имел счастье в 1898 году слышать в четырех концертах выдающегося представителя инструментальной декламационности в лице 83-летнего пианиста Антона Контского. Слышал я и других декламационных исполнителей, даже старше Контского.

Эта декламационность имела громадное значение не только для развития инструментальной музыкальной речи, — она предопределила разделение словесно-музыкальной речи на ее декламационно-смысловое оформление и на характерность звуковой типовой образности.

Такое расчленение словесного смысла и его декламационно-звукового оформления имело своим следствием выработку речитативных стилей; оно сопровождалось обеднением психологической объемности музыкального творческого мышления и рационалистски-дидактическим использованием идеологически организующего воздействия музыкального искусства на бытовой рассудок в годы общественного скепсиса, механистического просветительства или утрированного натурализма (изобразительность скандировочно-артикуляционного воспроизведения частей мысли в ущерб ее психологически выразительной образности).

Дань этому рассудочно-декламационному направлению отдали и русские композиторы («Женитьба» Мусоргского, «Каменный гость» Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова и ряд натуралистических романсов)<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Споры против натуралистического уклона в музыке реалистического направления 80—90-х гг. известны. Против натурализма в музыке выступали не только музыканты того времени, но также Салтыков-Щедрин. Важно отметить, во-первых, самую точку зрения Яворского на эту проблему — точку зрения художественно-реалистическую, — и, во-вторых, то, что Яворский один указал на музыкально-историческое происхождение, казалось, абсолютно нового явления. Адепты нату-



## Галантность

Абсолютистский централизующий режим, учитывая непригодность для государственной организации большого масштаба цеховой и дружинной коллективности с их вольной моторностью, постепенно вырабатывал унифицированную массовую однотипную организованность.

Режим превращал истово-суровые, но моторно-вольные движения развитой феодальной эпохи, с ее куртуазно-рыцарскими ритуалами, в активно-темпераментно организованные, самодовлеющие типовые темпы<sup>1</sup> обобщенных абстрагированных моторных движений.

Эти типы были обусловлены, в частности, организующейся регулярностью и маневренностью долженствующих быть гибкими и подвижными войск, массовых армий, сменивших неповоротливую тяжеловесность рыцарей, закованных в латы и снабженных требующими громадной физической силы мечами, копьями, щитами; неповоротливым также было оснащение оруженосцев и дружинников.

Начало организации регулярного войска произошло в 1456 г. во Франции при Карле VIII. Уточнение воинской дисциплины и введение обусловленного ношением огнестрельного оружия на левом плече фиксированного шага в двудольном размере, сменившего вольный трехдольный шаг, произошло тоже во Франции — при очередном уточнении совместности массовых движений регулярных войск (Марш королевских мушкетеров, написанный композитором Люлли по приказу Людовика XIV).

〈Типовые темпы абсолютистской эпохи:〉

*lento* — медленно;

*andante* — бодрым шагом (*In gehender Bewegung* в немецком переводе Бетховена в сонате *Es-dur op. 81a*, или *cheminer à pas égaux*, по определению Арбо);

*presto* — ловким бегом.

Абсолютистский режим, в силу самых своих принципов, не допускал вольную страстность, так как ее проявления нарушали целеустремленно и планомерно организованное использование темпераментности, обобщенно и абстрагированно организованной, но долженствовавшей быть активно

реализма претендовали на высший демократизм, реализм и индивидуализацию. Яворский показал, что исторически элементы натуралистической формы мышления сложились в связи с идеологией авторитарной, абстрактной, нивелирующей. — *Примечание ред.*

<sup>1</sup> Напомним, что «темпы» означает у Яворского не «меру быстроты», а прежде всего характер музыки. — *Примечание ред.*

действенной. Практика выработала и режимное применение страстности — рвение.

Во Франции такое, отражающее абсолютистский строй и организуемое им рвение, насыщающее собой темпераментность этикетно-идеологического поведения, получило название галантности (*gala* — необычность, празднично-пристойная приподнятость в высшем кругу общества, связанном с режимным правительством; *galant, galanterie* — галантный, галантность). Это понятие и самый термин впоследствии были приняты в других странах.

Галантность, так же как и истовость, следует рассматривать как «характер эпохи», — то есть как исторически обусловленное единство типичных для данной эпохи интеллектуально-действенных и внешних, физически-моторных проявлений при всех ситуациях общественного поведения.

Галантность давала приемлемый для абсолютистского режима выход энергии, не могущей из-за этого режима оформлять личные устремления и переживания как проявления вольной индивидуальной страстности.

По мере становления, развития, а затем и разложения абсолютистского режима меняется и сама галантность и, вследствие этого, ее отражение в музыке.

От строгого *grave* (сурово, веско), отзывающегося идеологической истовостью феодальной куртуазности, образно примененная моторность переходит к типовым образам темпов, насыщенным еще возможной в начале эпохи индивидуальной страстностью, хотя и умеряемой уже размеренностью, регулярностью:

*largo* — насыщенно-широко;

*adagio* — покойно, то есть ощущая организовавшееся соотношение энергий, не активных в данный момент, но готовых к действительности. В *adagio* этой исторической фазы еще заметна суровая степенность самоощущения, свойственная идеологической истовости;

*allegro* — действительно, с повышенной, хотя и размеренной импульсивностью.

Нарождающаяся этикетность, вводимая режимом, вырабатывала типы поведения, не только внешне моторное оформление, но и самую идеологически самовыставляющуюся значимость этого поведения.

<Характерными темпами стали:>

*maestoso* — величественно, с условной торжественностью, часто фанфарного типа, напыщенно (монарх, принц крови; *итал.* — *maestà, франц.* — *Sa Majesté*),

*alla breve* — противопоставление *maestoso* — почти-тельное, этикетом установленное темпераментное рвение.

При передаче представительной власти (в *maestoso* и *grave*) подчеркивалась вескость каждой доли. В *alla breve* власти противопоставлялось этикетно-абстрактное, но с чувством сословного достоинства, старательное, осмотри-тельное, угодливо-почтительное рвение. Почтительность *alla breve* проявлялась в меньшем, чем в *maestoso*, *grave* и в менуэте, количестве упоров — ритмических и моторных (в виде смен направления смычка, смены артикуляций, мар-кировки на клавишно-струнных инструментах); упоров де-лалось меньше, чем было долей в размере (два упора при  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ; три упора при  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{9}{16}$ ; четыре упора при  $\frac{12}{16}$ ). *Minu-etto* и *rondeau* предоставляли поле для любования своей сословной, этикетно-выдержанной галантностью поведения в придворном кругу.

Особой задачей композитора и исполнителя было дать при проведении идеологического тезиса каждому жанру, каждому типу, каждой ситуации типа свой собственный, от-личный от соседних, темп.

Поэтому ошибочно эстетское утверждение, что в цикли-ческом произведении все части должны иметь общий наи-больший делитель скоростей всех частей; например, в I ча-сти доля=120, во II=80, в III=200, в IV=160, то есть наибольшим общим делителем будто бы являлось 40 ( $3 \times 40$ ,  $2 \times 40$ ,  $5 \times 40$ ,  $4 \times 40$ ). Это грубое стилевое заблужде-ние возникло в начале XX ст., как старание ввести механи-стичность, отсутствие самостоятельности образов. Это стрем-ление абстрагировать даже изменение темпа в зависимости от ситуации характеризовало абстрактное мышление эстет-ской эпохи, утерявшей действенность эмоционально-психо-логической энергии XIX ст., дававшую возможность вольно-го подхода к разным стилям (исполнительство Листа, Ваг-нера, Никиша, Тосканини).

С конца XVII и в течение XVIII ст., особенно во времена рококо, сентиментализма и притворно разыгрываемой «есте-ственности» (то есть выставления напоказ своей чувстви-тельности как самоощущения, а не как мотива действия по отношению к объекту), появляется изысканная, нарочит-тая, вольно-ироническая галантность этикетного поведения, вызванная столкновением родовой аристократии с выдви-гающейся богатой и влиятельной буржуазией. Эта легко-весная галантность скоро превращается в видимость, в ли-чину «страстного» переживания, без вызывающего это пе-реживание объекта влечения или реакции, а просто как са-модовлеющая способность к самоудовлетворяющей страст-ности личного, притом не трудового (*grazioso*, *con grazia* — изящного), а интеллектуально самосозерцающего поведе-

ния: *larghetto*, *adagietto*, *allegretto*, в которых происходило выставление своей абстрактно, но все-таки напоказ проявляемой идеологически подчеркнутой страстности-рвения.

Для передачи легковесного отношения к затрате энергии (нетрудовой) служили: *andantino* — мелкими шажками, и *vivace* — порывисто-мелкими движениями.

В пределах этикетно-выдержанного поведения допускались, смотря по сословному рангу или угодливой находчивости, галантные размерно-темповые вольности:

*ad libitum* — вольное толкование точности соотношений в размере, но при его соблюдении как типа;

*a piacere* — вольное толкование темпа,

*a capriccio* — произвольное толкование и темпа, и метрических соотношений. Этот прием аналогичен нарождавшейся «цыганской» импровизационности метрической организации речи и уже перекликался с речевыми вольностями, вводимыми романтизмом.

Вводились в речь и оттенки особо изысканной, хотя и соответствующей сословному рангу, непринужденной, не строго этикетной галантности; личная страстность как инстинктивное влечение, но не в его импульсивном проявлении, допускалась только в своих узкобытовых пределах, не затрагивающих режимных идеологических установок:

*amabile*, *amoroso* — по-приятельски, дружелюбно,

*affetuoso* — доверчиво,

*commodo* — не подчеркивая этикетности,

*con anima*, *con spirito* — с бойким показным воодушевлением,

*con passione*, *passionato* — любовное, действительно лично пылкое влечение.

В романтическую эпоху, в ее ампирную стадию, страстность, освобождавшая свою импульсивность, доходила до *appassionato* и часто была протестующей (Гойя, Бетховен, Шиллер, Байрон). В следующую, психологическую эпоху страстность дошла до *somma passione* — высшей степени страсти (у Листа).

Переживание непреодолимого противодействия личному влечению, доведенное до выявления страстного страдания (кульминация страстной коллизии), превращалось в патетиность.

К концу эпохи абсолютизма этикетная галантность стала иногда переходить в романтическую позу вольнолюбивой личности — ферматы и октавные унисоны, *tenuto* и раздельные аккорды *plaqué*. (О дальнейшей судьбе галантно-этикетного стиля уже было сказано.) После кратковремен-

ной энергично-бравурной вспышки в эпоху последовавшего после Великой французской революции ампира галантность угасает в «бриллиантном стиле» реставрации и легитимизма.

В психологическую эпоху, когда деятели ее уже заняли ведущее место в европейской культуре, галантность уступает место совершенно уже частному виду общественного поведения — воспитанности, салонности (*de salon*)<sup>1</sup>. Можно сказать, выражаясь терминами И. П. Павлова, что в галантности энергия возбуждения перевешивала энергию торможения; при «воспитанности» же, наоборот, — энергия торможения первенствует и организует проявления энергии возбуждения.

Пережитки галантной эпохи еще долгое время давали себя знать в европейском бытовом обиходе. Щепкин до конца жизни отличался на сцене от товарищей своей минутной выступкой.

Музыканты-композиторы вплоть до наших дней занимались стилизацией этикетно-галантных моторных произведений. В числе этих композиторов находились Чайковский, Григ, Рихард Штраус, Прокофьев.

У грани XX ст. воспитанность через «стиль модерн» и конструктивизм преобразилась в эстетство, лишенное как общественно значимой темы творческого задания, так и сплошной связности целесообразной конструкции и ритмической образности (Лядов, Бузони и Стравинский — после того как он оторвался от передовой общечеловечности своей родины, — французская «Шестерка», Шёнберг и его школа).

### Этикетность

Пронизывающая весь официальный, служебный, общественный и семейный быт этикетность создает организованное поведение, подчиняющее обезволенное сознание режимным идеологическим установкам, создает систему глубоко внедренных в сознание общественности и каждого индивида навыков, определяющих рассудочные процессы научного и художественного мышления. Эти навыки охватывают все бытовые и общественные явления.

Этикетность допускала лишь подчиненную идеологическим режимным установкам и ограничениям логичность рас-

<sup>1</sup> Россини, Меркаданте, Беллини, Доницетти, Фильд, Штейбельт, Калькбреннер, Герц, Тальберг, Мендельсон, Гензельт, Мошелес; ряд скрипачей, виолончелистов, певцов.

судочности<sup>1</sup> и не только отрицала, но и подводи́ла под категорический запрет сплошной психологически обусловливаемый процесс и его частные проявления: переживание индивидуального стремления-влечения, то есть импульсно-вольную страстность; переживание индивидуальной реакции, то есть стихийную эмоциональность; лично осознанное длительное волевое воздействие; пытливость, старающуюся осознать действительность и найти принципы разумного воздействия на нее. Единственным исключением было допущение патетичности, то есть страстного переживания необходимости уступить в борьбе своих осознанных стремлений с режимными тезисами, подчиниться отрицанию прав собственной субъективности на осуществление своего индивидуального существования.

Абсолютистский режим подчинял всякий процесс сознания и поведения абстрактной этикетности, противоречил гуманизму и возбуждаемой гуманизмом пытливости человеческого разума, научно-теоретически и художественно осознающего развивающуюся действительность.

Режим настаивал на безусловной для субъекта (то есть для «подданного») идеологической объективности поведения, но эта объективность для самого режима и его высших представителей была сугубо субъективной и допускала произвол монарха и высшей привилегированной знати, их чиновников. В этикетном поведении «подданного» должна отсутствовать осознанность собственной воли индивида, ибо режим отрицал единичное, индивидуально-выдающееся. Разумная осознанность заменялась убежденностью в незыблемости и непогрешимости режима, вольная страстность — показным, самовыставляющимся рвением, стихийность эмоциональности — самовыставляющейся сентиментальностью, вольная психологичность переживания — погоней за удовлетворяющими самолюбие достижениями в области получения режимных преимуществ. Поэтому при этикетной, моторно-ограниченной галантности исполнительная активность, общение, обращение выявлялись в самоуверенной изобразительности поведения.

Так как поведение было в целом лишено самых основных импульсов выразительности (страстности, эмоциональности, воли), то и элементы поведения — речь, мимика, пластика, походка — заменяли свою выразительную образность (свою «интонационность») подробно разработанной системой артикуляций, допускавшей полную маскировку лич-

<sup>1</sup> В духе выработавшейся бюрократической системы функционирования всего государственного аппарата.

ной внешности индивида (парик, белила, румяна и мушки, громоздкий, многосоставный, скрывающий фигуру костюм с корсетами, фижмами, кринолинами, условные приметы сословного состояния — отличие каблучков по цвету и по величине, громадные шляпы и т. д.).

Речевая артикуляция выработала свои условные маскировки — декламацию, пафос речи, три «стиля» речевого оформления (высокий, средний и низкий), свои жанры, угодливую риторичность, подчеркнутую цезурность, возвышенность (*sublime*) исключительных ситуаций — условности для общих речевых изъяснений и для научных трактатов и художественных произведений.

Пластическая артикуляция выработала особую организованную походку — этикетную выstupку (или менуэтную выstupку) — и стaturу корпуса, вырабатывавшиеся фехтованием, специальными навыками верховой езды, танцевальными позициями. Все эти моторно-пластические выверты (по позднему определению) ясно выступают на картинах и особенно на официальных портретах<sup>1</sup>.

В искусстве такой эпохи тема творческого задания полагалась не как соответствующая действительности повествовательность, не как связанная психологичность реалистичных процессов, а как раскрытие в этикетно-приемлемых образах и ситуациях какого-либо тезиса, далекого от трудового осуществления жизненного процесса.

Тезисность уничтожала многосторонность и многообразность мышления, клала запрет на развитие мышления, схематизировала жизненные ситуации и коллизии, переводя действенность энергии в монологи и диалоги, не развивающие действие, а раскрывающие частности главного тезиса. Поэтому художественные образы были немногочисленны, они сводились к оформлению тезиса средствами данного искусства и были точно регламентированы по жанрам и частным видам жанра. Постепенно этикетное творчество перешло к отрицанию историчности ситуаций и географичности

<sup>1</sup> Живописец Давид (1748—1825) прославился в конце эпохи, в ее романтическую переходную фазу, тем, что придавал своим фигурам непринужденно-естественные позы, для чего ему пришлось схематизировать человеческое тело, освобождать его от назойливости бытовой дрессировки. Особенно прославил его портрет мадам Рекамье, в котором он смог достичь почти полного отказа и от этикетности позы, и от искусственного абстрагирования человеческого тела. Показателем перелома в идеологическом подходе к моторно-пластическому поведению человека служит тот исторический факт, что Наполеон, заказывая тому же Давиду в 1805 году картину коронования, потребовал, чтобы фигуры были изображены в их реальной моторности, без условных этикетных поз или абстрагированных обличий.

места действия; поэтому и речь — словесная, музыкально-интонационная, живописная, пластическая — тоже стала абстрагироваться от конкретной реальности.

И в жизни, и в искусстве появилось обезличение, повальное подражание, каждый старался «быть как все». Личная оригинальность считалась пороком. Оригинальничание допускалось как абстрактное (не имеющее отношения к действительной жизни общества и личности) подчеркивание отдельных безобидных для режима черт поведения, представляя из себя своеобразный пережиток не всегда безобидного для высших сословий института шутов, процветавшего при начальном становлении абсолютизма.

Постепенно, но все больше всякая, индивидуально проявляемая энергия и энтузиазм изгонялись из режимного, а тем более придворного быта, который в начале втягивал в себя гораздо более широкий круг, чем позже, когда, к концу XVIII в. и в особенности в XIX в., двор был вынужден обособиться и замкнуться в тесном кругу лично заинтересованных в сохранении режима лиц, а не целого сословия. Импульсивно-личная энергия и энтузиазм допускались только на поле брани или при особо опасных поручениях.

Законы поведения формулировались изречениями: «так все делают», «так никто не делает!», «это ни на что не похоже», «это — *comme il faut*». По выражению одного литератора, люди были как стертые монеты из-за боязни насмешки, которая отмечала и искореняла все, несогласное с этикетом<sup>1</sup>.

Описание природы, ее вольное изображение были неизвестны, так как природа не поддавалась этикетной идеологичности. При Людовике XIV догадались стричь деревья и кусты целых парков в виде этикетных абстрактных фигур, шпалер; облик деревьев изменялся, природа лишалась вольности своего всестороннего роста, превращалась в зеленую ограду — забор. Вообще, абсолютистские сады и до того были геометрично расположены, редко засажены, целиком насквозь обозримы. Стрижка — это было высшее достижение обезволивания идеологической конструкции.

Этикетность режима не допускала качественную (объемную, воздушную) перспективность. Допускалась только несвязная кулисная или протяженно-линейная перспектив-

<sup>1</sup> Стендаль, <Полн. собр. соч.>, т. 11 (Рим, Неаполь, Флоренция), с. 358: «У всех были одни и те же манеры, усвоенные каждым с детства». Там же: «Здесь не было надменного двора, который в течение двух столетий занимался бы определением того, какие именно слова и манеры должно считать неблагоприятными» (с. 419).



ность, ограниченная планами, перспективность ансамбля, а не единства, всегда прерывная (что составляет условие кулискости, ансамбльности, основанных на сословной гордости и сословно-режимном ранге).

Централизующая этикетность выдвигает тезис героя (в музыке это основной тематический материал), который не изменяется, не развивается, а только описывается (коленные построения), меняет свои ситуации (вариации), раскрывается (сонатная симметричная схема).

Сонатное, камерно или симфонично оформленное Allegro мангеймской, парижской и северо-итальянской школ в фанфарообразной, маэстозной тематике главной партии изображало «интраду» (франц. «entrée») — выход монарха, его величие (в конце эпохи — героя-гражданина), а в начальном построении побочной партии, оттеняющем главную партию (то есть изложение основного тезиса произведения), изображало этикетную выступку, льстивую угодливость придворных (piano, dolce). Эти образы сохранились еще и во многих симфониях Гайдна, у Моцарта, у Бетховена. Гайдн изображает в своих двух симфониях — «Marie Thérèse» и «La reine de France» императрицу Марию-Терезию гавотно-маршеобразно, а королеву Марию-Антуанетту менуэтно.

Режимные требования выработали в музыкальной речи и в ее оформлении ряд унифицирующих типовых обобщений абстрактного, а не действенно-интонационного речевого и метрико-моторного поведения.

Тезис, как идеальная абстрактность добродетели, не способен послужить основой развития, следовательно, не действителен, а исключительно темпераментно-моторен, поэтому тезис или излагается (колено) или раскрывается (симметрия из партий).

Раскрытие совершается по симметричной четырехчленной схеме — устойчивой и равновесной (в конце эпохи — балансирующей, то есть удовлетворяющей третьему или четвертому принципу конструкции<sup>1</sup>). В словесном искусстве на этой схеме раскрытия тезиса организуется рассуждение, которое является основой мышления оды, сатиры, трагедии, комедии; в живописи — центрально-равновесная конструкция и композиция, сначала при рассеянном свете, затем при освещении из одного источника с доведением до кульминационного блика — отражения светового луча от главного момента картины (Рембрандт). В архитектуре —

<sup>1</sup> См. о принципах конструкции в Словаре терминов Яворского во второй части II тома. — *Примечание ред.*

равновесные (ренессансные) или обманчиво-балансирующие (барокко, рококо) симметричные по конструкции здания: церкви, имеющие в основании крест или круг, дворцы — квадрат и анфилады зал вокруг находящегося в центре двора с колоннадой (а позднее — центральный массив с симметрично расположенными крыльями), симметрично разбитые сады, парки и партеры перед фасадами (передним и задним) дворцов, симметричные *cours d'honneur* перед дворцом в Версале, колоннада Бернини перед собором св. Петра в Риме. В балете — классическое ададжо на пуантах. В музыке — сонатная форма; раскрытие может предваряться зачином и завершаться концовкой (интродукция и кода, тоже расположенные симметрично во временной протяженности).

Речь, оформляющая это симметричное раскрытие тезиса, — речь музыкальная, словесная, пластическо-мимическая, живописная, скульптурная, архитектурная — подчиняется галантным этикетно-идеологическим принципам и приемам: артикулирующая декламация; заслонение ритмики фигурированностью (моторными образами оформления); размерность, как периодичность однотипно организованного деления метрической протяженности моторных фигур; в архитектуре — кирпичная кладка, деление на параллельные этажи, ранжир окон; в поэзии — стопы, стих, строфа; в музыке — размер и его периодичность в построении; в живописи и скульптуре — соизмеримость всех частей одной единицей (стопа, ладонь, голова); в балете — для ног шаг, а для рук жест. При размерности характерны метрические фигуры в их вольном последовании; их периодичность очень редка и большей частью сложно-составная (в архитектуре — чередование простенков и окон, выступов и углублений; в музыке — объединение в моторный образ последования различных стоимостей; в балете — то же; в словесной речи — последование слов с различным количеством слогов и поэтому различие количества слогов между иктами слов; в живописи и скульптуре — различная величина частей каждого целого, складки).

Этикетность идеологии не допускала ни контраста, ни противоречия; разнозначительность образов выявлялась как их противопоставление и оттенение (в драме — герои, наперсники, вестники, слуги; в музыке — темы, их сопровождение, интермедии, вставочный материал; в живописи — постепенно увеличивающаяся разнозначительность света и теней — различная интенсивность освещенных частей, различие густоты теней; в музыке — разнозначительность динамики отдельных построений; то же — в драме и оратор-

ском искусстве; в архитектуре — разнзначительность противопоставляемых выступов и углублений).

Слуховая настройка определялась как обезличенный, характеризуемый только тремя «главными» ступенями мажор; его речевое оформление исчерпывалось терцеобразными созвучиями, поступенностью или фанфарностью условной мелодики.

Конструктивно целое связывали абстрактные *basso continuo*, за которыми последовали альбертиевы басы («наперсники», «сопровождение») и *batterie, agréments, roulades, traits*<sup>1</sup>, гаммы и арпеджио, объединяющиеся затем в общем изложении в фигурованный стиль. В театре этому соответствовали абстрактные фоны — одна и та же декорация на все пять актов (своего рода *basso continuo*).

Регламентированное «канонами красоты» творчество превратилось в вычисление некоего эстетического уравнивания с хорошо известными членами — тезисом и его этикетно-идеологическим раскрытием: «хороший вкус» должен был угадать искомое с самого начала произведения. Автор не имел права преподносить то, что «не одобрено», «не принято».

«Классический» театр или сонатно-циклические произведения абсолютистской эпохи — это ряд «од», удлинённых в драме эпическими повествованиями (обычно — вестников), в музыке — разработочными построениями.

Трагедия (соната-симфония с первой частью *Allegro*, часто с предшествующим *Maestoso* или *Grave, Largo, Patético* и др.) подобна оде в высоком, возвышенном или патетическом стиле. Комедия (соната-симфония с первой частью *allegretto* или *minuetto*, или в виде вариаций; в частности, многие рондо-финалы) — это шутивное, остроумно диалогизированное послание, род «оды-сатиры» («ода навыворот»). Всякий монолог есть раскрытие тезиса в какой-либо ситуации (в музыке — монологично изложенная партия). Диалог есть аналитическое, разработочное построение, разлагающее главный тезис на составные, анализирующие его. Такие построения могли находиться в любой партии сонаты-симфонии (например, у Бетховена Третья симфония, I часть, или Четвертый фортепианный концерт, I часть).

Камерно-симфоническое произведение, подобно драматическому, организуется этикетом при соблюдении трех абстрактных условий (единств). Единству времени в музыке соответствует одна мора, точно выдержанный размер, один

<sup>1</sup> Барабанный бой (также и непрерывное арпеджио, исполняемое де-таше); украшения (тремоло, трели); рулады, репетиции (франц.).

типовой темп; единству места — главная исходно-конечная ладотональность, которая симметрично раскрывается конструкцией, использующей ближайшие родственные ладотональности; единству действия (в драме — одна коллизия при смене типичных ситуаций) — один идеологический тезис при смене раздельных типичных ситуаций (*Allegro, Adagio, Minuetto, Scherzo, Rondo-Finale*).

Обычно почему-то не упоминают четвертое условие: единство оформления-изложения, то есть речь, свойственную высшему сословию (в комедии допускалась речь среднего сословия; речь низшего, «подлого» сословия не допускалась вовсе). В музыке — это фигурованность, при терцеобразности созвучий и характеристике тональности тремя степенями — I, V и IV.

Формулировка и показ тезиса производится на ритмически одномоментном построении, которое, взятое самостоятельно, не организует внутреннюю настройку (слуховую, зрительную). Поэтому самый момент (ракурс) изложен еще как моторно-метрический образ. В архитектуре тезис проводился как оформление фасада ордера, чуждым традициям страны. Фронтон поддерживался колоннами, не входящими в то соотношение, которое обуславливает конструкцию самого здания, и упирающимися в небольшую лестницу в несколько ступеней или в цоколь в виде целого этажа. В живописи тезис выявлялся центральностью позы (одномоментности) «идеологического героя» при равновесии (позднее — при легком балансировании) общей конструкции. Раккурс позы (момент лада внутренней зрительной настройки), то есть поворот к точке глаза зрителя и соотношение частей тела выбирается соответственно тезису, проводимому темой творческого задания. Поэтому принцип конструкции самой позы может быть разным — устойчивым, балансирующим, неустойчивым (конь с всадником на памятнике Петру I Фальконе). В словесных произведениях (романах, драмах) эта одномоментность дана заглавием произведения, или абстрактно резюмирующим тезис («Мера за меру», «Мещанин во дворянстве»), или дающим имя героя; в последнем случае автор указывает, что тезис осуществляется поведением и судьбой героя (Король Лир, Ромео и Джульетта, Гамлет, Отелло, Дон-Жуан, Фиделио, Робинзон Крузо, Дон-Кихот, Фауст), и если произведение оказывается удачным, то имя героя становится нарицательным, как олицетворение образа тезиса. Тезис в балете — это первая выходная пуантовая аттитюда балерины при поддержке кавалера, с которой начинается классическое ададжио. В музыке тезис дается в одномоментном (обычно на

предполагаемой тонике) моторно-метрическом построении (например: Бетховен: I часть Первой, Второй, Третьей, Девятой симфоний, фортепианные сонаты op. 7, Es-dur, op. 22, B-dur, op. 27, № 2, cis-moll, III часть, op. 106, B-dur, Третий фортепианный концерт c-moll).

Формулировка и показ тезиса могут производиться и на противопоставлении двух ракурсов, двух одномоментных построений, или двух ладовых моментов, или на противопоставлении моментов, из которых первый — на предполагаемом тоническом моменте, а второй на его доминанте (в литературе — тезис как противопоставление противоположных понятий: например, монолог «Быть или не быть»). (Примеры: Бетховен, Пятая симфония, I часть — противопоставление двух одночастных моментов на предполагаемых T и D, фортепианные сонаты op. 10, № 2, F-dur — T и D; op. 27, № 2, cis-moll, III часть — T и D; op. 57, f-moll — T и  $\frac{D/T}{V}$ . Пример обратного расположения в позднероман-

тическую эпоху: Бетховен, Девятая симфония — pp + ff).

Формулировка может быть дана на изложении конструктивной схемы тезиса. Пример — построение из трех моментов SDT в фортепианных сонатах op. 81a, Es-dur, I часть (Allegro); op. 31, № 3, Es-dur (расширенное), op. 28 — D-dur на органном пункте I ступени (расширено); или обратно: T—S—D, как, например, в фортепианной сонате op. 2, № 2, A-dur.

Вольность мышления в романтической эпохе (в конечный период абсолютизма) сказывается в том, что вводится «обман» («тайна») — тезис дается в тональности доминанты и начинается с IV ступени, субдоминанты этой тональности, которая есть то же трезвучие, что и предполагаемая главная тоника — SDT (в V ступени). Примеры из сонат Бетховена: op. 31, № 1, G-dur (D-dur); op. 53, C-dur (G-dur). Так же построены в Концерте G-dur для фортепиано и оркестра III часть и начальная тема побочной партии I части.

Тезис дается на раскрытии, как симметричном противопоставлении главной, не подлежащей изменению конструктивной установки внутренней слуховой настройки: TDDT (TSDT). Примеры из Бетховена — фортепианные сонаты op. 2, № 3, C-dur; op. 10, № 1, c-moll (финал); op. 14, № 1 и 2, E-dur, G-dur; op. 110, As-dur и Восьмая симфония F-dur.

Еще пример, когда предполагаемая тоника оказывается субдоминантой родственной тональности: Бетховен, фортепианная соната op. 90, e-moll,  $S_e$ —D D—T (III ступень G-dur).

Композиционно тезис оформляется как моторно-однотипный образ — простой (Бетховен, Первая, Вторая, Пятая симфонии) или составной (Третья симфония — f—p), как противопоставление двух или более разнозначительных образов.

Двойное построение образа:

maestoso — галантно (*dolce*),  
pesante — *leggiero* (фортепианная соната op. 111, c-moll — только не *leggiero*, а тяжелое *staccato-piqué*),  
detaché (*staccato*) — *legato* (фортепианная соната, op. 10, № 2, F-dur),  
di salto — *tirata* (фортепианная соната op. 2, № 2, A-dur),  
tenuto — *patético* (фортепианная соната op. 13, вступление),  
tenuto — *patético* — предъемо p (фортепианная соната op. 10, № 1, c-moll),  
унисонно — многоголосно (фортепианная соната op. 57, f-moll).

Тезисная ограниченность и исключительность режимной речи свели количество ладовых ракурсов до минимума, до трех, — ими, этими дозволенными музыкальными ракурсами, определялись ритмические возможности, которые даже и в этом ограничении еще сводились всего к нескольким комбинациям. При таком этикетном музыкальном мышлении психологически обусловленный образ не мог вызвать свое ритмическое выявление, свою ритмику — это нарушило бы идеологическую предустановленность. Музыкальные образы ограничивались моторно-темпераментным, моторно-этикетным, моторно-подражательным оформлением (звуко-подражание, подражание моторным фигурам протяженного движения).

В этикетной музыке не трудовая цель и задача определяют зависящую от них моторность, а периодичность моторной фигуры подчиняет себе действенность. Этот моторный схематизм в 20-х годах XIX ст. дошел до передачи *perpetuum mobile* — механической энергии (Паганини, Вебер), после чего в эстетствующих направлениях превратился в болтливое заполнение звуковой протяженности.

Типичным следствием централизующе-унифицирующих устремлений была выработка в музыке периодически организованной размеренности — размера. Размер есть неизменность моторности музыкального звучания, родовых, абстрактно-существующих и периодически организующих размеренность метрических долевых схем, которые оформлялись при точных жанрово-моторных образах типовыми для этих

образов моторными фигурами. Фигуры эти отличались от размерных схем: а) наличием моторных цезур перед каждой такой моторной фигурой и после нее, б) системой, свойственной данному типу, условных моторных упоров, в) сложностью их возможных соотношений с ритмическими упорами и ритмическими же цезурами.

Второе важное следствие господства централизующе-организующих принципов для музыкального мышления — выработка организованности самого ладового процесса мышления. Конструктивной его реализацией было ритмическое моментоведение, не влияющее, как абстрактное, на размер и на моторные фигуры, ибо ритмический упор мог не совпадать с главной долей размера. Это — хронометрно-моторно организованная совместность — гомофонность ритмики: монодия, полифония, фигурованность.

Так как этикет требовал абстрактности, отрешения от индивидуальных влечений, реакций и волеизъявлений, то в конструктивности оформления избегалась ясность сопряженности и тяготения, то есть непосредственность звуковедения. Их отсутствие (или даже присутствие) маскировалось поступенным движением по звукорядной схеме (гамме) и фанфарными последованиями (большое и малое трезвучия, септаккорды — доминантовый и уменьшенный).

Ритмика этикетного произведения была, вероятно, тем единственно возможным «подтекстом», который изобличал в композиторе тлеющую в нем психологическую импульсивность.

Третьим следствием было переключение творческого мышления на «чистую изобразительность» музыкальной речи, на отход от выразительности (выработка композиционной моторно-размерной фигурованности оформления). Выразительность отрицалась, как предосудительное проявление личного переживания, его психологической импульсивности, могущих привести к осознанию как самого переживания, так и причин его возникновения.

Только в романтическую эпоху протест против режима и идеологического гнета стал пробиваться как индивидуально-страстное состояние или как не действенное переживание (Гойя, Шиллер, Байрон, некоторые произведения Бетховена, Шуберта, пассивная страстность некоторых образов Гете, молодого Пушкина).

Этикетность и риторичность преобразовали мимико-пластические представления феодальной эпохи и придворные танцевальные интермедии в классический балет с его этикетно-риторическими пуантами, абстрактными пятью пози-

ниями, *pas de deux, de trois* и т. д., ададжо, вариациями, условно-риторически этикетной мимикой и жестикуляцией.

Таким же образом возник гибридный жанр: *Opéra-ballet*, доживший еще до французского театра *Grand-Opéra* с обязательными двумя балетами (а в «Гугенотах» их даже три). Дань такому смешанному спектаклю отдал и Глинка в обеих своих операх, и Римский-Корсаков («Млада», «Ночь перед Рождеством», «Садко»).

## <РОМАНТИЗМ. ПЕРЕХОД К ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ЭПОХЕ><sup>1</sup>

Конец XVII—XVIII ст. является переходом от предметного мышления в математике и технике к абстрактно-величинному (числа, стоимости). В это время были введены обозначения величин буквами — *a, b, c*; искомым величин — *x, y, z*; создание равновесного уравнения, которое по схеме аналогично симметричной сонатной схеме.

В музыке обозначение длительности (*durato, durée*) нотами заменяется обозначением нотами стоимостей (*valore, valeur*). Скорость последования долей обозначается терминами *lento, andante, presto*.

В музыке отражается дух сомнения и исследования, появляется партия, как процесс музыкального мышления, анализирующий и разрабатывающий частности тезиса.

<Это было шагом к преодолению одической тезисности мышления в целом. Тем самым абстрактность начинала утрачивать свое преимущественно «режимное» значение, становилась этапом в развитии нового прогрессивного мышления; но эта тенденция осуществилась позднее, в абстракциях диалектической философии Гегеля; в эпоху же Просвещения она имела двойственный характер — с одной стороны, являясь орудием идеологического прогресса, а с другой стороны, сохраняя существенные черты отрицасмого мышления.>

Когда стало намечаться разложение абсолютистских принципов и передовая общественность начала организовывать свою энергию в виде протеста против режима, передо-

<sup>1</sup> Страницы о романтизме, связанные с цитированными в предисловии редактора, очевидно, представляют собой заключительную главу всего раздела. Часть этих страниц заполнена кратким конспективным изложением фактических сведений из истории французской «Энциклопедии» XVIII в. Мы воспроизводим этот набросок-конспект с сокращениями, частично в пересказе, отмечаемом угловыми скобками. — *Примечание ред.*



вое научное мышление стало подытоживать и разумно проверять тезисы централизованного абсолютизма; Стендаль в XIX ст. определил «Энциклопедию» как «обозрение устаревших взглядов». <Вместе с тем она подготовляла выработку новой, революционно-демократической идеологии:> основной целью энциклопедистов и самой «Энциклопедии» было стремление осознать истинную природу вещей, явлений, человека и общества.

<Материализм, стремление открыть объективные законы было большим шагом вперед в развитии мышления. Но материализм просветителей был механистическим, созерцательно абстрактным, в понимании общественных явлений мыслители оставались, в главном, на идеологической и внеисторической позиции.>

Именно эта рассудочно-механистическая ограниченная сторона мышления эпохи Просвещения отличает музыкальный раздел «Энциклопедии», написанный Ж.-Ж. Руссо, от работ его предшественников — «Orchésographie» Арбо и «Музыкального лексикона» Вальтера (1728—1732), работ его младших современников (например, Маттесона), у которых многие понятия истолкованы по их историческому и общественно-бытовому происхождению и обоснованию.

Музыкально-творческое мышление этого времени также подчинялось еще логическим принципам и приемам мышления отживающей эпохи. Для этого периода характерно романтическое метание между двумя крайностями — трагической суровостью идеологического протеста и добротой и благодушием нарождающегося лично-сентиментального, индивидуального мироощущения.

Наиболее типичным выявителем двойственности этой эпохи остался Моцарт, вокруг которого долго сосредоточивалась полемика искусствоведов, старавшихся каждый перетянуть его в свой лагерь.

Термин «романтический» — так, как он принят сейчас в искусствоведческой практике, — совершенно утратил свое смысловое значение. Исторически он тоже несостоятелен, так как его распространяют на самые различные явления XIX и даже XX в. Этим термином сама себя назвала эпоха неорганизованной, стихийно прорывающейся борьбы широкой общественности против разлагающегося уже абсолютистского режима. Романтическим (приблизительно с 1770 по 1830 г.) считалось то, что как-то удовлетворяло потребностям перестраивавшейся общественности (по определению Стендаля).

Принципы этой перестройки не были еще осознаны, и поэтому практика металась от «классической» суровой аб-

страктности греко-римской книжной «идеальной» истории к фантастическим чрезмерным образам легенд и романов ужаса. <В Германии> романтическая школа Шлегеля и др. внесла сюда еще мотивы средневекового мистицизма, католичества, за счет ослабления гражданственности, революционности более раннего, положившего основание всему течению французского и английского романтизма.

Романтичны и Глюк, и живописец Давид, и Гайдн, и Моцарт, и Гете, и Шиллер, и Гойя, и Байрон, и Бетховен, и Вебер, и Шуберт; романтичны и Вальтер Скотт, и Редклиф.

Виктор Гюго, применивший в своем литературном манифесте этот термин к новой, психологической эпохе (потому что, при своих передовых устремлениях, не имел последовательного мировоззрения), повинен во всей бессмыслице, которая происходит в истории искусств в XIX ст. с ее «ранними и поздними романтиками», с ее «неоромантиками», вследствие чего историки-музыковеды копаются на сотнях и тысячах страниц над тучей расплзшихся последышей отжившей эпохи. Из-за тли, представляющей остатки эпохи разложившейся, эти «ученые» не замечают колоссов эпохи становящейся и, не осознавая истинное значение передового искусства XIX ст., до сих пор не могут определить и передовые творческие задачи XVII и XVIII ст., ошибочно толкуют даже последних романтиков — Бетховена, Вебера и Шуберта, и запоздалого, но все же подлинного романтика. — Берлиоза<sup>1</sup>.

Яркий протест романтической эпохи постепенно перешел в психологические состояния, сменившиеся психологическими переживанием и осознанием процесса реальной действительности. Абстрактный тезис и его раскрытие стали уступать место развитию, как выявлению борьбы за культуру, за идеологию, соответствующую трудовому подвигу в интересах общественности.

Поэтому начало этой новой, психологической эпохи и было отмечено обращением к музыкальному материалу, запечатлевающему напряжение трудовой энергии, к попевкам трудовых крестьянских напевов, даже к отдаленным по времени истоиво-идеологическим роспевам, которых еще не коснулось влияние позже возникшей галантно-темперамент-

<sup>1</sup> В наиболее обработанных местах «Заметок о творческом мышлении русских композиторов» Яворский настаивает на том, чтобы эпигонские направления, отражающие распад буржуазной культуры, не смешивали с подлинным романтизмом, глубоко значительным явлением, давшим великих художников, чье творчество, неповторимое в наше время, входит в него как живое наследие, выработанное передовыми борцами за освобождение человечества. — *Примечание ред.*

ной, этикетно-выхожденной речи. Так как существенным признаком организованной трудовой энергии является ее сплошная действенность, психологическая непрерывность, то и музыкально-творческое мышление стало организовываться звуковедением, как в трудовых крестьянских напевах. Моментоведение из конструктивного принципа стало превращаться в композиционный прием, отодвигаясь все более в область хлесткой оперетки, салонной музыки и балльных танцев. Декламационная изобразительность стала отступать перед интонацией, перед ее психологической правдивостью, ее импульсивностью, ее выразительностью, выявляющей самый процесс переживания, а не изобразительный тип. (В сценическом искусстве типовой грим стал отступать перед мимикой живого лица.)

Художественные творцы XIX ст. превратились из хроникеров своей эпохи, подобно творцам эпохи XVII и XVIII ст., в участников совершающегося общественного процесса.

Возникли культурные общественные движения. В России — обычно как протест против косности отживающего режимного быта, а затем уже переходили в широко развернутые общественные явления.

Профессионалы-работники в области искусства постепенно превращались в деятелей культуры.

Композиторы постепенно переставали обслуживать заказы отдельных привилегированных корпораций, становились вольными, начинали претендовать на творческую организацию общественного внимания, общественного сознания. Это особенно ясно видно в идеологических установках Общества передвижных выставок, Могучей кучки, в непрекращающейся идеологической борьбе этих организаций с государственными учреждениями, во внутренних брожениях и расколах, происходивших в самой художественной среде.

Чайковский не входил в состав Могучей кучки, но, разумеется, идеологически и Могучая кучка и Чайковский с его школой противопоставляли себя режимному академизму. Недаром Чайковский и представители его школы — Танеев, Скрябин — уходили из консерватории, подвластной «императорскому» консерватизму, а Рахманинов никогда в нее и не входил. Для разложения Беляевского кружка, напротив, характерно, что его представители — Глазунов, Лядов и многие другие — ставили себя в зависимость от этой консерватории.

Как борцы за новую идеологию композиторы психологической эпохи стараются осознать действительность, определить свое отношение к ней; они начинают интересоваться философией. На Западе это характерно для Листа, Шо-

пена, Вагнера; в России — для Римского-Корсакова, Танеева, Скрябина. Интерес к философии высказывали и другие композиторы, — к концу эпохи это сделалось даже модным.

И в области осознания технологического мышления русские композиторы много поработали. Начало положил Глинка своими заметками об инструментовке и о вокальности. Вслед за ним разрабатывали музыкально-научные темы Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев и другие композиторы меньшего значения.

В критической и музыковедческой областях много работали Серов, Стасов, Кюи, Фаминцын, Сокальский, Чайковский, Смоленский, Кашкин, Кругликов, Георгий Конюс и другие.

Мемуарная литература и переписка русских музыкантов, тоже начиная с Глинки, значительна по качеству, по объему и по охвату разнообразных явлений.

Русские ведущие композиторы XIX—XX ст. не составляли членов обособленной профессиональной группы, не были и обособившимися индивидами подобно многим западно-европейским композиторам XIX—XX ст., а примыкали к культурной передовой русской интеллигенции, наравне с представителями литературы, с передвижниками и их позднейшими отсечениями, с блестящими представителями драматического и оперного искусства.

## **ЭПОХА НЕПРЕРЫВНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ. <ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЭПОХА.>**

### **Соотношение эпох — романтической и психологической**

Ввиду того что русские композиторы, начиная психологическую эпоху, отталкивались от романтизма, преодолевали его, переходили в противоречащую ему психологичную реальность, нужно подробно остановиться на характерных приметах романтизма, тем более что молодые композиторы и в наше время, не обладая еще зрелостью, часто не умеют применить достижения русских композиторов к новым идеологическим заданиям и перекидываются к облегченным школьным штампам пережитков романтизма.

Выше приводилось определение Стендаля: романтично то, что удовлетворяло потребностям перестраивающейся общественности в конце XVIII — начале XIX в. Так как принципы перестройки были еще не ясны, то романтизм характеризовали неопределенность страстей, стремление «вообще» к освобождению, стремление сбросить оковы идеологической

абсолютистско-режимной этикетности, следствием чего был прорыв неорганизованной стихийности.

Эта неопределенность страстей проявлялась как сентиментальность, то есть абстрактное самовыставление недействительных чувств, меланхолический лиризм — предтеча позднейшей эмоциональности (эмоциональных переживаний в «Вертере», «Вильгельме Мейстере» Гете), как элегичность, «сладкая мечтательность» (у Моцарта, Шуберта, Филльда), загадочность, загадочный характер, тайны, таинственность (тайны в романах Вальтера Скотта и второго тома «Вильгельма Мейстера», Неизвестный в «Маскараде» Лермонтова, заказчик реквиема в «Моцарте и Сальери» Пушкина. Неизвестный в «Аскольдовой могиле»). Фантастика<sup>1</sup> («Волшебная флейта», «Волшебный стрелок», «Оберон», эльфы Вебера и Мендельсона), разочарованность и озлобленность (герои Байрона, Алеко, «Братья разбойники» раннего Пушкина, запоздалые герои и ужасы берлиозовских программ), горькая ирония (Байрон), чрезмерность страстей и ужасов (Стендаль — «Итальянские новеллы», новеллы Мериме, живописные памфлеты Гойи против режима, Sturm und Drang, «Разбойники» Шиллера, «Элексир сатаны» Гофмана), чрезмерность страстных эпитетов: еще Глинка любил выбирать такие стихотворения Пушкина, Кукольника и других поэтов, в которых эпитеты давали композитору возможность проявлять вспышки страстности.

Романтизм был длительным процессом освобождения от образцов и правил, канонов и штампов, тезисов самодовлеющих жанров, запечатлявшихся целым рядом искусствоведов-литераторов (Ломоносов, Тредьяковский, Державин, Буало, Вольтер, Deslilles, Баумгартен, Винкельман, Готшед).

Одновременно с освобождением от этих абстрактных принципов в искусство стали проникать психологические наблюдения, но еще без отображения психологичности процесса (Бетховен. Фортепианная соната op. 27, № 2, cis-moll,

<sup>1</sup> Романтизм смело бросился в неисследованную еще, неизвестную область действительности; поэтому у романтиков такая тяга к таинственному, к фантастике, к сказкам. Композиторы устремляются в область неизвестного, черпают из нее сюжеты для своих опер, симфоний, ситуации для своих романсов, образы для инструментальных сочинений. И запоздалые романтики, и осторожно-неуверенные буржуа, и пытливые психологические исследователи каждый по-своему, в своих идеологических целях используют эту область. Длинная цепь литературных произведений от арабских сказок Шехеразады, сказок, собранных братьями Гримм, русскими этнографами и другими приводит к Майн Риду, Жюлю Верну, журналу «Вокруг света» и т. п.

I часть; Пятая симфония — I и III части; Седьмая симфония — II часть, Allegretto; Девятая симфония — отдельные построения в I, III и IV частях, в «Кориолане», «Эгмонте»; Шуберт в некоторых романсах — «Лесной царь», «Маргарита», «Двойник», «Город»; эпизоды у Глюка и Вебера).

К психологическим наблюдениям примыкают и изображения «ситуаций в природе», но не в виде моторно-звуковых атрибутов, как это было раньше (у Кунау, И. С. Баха, у клавесинистов), а как связанные изобразительные самостоятельные задания (Гайдн в обеих ораториях, Бетховен в Шестой симфонии, Вебер во «Фрейшюце» и «Обероне»). Все же природа часто берется в необычных или зловеще-фантастических ситуациях.

Романтическая эпоха нагромождала исторические, географические, бытовые особенности разных стран и народов, не вводя их в тему творческого задания, подобно тому как в комнатах просто ставили как примечательности китайские безделушки из фарфора, папье-маше, китайские ширмы, развешивали по стенкам веера, восточные шали и т. п. Введением этнических особенностей в художественно обусловленную связность целого занялась следующая — психологическая эпоха, причем сначала она занялась своим, родным: мазурки и полонезы Шопена, «Magyar Dallok»<sup>1</sup> и Венгерские рапсодии Листа, «Камаринская» Глинки и следовавшие за ней сходные по задачам произведения русских композиторов. Вслед за характеристиками чужих особенностей в громадном количестве листовских характерных «импрессиий» от чужих стран и нравов — швейцарских, итальянских, испанских, французских, цыганских, румынских и других, выступили и русские композиторы. Начал Глинка с Кавказа в «Руслане», затем дал две испанские увертюры в pendant к игранным Листом в Петербурге «Испанской рапсодии» и «Испанской фантазии». За Глинкой последовали Даргомыжский, Балакирев, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский. Ни одна национальная музыкальная литература не богата этнографическими экскурсами в таком количестве и качестве, как русская.

Резкий романтический протест против режимных тезисов (Бетховен — Пятая симфония, I часть, увертюры «Кориолан», «Эгмонт»; картины, рисунки и портреты Гойи) подготовлял появление в следующей, психологической эпохе стихийных или импульсивно прорывающихся и проявляющихся каждый раз особо психологически обусловленных реакций и переживаний (Шопен, Этюды с-moll op. 10

<sup>1</sup> «Венгерский танец» (венг.) — Примечание ред.

и 25. Первое скерцо d-moll, Прелюды d-moll, a-moll, Ноктюрны).

Романтизм протестовал и против фетишизации субъективности абсолютистского режима (произвола деспотической личности) и делал ставку на объективность существующего, — но только следующая эпоха, психологическая, отказалась от абстрактности противопоставления и выдвинула принципы противоречивой диалектической связи, реального соотношения, конкретного процесса развития. В эту новую, психологическую эпоху борьба объективного и субъективного в общественной жизни сделалась ситуацией темы творческого задания. Для Буало мнение Версаля и столицы — Парижа — должно было определять идеологию и темы творческих заданий автора. У Пушкина же чернь, то есть режимная верхушка, вызывала презрение; свои надежды Пушкин возлагал на молодые поколения, на будущую широкую общественность <...>.

Когда натиск реальной действительности после 1825—1830 гг. нанес романтизму тяжелейший удар, он постепенно становился реакционным течением, в своих образах восхвалял абсолютизм, защищал жалкие остатки феодализма и привлекал покровительство правящей верхушки, в особенности в Германии и в России. У идеологически передовых творцов в этот период романтическая личина была маской их истинных творческих заданий. «Романтическим традициям» принесли обильную дань и Глинка, в особенности в «Руслане», и Мусоргский, и Римский-Корсаков. (В литературе и Пушкин — «Пиковая дама», «Сказка о золотом Петушке», «Сказка о попе и работнике Балде», — и Гоголь, и Достоевский артистически использовали романтическую личину) <sup>1</sup>.

Романтики против тисков декретивно организовывавшей мышление и поведение абсолютистской этикетной тезисности стали выдвигать в искусстве «естественные права» вдохновения, свободного гения — субъекта, изолированного от режима, и отстаивали право таких гениев произвольно организовывать «массы», то есть право на самовыставление под видом освобождения мышления и поведения.

<sup>1</sup> Пережитки романтизма долго сказывались в литературе, в словесной речи, в злоупотреблении грудным регистром (в драме трагиками, в опере «играющими» певцами, — например, Виардо и Лавровской), рычанием, вздохами, свирепыми стенаниями, чувствительными умилениями, следы которых наглядно запечатлены в произведениях Верстовского, Помазанского, Пасхалова, Серова и других композиторов (тип таких «диких» трагиков выведен в «Лесе» А. Н. Островским).

Это романтическое требование привело к возникновению образа «жреца», открывающего тайны. Под «тайнами» подразумевались то свободомыслие, та свобода действительности, которые запрещались режимной-этикетной идеологией. «Жрецы» — избранные натуры — должны были выявлять в искусстве то, что организует развитие и становление культуры. (Достаточно просмотреть программные высказывания идеологов даже следующей, психологической эпохи — Виктора Гюго, Листа, Жорж Санд.)

Общество в лице своих культурно-передовых представителей отмежевывалось от официальных представителей абстрактно-централизующей абсолютистской верхушки, демонстративно не признавало образцов-героев, которых выдвигала власть как представителей подчинения долгу, то есть требованиям абсолютизма. Стали искать новых героев в истории, в тех эпохах и событиях, в которых герои поступали на свой страх и риск и героически гибли (Кориолан, Эгмонт, Прометей). Средние века, народные легенды и эпос, крестовые походы были тем родником, откуда искусство стало черпать своих героев, свои образы, свою идеологию, свои ситуации, свои пейзажи, свою мораль (Гретри. «Ричард Львиное сердце» — 1784 и «Вильгельм Телль» — 1790; Вебер. «Фрейшютц» — 1820, «Эврианта» — 1821 и «Оберон» — 1825; Кавос. «Иван Сусанин» — 1815).

То, что способствует счастью Иванушки-дурачка (не придворного, а трудящегося) — кипящий котел, — то губительно для царя, для режима.

Уже Шекспир строит свои трагедии на том, что его герои шли против абсолютистской централизующей абстрактной идеологии (даже король Лир, который заблуждался, думая, что не место, то есть не режим красит человека); но во время Шекспира эти герои еще должны были гибнуть, так как режим находился в стадии становления. Через двести лет герои Байрона уже противостоят режиму, старый мир уже не может их сломить. Если же эти герои должны погибнуть, то они гибнут торжествуя (Шиллер — «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», Гете — Бетховен — «Эгмонт»). Герой не смотрел на себя, как на «верноподданного», он мог погибнуть, но погибал как борец за новые идеалы (маркиз Поза), а не в наказание за свое дерзновение, как герои Корнеля, Расина и других авторов кончающейся эпохи.

Романтизм стал отрицать риторические, эстетические нормы красоты, регламентирующие творчество, и признавал эстетику только как историю — как изучение бывшего искусства, его эпох, его стилей. Но это лозунги, которыми лишь оправдывалась «исключительность» личности, — ос-



новые же абстрактные принципы и приемы, этикетно централизующие на основе исходного тезиса темпераментность, страстность, патетичность, при продолжающейся крайней этикетности поведения, остаются те же, с той лишь разницей, что наиболее буйно настроенные герои (Байрон) требовали перенесения этикета с наследственных владетелей на себя — подобно тому, как Робинзон Крузо стал абсолютистским монархом на своем острове, когда тот стал заселяться.

Искусство стало ставить себе задачей выявление всеобщих влечений, стремления людей к осуществлению своего нового существования, своих новых поступков, новых переживаний, своего стремления выйти из окружающего старого быта и перейти в новые общественные условия, где можно осуществить новые жизненные возможности. Но все это меньше выражалось в создании нового, а больше как протест против старого, отживающего.

В романтическую эпоху имели успех те оперы, которые затрагивали общественно-значительные темы; одной из тем были страдания от неудач первых освободительных попыток. Новое искусство, как и новая общественность, завоевывало новые области, старалось осмыслить новую жизнь, новую идеологию, новую всеобщность, а не выявлять отдельные частности в уже знакомом целом.

Особенно развилось к концу романтической эпохи переживание чрезмерности — ужас перед гнетом, отвращение к нему. Примеры — «Лесной царь» Шуберта, противопоставление у Гойи абстрактным идеалам Давида реальной, страстной, сгущенной до крайности конкретной действительности в художественных образах; то же у Берлиоза, в «Отелло» Россини. Чрезмерное (несоответствующее внутренней слуховой настройке) было характерным образом в литературе (Шиллер, Гете, Байрон, Державин, Жуковский, «черные романы» Редклиф и даже некоторые романы благодушного Вальтера Скотта).

Стендаль вспоминал: «Я чуть не забыл о том, какое поразительное впечатление произвела на лорда Байрона картина Даниэля Креспи, изображающая каноника в гробу среди церкви, который во время отпевания вдруг поднимает саван, выходит из гроба и восклицает: *«Justo judicio damnatus sum»* — «Я осужден, и суд божий справедлив»... Мы не могли оторвать лорда Байрона от этой картины; мы видели, что он взволнован до ужаса». И в этих же своих воспоминаниях Стендаль многократно упоминает об идеологической этикетности аристократического самомнения и поведения того же романтического лорда Байрона.

В психологическую эпоху это «чрезмерное» романтиков перешло в высшую степень реального психологического напряжения (Шопен, Лист, Делакруа «Барка Данте», «Резня в Хиосе», Шеффер «Паоло и Франческа», Брюллов «Гибель Помпей», Лермонтов, Тургенев, отчасти Вагнер, Лев Толстой, Некрасов, передвижники, Чайковский) и в осознание психологически чрезмерно необычного (Достоевский, Мусоргский). В более бытовой разреженности это характерно для Бальзака, Диккенса, Жорж Санд; первые два автора часто выводили резко очерченные общественно отрицательные типы; Жорж Санд чрезмерно идеализировала преимущественно женские типы, причем в начале своей деятельности в необычной, то есть романтической обстановке, с подчеркнутой таинственностью, иногда с наследственностью летаргического усыпления (Консуэло). Очевидно под влиянием исключительно психологически реального Шопена она стала освобождать свои образы от такой чрезмерности, подтверждение чему можно усмотреть в посвящении Шопену «*La mare au diable*»<sup>1</sup> — первой ее вполне реалистической повести.

Для романтической эпохи характерна и романтическая идиллия в произведениях Руссо, Гете («Герман и Доротея»), Гайдна («Времена года»), Бетховена («Пасторальная симфония»). Гегель (в «Эстетике») писал, что в «Германе и Доротее» Гете «концентрируется на изображении подобной области (то есть пасторали), выхватывает из современной (ему) жизни тесно ограниченный особенный случай, но он, вместе с тем, в качестве заднего фона и атмосферы, в которой движутся изображаемые им идиллические характеры и события, открывает перед ними великие интересы революции и собственного отечества и приводит в связь сам по себе ограниченный сюжет со значительнейшими, огромнейшими мировыми событиями». (В этом отличие идиллии романтика Гете от произведений абсолютистского раблепного идиллика Метастазियो). К разряду таких романтических идиллий можно причислить многие оперы Гретри, Россини и даже «Волшебную флейту» Моцарта и его же «Свадьбу Фигаро».

Романтизм характеризуют:

1) развитая «чувствительность» как созерцательное состояние, как самоощущение, а не действенность реакции. У Глинки и Даргомыжского в их романах на тексты слабых поэтов можно найти достаточно примеров такой «чувст-

<sup>1</sup> «Чертово болото» (франц.). — Примечание ред.

вительности», так же как и в песнях и романсах их современников, так называемых «дилетантов». У Глинки к этому типу вполне относятся арии его героинь — Антонида и Людмила. Арии третьей русской оперы — «Русалка» — уже решительно психологичны, хотя и в них есть достаточно налетов романтизма;

2) взволнованность страстного отрицания общественной действительности; при этом сохраняется этикетность и риторическая патетичность. Особенно характерны в этом отношении бравурные арии Вебера. И этикетность, и риторичность, патетичность свойственны также партии Собинина, ариям Антонида и Людмила, вальсу Ратмира, allegro арии Руслана, обеим ариям Вани и его дуэту с Сусаниным. Баллада Финна и рондо Фарлафа своей тезисностью, этикетностью, размеренной риторичностью — вполне в стиле этой эпохи, в общем прошлой для Глинки;

3) создание призрачных идеалов (Schlaraffenland<sup>1</sup>);

4) пессимизм, как следствие разлада между освободившимися влечением и действительностью. «Странник» Шуберта (хорошо там, где нас нет); Вертер, Миньона, тема многих романсов Глинки и Даргомыжского — например: «Баба старая»;

5) сильные, исключительные контрасты, но только как противопоставления, без установления их единства, вообще без их действительного использования; двойные музыкальные построения (F — p, массивно — галантно) — например, у Глинки в началах его увертюр к «Ивану Сусанину», «Арагонской хоте», многое в «Руслане»;

6) в романтическую эпоху темпераментность, а следовательно и размер, моторно-четкая организация, артикулирующая декламация, остаются ведущими, организующими процесс тезисной действенности, даже во время его полного разложения (у Спонтини и Керубини).

Глинка характеризует поляков, царство Черномора, Наны и многих действующих лиц (Антонида, Людмила, Руслан, Финн, Фарлаф, часто Ратмир) повышенно тезисно-темпераментно, с подчеркнутой моторностью размера. (См. также увертюру к «Руслану», «Хоту», «Камаринскую» и «Вальс-фантазию», танцы в обеих операх, ряд моторно подчеркнутых романсов — испанские, мазурки, «Virtus antiqua»<sup>2</sup>, «Попутная» и другие).

Если сравнить начало психологической эпохи в России — Глинку — с ее расцветом — Чайковским, то особен-

<sup>1</sup> Сказочная страна изобилия и счастья (нем.). — Примечание ред.

<sup>2</sup> «Древняя доблесть» (лат.). — Примечание ред.

но ярко бросается в глаза, насколько Чайковский слабее именно в четко моторно-организованных заданиях; известно его восхищение перед западно-европейскими композиторами Делибом и Бизе, еще сохранившими четкость тезисной страстно-темпераментной размерной организации. Характеристики Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Танеева даже тогда, когда они даны как страстный порыв, отличаются именно отсутствием размерности, подчеркнутой моторной периодичности — они эмоциональны, психологичны, допускают очень вольную размеренность, именно этим выражают характеризующее лицо или явление и этим дороги были исполнителям и слушателям. Достаточно вспомнить у Глинки лучшие места «Сусанина», медленные страницы Ратмира, «О поле, поле» Руслана, не говоря уже о лучших вдохновениях Чайковского.

Интересно тоже проследить в переписке Чайковского и Танеева постоянные выпады молодого Танеева против самых характерных признаков психологической эпохи в постоянные сетования на «длинноты» в произведениях Чайковского, на частые перемены темпа — то есть Танеев повыше в произведениях Листа, Вагнера, «Петербургской школы», по-прежнему реагировал на все то, что изгоняло тезисность, абстрактность, размерно-моторную четкость и периодичность, организованность неподвижного, не развивающегося и даже не раскрывающегося тезиса; все, что изобличало процесс развития (длинноты), возмущало Танеева. Но это подготовляло в нем ту психологическую перемену, которая впоследствии сделала именно его оплотом против дидактичности, академизма и эстетства.

Будь Танеев удачно обставлен в смысле исполнительства его произведений, диапазон тем его творческих заданий был бы неминуемо шире и ярче; на это указывают все те «сюжеты» опер, кантат и романсов, с которыми он постоянно носился, и тот лихорадочно повышенный интерес, с которым он следил за развитием творческих заданий Скрябина, неизменно остававшегося его любимым «учеником», которого он выделял категорически из всех современных композиторов и который вызывал в нем мучительные сомнения относительно характеристики тональности тремя «законными» аккордами, относительно исходной тезисности главной тональности и относительно многого другого, что он горячо обсуждал бы со Скрябиным, если бы их окружение (и Танеева, и Скрябина) допускало их встречи<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> Интересно, что Леонид Сабанеев, столь рьяно и часто неумело отстаивавший печатно идеи и произведения Скрябина, самого Танеева

7) этнографические экскурсии русских композиторов, отдавая традиции романтиков, обыкновенно ограничивались абстрактно употребленными изобразительностью, размерностью, моторными типами, темпераментностью, подчеркнутой страстностью; они не оформляли тех произведений, где главным принципом был психологический процесс. Развивая психологичность образов (хотя бы Шопена), Римский-Корсаков приурочивал ее к своим индивидуальным переживаниям, а не к этнографическим ситуациям своих сюжетов (например, романсы «Ненастный день потух» и «Цветок засохший», продолжающие психологически-конструктивные образы этюда Шопена *es-moll* и некоторых его мазурок). Среди русских композиторов только Бородин был одинаково психологичен как в русской, так и в «восточной» ситуациях;

8) романтики дорожили находками оркестровой изобразительности Гретри, Моцарта, Гайдна, Вебера, Бетховена. Это стремление через Глинку перешло к Римскому-Корсакову, вообще отличая петербургскую инструментовку от московской оркестровки, петербургскую ансамбльность от московской симфоничности;

9) романтизм, отрицая абстрактность, тезисность, этикетность, вводил подчеркнуто бытовые детали. Русские композиторы значительно развили эту бытовую характерность в своих операх и романсах. Особенно это отличает петербургских композиторов (Глинка — Фарлаф, Наина, Ильинишна; Мусоргский — Варлаам, Мисаил, Шинкарь, Юродивый; Бородин — Скула и Ерошка, Римский-Корсаков — Дуда и Сопель, Бобыль и Бобылиха). У Чайковского эта черта сказывалась в специфическом симфоническом «бытовизме», например, финалов Второй и Четвертой симфоний, скерцо Четвертой симфонии, номера с гармошками во «Второй» сюите, в некоторых номерах балетов и др. Танееву, Рахманинову, Скрябину да и Глазунову этот «бытовизм» уже был совершенно чужд. Под конец эпохи он ярко вспыхнул у петербургского композитора Стравинского в «Петрушке», так же как и у некоторых живописцев (например, Малаявин, Кустодиев); но он имел уже другое психологическое обоснование;

всегда старался восстанавливать против Скрябина, что вызывало резкое раздражение Танеева. По рассказам Любови Александровны Скрябиной, Сабанеев так же точно раздражал и самого Скрябина, не доверявшего Сабанееву и находившего, что последний не понимает его идей и что из-за этого некоторые музыканты сторонятся его, Скрябина, как человека, хотя вполне принимают его творчество.

10) фантастика у романтиков должна была нарушать старое — застылость этикетной идеологической тезисности. В психологическую эпоху под прикрытием фантастики проводилось новое — <развитие> конструктивной сложности как идейно-психологического обоснования, так и самого психологического процесса.

На русских операх особенно ясно заметен переход от романтического к психологическому.

Оперы Верстовского вполне романтичны по сюжету, по ситуациям, по противопоставлениям, по типовым характеристикам, не изменяющимся с начала до конца, с «неизвестными», с ведьмами, с таинственной обстановкой, с характерными бытовыми персонажами.

«Иван Сусанин» по построению представляет из себя типичную романтическую *opéra seria* с противопоставлением двух народов — русских и поляков, и с одним героем Сусаниным («Мазаниэлло» — итальянцы и испанцы, «Вильгельм-Телль» — швейцарцы и австрийцы). Даются два тезиса (русская истовая деревня и польский страстно-темпераментный стан), затем коллизия, после которой следует гибель героя и торжество одного тезиса.

Глинка в новых русских условиях мастерски противопоставил истовость русских крестьян и страстную темпераментность поляков. Ни Гретри, ни Обер, ни Россини не имели столь яркой противоречивой ситуации. По этой причине Глинка мог обойтись без всякой внетезисной «интриги». Антонида, Ваня, Собинин — ни при чем, можно выкинуть или вставить любую их сцену без всякого ущерба для главной ситуации, коллизии и катастрофы. Крайние романтические хоровые массивы («В бурю, во грозу» и «Славься») и такие же романтические средние ситуации (бал у поляков и вьюга в лесу) и психологический центр (самопожертвование и гибель Сусанина во имя идеи долга) образуют те романтические конструктивные упоры и соединительные, уже психологические, ритмические скрепы, которые делают музыку «Ивана Сусанина» рубежом двух эпох в истории русского музыкального искусства.

Мейербер в «Гугенотах» нашел богатый конструктивный материал; но этот материал уже весь по своему жизненному содержанию принадлежал другой эпохе — психологической, почему и вызывал такое бешеное озлобление этикетных романтиков; в «Гугенотах» противопоставляются не две нации, а две партии в пределах одной нации. Напряжение психологической коллизии имеется во всех драмах и романах Виктора Гюго, во всех картинах той же эпохи; в «Гибели Помпеи» Брюллова гибнет старый мир, низвер-

гаются старые идола, — эта картина является художественным отзвуком потрясшего всю Россию восстания декабристов, за которым последовало в России ожидание нового. Это ожидание выявлено и в картине Иванова «Явление Христа народу», но по-другому: будущее хотя и приближается, но оно еще вдали, в тумане и неопределенно.

Опера «Руслан и Людмила» возникла на основе пушкинской последней романтической шутливой пасторали. Но Глинка, верный новой тревожной эпохе, подошел снова к своей опере как к *opéra seria*. Сюжет и фабула вполне связны, понятны, избобилуют многими эффектными ситуациями и нисколько не более запутаны, чем фабула «Садко» Римского-Корсакова, заставившего Садко из-за арии в *f-moll* жениться при живой жене и, по миновании во второй жене музыкально-сценической надобности, спокойно возвратиться к опостылевшей, неудачливой первой жене; балетным же соблазнам замка Черномора вполне соответствуют концертные, внесюжетные скандинав, индус и венецианец. (...)

Представители традиций старой разложившейся эпохи — Виельгорский, Серов и другие, не находя в сюжете и фабуле романтически-абсолютистских установок, ославили «Руслана» вообще как оперу. В самом деле, монархически-национальный элемент (националистически преувеличивавшийся некоторыми современниками) не имеет в этой опере конструктивного значения: Киевская Русь, подобно Финляндии, Хазарии, Скандинавии и Кавказу, играет в этой опере роль только атрибута, способствующего большей выпуклости психологических наблюдений при характеристике многочисленных действующих лиц. По новому драматургическому принципу, сформулированному и провозглашенному Виктором Гюго, все действующие лица здесь увязаны в одно центральной сюжетной ситуацией, одной центральной коллизией, а не фигурой главного героя. В «Руслане» интересы всех действующих лиц так или иначе увязаны с судьбой Людмилы, но сама Людмила не является героиней оперы. В прологе Глинке удалось опять дать несколько прекрасных образцов истовости, хотя уже с большей степенью страстной темпераментности и яркой изобразительности. Кавказ охарактеризован блестяще — и страстно, и темпераментно, и даже зловеще, с волевым оттенком, — но без психологического обоснования. Хазария снабдила оперу истовой эмоциональностью, Финляндия обогатила палитру композитора затейливым орнаментом, завитушками Финна и мелко-зловыми выходками грызуна-Наины.

Во всех этих психологических наблюдениях использован в образах музыкальных зарисовок громадный материал разнообразных внутренних слуховых настроек и отличий ритмических соотношений, при ярких конструктивно-колористических пятнах, вообще свойственных Глинке и аналогичных достижениям в живописи — Делакруа и Брюллова в их многочисленных характерных портретах, в литературе — Виктора Гюго и Жорж Санд, в музыке — достижениям Шопена, Листа и Мейербера.

Вот эти-то психологические наблюдения, постепенно воспринимаемые общественно-передовыми кругами, обусловили появление так называемых «русланистов» и обеспечили музыкальной партитуре «Руслана» основополагающее значение в психологической эпохе русского музыкального творчества. И Балакирев со своими приятелями в Петербурге, и Чайковский и Танеев со своей школой в Москве одинаково признавали «Руслана» вехой, отметившей новую эпоху. А все те композиторы, которые не приняли новой «руслановской» музыкальной идеологии, не вошли в исторически главное русское творчески-музыкальное русло.

«Русалка» Пушкина — Даргомыжского уже всецело пошла по новому пути, чему немало способствовала литературная основа оперы. Все четыре действующих лица — Наташа, Мельник, Князь, Княгиня — ярко эмоциональны и страстны, их участие в драме сопровождается непрерывностью процесса переживаний, психологической связностью. Переживания Наташи и Мельника представляют собой процессы психологического развития с яркими моментами скачков, и роль Князя тоже достаточно содержательна психологически. Возможно, Пушкин приберегал ее кульминацию, так же как и кульминацию роли Княгини, к концу драмы; но этот конец не написан.

Внутренняя слуховая настройка и ритмическое разнообразие не были у Даргомыжского настолько же разработаны; он к этим качествам новой эпохи подходил чрезвычайно медленно и неуверенно; очевидно, он очень слабо был знаком с достижениями в этой области Шопена и Листа, да и «Руслан» Глинки, вероятно, был ему еще достаточно чужд. Поэтому как музыкально-конструктивное явление, по связи своих музыкальных образов, по музыкально-психологическому процессу «Русалка» примыкает к «Ивану Сусанину» и не может соревноваться с «Русланом».

Повсеместный успех «Русалки», вплоть до самостоятельных постановок на фабрично-заводских сценах в советскую эпоху, подтвердил историческую удачу Даргомыжского, ко-



торую разделили с «Русалкой» появившиеся на четверть столетия позже лирические, то есть психологические сцены Чайковского — «Евгений Онегин».

Психологичность русской оперы была обоснована и запечатлена в великолепных образцах. Достаточно назвать «Бориса», «Хованщину», «Игоря», «Пиковую даму», «Царскую невесту», «Салтана» и «Китеж». Все остальные русские оперы, несмотря на самые большие крайности своего подхода к оригинальности оформления — от «Женитьбы», «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери» до опер-кантат Римского-Корсакова и Танеева — в своих психологических принципах, в эмоциональном насыщении, в своей колоритной изобразительности были вовлечены в это, основанное на психологичности единство творческого драматургического подхода.

Романсная и хоровая литература образовали вокруг оперной литературы психологическую перспективу, которая создала сплошную, но организованно оформленную стихию вокального творчества; она же обусловила и стихийность ее воздействия на восприятие и, вследствие этого, единую организованность русской массовой музыкальной культуры.

### **Отличие принципов мышления психологической эпохи от принципов этикетной эпохи абсолютистского режима**

Эпохи этикетная и психологическая совершенно различно подходили к вопросам творческого мышления, его обоснования и оформления в образе художественного произведения.

1. Этикетность утверждала, что художественно то, что приближается к идеалу, а идеалом является осуществление идеологических принципов абсолютистского режима. Поэтому идеал, как осуществление такого принципа, неминуемо оказывался абстрактным понятием, выявляющимся в абстрактном образе.

Психологичность настаивала на том, что художественно то, что реально, что существует в действительности, что протекает как процесс. Поэтому процесс психологического переживания, положенный в основу поэмности, оказался ведущим творческим принципом эпохи. Не абстрактное, не воображаемое идеальное, а настоящее переживаемого бытия и все, что обуславливает в настоящем переживание — ощущения, чувства, настроения, страстность — как агонистичность поведения и переживание эмоциональности, воле-

вые проявления осознанности — как антагонистичность этого же поведения, — оформляет правдивые образы, выявляющие тему творческого задания.

II. Исходя из представления об абстрактном идеале, эстетика абсолютистской эпохи определяла творчество как выявление красоты. Красота признавалась одна; она должна была быть вневременной, внеисторической, неизменяющейся, устойчивой или равновесной; красота, по понятию идеологов режима, умопостижима и в «природе» (то есть в реальной действительности) не находится.

Психологичность утверждала, что прекрасно только то, что ясно передает реальность темы творческого задания, пережитой и перечувствованной автором.

В Западной Европе это убеждение отстаивали Берлиоз, Шопен, Лист, Вагнер. В России особенно настоятельно проводили эту новую творческую установку Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков, Скрябин. Мусоргский в своей переписке со Стасовым, Чайковский в переписке с Надеждой фон Мекк и с Танеевым, Скрябин в своих беседах настойчиво подчеркивали это основное положение психологической эпохи. Танеев в этой области был особенным пуристом; он не допускал для современного ему творческого мышления образы, чуждые ему идеологически (например, колокольный звон), и особенно яркое выставление стихийно-индивидуального пульсирования; на этом последнем основании он — музыкант, яркий по насыщенной страстности и вибрирующей эмоциональности — подчинял свою творческую импульсивность интеллектуальному аскетизму, хотя с художественным наслаждением играл самые виртуозные произведения Шопена и Листа.

Психологический процесс выявления тем творческого задания не может быть тезисно устойчивым или равновесным; художник непрерывно развивает темы творческих заданий и применяет их к общественному процессу; откуда они и почерпнуты им. Психологические художники утверждали, что искусство зависит от эпохи и в ней самой ищет свои принципы и приемы: поэтому композитор должен обладать большим запасом жизненного опыта, должен быть в первых рядах передовой общественности.

Двор и режим в России не жаловали русских композиторов, как это ясно следует из отношения к этим последним со стороны императорских оперных театров и императорского Русского музыкального общества.

III. Мышление абсолютистской эпохи выдвигало абстрактную идеологическую тезисность, неизменяемость те-

зиса в данном произведении, самодовлеющее значение образа и его неизменяемость, при изменчивости его ситуаций, ограниченных этикетом.

Психологическая эпоха проводила реальный процесс, развитие образа, связность образов, их взаимозависимость и скрещивание при самом большом разнообразии ситуаций.

IV. Художник времени абсолютизма стремился к абстрактной механистичности движения мысли, образов, ситуаций; основным принципом мышления было рассуждение — рассудочное раскрытие посредством нарративности (повествовательности) изложения.

Психологичность переходила к развитию, к разумности; к диалектичности процесса.

V. Эстетика доромантического периода отстаивала неподвижность, неизменяемость художественной идеологии.

Психологичность, в лице своих лучших творцов, пылливо разрабатывала научные обоснования творческого мышления и его оформления. Психологичность особенно старалась определить принцип возможного различия организаций внутренней настройки (слуховой, зрительной) и перспективности (объемной, воздушной).

VI. Этикетное мышление требовало выведения одних и тех же тезисов под различными образами. Каждое произведение должно было подчиняться определенному этикетному типу.

Психологичность ставила художественность в зависимость от новизны и современности темы творческого задания; поэтому применяемые принципы меняются с переменой темы, с появлением новой темы, выдвигаемой передовым общественным процессом. Каждое художественное произведение должно быть объективно индивидуально.

VII. Идеологи абсолютизма утверждали, что художественное произведение есть оформление того тезиса, который «принят столицей».

Психологичность утверждала, что художественное произведение есть результат влечения, импульса, интуиции передовой общественности и появляется, как реакция на переживание темы идеологически передовым художником, предваряющим ее осознание всей общественностью. Тема творческого задания, почерпнутая из исторической действительности, должна проходить через действенность разума, осознающего процесс творчества.

VIII. Абсолютистская эстетика запрещала скрещивание элементов (слуховых, зрительных, волевых, понятий, образов, коллизий), ибо скрещивание имеет своим неперенным

следствием новые результаты единства, нарушающие и тезисность, и неизменяемость, и этикетность, а следовательно, и основные принципы идеологии самого режима.

Психологичность ставила скрещивание условием и психологичности и процесса развития.

Виктор Гюго в своем литературном манифесте (предисловие к драме «Кромвель» 1827 года) выставляет скрещивание всех интересов, соотношений и коллизий основным условием драмы и романа новой эпохи.

IX. Режим унифицировал и типизировал всякое движение. В музыкальном искусстве метрико-моторное движение унифицировалось размером и типовым темпом с его типовыми моторными схемами.

Психологичность отрицала размер как обязательный для всех случаев метрико-моторный тип, признавала размеренность с ее дольностью (дуольность, триольность и т. п.) и сосуществованием различных видов этой дольности, допускала смену разных мор, устанавливала упругость темпа (*tempo rubato*, *tempo giusto*, *allargando*, *accelerando* и др.).

Для осознанности идей новой психологической эпохи показательны литературные выступления Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера. Художественно-творческие музыкальные положения и представления конца 30-х годов, высказывавшиеся Шопеном и отчасти Листом и его ученицей Полиной Виардо (со всеми тремя — с Шопеном, Листом, Виардо — Жорж Санд была в дружеских отношениях), изложены в романах Жорж Санд «Консуэло» и «Графиня Рудольфштадтская» (1842—1843). Хорошим искусствоведческим материалом явится извлечение из этих романов и критическая обработка ценных высказываний основоположников психологической эпохи в музыкальном искусстве.

Среди русских композиторов (в отличие от литературных русских деятелей) не было таких мыслителей-борцов. Русские композиторы практически решали творческие проблемы. В печати больше всего выступали композиторы идеологически не ведущие — Кюи, Серов, Ларош.

Чайковский по характеру мышления был реагирующим-переживающим, импульсивно-субъективным, а не действительно волевым борцом, осознанно организующим свой творческий процесс, и потому его музыкально-литературная деятельность была рецензентской, а не идеологически пропагандистской. <...>

Переписка русских ведущих композиторов во всем своем объеме богата постановками частных вопросов психологии творчества.

## Tempo rubato — tempo giusto

Процесс психологически-речевого выявления мысли зависит от ритмического соотношения и связности понятий, образов, выявляющих понятия, и чувственно оформляющих их интонаций (как соотношений ракурсов внутренней слуховой настройки).

Декламация противопоставляла части мысли, то есть определяла ситуацию явления. Tempo rubato сопрягает части мысли во внутренней слуховой настройке и выводит ритмический результат, который образовывался в психологическом восприятии: отмечает различие мелочных артикуляций и обращает внимание на каждую отдельную интонацию, на взаимозависимость интонаций, объединенных одним мыслительным процессом в сплошную связность звучания, если даже оно прерывается паузами. Достаточно посмотреть расстановку лиг самим Шопеном; они вбирают в себя и паузы, и *piqué* и *staccato*, как частности, не нарушающие сплошное течение одного выдоха<sup>1</sup>.

Артикуляционность каждого звука, каждого слога в слове, каждого слова в мысли, каждого контура, каждого штриха или мазка, декламационность речи противоречит принципу воздушной и объемной перспективы, которая возможна только после перехода на резонирование и на филирование, обосновывающих своей ритмической качественностью психологическую связность и направленность.

Tempo rubato отличается от декламации резонированием и филированием интонации, а не артикулированием; протяжным замедлением напряжения (*allargando*) и уплотненным ускорением (*stretto*) в пределах той же интонации, вместо остановки на фермате или учащенного скандирования (скороговорки); объединением на одном выдохе разнообразных выразительных речевых изгибов, а не промежуточными паузами. При tempo rubato внутриинтонационные паузы — качество моторной выразительности интонации, они передают интонационную прерывистость робости, взволнованности, восторженности (сравнить паузы в мелодии I части Симфонии g-moll Моцарта и в мелодии главной партии I части Сонаты b-moll Шопена).

Tempo giusto состоит в выполнении всех тех же требований исполнительства при точной хронометрии всех долей (учитывая *rallentando* и *accelerando*). Образчиком tempo giusto может служить исполнительство Тосканини.

<sup>1</sup> Напомним, что вдох Яворский называл подготовкой к действию, к работе; самое же действие производится на выдохе, — в частности, в устной речи и в пении. — *Примечание ред.*

## ◀ Позднейшая эволюция декламационности. >

### а) Фразировка<sup>1</sup>

Фразировка как оформление речевого озвучивания мысли была выработана воспитанностью, постепенно сменившейся в XIX столетии галантностью этикетного поведения. Фразировка сменила декламационность.

Фразировка выявляет абстрактную логику механизма речи, но не ее действительное содержание. Она объединяет речевую мысль механизмирующей схемой — одним дыханием на всю мысль или связностью двух или более дыханий, причем каждое отдельное дыхание оформляет ритмическую единицу мысли: часть мысли или подразделение части мысли.

Фразировка отказалась от трудового принципа звукоизвлечения на выдохе и базировалась на процессе свободно протекающего выдоха, расчленяющегося на спокойное начало, центральный нажим (кульминацию) и конечное иссякание энергии дыхания — совершенно независимо от конструкции данной мысли, без учета содержания и качества этой мысли. Последование мыслей было сведено к последованию равнодлительных дыханий, независимо и от содержания и от образов, выявлению которых эти дыхания служили, от различной протяженности самих мыслей. Литераторы, поэты, композиторы стали подгонять длительность оформления своих мыслей к длительности озвучиваемого выдоха.

Фразировка обособляет мысль-дыхание от соседних мыслей-дыханий, придает им значение абстрактного речевого факта вне зависимости от содержания этого факта и от связности процесса, который и есть выявление самой высказываемой мысли.

Выражения «поднести фразу», «подать фразу» — это механистические обозначения, которые указывают на отрешенность речи от содержания мысли, передаваемой речью.

Фразировка старалась сохранить в своей практике схематические принципы и приемы этикетной декламации, лишив, однако, ее скандировочной артикуляционности и заимствовав из принципов психологической эпохи те приемы, которые можно было механизировать, свести к схеме, аналогичной *perpetuum mobile* машинно-фабричного индустриального быта.

<sup>1</sup> Мы помещаем вслед за этой заметкой близкую к ней по содержанию, озаглавленную: «Фраза, фразировочный облик, эстетство»; в рукописи они отделены 100 страницами. — *Примечание ред.*

Из всей сложности интонационных соотношений психологического темпо гивато фразировка воспользовалась только логическим выделением, то есть одной центральной, ведущей неустойчивой интонацией. Эстетская теория вывела из этого положение о единой кульминации как для мысли, так и для всего произведения, независимо от его содержания.

Сложно-фигурные танцы этикетно-риторической эпохи были заменены танцами с периодичностью единообразной последовательности одного шага — *pas*: марш, вальс, полька, галоп, бальная мазурка и полонез. Разнообразие моторных фигур фигурованного стиля было заменено периодичностью одной «гладкой» метрической фигуры (принцип механизированного этюда).

б) Фраза, фразировочный облик, эстетство.  
(Речитация, псалмодия, этикетная декламация)

Композиционное оформление разлагающегося этикетного музыкального мышления и речи последышей абсолютистско-ампирной и реставрационной эпохи, зафиксированное исторически в лейпцигско-мендельсоновском композиторско-исполнительско-теоретическом направлении, создает общий абстрактный благовоспитанный «фразирующий» облик, лишенный действенных образов как конструктивных, так и композиционных; «фразирующий» облик довольствуется сложившимися историческими штампами и принятой модной звуковой болтливостью, пользующейся антиисторическими штампами, которые зафиксированы теориями «красоты», приемами этикетности, романтизма, сентиментализма.

В сущности это безобразное стилизаторство, импрессионистский набор оформлений без объединяющей их общей конструкции. Поэтому этот облик мещански симпатичен, привычно абстрактно мелодичен, но в большом количестве приторно-назойлив со своим упрощением, то есть обеднением творческой психологии. Потому, ради разнообразия, эстетствующие композиторы прибегают также к ритмическим формулам и фигурованному этикетному оформлению эпигонов романтизма. Главное здесь то, что такое искусство лишено общественной перспективности и поэтому далеко от передового, то есть культурно-действенного и поступательного общественного процесса. Психологичность, если она имеется у более даровитых художников, упрощенно примитивна, а не стихийно-первобытна, как при начале передовой эпохи, и не разумно организована, как при наступившем сознании ее идеологических принципов; это — инфантильная психологичность буржуазно-комнатного нетрудово-

го быта, быта без прошлого, без запросов, без будущего, без борьбы, без достижений. Зачастую произведения такого рода занимательны именно благодаря своему калейдоскопическому безразличию и отсутствию психологического процесса. В лучшем случае получаются пассивные облики, а не художественно действенные портреты. Исторически это направление исходит из довольно инертных, но психологически верных наблюдений шумановских «Papillons», «Carnaval», «Davidsbündlertänze», «Kinderszenen», но эпигонское направление подражателей лишает подобные задания их исходной первопричины — реальности, послужившей основой для психологических наблюдений Шумана.

Пройдя через *Lieder ohne Worte* — именно *ohne*, то есть без осознанности творческого задания, без изобразительно-выразительных образов, передающих понятия, — такое представление о «подобии прекрасного» пришло ко всякого рода Бирюлькам, вариациям, *Bigarures*, скерцино, абстрактным танцам, *Märchen*, *marches-miniatures*, Музыкальным табакеркам, то есть к произведениям без исходного намерения и без конечной цели, к романсам без субъекта, без психологического процесса переживания. Все эти неживые подобию подходят под гегелевское определение сентиментальности, как самовлюбленного беспринципного самовыставления. По произведениям этих композиторов мы узнаем их упрощенную, то есть обедненную психику, опустошенность их идеологии, унылость их ощущений, наигранность их бойкости.

Поэтому исполнители, лишённые процессов идеологически действенного мышления, лишённые процессов психологического развития, не участвующие в ритмическом процессе современного культурного становления, так любят играть подобные произведения. Поэтому же широкая, с передовыми устремлениями, публика не желает слушать эти произведения.

Такая идеология прочно обосновалась в мещанско-буржуазной среде и постепенно, но верно разлагалась в эстетство. Как ни странно, но в России эстетство проявилось в профессионально передовом Балакиреве и процвело в среде учеников-эпигонов Римского-Корсакова.

Пристрастие Глазунова и Лядова к стилизаторскому употреблению «церковных ладов», вернее «церковных каденций», тоже является показателем эстетства и совершенно не подходит под те ритмические построения Шопена и Листа, в которых они организовали свое речевое мышление своеобразным принципом конструкции и ритмики. Разумеется, ни Шопен, ни Лист не пускали в ход «церковных ка-



денций», этих химер, этих идеологически, исторически обусловленных средств пространственного разграничения, не могущих быть оправданными в пределах психологичности проявления внутренней слуховой настройки. Химеры Нотр-Дам и других готических соборов окаймляли извне карнизы зданий и водосточные трубы. Это были образы отграничения внутренней идейной содержательности от внешней городской сутолоки, или — как тогда толковали — «отграничение божественного от дьявольского». Лишенные своего идеологического значения, эти химеры — «церковные каденции» — превратились в маниакально-назойливые «спотыкания» в звуковой протяженности абстрактного произведения.

В живописи возникновение эстетства можно проследить в произведениях прерафаэлитов, Корнелиуса, Овербека, Каульбаха, в Дюссельдорфской школе, даже еще в Бидермайеровском домашнем уюте, столь родственном гуммелевским рондо, фильдовским ноктюрам и мендельсоновским «Песням без слов».

В архитектуре и модах эстетство проявилось в конце XIX века, как «модерн», в несвязной «конструктивистичности», «беспредметности», то есть безобразности, беспонятийности, в увлечении схоластической мистикой, в заумности-бессубъективности построения словесной мысли, дошедшей до немощной одномоментности и в словесной и в музыкальной литературе.

### < Эмоциональность <sup>1</sup> >

Эмоциональность явилась новым фактором поведения в психологическую эпоху.

Эмоция есть реакция. Эмоциональность есть переживание реакции, импульсивное переживание (а не состояние — ощущение, чувство, настроение, аффект) действенной субъективной реакции, субъективное вибрирующее (резонирующее, филирующее) протекание процесса психологической реакции.

Во всех реакциях импульс субъективен; он освобождает субъект от навязываемой ему зависимости от воздействия на него объекта. Поэтому эмоциональность не может проявляться в эпохи установившейся принудительной организованности мышления.

<sup>1</sup> Эта глава, важная для всего раздела «Психологическая эпоха», существует в рукописи в виде отдельных, не озаглавленных замечаний. Мы устранили при подготовке текста к печати почти дословные повторения. — *Примечание ред.*

Истинную эмоциональность отличает постоянство борьбы агонистов и антагонистов; она выявляется ритмикой, ее общей сложностью и ритмическими дробными усложнениями. Как реакция, она по своей конструкции (исходное воздействие и последующая реакция) дву-частна, дву-моментна, дву-ракурсна, и эту взаимозависимость двух моментов должен передать интонационно-музыкальный образ. Если будет только неустойчивость, то выявится лишь влечение-страстность; если будет только устойчивость, то будет выявлена лишь пассивность. Для эмоциональности образа необходима психологичность схемы, взаимозависимости моментов в переживании, психологичность развития — то есть оба момента в ощущении внутренней слуховой настройки должны быть неустойчивы. (Поэтому оформление одноментных построений такими композиционными приемами, которые стали привычными для эмоциональных образов, можно определить, как позу, позирование, фальшивое оформление, самовыставление.)

Сложность эмоционального переживания допускает самые сложные ритмические или только частные, метрические симметрии, психологические скачки — то есть введение в ритмику сопоставления с результатом. Поэтому эмоциональное развитие допускает и ритмическое развитие в виде результатной смены ритмического принципа.

Эмоциональность многообразна, так как ее реактивность и вид этой реактивности зависят и от конструкции воздействующего объекта, и от конструкции реагирующего субъекта; поэтому различие качества эмоционального процесса вызывает различие внутренних слуховых настроек, вызывает различие конструктивных принципов, организующих эти внутренние слуховые настройки; этим объясняется обилие и разнообразие ладов, выявленных психологической эпохой. Одно из ее ярких отличий от эпохи абстрактно унифицирующего абсолютистского режима состоит именно в том, что если последняя ограничивалась одним механистическим, моторно пригодным мажорным ладом, то психологическая эпоха сразу выявила ряд простых и сложных ладов, найдя многие из них в трудовых крестьянских напевах и у Баха.

Эмоциональность как процесс, то есть видоизменение, отказывается от тезисов, от типов, от фигурованного образа; тему она заменяет напевами-мелодиями, от моментоведения старается перейти к звуковедению, типовые темпы заменяет эмоционально протекающими образами, уточняя их композиционными приемами: постепенность изменения быстроты — *rallentando* заменяет этикетное *ritardando*; *af-fretando* заменяет моторное *accelerando*; в динамике —

rinforzando; занимает место crescendo и raddolcente — место decrescendo; tempo sciolto заменяется психологическим tempo rubato; механическое tempo di rigore уступает осознанно-волевому tempo giusto.

Размерная периодичность моторно-страстного резонирования сменяется при эмоциональности нарастанием или убыванием томления, доходящего в моменты кризиса до вибрирования (vibrato), филировки; поэтому «вибрирующая страстность» есть страстность, переживаемая эмоционально. Эмоциональное вибрирование сменяет декламационно повышенную артикулированность.

Вместо страстного подчеркивания (маркирования) моторных упоров эмоциональность пользуется выявлением соотношений предыкта и икта, периодичности и симметрии, сопоставления с результатом. В ритмических формах (схемах) происходит смена одного принципа ритмического пульсирования другим принципом, психологически связанным с предшествующим, но появляющимся в результате психологического скачка.

Эмоциональность не только действенна — она взволнованна, возбуждена. Эмоциональная реакция есть следствие того, что субъект вобрал в себя (выражение Гегеля) или вбирает проявленную объектом энергию и таким образом субъект становится активным; он отталкивает затем вбранную в себя энергию, но в субъективно переработанном виде. Чтобы выявить свою эмоциональность, субъект должен быть эластичен, сохраняя свою самостоятельность и свое соотношение с собой. Когда воспринятая и переработанная энергия исчерпывается процессом реакции, действие переходит в покой (но не в спокойствие)<sup>1</sup>.

Всякое эмоциональное проявление однократно. Этим эмоциональность отличается от страстности, которая может увеличиваться или уменьшаться в своих проявлениях, но как таковая, как страстность, постоянно присуща данному субъекту в более или менее продолжительный период его жизни.

Эмоциональность имеет содержание, но не имеет цели. Этим она также отличается от страстности, которая целенаправлена (то есть эмоциональность «причинобежная», а страстность — «причиностремительная» энергия)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Весь этот абзац мною изложен по Гегелю.

<sup>2</sup> Отсюда, конечно, никак не следует, что не имеют цели эмоционально-насыщенные, эмоциональные по своему характеру произведения; Яворский указывает на «эмоционально-страстные» образцы творчества; органически несоединимы эмоциональность и темпераментность. — *Примечание ред.*

Эмоциональность может не только тормозиться и подавляться, но и отрицаться целыми идеологическими эпохами.

Эмоциональная реакция может прорваться внезапно — *ex abrupto* (например, Шопен, Этюд *c-moll*, оп. 10, Первое скерцо, прелюды *C-dur*, *b-moll*); но может выявляться и постепенно; она может протекать и как простой, и как сложный психологический процесс, как борьба со многими перипетиями.

Эмоциональность стихийна в своем проявлении, но может быть вызвана, организована или заторможена, если этому не противодействуют воля человека или более сильное психологическое состояние.

Эмоциональность своеобразно моторна; ее доля — вольная, но зависит от протекания всего процесса *tempo rubato* (а при чрезмерной интенсивности — *tempo giusto*).

Эмоциональная доля всегда должна быть соизмерима с пульсирующими, резонирующими биениями звучания; в этом секрет эмоциональности самого звука, его психологического филирования, и его отличие от чисто моторного звука (*mezzo di voce*, абстрактно ровный звук), от чисто темпераментного, чисто страстного, которые не зависят от соизмеримости биений.

Оттеняется эмоциональность посредством *perpetuum mobile* — то есть посредством противопоставления ей непрерывно действующей механической энергии. Очень часты случаи такого оттенения эмоциональности у Римского-Корсакова (механические контрапункты), у Рахманинова (моторное заполнение фона в поздних произведениях). Танеев и Скрябин придают этим оттенениям облик моторно-темпераментных, страстных или эмоционально вибрирующих образов. Так же поступает в местах страстно-взволнованных эмоциональных подъемов Чайковский (например, заключение *fortissimo* рассказа Франчески триольными фигурами).

Длительность эмоциональной реакции зависит от силы воздействия и от напряжения реагирующего переживания; этими качествами русские композиторы выделяются в мировом искусстве, подобно русским романистам — Достоевскому и Льву Толстому. Такой же большой масштаб присущ русским живописцам — Сурикову, Репину («Меньшиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Иван Грозный...», «Не ждали»). Чайковский и Рахманинов, стесняемые просодией вокальной партии, часто в своих романсах давали длительные инструментальные эмоциональные зачины или концовки, чтобы утвердить эмоциональность основного образа, эмоциональность начальной или конечной ситуации.

Чрезмерно длительное постоянство эмоционального типа указывает на ненормальность состояния реагирующей нервной системы, даже на ее истеричность или маниакальность.

Свойства эмоциональности:

1. Эмоциональности свойственно внутреннее разнообразие в протекании самого процесса — небольшие внутренние *crescendo — decrescendo, accelerando — rallentando*, краткие вводные *ritenuto, con emozione, p subito, f subito, stretto, precipitato, incalzando* и т. п. Из исполнителей-дирижеров этими едва уловимыми извивами замечательно проявил себя Тосканини.

2. Эмоциональность категорически отказывается от этикетности, бравурности, риторичности, декламации, дидактичности, самодовлеющей моторности, неподвижной тезисности, бриллиантности, эстетства, ученой риторики, голосо-ведения.

Декламацией психологическое искусство пользуется лишь для оттенения эмоциональности.

Соединением эмоциональности с этикетностью можно достичь только издевки, сарказма — листовские «Мефисто» (за исключением первого Мефисто-вальса, в котором нет издевки), Гришка, Звездочет и Шемаханская царица Римского-Корсакова, ранний Прокофьев.

3. В абсолютистскую эпоху динамика зависела от этикетных штампов поведения и декламации. Как видно на примере подробно выставлявшейся самим Бетховеном динамики, романтическая страстность создавала свои самодовлеющие, независящие от ритмики динамические нарастания и спады (это еще легче проследить по произведениям Россини и по описаниям исполнительства опер Россини у Стендаля). При эмоциональности динамика вполне подчиняется ритмике и выявляет ее.

4. Эмоциональность широко использует колористические средства — изменение тембров, туше — даже в середине одного небольшого построения («модуляции» голоса, которыми славились Ермолова, Лешковская, Дузе, Ленский, Собинов, Шаляпин). Интересно сравнить запись Буасье (*m-me Boissier*) об исполнении Листом его фантазии на «Невесту» Обера с авторскими отметками в позднее напечатанном произведении; запись Буасье, сделанная в день исполнения, производит впечатление списанной с пометок печатного экземпляра. Так же характерны записи исполнительства Листа, которые сделаны Жорж Санд, Пикте и другими, сделанная Серовым запись исполнения Глинкой своих романсов и пояснения самого Глинки.

5. Эмоциональность, вскрывающая детальность процесса, снова выдвигает на первое место конструктивный принцип — звуковедение, как выявление психологической связности, постепенно отходя от хронометрических схем моментоведения, исключительное использование которых в этикетную эпоху низвело их значение к абстрактным назойливым штампам. Голосоведение при эмоциональности постепенно лишается своего чрезмерного значения и становится на свое место — композиционного перспективного оформления звукового, но не музыкально-конструктивного значения.

Зато все большее значение приобретает проведение и сопоставление образов, в особенности одновременное, так как психологичность основывается на конструктивных образах и на их взаимоотношениях.

6. Эмоциональность на практике устанавливает значение интервалов, изобразительное или выразительное, притом в непременной зависимости от ладового, то есть ритмического (неустойчивого или устойчивого) значения каждого звука, входящего в состав интервала. Этим был упразднен спор о пресловутых параллельных квинтах, октавах, секундах, септимах, нонах.

Разделение на консонансы и диссонансы как конструктивное обозначение тоже было упразднено сведением различия интервалов к психологическому значению их восприятия в ладу и их места в ритмике, то есть во внутренней слуховой настройке и организации в художественной музыкальной речи самой внутренней слуховой настройки в каждом данном случае. Поэтому русские композиторы и создали такие психологически ценные музыкальные образы, что в них и интервалы, и составленные из них созвучия, и оформленные интервалами звуковедение имели каждый раз, в каждом отдельном случае, свое, отличное от соседствующего интервала или созвучия, значение при восприятии.

Таким образом, пресловутые голосоведение (учение об интервалах) и гармония (учение об аккордах) потеряли всякое музыкальное и художественное значение, превратились в схоластику, чуждую творческому мышлению; стало совершенно очевидным, что эти механические дисциплины, оторванные от реальности звучания, не организуют ни творческое мышление, ни слушательское восприятие, ни исполнительское искусство.

Поэтому пытливость сознания русских композиторов, история мучительного осознания принципов музыкального мышления такими композиторами, как Римский-Корсаков, Танеев, Скрябин, и неясные попытки в том же направле-

нии Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Чайковского подойти к этой проблеме — составляют знаменательный этап в общеевропейском развитии осознания принципов организации внутренней слуховой настройки и основанного на них ритмического музыкального мышления, в уничтожении тысячелетнего разрыва между музыкальной практикой и музыкальной наукой. <...>

Консерваторская педагогическая премудрость вещала, что ученик — композитор — должен сочинять в стиле среднего Гайдна. Что сказали бы даже современники той консерватории, хотя бы живописцы, если бы их обязали писать только так, как писали маньеристы, или архитекторы, если бы в академии архитектуры студенты должны были учиться строить дома только в стиле немецкого XVIII в., притом без современного отопления, водопровода и канализации, если бы в путевском институте студенты должны были учиться проводить только булыжником мощенные дороги, не знакомясь с современным шоссе́йным и железнодорожным делом, судостроители — строить парусные суда, не зная про пароходы, если бы вообще в быту проводились подобные исторические аномалии? Результатом таких воззрений было то, что сам Римский-Корсаков стал писать оперы на фантастические сюжеты, так как фантастику можно было не определять I, V и IV ступенями, декретированными для реальной действительности. Даже Чайковский должен был подбирать оперные сюжеты со «Спальной графини» и «Сценой в казарме». Реально существующие устремления своего внутреннего слуха композиторы не признавали за действительность <...>.

Чем замечательнее становилось творчество передовых композиторов, тем печальнее становилась педагогическая консерваторская действительность<sup>1</sup>.

<...> Скрябин решительно и в полном объеме осуществил психологическое звуковедение при полифонной борьбе образов и завершил эмоционально-психологическую эпоху.

7. Эмоциональность отрицает размер и размерность, как общеобязательный принцип моторной организации мышления; эмоциональность признает вольную размерность музыкальной речи, моторные фигуры в их вольной последовательности, цезурность ладоритмическую и моторную и,

<sup>1</sup> Достаточно вспомнить сборник четырех фортепианных произведений Лядова оп. 64, который тот не только сочинил, как издевку над Скрябиным («Grimaces»), но и напечатал в Беляевском издательстве, пользуясь своим положением и влиянием члена редакционного комитета.

главным образом, — самую ладовую ритмику, создаваемые на ее основе образы, процессы столкновения, борьбы, развития этих образов — ритмику, как выявление темы творческого задания каждого отдельного произведения, художественность которого и обусловилась значительностью темы творческого задания и совершенством ее ритмического воплощения. Психологичность творческого процесса основывалась на борьбе и единстве образов и их ладоритмического развития.

Я лично могу засвидетельствовать коренное отличие исполнения Антона Контского и других слышанных мною эпитонов романтической эпохи от исполнительства школ Шопена, Листа, Рубинштейна. Исполнительство Танеева, Никиша, Скрябина еще живо звучит у многих во внутреннем слухе, Тосканини и сейчас можно услышать.

Композиционно-конструктивистское, корректно-темпераментно-страстное исполнение современных западно-европейских и американских артистов общеизвестно; оно характеризует, вероятно, уже конченный сегодня этап музыкального поведения между двумя мировыми войнами.

Мы находимся в преддверии новой музыкальной грандиозной эпохи, характерным принципом которой будет организованность творческой воли, осознание разумом (а не рассудком) темы творческого задания, при полном овладении всеми моторными, темпераментными, страстными, патетическими, эмоциональными элементами и при их подчинении осознанной целенаправленности психологического процесса.

8. Эмоциональность стремится к развитию, что отличает ее от тезисности, нарративности или раскрытия, типичных для предшествовавших эпох.

Инстинктивное стремление к развитию, согласное с эпохой, но не осознанное и не нашедшее средств своего осуществления, тормозило творческие процессы Балакирева, Мусоргского, а у сильных в технике Танеева и Скрябина было причиной мучительных творческих дум и переживаний.

Вероятно, ощущение несоответствия замыслов с их осуществлением заставляло Римского-Корсакова многократно отрицать свою редкую музыкально-творческую одаренность.

Может быть, это же чувство заставляло Чайковского метаться от стилизации к импрессионизму и в такие моменты уничтожать свои партитуры. Интересно, что Чайковский обыкновенно уничтожал те произведения, в теме творческого задания которых находился момент психологического скачка, то есть явный признак развития. И, наоборот, он



бывал удовлетворен произведениями, в которых кризис кончался катастрофой, вернее, рядом катастроф — «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Ромео», «Франческа», Шестая симфония.

9. Эмоциональность как сложный психологический процесс стремится к ясности полно выявленного, насыщенного полутоновыми сопряжениями сложного лада.

Ритмика строится на сложном перекрещивании и соединительности интонаций, то есть на звуковедении, как в крестьянских напевах, и чем сложнее психологический процесс, тем сложнее ритмика.

10. Тембр, динамика, обусловленные видом процесса изменения длительности долей в середине построения (*tempo rubato*), выявляют ритмику как психологический фактор; а не являются самодовлеюще-этикетными, как в абсолютистскую эпоху, когда эти приемы риторически расцветивали оформление абстрактной, упрощенной последовательности мышления, скованного неизменяемостью тезиса. Потому так благодарны для исполнителей произведения Чайковского, Мусоргского, Бородина, Танеева, Рахманинова, Скрябина, что в них трепещет живой нерв творчески переживаемого психологического процесса.

11. Эмоциональность как психологически сплошной процесс вызвала необходимость единства колорита. Колорит Чайковского в его стилизаторских произведениях, колорит Мусоргского в небольших его произведениях, колорит Бородина, Танеева, Рахманинова, Скрябина характеризует психологический облик каждого произведения этих композиторов.

12. Эмоциональность вводит в музыкальную речь трепетность, волнующее и взволнованное пульсирование (*vibrato*) эмоции, а не страсти, филирование, а не артикулирование или абстрактное *mezzo di voce* (*con emozione, languido, flessibile, con intimo sentimento, velato, quasi niente, carezzando, quieto—inquieto, calmo—angoscioso, gioioso—dolente* и т. п.).

13. Процесс эмоциональности находится в постоянном движении (*rubato*), тогда как декламация неподвижна, как бы она ни была риторично-страстно или риторично-дидактически расцветена.

14. Эмоциональность не использует самодовлеющие жанры. Романсы, прелюдии, этюды-поэмы русских композиторов определяются психологическим подходом к теме творческого задания, а не типовой организованностью, как это присуще этикетным и романтическим *Lieder, Chansons*, мелким моторно организованным произведениям, этюдам с их

механично-абстрактной безлостью или ловкостью (Паганини, Клементи, Крамер, Черли).

15. Стихийность эмоциональности свойственна Чайковскому, Бородину, Скрябину, Танееву, отчасти Рахманинову. Характерная эмоциональность отличает от них Глинку, Даргомыжского с их темпераментной еще организованностью, Мусоргского с его большой долей страстности, Римского-Корсакова, отличающегося интимной и иронической эмоциональностью.

16. Крайний захват эмоциональностью переходит в энтузиазм.

17. Высокое напряжение эмоциональности, не находящей себе выхода («снятия»), образует томление — напряженное эмоциональное периодически пульсирующее состояние субъекта при сильном инстинктивном влечении к объекту. Поэтому томление может быть отчасти определено, как единство страстности и эмоциональности (Шопен, Лист, Чайковский, отчасти Вагнер, Скрябин, молодой Рахманинов, Танеев).

18. Высокое напряжение эмоциональности настолько властно воздействует на восприятие слушателей, что захватывает их; оно организует и их моторность, и темпераментность, и страстность, и волю («меня захватило», «меня не захватило»). В этом секрет воздействия полифонии Баха, Листа, Танеева, Скрябина.

19. Всецело захватывающая эмоциональность расширяет всесторонне проявления энергии возбуждения и приводит (20) выявляющую ее моторность в волнообразное (спиральное) движение (один из любимых образов эмоциональной эпохи от Шопена до Скрябина — море, — море колышущееся, прибойное, бурное, стихийно-грозное). Поэтому (21) такая всезахватывающая эмоциональность вызывает при своих крайних подъемах («девятый вал») *allargando* — в противоположность страстности, которая в своих высших подъемах вызывает *accelerando* и *stretto*.

22. Стилистая повышенно-напряженная эмоциональность психологической эпохи образует психологическое единство с моторной темпераментностью, страстностью в пользовании напряженной предметностью (но не декламационно-риторическим предметом), психологической изобразительностью.

Поэтому нас так не удовлетворяют заграничные артисты, солисты и дирижеры, которые при своей моторно-темпераментной и временами темпераментно-страстной природе, очень часто совершенно лишенной эмоциональности и психологичности переживания, не могут передать самой

сущности речи русских композиторов психологической эпохи, давно пошедшей к упадку на Западе; им недоступен не только процесс психологического развития, но им даже не дается самый облик произведения в его перспективности. Чайковский великолепно удавался одному Никишу — не потому ли, что его дед по отцу был славянином, а дед по матери — венгерцем? Там была традиция.

## Поэмность

Психологическая эпоха выдвинула поэмность как характеризующий новую эпоху новый принцип — принцип сплошного конструктивного мышления. Поэмность во всех своих проявлениях — и инструментальных, и вокальных — стала ведущим принципом творческого процесса этой эпохи. «*Impressions et Poésies*» («импрессии и стихотворения») были декларацией новой эпохи. Этот новый лозунг был выставлен Листом как подзаголовок на первом томе его «*Album d'un Voyageur*» («Альбом путешественника») <sup>1</sup>.

Термин «*impressions*» не нужно смешивать с позднейшим термином «импрессионизм», обозначающим уже фазу разложения этого принципа начала эпохи передовой и становящейся. Импрессионизм означал в конце этой же эпохи отделение отдельных ощущений психологического состояния от процесса переживания. Эта фаза — импрессионизм — свойственна времени успокоения той части общественности, которая во время кажущегося затишья в области идеологической борьбы не принимала участия в накоплении новой — разрушительной и созидательной — действенной энергии <sup>2</sup>. Эта импрессионистская фаза является только одним, более художественно значимым руслом эстетства, обычно всплывающего на поверхность искусства на рубеже двух ярко действенных эпох.

Для психологической эпохи поэмность является принципом сплошного конструктивного творческого мышления.

*Impressions* — процесс такого впечатляющего воздействия реально переживаемого на субъективное психическое состояние, которое сопровождается восприятием настолько интенсивным, что им вызывается реакция психики (а не организуется моторно-страстная темпераментность). Такой сложный процесс психологически действенной реакции мог

<sup>1</sup> Первоначальное название «Годов странствий». — *Примечание ред.*

<sup>2</sup> Речь идет о «периоде уверенности», который прокламировали буржуазные политики на Западе после разгрома Парижской коммуны и наступления полосы высокой экономической конъюнктуры в начале империализма. — *Примечание ред.*

возникнуть исторически только тогда, когда вообще могли возникнуть вольные, не декретированные, не этикетные, не риторические проявления личного — иногда даже философски осознанного — отношения к воспринятому, когда могли возникнуть проявления личного ответного переживания, вызванного выдвинутой общественностью темой творческого задания, причем эта тема воспринята по ее конструктивно-идеологическому содержанию, а не по внешнему оформлению, как это было под конец этой же эпохи (Дебюсси, Равель). Impressions становящейся эпохи — отражение субъектом воспринятого им объективного под углом личного эмоционально-психологического восприятия. Это отражение, устанавливающее единство объективного воздействия и субъективного его восприятия в действенном творческом мышлении.

Такая психологически обусловленная конструкция нашла адекватное композиционное оформление в принципе ариозо, с большой гибкостью поддающемся всем психологическим оттенкам страстности, эмоциональности, переживания, постижения и волевого проявления. Примеры — *Elégies*, *Méditations*, *Harmonies*, *Nocturnes* (ноктюрн психологической эпохи, то есть Шопена, а не Филда), тема главной партии Сонаты *h-moll* Шопена, первая тема ее побочной партии; у Чайковского в Шестой симфонии вступление и первая тема главной партии, первая тема побочной партии в I части, IV часть, ария Лизы, ария Ленского, ариозо Германа Чайковского, «Долина Обермана» Листа.

Вольная импульсивность эпохи выявлялась в облике прелюда, в его многогранности, в его конструктивно-ритмической гибкости, в полном отсутствии композиционных штампов. Прелюды Шопена (в начале эпохи) и прелюды Скрябина (в конце эпохи) суть такие вольные impressions; они отличаются своей исключительно ярко выраженной импульсивностью, переходят уже из личного отношения в процесс субъективного индивидуального переживания объективно общественно-значимого содержания. Эти прелюды по большей части ариозны.

Прелюды Дебюсси передают не индивидуальное переживание, а процесс осознаваемого созерцания (рефлексия) — это произведения декламационного типа, а не ариозного, и потому они лишены мощных прорывов стихийно освобождающегося напора эмоционально-страстных реакций, как у Шопена и Скрябина. Прелюды Дебюсси ценны, как анализ изобразительных образов, воздействующих на субъек-

та, психологически сознательно расчленяющего свое восприятие.

В прелюдах Рахманинова обыкновенно чувствуется глубокое субъективное переживание процесса размышления, волевой организации автором этого своего переживания. Свой второй сборник, отличающийся от первого большей объективностью, перевесом волевой темпераментно четкой моторности над эмоциональной вольностью, Рахманинов озаглавил «Etudes-tableaux», подчеркивая заглавием этих произведений их характер скорее психологического самоанализа и отрицая, вместе с тем, термином «tableaux» (картины) непосредственность импульсивности.

Скрябин тоже, по мере самоуглубления в область своих идейно-волевых переживаний, постепенно стал переходить от прелюда к небольшой поэме, и только в конце своего жизненного пути дал потрясающие прелюды ор. 74 № 2, 3 и 4, передающие насыщенность трагического переживания, вызванного ощущением иссякания жизненной энергии. Подобно Скрябину, но задолго до него, Себастиан Бах ощущал такое же угасание своей жизненной энергии, будучи уже слепым, когда диктовал своему зятю Альтеникю свою последнюю хоральную прелюдию.

В прелюдах перечисленных четырех авторов психологической эпохи — Шопена, Скрябина, Дебюсси, Рахманинова — самый процесс является действенным творческим импульсом. Поэмы психологической эпохи являются осознаваемым переживанием, философским постижением жизненного процесса.

В общем, прелюды, как процесс импульсивного переживания, дают перевес стихийной импульсивности; поэмы же, со своим оттенком постижения переживания, более философски направлены, больше подчиняют процесс психологического развития организующей воле разума. Поэтому Лист, вообще склонный к философскому постижению действительности, философски образованный борец и по темпераменту и по характеру, от *impressions* естественно перешел к своему второму термину — к *poésies*, или, как он его изменил в конце 40-х годов столетия, — к *poèmes* — к поэмам, философски развивающим психологичность *impressions*.

Многие свои симфонические общественно значимые поэмы Лист философски вынашивал в течение нескольких, а иногда и многих лет («Прелюды» «Тассо», «Мазепа», «Heroïde funebre», «Ce qu'on entend sur la montagne», «Hungaria», оба фортепианных концерта, «Пляска смерти»). В эти произведения Лист вкладывал как тему творческого задания философскую концепцию подвига челове-

ской действенной жизни, идею человеческой деятельности, организующей развитие культурной жизни, доблестный подвиг поступательного культурного развития к свободе человеческой общности. Таковы его симфонические поэмы, сонаты, концерты и другие произведения.

На основе *impressions* возник психологический романс ариозного типа Листа и русских композиторов — Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Рахманинова, отчасти Балакирева<sup>1</sup>.

К этому же отделу психологических *impressions-poèmes* относятся волевые переживания, более импульсивные, чем поэмы, этюды Шопена, Листа, Скрябина, — психологически насыщенные, представляющие собой действительно напряженное единство прелюда и поэмы. Этюды эмоционально подчеркивают в ярком образе осуществление волевого, организующего начала выдающейся индивидуальности, находящейся в первых рядах ведущей, культурно-передовой борющейся общности. В этих этюдах часто сильно подчеркнуты отображения переживаний в образах природы. Поэтому эти этюды своей то массово-стихийной взволнованностью, то эмоциональной проникновенностью так захватывают массовую аудиторию.

Во всех произведениях, выявлявших установки новой эпохи — импрессионизма, ноктюрны, стихотворения, прелюды, этюды, поэмы, моторно организованные поэмы (Мазурки, Полонезы, Вальсы, Баркарола, Колыбельная Шопена), — психологическая выразительность поэмы является основным ведущим принципом осознающего мышления и постигающего переживания. Эти произведения показательны для психологической эпохи. Присутствие принципов этих психологических переживаний в самых разнообразных по родам и жанрам произведениях русских композиторов определяет их художественную значимость, выделяет их как памятники эпохи.

Эти же принципы определяют художественную значимость картин Третьяковской галереи и Русского музея, русской литературы от Пушкина до Толстого, Чехова и Горького, русского драматического исполнительства, — они же отличают русское искусство от тоже психологического, но изобразительно-аналитического, более страстного, чем эмоционального искусства романского и германского Запада. Там эмоциональность была колоритом для основного —

<sup>1</sup> Лучшие романсы Глинки и Даргомыжского организованы типом декламационного монолога при напряжении страстного переживания (Глинка «Не искушай», «Сомнение»; Даргомыжский «Не скажу никому», «И скучно, и грустно», «Мне грустно»).

для страстности; в России же страстность сообщала напря-  
жение основному — эмоциональности, насыщая ее собой.

⟨...⟩ Сочиняя симфонические поэмы, Чайковский демон-  
стративно называл их увертюрами, картинами, фантазия-  
ми — лишь бы не употреблять термина симфонических по-  
эм, декларированного еще живым тогда Листом. ⟨...⟩

В симфонии, как многочастном сложном образе творче-  
ского мышления, Чайковский — тоже рассудочно — придер-  
живался схемы классически-романтической тезисности. Ро-  
мантики один страстно-темпераментный тезис ставили в че-  
тыре ситуации циклического целого из четырех частей. Но  
Чайковский — и в частностях и в целом, повинаясь своему  
психологическому творческому импульсу, в корне сам раз-  
рушал в своих произведениях этот тезисный принцип и тя-  
готел к психологичности последования переживаний, дан-  
ной Шопеном в его Сонате *b*-moll. И Шопен, и Лист основы-  
вались на противоречивости, антагонистичности, как на prin-  
ципах, обуславливающих сложность психологичности про-  
цессов. Шопен в Сонате *b*-moll, Лист в Концерте *E*-dur  
уже противопоставили образу главной партии совершенно  
отличный от него образ побочной партии как дальнейшее  
развитие переживания, а не как оттенение и подчеркивание  
основного тезиса, что делали романтики. Моцарт — Гайдн —  
Бетховен лишь оттеняли в побочной партии ее началом *dol-*  
*ce* основной характер единого тезиса всей формы, всего це-  
лого, сейчас же переходя в усугубленно подчеркнутый ос-  
новной характер всей экспозиции. И Шопен, и Лист в цик-  
лических произведениях давали психологически или фило-  
софски обоснованное развитие не тезиса, а действительности,  
проводя ее не через предумышленную, а через осознанно-  
необходимую контрастную сложность реальной, сплошным  
образом развивающейся действительности.

Чайковский как выразитель своей эпохи резко противо-  
речиво противопоставлял образ всей побочной партии об-  
разу всей главной партии («Ромео», «Франческа», Четвер-  
тая и Шестая симфонии), то есть поступал как Шопен  
и Лист, а не как Моцарт и Бетховен. В целом циклической  
симфонии он противопоставлял не ситуации, а самостоя-  
тельно возникающие на новых принципах образы, иногда  
даже целые симфонические поэмы. Вторая часть Пятой  
симфонии является совершенно исключительной по своей  
психологической значительности, именно симфонической  
поэмой.

Чувствуя несоответствие общей концепции своих симфо-  
ний тезисно-классическому идеалу, Чайковский перешел бы-  
ло после Четвертой симфонии к вполне несвязной циклич-

ности — к сюите, как абстрактно-эстетскому объединению и современных, и стилизованных состояний — темпераментных или психологических. Но он скоро убедился в полном несоответствии сюиты связности психологического процесса своего творчества, ибо этот процесс был так могуч, что и из мозаичности его оперно-сценических замыслов — «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» — делал сложно переплетающиеся сплошные поэмы, в которых все интермедийные эпизоды выпадают из воспринимающего сознания, становятся для него цезурами отдыха. И в этом также Чайковский характерен как явление своей эпохи.

В психологической связности Чайковский сродни Тургеневу, именно так понимавшему произведения Чайковского. А в перемежающейся контрастности сменяющихся бытовых явлений Чайковский подобен Льву Толстому, прослезившемуся при неожиданности смены во II части Первого квартета Чайковского истово-трудового напева напряженно-эмоциональным психологически развертывающимся переживанием второй темы.

Ни Балакирев, ни Римский-Корсаков, ни Глазунов не обладали такой психологически напряженной связностью творческого выявления, как Чайковский. А после Чайковского уже Скрябин в своих фортепианных сонатах и симфонических произведениях продолжил и завершил в пределах психологической эпохи поэмную линию Шопена — Листа — Чайковского.

<...> У психологического музыкального процесса эпохи есть два вида. Один — организующий стихийную эмоциональность развивающегося переживания симфонизм, лучше всего передаваемый оркестровым своим оформлением; другой — психологически анализирующий и наблюдающий: изобразительность, инструментовочность, ансамбльность, нарративность.

Хотя музыка любого времени — музыкальное искусство вообще выявляет психологические приметы, принципы и процессы каждой общественной эпохи, но психологична по своей конструктивной сущности лишь та эпоха, которая характеризуется вольным участием в конструктивном процессе всех психологических принципов, могущих быть выявленными в общественном поведении.

Нецеленаправленная моторность, состоящая лишь из метрического расчленения протяженности времени, не имеет отношения к психологичности. Сумма таких разъединенных единиц времени, хотя бы и звучащих, не создает музыкального образа, назначение которого состоит в том, чтобы, воздействуя на ощущение, вызывать в сознании пред-



ставление о том понятии, которое постигается через образ. Моторность лишь тогда является показателем определенной, хотя бы и первичной психологичности, когда она расчленена на отграниченные моторные фигуры (первичные ритмико-моторные образы, а не скандировочная репетиция), которые своей ритмической свидетельствуют о своем трудовом происхождении, о последовании целенаправленных и этой целью ритмически, то есть конструктивно, организуемых движений, обосновывающих ритмический процесс дыхания трудящегося человека, — смену, то есть конструкцию его вдохов-выдохов, устанавливая между конечным выдохом и последующим начальным вдохом разделительную цезуру, а между вдохом и зависящим от него выдохом, питающим энергию трудового движения, соединительную цезуру, «скачок энергии».

Однотипность, однородность моторных, последовательно (то есть ритмически-периодично следующих одна за другой) моторных фигур выявляет пассивную инерцию, то есть психологический вид лишь состояния трудовой энергии, но не ее действительности (наподобие шагания по инерции при ходьбе).

Последование при одном типе размеренности (крестьянская трудовая песня) или даже в одном размере метрически и метрно различных моторных фигур уже изобличает процесс, требующий осознающего внимания (косьба, жатва, ковка, молотьба).

Психологичность русских композиторов обусловила у них развитие объемно-воздушной перспективы и колорита.

Инструментовочно-ансамбльные колористические задания Римского-Корсакова и его школы (Лядов, Черепнин, Стравинский), при кулисной перспективе, с одной стороны, а с другой стороны — оркестровочно-симфонические установки объемно-воздушной перспективы Бородина, Чайковского, Танеева, Рахманинова, Скрябина в конечном итоге выявляют различие подхода к одному и тому же явлению, к одной и той же психологичности творческого процесса. Только в одном случае подход аналитичен, в другом же общественно-массовое начало определяет единство, как психологически обоснованный смысл всего явления.

Оркестр Глазунова грузен, вязок, иногда в плохом смысле (претенциозно) изыскан и поэтому плохо звучит; он обнаруживает психологическую вялость, даже больше — психологическую несостоятельность композитора. Вероятно, в будущем, в исторической перспективе, творчество Глазунова будет восприниматься как мастерское запечатление

бюрократичности тогдашней русской действительности. Поэтому, когда русская бюрократичность вполне выявила свою неспособность, Глазунов замолчал как композитор, подобно тому, как в свое время такой крупный композитор, как Россини, замолчал, так как не мог переключить свою напряженную, лично-темпераментную, произвольную, но еще не вольную страстность в общественно значимую эмоциональную психологичность новой эпохи, и, очевидно, болезненно ощущал и даже осознавал это.

Эти однотипные, одностранные и даже одноэмоциональные авторы сильно оттеняют авторов, импульсивно эволюционировавших вместе с развитием общественных процессов своей эпохи, — таких, как Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Лист, Верди, Римский-Корсаков, Танеев.

Бородин не был так непрерывно творчески деятелен, как вышеперечисленные авторы, но его септет, последние романы и хор дозора (в «Игоре») указывают на резкое изменение тем творческих заданий и их стилевого оформления. Творческий процесс Бородина становился (как у Чайковского, но в других психологических образах) более насыщенно сплошным психологически, жизненная бодрость Бородина переходила в философско-психологическую суровость даже в свойственной ему нежной, хотя всегда мужественной лирике. Это развитие Бородина было не понято его приятелями — Римским-Корсаковым, Стасовым, и теперь не осознается штампованными музыковедами. Оставшееся рукописное наследие Бородина должно быть тщательно изучено и освобождено от редакторской цензуры Римского-Корсакова и Глазунова. Творчество Мусоргского и Бородина ценно выявлением тех сторон эпохи, которые были чужды Римскому-Корсакову и Чайковскому (хотя у Мусоргского и Чайковского есть много общего в самом психологическом подходе).

Психологичность русских авторов способствовала тому, что им удавалось устанавливать единство между объективностью эпохи и субъективностью своих переживаний, связывающих их с определенной общественной направленностью. На этом их качестве основано массовое воздействие произведений Мусоргского, Бородина, Чайковского и Скрябина. Это единство отнюдь не было примирением субъективности с отрицательными явлениями действительности, а выявлялось как интенсивность, напряженность борьбы субъективности с объективностью, часто как катастрофа в протекании кризиса, но не как признание своей немоги субъектом.

В этом значение последних произведений Чайковского, Скрябина, неоконченных произведений Мусоргского, Бородина.

Римский-Корсаков, в своих произведениях 70—80-х годов тоже отражавший катастрофу в развитии кризиса («Псковитянка», «Снегурочка», «Млада», «Царская невеста», позднее — «Моцарт и Сальери», «Сервилия», «Пан Воевода»), затем изменил свою установку в «Садко», «Салтане», «Кашее», «Китеже», «Золотом петушке», предварительно посмеявшись над первой установкой в «Ночи перед Рождеством». Примечательно, что эту смену своей психологической установки Римский-Корсаков отметил «Верой Шелогой», в которой кризис доведен до своей кульминации, но даже не намечена возможность разрешения.

Психологический реализм русских авторов потому так художественен, что они, как авторы, в своих лучших произведениях не подчинялись ни бытовому, ни идеологическим условностям своей эпохи. Абстрактное постоянство тезисного образа XVIII века, абстрактное постоянство мелодически образного лейтмотива страстного и эмоционального, но конструктивно слабого Вагнера они заменили постоянно развивающейся музыкальной характеристикой самого процесса, каждой смены ситуации и переживаний личности (чем так силен Чайковский в «Евгении Онегине», в «Пиковой даме», в Шестой симфонии). В этом отношении Римский-Корсаков среди русских композиторов стоит особняком, так как в нем ярко выражены тезисность, цитатность — особенно в обращении с этнографическим материалом. Он дает блестящие психологические наблюдения, даже характеристики, но не дает их психологического развития. Достаточно вспомнить изумительные характеристики Кашея, Гришки Кутерьмы, Звездочета, Волховы, Милитрисы, Февронии. Вероятно, образы Снегурочки и Марфы так полюбились и исполнительницам и публике, что в них сценически выразительно даны психологические смены, благодаря исключительно яркой и удачной сюжетной ситуации.

Психологичность была отмечена проявлениями индивидуальной воли. Это характеризует русское творчество и оперное, и романсное, и инструментальное<sup>1</sup>. Поэтому оно так излюблено исполнителями, в особенности теми, у кото-

<sup>1</sup> Наиболее ярким выявителем волевого начала эпохи был последний замечательный ее представитель Скрябин.

рых сильна индивидуальность, хотя бы они и были любителями. Ряд психологических образов — героических, интимно лирических, сильно драматических, характерных создали русские оперные артисты: Осип Петров, Стравинский, Ершов, Шаляпин, Собинов, Дейша-Сионицкая, Нежданова, Держинская и ряд других артистов, выявивших свои дарования до 1915 года.

Психологичность стимулировала у русских авторов тяготение к поэмности, как в самых малых формах прелюдий, этюдов, романсов, небольших инструментальных произведений, так и в самых крупных — симфонических и оперных. Чайковский потому так мучился при выборе оперных сюжетов, что требовал от них поэмности, то есть сплошной психологичности развития, и сочинение оперы начинал обычно с момента психологически наиболее напряженной ситуации — в «Евгении Онегине» со Сцены письма, в «Пиковой даме» со Сцены в спальне Графини. Ведь вся партия Татьяны, вся партия Ленского, Германа, Лизы, Графини — поэмы; кончая всю оперу, Чайковский ясно ощутил поэмную незавершенность партии Лизы и импульсивно создал для нее необходимую ситуацию — словесный текст и музыкальный образ Сцены у Канавки (для многих заслоняющий партию Германа, хотя его автоматическое поведение в дуэте с Лизой изумительно подчеркивает психологический перелом в его душевной драме).

Внутренняя слуховая настройка — это исходная организация творческого мышления. Разнообразие внутренней слуховой настройки и ее организация находятся в зависимости от воспринимаемых и творчески выявляемых процессов действительности. Стремление к психологическому обоснованию процесса, вскрывающего творческое задание, заставляло выявить психологически обусловленную конструкцию и ритмику самой творческой внутренней слуховой настройки, проявить процесс образования этой внутренней, то есть творчески обусловленной слуховой настройки, развить психологически обусловленную сложность ритмических соотношений в ее пределах. В этом подходе к слуховой настройке кроется отличие конструктивно созидательного мышления русских композиторов от использования Бахом и Бетховеном коллизии между внутренней слуховой настройкой и врывающимся в нее абстрагированным уже в XVII столетии так называемым «хроматическим» 12-звучным звуко-рядом клавиатуры, организовавшим внешние слуховые навыки оформления, свойственные композиторам абсолютист-

ской эпохи<sup>1</sup>. Поэтому, сознательно или подсознательно, в творчестве русских композиторов выявилось стремление от постановки психологической ситуации (в вокальных произведениях — словесным текстом романсов, фабулой в опере) переходить к выявлению самого психологического процесса в его конструктивно-ритмическом выявлении, к инструментальности, не ограничиваемой условиями доходчивости словесного текста и требованиями вокальными техники, то есть, в конечном результате, к организации стихийного начала общественной психологии эпохи. И стремление это вело к запечатлению не силуэта эпохи, как в абсолютистскую эпоху, а ее облика, как единства всех воспринимаемых слухом интонаций, моторно-звуковых образов, передающих ритмику жестикуляции, мимики, пластики; это единство является запечатлением психологически действенного образа в его становлении в психологическую эпоху.

Характерной особенностью обвинений в якобы «плохой доходчивости» произведений русских композиторов был упрек этим произведениям в отсутствии «вокальной» мелодии, мелодичности. Однако это обвинение <издавна> имело вполне ясное нам психологическое обоснование. Западно-европейские гости (например, Штелин в XVIII столетии) находили, что все русские песни, на всем протяжении империи, и в Европе, и в Азии, поются на один и тот же напев. Слуху этих иностранцев были привычны интонационные рефлексы только декламационно-абстрактной речи (скандировочная артикуляция, репетиции, постепенность, ломаные трезвучия); интонации трудовой песни, почти полностью вытесненные из музыки галантно-этикетной эпохи, были чужды тем иностранцам, у которых для восприятия этих интонаций не было запаса интонационных, конструктивных, ритмических рефлексов; привычная им штампованная слуховая настройка, с достаточным количеством «хроматической» звуковой ржавчины, совершенно не поддавалась переорганизации. Так же точно и два века спустя мелодическое творчество русских композиторов, по мере своего отхода от итало-франко-германских декламационных и «вокализирующих» (по гаммам и арпеджиям) штампов, все менее

<sup>1</sup> По Яворскому, одна из важнейших сторон прогрессивного культурно-исторического значения Бетховена и, в еще большей мере, И. С. Баха заключалась в осознании интонационной ритмики, в сопротивлении нивелирующей и абстрагирующей тенденции галантно-этикетной эпохи, в частности подчинению внутреннего слуха температур, которая сама должна подчиняться внутреннему слуху, вносящему инстинктивно поправку на слуховую настройку (тяготения). — *Примечание ред.*

и менее воспринималось (и заграничной и «отечественной») бюрократическо-интеллигентской верхушкой XIX — начала XX века.

Прежде чем мелодия оформляется, возникает ее ритмика. Прежде чем хлеб едят, проходит длительный ритмический процесс выращивания зерна, его обработки, размола, вымешивания и выпечки.

Новая мелодика является следствием новой ритмики. Пока новая ритмика не организовала в области музыкального восприятия свойственных ей ритмических рефлексов, до тех пор мелодическое оформление первоначального голоса не воспринимается как связно сплошное целое, то есть как образ живой интонационной речи.

Так же точно новый вид психологически сложной скрябинской полифонии, перспективность объемных, многозвучно (а не одноголосно) организованных конструктивных образов вызвала у Леонида Сабанеева, рыцаря «скрябинского адепта», обвинение Скрябина в невлаждении инструментальной. Сабанеев не понимал, что новые ритмически полифонные принципы вызывают новые оркестровые (а не «инструментовочные») приемы. Самой замечательной ансамблевой инструментальной, свойственной музыкальному мышлению Римского-Корсакова, нельзя оркестровать ни одного произведения не то что Скрябина, но, — идя в обратном хронологическом порядке, — и Чайковского, Листа, Шопена. Мы присутствуем (теперь даже) при применении к произведениям Баха приемов оркестровки, а не инструментовки; Баховское музыкальное мышление коллективно-образно, а не ансамбльно в пределах кулисно-составного образа, как это свойственно мышлению Гайдна, Глюка, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта и многих композиторов XIX—XX столетий: во главе с таким мастером именно инструментальной, каким был Римский-Корсаков.

Психологическую эпоху характеризует напряженная внутренняя борьба в творческом мышлении отдельных композиторов, стремившихся перейти от выработанной в XVII—XVIII веках и теоретически закреплённой схоластами XIX столетия (Катель, Фетис, А. Б. Маркс, Лобе, Лейпцигская школа, Риман) внешней настройки слуха (призрачный, арифметический строй выхолощенных, ненатуральных обертонов) к осознанию внутренней, реально существующей слуховой настройки.

Эта внутренняя слуховая настройка организуется ежедневной трудовой действительностью, общественной борьбой и связанными с ними психологическими переживаниями. Общественно и культурно передовые композиторы стре-

мились к установлению единства между субъективным участием в передовом общественном процессе с объективностью самого этого процесса, в отличие от извне организуемой подчиненности абстрактно-неподвижной абсолютистской тезисности (абстрактно-моторный семизвучный мажор Венской классической школы и ампирно-реставрационной эпохи). Освобождавшееся сознание этих композиторов боролось с абсолютистско-этикетной организацией слуховых процессов.

Положительное значение для реальности звукового мышления имело проникновение в среду трудовой городской интеллигенции крестьянских напевов. Истлевающая схоластика <...> всячески старалась провести свои вредные установки в изучении и использовании народного творчества. Но увеличивавшееся количество подлинных записей Линевой, Лысенко, Мельгунова, Пальчикова, западно-славянские записи и некоторые вполне правильные выводы Сокальского — все постепенно вышибало почву из-под схоластики.

Тяготение русских композиторов, начиная с Глинки и Даргомыжского, к фантастике и ориентализму объясняется, наряду с общими тенденциями их времен, простым стремлением обойти въевшиеся в музыкальный быт звуковые схоластические штампы, насилловавшие внутреннюю слуховую настройку, и обходным путем выявить внутреннюю реальную слуховую настройку обычной, действительно совершающейся русской речевой жизни. Все эти устремления в как будто необычные слуховые области знаменуют приближение к действительному звучанию во внутреннем слухе человека леса, моря, ручья, ветра, пульса интонационной психологической речи<sup>1</sup>. Чем психологичнее была слуховая пытливость композитора, тем точнее становилась его внутренняя слуховая настройка.

Слуховая пытливость Скрябина выделяет его в истории всего европейского музыкального искусства. Скрябин уже не нуждался ни в каких восточных программах или фантастических сюжетах; он передавал психологические процессы русского человека. Связь Скрябина с русской трудовой напевностью гораздо больше, чем у любого композитора, произведения которого переполнены цитатами из русских песен, «гармонизованных» и «оконтрапунктированных» по самым точным консерваторским рецептам, выявлявшим риторическую декламационность галантно-этикетного происхождения. Постепенный переход от внешней абстрактной

<sup>1</sup> См. об этом с. 212 настоящей книги. — *Примечание ред.*

слуховой настройки и ее абстрактно-моторного однопредметного раскрытия к многообразию внутренней слуховой настройки и к развитию разнообразных ритмических схем ее изложения является исторически протекавшим процессом развития конструктивных оснований музыкальной речи.

Разумеется, в своей творческой практике Чайковский находился всецело под влиянием Шопена, Листа и Глинки; ему была близка крестьянская песня. Позднее недостаток конструктивно-психологической пытливости и оторванность от передовой музыкальной общественности лишили его того передового положения, которое характерно для некоторых других русских композиторов, если даже творческий напор у них был слабее, чем у Чайковского. Но, с другой стороны, эта же отсталость речи, близость ритмических схем к общераспространенным и, вследствие этого, наличие мелодического и ритмического облика, не чуждого привычным рефлексам, были причиной его довольно быстрого успеха у самой широкой европейской (не только русской) массовой публики, поддававшейся его стихийно проявлявшейся страстности, эмоциональности и психологической насыщенности. Чайковский не был титаном-исполнителем, вроде своих современников братьев Рубинштейнов, Венявского, Давыдова; он воздействовал как композитор, но публика восторженно принимала его в самом широком быту как интимного выразителя своих, каждому близких, сегодняшних настроений и переживаний. Из современных ему авторов только Тургенев пользовался такой невероятной популярностью, но зато в отношении общественности к Чайковскому не было тех перебоев, которые характеризовали отношение к Тургеневу. Чайковского, единственного из русских композиторов, вынуждена была «признать» и правительственная верхушка. Отношения же товарищей по искусству, считавших себя более передовыми, были одинаково неискренне дружелюбными и к Чайковскому, и к Тургеневу, хотя сами Чайковский и Тургенев, как исключительно общительные, приветливые, обязательные и охотно приходившие с поддержкой к нуждающимся, всегда были одинаково ровными в своих товарищеских отношениях, несмотря ни на какие размолвки. <...>

В области психологической характеристики русские композиторы делились на представителей двух типов.

Представители одного типа — Чайковский, Танеев, Рахманинов и Скрябин (а из менее значительных — Балакирев и Глазунов), в зависимости от своей большей или мень-



шей индивидуальности, выявляли темпераментность, страстность, эмоциональность как общечеловеческие стороны характера. Первые четыре композитора достигали громадной силы напряжения, масштаба индивидуального переживания этого общечеловеческого.

Представители другого типа — Мусоргский, Римский-Корсаков — обладали редким даром разнообразного перевоплощения, психологичности наблюдений и характеристики. Они характеризовали темпераментность, страстность, эмоциональность данного образа, разумеется, так, как они его понимали (но не переживали). Поэтому образы у второго типа композиторов иногда чрезвычайно ярки, характерны, но не достигают такого масштаба и охвата, как у первых, и их впечатляемость всегда зависит от программной или сценической ситуации, так как их психологические типы не развиваются, а лишь ставятся в условия различных ситуаций <...>

Среди психологических характеристик Римского-Корсакова выделяются нежно-лирически-эмоциональные и характерно-иронические. Мусоргскому особенно удавались образы забитых, а также разгульных, психологически и общественно разлагающихся индивидов.

Лишь Бородин обладал обеими способностями, что сообщает особую силу его творчеству. Его психологические характеристики (индивидуальные и массовые) — бодрые, смелые, истовые, страстно-зазорные, эмоционально насыщенно-филирующие, резонирующе-волевые. Психология его образов развивается.

Глинка и Даргомыжский, уже обладая даром эмоциональной выразительности, хотя и подчиняя его страстности (а не подчиняя страстность стихийной эмоциональности, как Чайковский), характеризуют свои образы, как тезисные типы, а не как психологически переживающие личности. Поэтому их образы легче для исполнительского и сценического воспроизведения, допускают декламационность и типовую изобразительную характерность, запоминаются сразу, выигрывают от смены ситуаций, но не развиваются психологически. Достаточно указать на некоторые лучшие романсы Глинки, в словесном тексте которых обрисован психологический скачок («В крови горит», «Сомнение»), а в музыке дана куплетная периодичность. Поэт психологичен, а композитор в меру страстен, предоставляя исполнителю применяться к изменению ситуации в тексте; то есть композитор дает страстный тип независимо от ситуаций, в которые попадает действующее лицо, и независимо от изменения психологичности его переживаний; ситуации не сти-

мулируют психологичности изменения в творческом мышлении композитора. (Лейтмотивы Вагнера характеризуют его абстрактность тезисного типа и не претерпевают изменений так, как это наблюдается в листовских сонатах, концертах, симфонических поэмах и симфониях.)

Творчество русских композиторов отличается психологической выразительностью пейзажа в его музыкальных образах. Психологически выразителен пейзаж у каждого автора по-разному: у Бородина, у Мусоргского, у Римского-Корсакова, у Чайковского, у Рахманинова, у Танеева, у Скрябина (немного, хотя односторонне, и у Балакирева). Музыкальный пейзаж играет большую роль и в оперных ситуациях, и в камерных и оркестровых произведениях, и в романсной литературе, а у Скрябина — и в фортепианной литературе, и в симфонической.

В западной литературе психологической выразительностью пейзажа отличались Шопен и Лист. Лист, вероятно, занимает в мировой музыкальной литературе первое место по разнообразию подхода к пейзажу в музыке и по количеству оставленных им пейзажно-психологических целых произведений и отдельных пейзажных ситуаций. Все симфонические поэмы и симфонии Листа так или иначе психологически обуславливают свои пейзажные ситуации, его «Годы странствий», этюды «*Harmonies poétiques*»<sup>1</sup>, романсы, оратории полны пейзажных зарисовок. В своих оперных фантазиях и в транскрипциях романсов он вводил пейзажи для усугубления психологичности переживания.

Скромнен пейзаж у Грига, но он придает его произведениям эмоционально-лирический колорит. Пейзаж Вагнера моторно-декоративен в большом масштабе, по большей части звукоподражателен в самом замысле, поэтому не психологичен по своему существу; но он психологичен по воздействию. Много внимания уделял созерцанию пейзажа Дебюсси, подходя к нему с точки зрения его пластического эстетического восприятия. Пейзаж Равеля представлял из себя эстетствующие звукоподражательные находки, лишенные психологического содержания.

Психологичность отображения пейзажа в произведениях русских композиторов настолько обильно и так содержательно ими осуществлена, что должна составить предмет совершенно особого музыковедческого исследования. Пейзаж русской психологической эпохи — это одна из ее характернейших особенностей, отличающая ее от всех предшествовавших эпох.

«Поэтические гармонии» (франц.). — Примечание ред.

## < Психологичность переживания >

Психологичность переживания, как уже отмечено, вообще характерна для творчества русских композиторов. Но у Глинки психологические переживания даны в зависимости от смены ситуаций, как темпераментно-страстное переживание настроения с эмоциональным оттенком. У Рахманинова психологическое переживание дается как процесс раскрытия эмоционального резонирования, с оттенком страстности и волевой сдерживаемости.

Как психологическое развитие переживания проведено у Бородина, Чайковского, Танеева, Скрябина?

У Бородина переживания связаны проходят через сильно напряженные драматические коллизии и психологические скачки преодоления. Даже в романсе «Море» симпатии слушателя невольно находятся на стороне стихийного моря, его всепоглощающей силы. В романсе «Для берегов отчизны дальней» утверждает себя конечная волевая убежденность. Преодолеваются все коллизии в симфониях, преодолевают их и Игорь, и Ярославна, даже Кончак и Кончаковна.

У Чайковского эмоциональные сильно страстные переживания часто сопровождаются процессом напряженного томления («Ромео», «Франческа», I и IV части Шестой симфонии, II часть Пятой симфонии).

У Скрябина поэмность развития психологического переживания, при часто ярко выраженном томлении, организуется волевым устремлением.

У Танеева некоторые проникновенные романсы («Когда кружась», «Канцона», «Сталактиты») изумительны по психологическому развитию, так же как и некоторые хоры, сцены и партия Кассандры в «Орестее».

## < Масштабность. Перспективность >

На психологическом подходе к творческому мышлению обосновывается и масштабность и перспективность русского творчества.

Глинка полагает для русского творчества вполне обоснованный масштаб уверенного в себе творческого мышления. Хотя Глинка вырос на ансамбльности мышления романтических композиторов, в его творческом облике чувствуется движение в сторону увеличения масштаба, так как у него велики содержательность и насыщенность в средних и малых масштабах, особенно для начала эпохи.

У Даргомыжского большого масштаба мышления, музыкальной страстности и эмоциональности нет, даже эпи-

зодически; слишком он для этого слаб конструктивно, да и не заметно у него стремления к увеличению масштаба <...> Вот у Балакирева претензии были на большие масштабы, которые у него совершенно «не выгорели». Стремление к этим непосильным для него масштабам, вероятно, и тормозило его творчество.

Всегда малые масштабы были у Римского-Корсакова. Но в произведения малых масштабов он заключал большую психологическую содержательность. В этом среди западно-европейских композиторов у него нет аналогов; богатством и разнообразием содержания он намного превосходил Шумана, масштабы которого тоже были малы и который выделялся благодаря контрасту малых масштабов и большой страстной напряженности и интимной лиричности. Резко отличает Шумана от Римского-Корсакова характерная для Шумана моторно-подчеркнутая темпераментность и довольно абстрактная лиричность; лирика Корсакова психологически разнообразна, насыщена и подчас очень сложна, — причем в течение своей жизни Шуман делался все абстрактнее, а Корсаков все психологически сложнее и содержательнее. Григ — мастер в области маломасштабного мышления и оформления, — тоже не может соревноваться с Римским-Корсаковым, хотя у них, из-за такого же мелкого дробления процесса мышления, много психологически общего. Дебюсси, творчество которого тоже характерно своими малыми масштабами, выявляет совсем другие творческие задания, уже конца психологической эпохи: он диаметрально противоположен Шуману и несравним с Корсаковым — и качества, и темы творческих заданий у них разные.

Бесспорно большие масштабы как творческих заданий, так и их осуществлений у Бородина, Чайковского, Танеева, Скрябина.

Рахманинов задавался творческими заданиями большого масштаба, но у него не хватило для них конструктивного размаха и ритмического разнообразия. У Рахманинова часто, несмотря на стремление к большому масштабу образа, целое разрежено, не хватает энергии насыщения. Сила же Рахманинова — в большой волевой дыхательной волне, волевой самоорганизованности, которые помогают сильному исполнителю удерживать слушательское внимание. Этим Рахманинов напоминает творчество и исполнительство Антона Рубинштейна (намного, разумеется, превосходя его качеством своего творчества).

Интересную психологическую особенность представляют многие небольшие и мелкие произведения Чайковского, Танеева, Скрябина. Это осколки каких-то осыпавшихся гро-

мальных массивов. По этим осколкам мы судим о громадном масштабе общетворческого облика авторов. Они в этих небольших произведениях дают не настроение, а представление о переживаниях, которые их мощный резец извлек из громадной глыбы, как образец возможного громадного целого. Дыхание стихийности веет над этими произведениями и обуславливает массовость и постоянство их воздействия.

Скрябин отличался, между прочим, тем, что мог творить одинаково психологически содержательно при разных масштабах. Чайковский и Танеев при изменении масштаба должны были менять творческую установку, давать или стилизацию (Чайковский), или специальную изобразительность образа (Танеев). Скрябин вольно менял свои масштабы, не изменяя индивидуальной основы своего переживания.

Если про некоторые сочинения Чайковского, Танеева, Скрябина можно говорить, что это осколки громадных психологических глыб, то про масштаб мышления в произведениях Мусоргского приходится сказать, что это туманности, которые еще не организовались, не приобрели конечной плотности и поэтому не определились по своему масштабу.

Лядова характеризует мелкий масштаб, при котором его миниатюристическое, подражательное, не творческое мышление создавало иногда вполне изящные (то есть вызванные нетрудовым процессом), пассивно созерцательные, эстетски-законченные небольшие произведения. Школа Римского-Корсакова, постоянное с ним общение, любовное произведение Шопена, влияние Бородина организовали его слабо действенный музыкальный характер. Как педагог он был немогущ, не постигая ни масштабности, ни перспективности, ни основных принципов психологического развития своей эпохи.

Так же как масштабность и перспективность, для творческого облика важны продолжительность и насыщенность «волны дыхания», как говорили во время расцвета эмоциональности «объем (volum) голоса». Шопен и в особенности Лист, Бородин, Чайковский и Скрябин обладали громадной длительностью и насыщенностью волны дыхания. Мусоргский отличался насыщенностью волны, но она у него не была длительной; в местах, требующих подъема, его речь становилась характерной, допускающей частые передышки и подновления интенсивности. У Глазунова волна дыхания могла быть длительной, но она была не интенсивной, вялой. Волна дыхания Римского-Корсакова от природы была коротка и средней интенсивности. Танеев и Рахманинов могли

выдерживать ее большую длительность и большое напряжение — в особенности Рахманинов; но у Рахманинова длительность и волевая насыщенность волны дыхания не соответствуют относительной бедности ритмической конструкции.

Братья Рубинштейны, у которых образная перспективность музыкального мышления образовалась под непосредственным личным влиянием Листа и которые прониклись исключительной перспективностью творческого мышления Шопена, сыграли большую роль в образовании перспективного ощущения русских музыкантов, уже подготовленного перспективными данными крестьянского трудового творчества, условиями его возникновения и использования в природных просторах России. На Западе же музыкальная культура в течение нескольких столетий развивалась в городской спертой обстановке, особенно в абсолютистскую эпоху.

У Глинки, и в особенности у Даргомыжского, перспективность еще в основном однопланная, в условиях кулисности общего расположения. Оркестровые произведения Глинки перспективно богаче его романсов и опер; они возникли как творческая проработка поэжных принципов, а поэжность, как развитие, не может осуществляться вне перспективности.

У Римского-Корсакова есть большая сюжетно осознанная тяга к перспективности, но миниатюристический подход к выявлению образов и их соотношений и принцип дробления самого процесса мышления лишают его перспективность дали, то есть длительно сплошного процесса. Его подводное царство в Садко есть инструментальный паноптикум, лишенный всякой симфонически-оркестровочной стихийности. Подобные произведения Корсакова, вероятно, чрезвычайно выиграют при исполнении на вольном воздухе духовым оркестром в соответствующей оркестровочной транскрипции, которая должна будет ввести связность и перспективную протяженную слитность в ансамбльно-разрозненное оформляющее мышление автора. Мне приходилось слышать много целых актов из итальянских, французских и вагнеровских опер и целиком восемь первых симфоний Бетховена в исполнении итальянских военных оркестров на городских площадях и в парках; впечатление получалось прекрасное, и от подобного типа оркестровки (а не инструментовки) очень выигрывала сплошная слитность музыкальной ритмики. Даже речитативы, лишаясь своего разговорного бытовизма, приобретали образы понятий и входили в течение ритмического процесса.

В отношении перспективности Мусоргский наиболее декоративен среди русских композиторов. У Чайковского свойственная ему декоративность перекрывается сильно выраженной психологичностью его эмоциональной страстности.

Выделяются своей перспективностью Бородин, Чайковский, Танеев, Рахманинов, Скрябин, то есть группа композиторов, которая наиболее явно испытала на себе влияние Рубинштейнов и их широкого и могучего исполнительства. Бородин, отличающийся ширью своей свободной перспективности, и Скрябин, с его стремлением из самых глубин в необъятность выси, отличаются особенной колоритностью своей воздушной перспективности.

Чайковскому же свойственна, при напряженном широком размахе, уплотненная перспективность. В подъемных местах соотношения образов до отказа заполняют все слуховое поле, страстно и эмоционально захватывая этим слушательскую массу. Западно-европейские музыковедческие исследования установили, что этим объясняется более частое исполнение произведений Чайковского, чем Вагнера, — но этот факт еще больше объясняется конструктивной слабостью вагнеровских произведений; всякое длительно организуемое воздействие на слушательские массы зависит от связности длительно протекающей сплошной конструктивно-сложной ритмики.

### <Насыщенность энергией. Осознанность и убежденность>

В зависимости от перспективности находится насыщенность энергией, ее ритмическим напряжением. В этом отношении выделяются те же композиторы — Бородин, Чайковский, Танеев, Скрябин.

Необычайная одаренность Мусоргского сказалась в том, что эпизодически он дает сложную выразительную, то есть интонационную насыщенность, имеющую большое значение в производимом его сочинениями впечатлении (если их хорошо исполняют).

Рахманинов тоже тяготеет к насыщенности, но конструктивно-ритмическая вялость не дает ему возможности вывить в полной мере эту свою способность.

Произведениям Римского-Корсакова свойственно не насыщение, а затемнение перспективы механистичностью академической контрапунктности, часто сводящейся к *regretium mobile* без четких моторных фигур, которые сообщали бы такому изложению яркость моторно-темпераментных образов. Римский-Корсаков бывает наиболее насыщен, и то относительно, в своих самых простых по оформлению про-

изведениях — напевных. Недаром оформление его давно приобрело определение «прозрачного».

В противоположность Корсакову, Скрябин отличается исключительной насыщенностью именно при сложной полифоничности конструктивных образов. Скрябинская перспективность может быть самой разнообразной — и прозрачной, и уплотненной, и насыщенной, и разреженной. Сонаты и поэмы Скрябина тоже ждут своей оркестровочной транскрипции для полного симфонического оркестра — и своего дирижера-истолкователя.

В связи с масштабностью, перспективностью и насыщенностью находится и осознанность, и убежденность творческого волеизъявления.

Уверенной в себе осознанностью, убежденностью в своей идеологической и психологической правоте отличаются русские композиторы-оптимисты — Глинка, Бородин и Скрябин. <...> Убежденностью, томлением убежденности, без осознанности своих целеустремлений, при громадном, даже нервно обостренном стремлении к никогда не достигаемому самоудовлетворению отличается Чайковский.

Стремление к убежденности характеризует мятущуюся пытливость Корсакова.

Настойчивое, непрерывное, с большой борьбой при преодолении приобретенных в юности предрассудков, устремление к осуществлению полной самоубежденности, к уверенности в своих осознанных достижениях отличает всю творческую деятельность Танеева.

Для Бородина, при его научной организации мышления, все было просто и ясно.

Рахманинов полагался исключительно на собственную интуицию.

### Монументальность

Дополнением к перспективной сложности и значительности может служить определение монументальности многих произведений Бородина, Чайковского, Танеева и совершенно новых принципов монументальности в произведениях Скрябина.

До 1830 года обоснованием монументальности являлась ясность длительно насыщенных энергией крупноритмических соотношений в пределах устойчивой, равновесной (или слегка балансирующей, как у Бетховена) конструкции. После 1830 года монументальность приобретала значение принципа становления, созидательности, то есть конструктивно монументальность должна была определять значимость не-



устойчивых — устремляющихся, развивающихся в процессе своего становления — скрещиваний крупно-ритмических образов. Уже не раскрытие идеологического понятия, как в XV—XVIII столетиях, а ритмическая и образная мону-ментальность самого процесса культурно развивающейся действительности, принцип волевого начала, волевого воздействия, волевой самоорганизации могла создавать мону-ментальность художественного произведения.

В русском музыкальном искусстве этот новый принцип — волевой — впервые зазвучал вполне явственно в произведениях Бородина.

Волевое усилие как творческая действенная сосредоточенность волевой самоорганизованности отличает творчество Рахманинова, а волевой напор пронизывает как своеобразный лейтмотив многие произведения Танеева, ясно обозначившись уже в «Орестее», в которой все действующие лица, даже и обреченная Кассандра, отличаются большим действенно насыщенным волевым устремлением.

Волевая энергия, осознанно направленная на организацию новых состояний, новых проявлений, новых переживаний, на становление новых принципов действенности, отличает творческую энергию у Скрябина.

Творческий разум начал становиться на место творческого рассудка.

### <Драматизм и образность>

Драматизм ситуации, столь характерный для романтической эпохи, превратился после 1830 года в драматизм переживания. В этом отношении замечательны многие места в произведениях передовых русских композиторов. Драматизм доходит до переживания трагической коллизии в хорах «Орестей» и страданиях Ореста у Танеева. Трагизм есть и в «Прометее», и в некоторых последних произведениях Скрябина.

Противоположность драматизму представляет статичность, ею отмечаются многие произведения Римского-Корсакова, чьи сценические произведения преимущественно могут быть названы операми-ораториями; в них больше образности, чем действенности. Статичны Балакирев, Лядов, и особенно статичен Глазунов.

Образы вокальные и инструментальные в произведениях русских композиторов чрезвычайно разнообразны. Драматичностью своих переживаний отличаются женские образы — в первую очередь женские образы опер и романсов Мусоргского, Бородина. Чайковский выделял почти все жен-

ские образы, иногда независимо от данных либретто. У Римского-Корсакова галерея женских образов богаче мужских и велика по диапазону — от обреченных Марфы, Сервиллии, Марии, отчасти Снегурочки, через сияющие чистотой образы Млады, Милитрисы, Волховы, Февронии, страстные образы Купавы, Войславы, Веры Шелогии, Любаши, Ядвиги (в «Пане Воеводе»), через галерею злых сестер и Бабарихи, Кашеевны, Морены вплоть до загадочной Шемаханской царицы. Но есть у него и нудные женские образы — жена Садко Любава, Амелфа.

Изумителен образ Кассандры у Танеева.

Беднее мужскими образами русская оперная литература, но и в ней есть Ленский, Герман, Игорь, Кончак, Владимир Галицкий, Гришка Кутерьма, Звездочет, Царь Берендей, Князь Юрий, Поярок в «Китеже»... Более эпизодическими страстными образами богаты оперы Чайковского — Водемон, Князь и Мамыров (в «Чародейке»), Томский. До сих пор исполнительски не понят прекрасно схваченный характерный для придворного быта, слегка авантюристический, ловко насмешливый образ Томского, под легкомысленной личиной которого скрывается злая политическая сатира, чем достигается невероятная, с первого взгляда, родственность Томского с Мамыровым.

У Мусоргского имеется ряд сильно очерченных мужских образов — Борис, Досифей, Пимен, Дмитрий, но, к сожалению, они не вылились в образы связной поэмности, столь характерной для русских авторов-симфонистов. У Мусоргского есть еще несколько «благодарных» мужских ролей, но это не развивающиеся музыкально-драматические образы. Иногда они составлены из совершенно несоединимых данных (как, например, роль Варлаама).

Романсная литература блещет громадным количеством мужских и женских образов. В них и революционная энергия, и предельная страстная эмоциональность, и мягкая задушевная лиричность, и едкая боль иронии и сарказма.

По количеству выдающихся психологических романсов русская литература намного превосходит германскую. Я имею в виду здесь, разумеется, музыкальные образы романсов, а не их словесные тексты, — образы текста не рассматриваются в этих моих заметках.

Инструментальные образы русских композиторов тоже очень разнообразны, богаты в своей сложности. У одних композиторов они более изобразительны — например, у Мусоргского, Корсакова, которые вообще стремились к иллюстративности, у других более выразительны, стихийно-симфоничны — у Бородина, Чайковского, Танеева, Рахманино-

ва, Скрябина. Большой колористичностью отличаются инструментальные образы Глинки, Мусоргского, Бородина, Корсакова, иногда Рахманинова; ярко индивидуально колористичны образы Скрябина.

Русская музыкальная литература являет собой громадное поле борения вокальности и инструментальности (в итальянской верх берет вокальность, в германской инструментальность), декламационности и напевности, приводящей к ариозности (во французской литературе верх берет декламационность), симфонизма и коллективной ансамбльности, коллективности и хоральности (по-русски — «соборности»), сольно-индивидуальной и массовой тенденций.

В области фортепианного концерта — то есть борения волевой организованности и стихийной энергии — наиболее значительными явлениями после листовских концертов были концерты Чайковского и Рахманинова.

### <ЗАМЕТКИ О СИМФОНИЗМЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ.>

#### Соната-симфония

В XV—XVIII веках композитор раскрывал свой тезис в трех-четырех (редко в двух) темпераментно-галантных типовых ситуациях сонаты-симфонии: аллегро, ададжо (эта часть могла быть обозначена другим термином, но тип части определяется именно этим), менуэт (еще у Гайдна, до рождения Бетховена, эта часть начала переходить в скерцо), финал-престо.

Психологическая эпоха в сонате-симфонии давала единый связно развивающийся процесс (одна, две, три, четыре или более частей), в котором последняя часть не непременно динамическая, но всегда психологическая кульминация.

Единый процесс, связующий все целое, композиторы старались (хотя не всегда могли) обосновать литературно-оформленной программой. С самого начала определились два направления такой сонатно-симфонической программности.

Имеющая свои истоки еще в тезисной программности XVIII столетия, в более близких этому композитору симфониях и увертюрах романтической эпохи, программность музыки Берлиоза была несвязным рядом иллюстраций к данной словесно-образной фабуле. Выбирались те фабульные ситуации или словесно оформленные образы, которые легко поддавались музыкально-звуковой характеристике. С музыкальной стороны эти эпизоды следовали один за

другим случайно, без всякой психологической (ритмической) связи между собой. Пример — «Фантастическая симфония» Берлиоза («Аллегро», «Бал-вальс», «Сцена в полях», «Шествие на казнь», «Шабаш ведьм»). «Лелио, или Возвращение к жизни», «Ромео и Юлия», «Гарольд в Италии». Это скорее сюита, последование иллюстраций к отдельным ситуациям фабулы, а не связанное сплошное музыкально-симфоническое единство.

В русской музыкальной литературе к таким иллюстративным симфониям относятся: Римский-Корсаков — Вторая симфония, «Антар» (симфония, правильно переименованная впоследствии автором в сюиту); таким же произведением является и «Шехеразада»; «Манфред», «Буря» (в одной части) Чайковского — ряд превосходных по музыке иллюстраций, не образующих связанного психологического целого.

Вторым направлением сонатно-симфонической программности была программность Листа — связанное конструктивно-композиционное развитие психологически обусловленной ситуации. Примеры: «Фауст-симфония» в трех частях, симфонические поэмы в одной части (особенно «Прелюды», «Тассо», «Орфей», «Гамлет», «Битва гуннов», «Der nächtliche Zug», «Héroïde funebre», «Мефисто-вальс» № 1 (это — симфония в трех частях, следующих одна за другой без перерыва), концерты, Соната h-moll. («Дантовская соната» еще последовательно-иллюстративна, но уже психологически непрерывно-связна.)

Хронологически начал направление и дал прекрасные образцы его Шопен в сонатах b-moll и h-moll и в своих произведениях в одной части (этюды op. 10, Es-dur и c-moll; op. 25, cis-moll, h-moll, все четыре Скерцо — в особенности третье, cis-moll — и четыре Баллады, Баркарола, Фантазия и др.).

В русской литературе лучшим циклическим образцом этого типа является Шестая симфония Чайковского, а среди произведений в одной части его же «Ромео и Джульетта» и «Франческа». Вполне удовлетворяет этим требованиям и I часть симфонии «Манфред», которая и исполняется поэтому как самостоятельное произведение. (Чайковский старался оправдать психологические неувязки в своих симфониях бытовыми пояснениями к последованию их ситуаций, — например, в своих словесных программах к Четвертой и Пятой симфониям).

Связно психологичны все камерные сонаты-ансамбли и Симфония c-moll Танеева. Его мышление органически стремилось к конструктивному единству целого, отображая в музыкальном творчестве скрыто протекавшее в общест-

венном сознании стремление к сплошной и вольной самоорганизованности.

Сонаты и симфонии Скрябина продолжают листовские принципы. Он последовательно от сонаты-симфонии с большим количеством частей (Первая симфония — шесть частей, Вторая симфония — пять частей), через крупные произведения с меньшим количеством частей (Третья симфония — три части, Четвертая и Пятая сонаты — две части, переходящие без перерыва одна в другую) пришел к сонате-симфонии в одной части («Поэма экстаза» при первых исполнениях именовалась Четвертой симфонией).

Недостатком русского сонатно-симфонического творческого мышления было интеллектуальное убеждение в незыблемости раскрытия-рассуждения симметричной сонатной схемы с ее обязательным повторением материала экспозиции в четвертой части конструктивной симметрии: это механистическое повторение прерывало психологичность развития. Поэтому особенно ценны те произведения, которые если и не преодолевают гнет этой традиции, ставшей рутиной, то энергично борются с ней. У Чайковского высшее в этом отношении достижение — его последнее произведение — Шестая симфония, у Танеева — Фортепианный квинтет, у Скрябина — «Поэма экстаза», некоторые последние сонаты и «К пламени».

Ощущая досадный перерыв психологической связности, русские композиторы особенное внимание обращали на заключение-коду (Чайковский в I части Четвертой симфонии, Танеев в заключениях последних частей Симфонии с-moll и Фортепианного квинтета, Скрябин в чрезвычайно развитых кодах своих произведений — в I части Третьей симфонии и затем в «Поэме экстаза», «Прометее» и последних сонатах). В этих случаях они продолжали идею завершительных построений у Шопена, особенно ярко данную во Второй балладе, но проведенную и во Втором и Третьем скерцо, Первой и Третьей балладах и других произведениях. (Листу свойственно было давать в конце произведения резюмирующее психологическое ритмически-сжатое построение.)

Темой творческих заданий симфонизма у Глинки было бодро-страстное восприятие богатства текущей жизни и впечатление восприятий в темпераментных образах, четко охарактеризованных в их бытовых ситуациях.

Творческая тема Бородина покоряет своим убежденно-бодрым, удовлетворяющим пытливое сознание, энергично-страстным, эмоционально-насыщенным созиданием. У Бородина явственно выступает ведущее значение передового, действительно проявляющегося общественного процесса.

Темы творческих заданий Римского-Корсакова чрезвычайно разнообразны. В этом проявлялось своеобразие его легко переключающегося творческого воображения. Масштаб осуществления этих тем невелик, но их общий диапазон обширен — от нежно лирических настроений до психологических характеристик. (Будучи от природы моторно-четким, точным, Римский-Корсаков и своим творческим темам находил моторно-четкие, ритмически выпуклые образы, говорящие сами за себя, не нуждающиеся, в сущности, в пояснительных словесных программах.) Малый масштаб, малая длительность, отсутствие сложных психологических скрещиваний делают эти творческие темы-образы чрезвычайно доходчивыми, интеллектуально легко понимаемыми. Но в этих же свойствах кроется причина недлительности их общественного воздействия; они пленяют, когда звучат, но после них редко остается пережитое преобразование внутреннего субъективного самоощущения.

Темой творческого задания Чайковского, как он сам неоднократно отмечал в своей переписке, был всепоглощающий процесс страстно-эмоционального переживания стремлений, борений, перемежающихся с тоже страстно-эмоциональными переживаниями состояний сомнения, уныния. Эта основная творческая тема доходила до колоссального нагнетания томления, захватывающего и самого автора и его слушателей, оставляя вполне реальное психическое ощущение пережитого в громадном психологическом масштабе сдвига прежнего, обычного субъективного самоопределения.

Для Танеева основной темой творческого задания было борец сильной, страстной и насыщенной эмоциональностью действенной энергии, убежденной в поступательном движении разума, осознающей это движение.

Для тем творческих заданий Рахманинова характерно брожение каких-то стихийных, им самим не осознаваемых образов волевых самоопределений. От чуткой нежности он доходит до всепоглощающих, дух захватывающих своим длительным нагнетанием эмоционально-страстных лавин.

Скрябин в своей основной теме творческого задания дает завершающее эпоху единство страстно-эмоционального переживания и волевого, бодро дерзающего созидания. Скрябин поражает разнообразием своих масштабов — от психологических подробностей до грандиозных катаклизмов.

#### <Виды симфонизма и характерность образов>

Характерный симфонизм обильно и блестяще представлен произведениями Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Лядова.

Психологический симфонизм Бородина, Чайковского, Танеева, Рахманинова, Скрябина не знал после Листа соперников в Западной Европе.

Академический симфонизм, столь богато расцветший в Западной Европе, в России имеет блестящего представителя в лице Глазунова.

Симфонические произведения не ведущих, но вполне достойных представителей русского искусства многочисленны, разнообразны и составляют громадный «запасной фонд» русской культуры.

Создание образов многие музыкальные рецензенты смешивают с явлением натурализма в музыкальном искусстве.

Значение образов в развитии музыкального мышления состоит в том, что композитор мыслит понятиями, которые он оформляет в творческом процессе как образы. Поэтому история музыки является в одной своей части — и притом самой значительной — борьбой за выявление образов, через которые постигаются понятия, и, следовательно, борьбой за увеличение количества вводимых в музыкальное мышление понятий, которые делают возможным появление новых областей таких тем и новых процессов их осуществления и выявления.

Звукоподражание и мотороподражание, воспроизведение речевой интонации в процессе созидания музыкальных образов является исходной причиной происхождения всякой конструктивной композиционной основы любого музыкально-речевого оформления. Разумеется, появление нового конструктивного образа требует гораздо большей затраты творческой энергии, чем образование нового композиционного образа. Появление нового конструктивного образа знаменует собой продвижение в области человеческой культуры; появление новых композиционных образов отмечает лишь расширение, детализацию познания одной стадии культуры.

Натурализм — как единичность бытового случая, а не культурного общего для всех достижения, как единичное, хотя и характерное явление, — свойствен был и русскому музыкальному мышлению, когда композиторы обратились к быту с целью подметить характерные для эпохи (преимущественно для эпохи разлагающейся) композиционные образы: Глинка (в Фарлафе, Ильиничне) характеризовал отрицательные типы разлагающегося абсолютистского строя; у Даргомыжского достаточно примеров натуралистичности в «Русалке» и в некоторых романсах.

Чем сильнее у композитора изобразительная способность и чем немогуще он в ее конструктивном осуществлении, тем больше он прибегает к натуралистическим подхо-

дам. Мусоргский часто впадает в натурализм в тех произведениях, которые в значительной степени испытали влияние бытовистических идей Стасова — например, «Женитьба», «В детской», отчасти «Картинки с выставки», некоторые романсы. Песня о взятии Казани противоречит натуралистически бытовому характеру Варлаама и является в его образе замечательной, но чужеродной интермедией, так же как и ария Шакловитого в «Хованщине»; однако они вскрывают психологический подтекст самого Мусоргского и служат выявлению в обеих операх главного образа — самой Руси.

Римскому-Корсакову натурализм не был свойствен по самой природе его пытливому характеру, и поэтому он, задаваясь (очевидно, тоже под влиянием Стасова) натуралистическими заданиями, уклонялся при этом в сторону вскрытия психологичности ситуации или характера, прибегая к созданию ритмического, то есть конструктивного образа.

Бородин тоже не был склонен к натурализму и поэтому у него натуралистическое задание (Скула и Ерошка) — неожиданно для слушателей, но органически для автора — при своем проведении через три различные ситуации в трех картинах, предстают как своеобразная характерная поэмость. Это пример психологического развития, имеющий общекультурное значение, — но развитие здесь еще до сих пор не вскрыто в сценическом исполнении, которое, по внешнему оформлению и по пересолу актерски-певческого фарсового исполнительства, бывает недостойно замечательного авторского замысла и выполнения. Князь Галицкий ярко и сложно психологичен. Опять-таки его пьяный вид есть исторически невероятный пересол исполнителей; это тип феодального авантюриста, а не бытового пьяного купца из московских комедий Островского. Галицкий страшен, потому что, подобно половцам, разрушает достижения русской культуры. Романсы «Спесь», «А у нас-то в дому», «Серенада четырех кавалеров» остро психологичны и обладают значительностью музыкального подтекста.

Чайковскому, Танееву, Рахманинову, Скрябину натуралистичность совершенно не была свойственна; поэтому натурализм говора Германа, при чтении письма Лизы в казармах, есть проявление эстетства и художественного безвкусица Фигнера, не слышавшего психологической фальши (недаром Фигнер 30 лет фальшиво пел *gis* в арии Ленского).

Отходом от натуралистичности или полным ее отрицанием русские авторы XIX века отличаются от современных



им западно-европейских авторов, которые, наоборот, обосновывая это принципиально, идейно выявляли постепенно своё тяготение к натуралистичности, к самодовлеющей изобразительности (Рихард Штраус, Пуччини, Равель и др.). Натурализм появлялся в русском искусстве как следствие психологической пытливости и анализа, не поддержанных достаточно развитой конструктивной техникой творческого мышления. Сколько даровитых драматических артистов «заштамповалось» на бытовой натуралистичности, и какой силой истинного таланта нужно было обладать Ольге Осиповне Садовской или Ивану Михайловичу Москвину, чтобы неизменно оставаться на художественных вершинах реалистических образов!

Цыганство в искусстве появилось как проявление принципа «вольного» поведения, не только не регламентированного, но, напротив, противоречащего чопорной штампованности этикета. «Цыганское» есть стихийно-импульсивное волевое переживание. В России оно стало особенно характерным общественным явлением перед 1825 годом. Достаточно назвать поэму Пушкина «Цыгане», которая наметила грань между романтизмом и психологической эпохой. Алеко (Байрон) изгоняется эмоционально вольными цыганами: нетерпимость романтической страстности не допускается «цыганским» бытом.

При помощи концертной эстрады Лист пронес этот принцип «цыганства-вольности» по всей Европе; он был выявителем в музыкальном искусстве «вольного начала вообще» и выявителем общности всех европейских народов в этом вольном — венгерском, цыганском, румынском, немецком, французском, испанском, итальянском, швейцарском, русском, польском, чешском, еврейском, даже турецком. Особенно подчеркнуто им это в его книге «*Les Bohémiens dans la musique*»<sup>1</sup>, которая до сих пор не понята в своей идеологической сущности, и пуристами была воспринята даже как венгрофобская — абсолютно невозможная у Листа! — выходка. Лист подчеркивал этот принцип и во многих других своих литературных произведениях (в биографии Шопена, в письмах, в музыкально-критических статьях).

Русские композиторы, так же как и русская словесная литература (начиная с «Записок охотника» Тургенева и кончая рассказами Горького), выявили этот «цыганский» принцип так широко, как, вероятно, ни одна западно-европейская национальная школа.

<sup>1</sup> «Цыгане в музыке» (франц.). — *Примечание ред.*

Для русских композиторов испанское и «восточное» заменило исключительность «цыганского», хотя и специфическое «цыганское» нашло в музыкальной русской литературе немалое отражение: достаточно просмотреть романсную литературу Глинки, так называемых «дилетантов», Даргомыжского, Балакирева, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова и многих композиторов третьей и четвертостепенного значения (не считая специальных серий цыганских песен и романсов).

Испанские увертюры Глинки, испанское, итальянское, цыганское каприччио Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова; сербские, «славянские», русские увертюры, фантазии и марши Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, «Богатыри» Бородина, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, всякая чертовщина и разгульность в операх Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Масленица во «Вражьей силе» Серова, такие типы, как Варлаам, Шинкарь, Галицкий, Гришка Кутерьма, показывают тот размах, которого достиг принцип «вольного» в русской музыкальной литературе, вплоть до «Петрушки» Стравинского, а в живописи — до Малевича «Баб». Русская словесная литература чрезвычайно богата такими типами.

Это «цыганское», это «вольное» имеет особенное значение, отмечает особенную психологическую черту в музыкальном облике и русского творчества, вызывая часто судорожные протесты западно-европейских этикетных идеологов, вроде Ганслика, Гвидо Адлера. Несмотря на нападки рутинеров, то же вольное начало смущало покой и западно-европейских композиторов, маскировавших, однако, принцип «вольного» «испанской» экзотикой или эксцентричным импрессионистским оформлением («Кармен» Бизе и в конце эпохи Дебюсси — Равель). Интересно, что и Берлиоз тщился передать эту «вольность», но фатально впадал каждый раз в четко организованную романтическую темпераментность, хотя бы в финале «Фантастической симфонии» — наиболее ампирно-темпераментно организованной части всей симфонии.

### **<Оформление творческого процесса>**

Русским композиторам свойственна чрезвычайная точность расчленения произведения в целом и расчленения отделов на построения.

Это было обусловлено по крайней мере четырьмя весьма различными принципами: 1) большим развитием идеологической критики разных направлений (Белинский, Доб-

ролюбов, Чернышевский, Писарев; Аксаков, Аполлон Григорьев; Стасов, Серов, Кюи, Ларош, Чайковский), общественно-критическим, идейно-пропагандистским направлением ведущей литературы вплоть до Льва Толстого, тенденций передвижников; 2) бюрократически-регламентирующей и обособляющей системой внутригосударственной жизни; 3) системой школьного обучения, приучавшей всех и каждого с малолетства к механистическому разложению всякого процесса; 4) тем обстоятельством, что наиболее трудоспособные и плодотворные композиторы совмещали свою творческую деятельность с интенсивной педагогической, а иногда и редакторской работой, также организующей аналитически-расчленяющие мыслительные навыки; педагогами были Балакирев, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков, Танеев, Кюи (профессор нескольких военных академий), Лядов.

Следствием таких навыков в области общежитейского мышления было то, что циклические произведения составлялись по принципу противопоставления сильно контрастных частей; каждый отдел (даже психологически сплошного процесса) в пределах такой части обособлялся (главная партия, побочная партия, разработочная партия, повторение материала экспозиции в главной тональности в завершающей партии, кода; альтернативные части составных целых; большая замедленность средней части — «Трио» — в быстрых скерцо). Избегались и граневой стык таких отделов (как, например, граневой стык главной и побочной в Третьей и Пятой симфониях Бетховена), и незаметность самой грани (в его же Девятой симфонии); если под влиянием исключительно импульсивного напора вдохновения такие случаи проскальзывали в некоторые произведения и производили при восприятии громадное впечатление (как при переходе разработки в репризу в I части Шестой симфонии Чайковского), то «специалисты» утверждали, что в этом случае в репризе «выпало» изложение материала главной партии, рассудочно требуя цезурной паузы перед завершающей партией. Зато идея контрастности привела русских композиторов к крайне яркому противопоставлению образов главной и побочной партий.

Объединение частей циклического целого осуществлялось как противопоставление обособленных целых.

Произведение не составляло (как в творческом мышлении, характерном для западно-европейских композиторов до 1830 года) суммы различных ситуаций и обликов в пределах одного общего им тезиса. Не составляло оно и развивающегося психологического процесса, как в Сонате b-moll

Шопена (которая во многих случаях служила и в целом, и в подробностях образцом русским композиторам), и не было объединено единой философской концепцией, как симфония Листа «Фауст», не представляло расчленения единой конструктивной сонатной схемы на четыре образа циклической схемы, как в одночастном Концерте Es-dur Листа (главная партия — Allegro, побочная — Andante, разработка — Scherzo, реприза — финальное Allegro).

Даже когда Чайковский в состоянии творческого транса сочинил две психологически следующие на граневом стыке части Шестой симфонии, то он, остав от творческого порыва, путем рефлексии разъединил их и вставил между ними две новые части, одинаково контрастные психологически и между собой и с теперешними крайними частями; так получился теперешний вид Шестой симфонии, причем был уничтожен психологический скачок в непрерывном развитии переживания. Начальный надрыв последней части теперь появляется как самодовлеющая рефлексия, а не следует, как взрыв, за осознанием своего бессилия, выявленного в ходе первой части. И только Скрябин в своих последних больших произведениях, оркестровых и фортепианных, приходит к единству психологического переживания и философского постижения и дает трудно расчленимые умышленностью исполнителя отделы.

Как характерное для психологической эпохи явление следует отметить то обстоятельство, что при исполнительстве, как в опере, так и в романсах и в произведениях для инструментального солиста с так называемым «сопровождением», ведущее значение окончательно и бесповоротно перешло именно к этому инструментальному «сопровождению», оказавшемуся ведущим конструктивным, сплошным образом всего произведения, а «солист» превратился в один из композиционно-главных образов, выявляющих тонусы темы творческого задания, а не весь творческий образ в его конструктивно-перспективном цельном облике. Развитие переживания сосредоточено в ритмике и оформлении этого «сопровождения» (в тех случаях, конечно, когда оно само является ритмически организующим). Поэтому даже концерты для солиста с оркестром стали превращаться в симфонические концерты. Вообще дирижер, в случае его действительного наличия, сделался ведущим членом коллектива<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Аналогичное явление произошло в театре, в котором единолично ведущим оказался режиссер-постановщик: тема творческого задания сделалась сквозным действием, психологичность образа и процесса сделалась подтекстом.

Конструктивные образы целого, поглощающие частные изумительные ритмические и композиционные образы, дали такие мастера, как Глинка, Бородин, Танеев, Скрябин.

Композиционные образы целого — при «прочной академической конструкции» произведения, не выявляющей творческого наития, но при ярких, сложно содержательных переживаниях, всегда истинных и соответствующих современной автору эпохе, — давал Чайковский. Конструктивно у него все логично — но не больше. Выдающееся же у него всегда построено на перевесе выразительности над изобразительностью. Исторические экскурсы удавались Чайковскому только как стилизация. По существу, и Татьяна, и Ленский, и Няня, и Гремин, и Герман, и Лиза, и Графиня, и Елецкий, и даже Томский, и Кочубей, и Мазепа, и Мария, и Иоанна, и Водемон, и Кума — все это для Чайковского его личные переживания, его сегодняшний день, так же как и Одетта, и Аврора, и образы его романсов, его симфоний, его квартетов. Всякие дуэтики, хорики, интермедии, характерные сцены — все это, независимо от их высокого качества, у Чайковского стилизация, передышка между переживаниями.

Композиционную повествовательность — при прекрасных частных изобразительных и выразительных ритмических образах, не сливающихся в сплошное целое, — давали в своих произведениях Мусоргский и Римский-Корсаков. Им свойственны психологически обусловленные настроения, недлительные эмоциональные переживания — все это чрезвычайно психологически верно, но без психологического развития сложного процесса. Человек без богатого сложного жизненного опыта (яркие крайние противопоставления без промежуточной психологической связи) — вот образ их опер, романсов, симфонических произведений. Этим образам нужно разнообразие ситуаций, чтобы обратить на себя внимание. Поэтому ни Мусоргский, ни Римский-Корсаков не могли выявлять себя в небольших инструментальных односитуационных произведениях. («Картинки с выставки» Мусоргского — это ряд ситуаций, изобразительных атрибутов-подробностей, без обобщающего психологического образа). Поэтому же ни Мусоргский, ни Корсаков не дали таких законченно-сплошных оперных сцен, как вторая и последняя картины в «Евгении Онегине», как сцены в спальне Графини, в казармах, на Канавке в «Пиковой даме», таких сплошных переживаний, как первая и последняя части Шестой симфонии, как «Ромео», как «Франческа»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Если в спальне Графини есть такой «эпизод», как хор приживалок, то задачей дирижера является превратить его в неясный фон, в своеобраз-

Скрябин как завершитель психологической эпохи в музыкальном искусстве продвинул дальше свободу организующего мышления, развил его многообразие и разнообразие, но в известном смысле остался еще в плену, очевидно, прочно привитых ему Танеевым навыков в области общекомпозиционных схем — главным образом, сонатной, с ее конструктивным принципом раскрытия и механистическим повторением материала экспозиции в четвертой, заключающей симметрию части схемы. Эти приемы противоречили развитию, к которому сам Скрябин так настойчиво, импульсивно стремился.

У Скрябина сама музыкальная речь по своей ритмической конструкции, независимо от оформляющих ее композиционных образов, является объективно-художественным образом, как у Шопена, Бородина и в лучших произведениях Листа, Римского-Корсакова, Танеева.

Скрябину не свойственны однотипная темпераментная моторность и ее крайнее выражение — механическое *regretism mobile*. Подобно Шопену и Листу он прибегал к таким моторным образам для оттенения ими эмоциональности, эмоциональной страстности, и придавал им вибрирую-

разный гобелен, который дает возможность Графине стать выпуклее в двух ситуациях: одна — властная, вельможная барыня, занятая своими переживаниями среди приживалок, не замечая их, и вторая — беспомощная, испуганная старуха, расплывающаяся за свои, имевшие не только личные последствия грехи молодости. Ведь в пушкинской «Пиковой даме» есть замаскированный намек на политический смысл интриги Сен-Жермена с Графиней: «Это не была только шутка». Дело в том, что Сен-Жермен под фамилией Салтыкова (как эмиссар Фридриха II) участвовал в перевороте, возведшем на российский престол побочную сестру Фридриха — Екатерину. Может быть, сам Сен-Жермен тоже приходился родственником Екатерине через свою мать, испанскую королеву, бывшую германской принцессой, так же как и Екатерина. Сен-Жермен заблаговременно вербовал Екатерине сторонников русской знати и субсидировал самый переворот. Ни Сен-Жермен, ни Фридрих, вероятно, ни гроша при этом не потеряли, так как Екатерина через Орловых много раз переводила Сен-Жермену в заграничные банки (отец Сен-Жермена был богатейшим португальским банкиром) колоссальные суммы золотом. Вероятно, таким же образом были оплачены и трехкратные (два в Петербурге) инсценированные выигрыши за карточным столом «Графини», то есть княгини Голицыной, до самой своей смерти бывшей видной фигурой при российском дворе (умерла она, кажется, девяносто трех лет). — *Примечание Б. Я.*

(Происхождение, настоящая фамилия и имя крупного авантюриста, известного под именем «граф де Сен-Жермен», точно не установлены. Он через кружок маркизы де Помпадур стал приближенным французского короля, приобрел огромное состояние — как считали его современники, посредством шарлатански-мистических проделок и участия в тайных происках французского и прусского правительств за границей. Яворский пользуется одной из версий, вероятность которой не исключена, но и не подтверждена документально. — *Примечание ред.*)

щий облик (финал Второй сонаты, некоторые этюды и прелюды):

Во всем музыкальном творчестве психологической эпохи Скрябин наиболее ярко выразил насыщенное напряжение эмоциональности, не находящей себе выхода, напряженное, эмоциональное периодически пульсирующее состояние субъекта при сильном волевом (что типично именно для Скрябина) влечении к объекту, определяемое как волевое томление, создающее единство страстности, эмоциональности и волевого устремления. Этому доказательством является хотя бы «Поэма экстаза».

## ЗАМЕТКИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКЕ ОТДЕЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРОВ<sup>1</sup>

Эти характеристики — дополнение к изложенному.  
Б. Яворский

### Глинка

Глинка был пионером психологической эпохи в русской музыке. В его творческом мышлении ярко проявилась присущая деятельности ведущих русских композиторов страстность переживания психологической жизни человека и определенность идеологической целенаправленности.

Среди русских композиторов-оптимистов, отличавшихся уверенностью в себе, осознанностью, убежденностью в своей идеологической и психологической правоте, Глинка занимал особое место.

Темой творческих заданий симфонизма у Глинки было бодрое восприятие, богатство текущей жизни и запечатление восприятий в темпераментных образах, четко охарактеризованных в их бытовых ситуациях. Начал Глинка как представитель бытового романтизма, но прирожденная пыливость и знакомство во время первой заграничной поездки 1830 года с передовым направлением музыкального творчества — Шопеном, Беллини, Мейербером, а позднее с Листом и Берлиозом — всколыхнули его более мужественную сущность, заставили пристально вслушаться в трудовую напевность, укрепили темпераментность, значительно увеличи-

<sup>1</sup> Вкрапленные в рукопись (без прямой связи с каким-либо из отдельных очерков) описания бытовых особенностей облика и поведения композиторов заставляют предположить, что Яворский намерен был сопроводить этот раздел не только характеристикой психологии, но также биографическими зарисовками. — *Примечание ред.*

ли размах его творческих дерзаний, довели масштабность и перспективность до большого насыщения. Им создан ряд крепко слаженных бодрых хоровых, то есть массовых произведений — «В бурю, во грозу», «Слався», Пролог к «Руслану», «Погибнет» и ряд блестящих темпераментных, именно характерных танцев, сцен, тяготеющих даже к характерно-психологической поэмности — Польский, Краковяк и Мазурка, Марш Черномора и Лезгинка, Увертюра к «Руслану», испанские увертюры, «Камаринская» и «Вальс-фантазия».

Ни одна музыкальная культура не богата этнографическими экскурсами в таком количестве и качестве, как русская. Начало этому положил Глинка («Кавказ» в «Руслане», 2 испанские увертюры).

Глинке была свойственна жилка бытовизма — баллада Финна, рондо Фарлафа, Наина, песня Ильиничны, «Попутная», «Камаринская», многое в партиях Антонида и Людмилы. Его женские типы и назойливые травести вполне принадлежат романтической дворцовой идеализации прошлой для Глинки эпохи. Мужские типы — Сусанин, Руслан — наоборот, по-новому реально содержательны и значительнее по масштабу.

Романсная литература Глинки (как и других русских композиторов) изобилует образцами взволнованного переживания, от самых своих нежных проявлений вплоть до бурно-подъемных, остродраматических, потрясая трагических. Глинка любил выбирать такие стихотворения Пушкина и Кукольника и других поэтов, в которых эпитеты дают композитору возможность проявлять вспышки страстности.

В своей творческой деятельности Глинка проделал тот путь, который проделало затем все русское музыкальное творчество — от вокальной абстрактности через начатки ариозности к инструментальности, и от сентиментализма к психологичности. Это влекло к нему симпатии русских композиторов.

## Мусоргский

В творческом облике Мусоргского ярка коллизия между суровой истовостью и интеллигентской унылостью (Мендельсон, Сен-Санс), натурализмом и склонностью к психологическим исследованиям необычного и рокового (Достоевский) и драматизмом реальной, субъективно переживаемой действительности (Лев Толстой).

«Женитьба» — «Борис», «Сорочинская ярмарка» — «Хованщина», «Семинарист», «Раек», «Озорник», «Детская» —



«Песни и пляски смерти», «Без солнца», «Забытый» — это не размах диапазона, а крайности без промежуточных звеньев, это своего рода психологический романтизм. Воспоминания Голенищева-Кутузова дали ценный материал, по которому обрисовывается свойственное Мусоргскому внутреннее смятение.

Неудачная личная жизнь, оторванность от передовой общестственности не могли не помешать организованности его творчески действенной энергии, руководившей до конца его жизни случайной, хотя и ярко выраженной пытливостью, вызывавшейся каждый раз заинтересованностью ситуацией, но непременно психологически исключительной ситуацией. Это порождало конструктивную мозаику — подбор черточек, характерных для эпохи Мусоргского, но не образующих психологически цельного и до конца верного образа. Поэтому Мусоргский скорее характеризует самые ситуации, в которые попадает образ, чем вскрывает сложно существующие черты характера данного образа. Поэтому же так вылезают прямые заимствования из Листа и Грига, из Глинки и из Сен-Санса и Мендельсона, что Мусоргский переносит не конструктивные принципы, а частные случаи ритмических или композиционных образов.

Мусоргского отличают сильная характеристика ситуаций и психологически заостренных (как у Достоевского) переживаний.

Эмоциональность Мусоргского была односторонняя, но сильно насыщенная, драматически нервная, всепоглощающе страстная (как у Досифея и Марфы, в «Полководце», в «Трепаке»), способная на эмоциональные же, хотя и однотипные крайности. Характерная эмоциональность была в нем развита чуть ли не сильнее, чем у Бородина.

Вообще Мусоргский блистал ритмическими деталями образа.

От сентиментализма и бытового натурализма Мусоргский дошел до характерной психологической реальности «Хованщины» и романсов на слова Голенищева-Кутузова. Нужно особо отметить, что в образах и в психологических процессах поэзии Голенищева-Кутузова Мусоргский нашел исключительно богатый материал, при помощи которого он смог выявить свои сокровенные творческие замыслы и устремления; после этого становится понятным его отказ от слишком внешне-бытовой натуралистичности. <...>

Для Мусоргского характерно то, что он был лишен конструктивной энергии. У него сильна была импрессионистская реакция на мелкие конструктивные образы и способность к композиционно ярким находкам; это обеспечило

его произведениями и на оперных подмостках, и на концертной эстраде непосредственный успех, но не вводило его произведений в интимный жизненный обиход, что выпало на долю произведений Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова и Скрябина.

В Мусоргском еще были довольно сильны пережитки романтизма, не соответствующие изображаемой действительности и психологической обоснованности. Психологической неувязкой, например, был образ Шакловитого-доносчика, убийцы из-за угла — и печальника за многострадальную Русь.

В таких противоречиях сказалась неорганизованность общественной идеологии Мусоргского и неосознание им связности в развитии психологического процесса, — то есть того, что было первым и основным принципом современной значительности художественного творчества, организующего общественность. Этими противоречиями, недомолвками, ошибочными коллизиями объясняется, почему оперы Мусоргского с таким трудом проникали в широкие массы слушателей, пока не дождались исключительных исполнителей, между тем как «Игорь» Бородина, при самом слабом исполнении, сразу сделался популярной оперой, благодаря разумности своей четкой современной установки, удовлетворяющей широкие передовые общественные круги. Один возглас Игоря «О дайте, дайте мне свободу» звучал как политический лозунг и обеспечивал успех оперы.

### Бородин

Бородин — так же как и Шопен и Лист — крупный самородок, выдвинутый широкой культурно-передовой общественностью и избравший музыкальное искусство полем своей психологически развивающейся творческой деятельности, своего идеологического мышления. Так же как Шопен и Лист, Бородин многогранен в своей общекультурной передовой деятельности, будучи не только композитором, но еще и ученым-химиком, и просветителем-организатором, и профессором, лектором, руководителем лаборатории, участником мировых ученых съездов.

Бородин мастерски владел эпистолярным словесно-литературным стилем — связным, богатым образами, наблюдениями и характеристиками. Его описания визитов к Листу являются эпистолярными психологическими шедеврами <...>

Бородин выделялся среди русских композиторов как убежденно-передовой культурный деятель, как творчески

пытливый жизнеутверждающий ум, как человек редкой духовной красоты. Доброта, отзывчивость, простота в обращении были основными чертами его общительного характера и общественного поведения, и никогда не были лишь оформлением этого поведения.

Бородин был выдающимся культурным организатором, просветителем, пользовавшимся громадной популярностью от Балтийского моря до Владивостока и от Архангельска до Баку и Ташкента (в частности, благодаря его заслугам как организатора высших женских курсов).

Все эти качества характерны и для музыкальной речи и деятельности Бородина, для его музыкально-сценических образов, романсных, инструментальных.

Его музыкальная речь действенна, бодра в своих интонациях. С первых же звуков произведения она открыто несет широкие, душевно искренними волнами, и по качеству языкового материала находится на вершине культурного передового музыкального мышления, являясь ярким образцом единства общечеловеческого и типично национального. Эта речь, так же как позже музыкальная речь Скрябина, совершенно лишена общелитературных штампов. Она объединяет яркую, колоритную индивидуальность и характерность каждого отдельного инструментального образа в симфониях и квартетах, каждого действующего лица в опере. Игорь, Ярославна, Галицкий, Кончак, Кончаковна, Овлур; путивльские воины, девушки, поселяне, Скула и Ерошка, половчане в разных ситуациях своей жизни, девушки и юноши половецкие — все они ярко охарактеризованы с вполне самостоятельным подходом, основанным на особенном для каждого данного лица использовании черт характера — истовости, страстности, эмоциональности, волевой организованности, сентиментальной бойкости и тому подобное. Для каждой ситуации каждое действующее лицо выявляет соответствующие черты своего характера; например, Игорь в Путивле сурово истов, в плену страстно эмоционален, в момент приготовления к бегству он организующе настойчив, после возвращения в Путивль величаво спокоен, — и все это объединяется волевой самоорганизованностью Игоря, волевым его воздействием на окружающих; становится понятным отношение к нему и Ярославны, и Кончака, и дружины, и Овлура. Так же многогранно охарактеризованы и другие лица, и индивидуально, и коллективно, причем в каждом случае соблюдено единство характера. Ни Мусоргский, ни Римский-Корсаков не могут сравниться с таким количеством и разнообразием характеристик, их внутреннего развития при единстве, тем более, что Мусоргский

и Римский-Корсаков более характеризуют психологические ситуации, чем самые лица, почему у них и бывают параллелизмы характеристик; кроме того, они оба часто используют этнографические цитаты как способ характеристики «местным колоритом» (эти цитаты Римский-Корсаков часто излагает абстрактно-академической контрапунктностью). У Бородина истовый хор в прологе, хор дозора, половецкие песни и пляски, половецкий марш, хор поселян — не цитаты, а изумительные по своей психологической яркости характеристики; весь процесс мышления исходит из принципа конструктивности, из принципа осуществления ритмики — трудовой организации внутренней слуховой настройки и ее выявления.

Бородин выписывает то, что необходимо. У него нет оформляющего риторического или контрапунктного многословия; каждый голос, каждое (однозвучное или многозвучное) оформление возникает как образ. Изложение отличается отсутствием рамплиссажей.

Бородина отличает громадное чувство примет эпохи и колорита. Но эпоха дается Бородиным не как музейная реконструкция, а как ряд образов, в их взаимоотношении, соответствующих идеологически и психологически современной Бородину русской действительности.

В музыкальном творчестве сила Бородина заключается в организации конструктивного целого и крепкого оформления, в бодрой созидательной идеологии. Его отличают ему одному свойственные конструктивно различные и ритмически сложные, психологически эмоционально насыщенные, моторно-темпераментные, бодрые речевые оформления многообразия разнообразно выявляемой внутренней слуховой настройки, возможные только при яркой выраженности волевой самоорганизованности и способности к волевому воздействию.

### Чайковский

Чайковского характеризовало стремление к творческим заданиям, отвечающим сегодняшним для него коллизиям общественного процесса, которые он переживал индивидуально, страстно и эмоционально, а не абстрактно рассудочно или идейно созерцательно. Это обусловило громадную силу воздействия его творчества на восприятие современников как безотносительно, так и сравнительно с воздействием на тех же современников творчества столь же интенсивно работавшего Римского-Корсакова, которое было значительно менее ярким по своим страстным и эмоциональным

масштабам и не так непосредственно реагировало на общественные устремления и переживания.

В творчестве Чайковского витает трагическая коллизия между возбуждением субъективного устремления и жесткой, тормозящей это возбуждение, суровостью объективного. Эта коллизия давалась Чайковским или как ситуация (в первой части Четвертой симфонии, в первых двух частях Пятой симфонии), или как действительность переживания (в романсах — «В темном аде», «Нет, только тот, кто знал», в «Ромео», «Франческа», в I части симфонии «Манфред», в Шестой симфонии).

Даже для II и III частей Шестой симфонии Никиш, после ряда разнообразных попыток толкования, нашел психологически правильное объяснение напряженности, именно суровой (а не легкомысленной, как у него было вначале) ситуации (не танец, и не шутка) и ее драматического, даже трагического ощущения; патетические же переживания даны в крайних частях Шестой симфонии.

Чайковского отличали: стихийно-страстная эмоциональность (причем эта эмоциональность действительно элегичная, не идейно абстрактная), психологическая обусловленность его образов, их (хотя и часто конструктивно прерывное из-за импульсивности) сплошное развитие, громадный размах композиционных образов, перевес симфонизма (то есть поэмности) над вокальностью (то есть рассудительностью), перевес психологичности переживания над характерной изобразительностью ощущений, перевес слитности процесса над противопоставлением ситуаций (в отличие от Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова), стремление ввести психологически обусловленную речевую интонационность в симфоническое напряжение (ариозность), исключительная творческая работоспособность и ее крайняя импульсивность (что отличало его приемы творчества от творчества пытливой рефлексии трудоспособного Римского-Корсакова и непреодолимого стремления осознать свое творчество в самом его процессе, как это было у тоже трудоспособного Танеева).

Чайковскому, вследствие всех этих его свойств, удавалось переплетение, скрещивание нескольких поэмно проведенных психологически сложных образов: Татьяна — Ленский — Онегин; Герман — Лиза — Графиня; Монтеки и Капулетти — Ромео и Джульетта — Лоренцо; Франческа — Паоло.

Но у Чайковского не хватило находчивости и фабульно-ситуационной изобретательности для психологического одготематизма, для проведения одного психологического об-

раза, что составляло выдающуюся и наиболее сильную особенность творчества Шопена. Поэтому Чайковскому не удалось «Мазепа», «Чародейка», «Орлеанская дева», несмотря на прекрасные частности в переживаниях главного образа, и только в Шестой симфонии, своем последнем творческом переживании, Чайковский изумительно разрешил это трудное для него задание: все время перед нами Чайковский, и не он проходит через ряд ситуаций, а ситуации проходят туманностями через напряжение его сплошного переживания.

В «Ромео и Джульетте» Чайковский выявил трагически кончающуюся коллизию между индивидуальным устремлением, общественной тормозящей воинственной косностью и беспомощностью лишенного реальной действительности разума.

Психологически развивающееся страстно-эмоционально переживаемое томление любовного влечения, стремящегося к освобождению, к осуществлению своего свободного существования, падает жертвой страстной общественной борьбы. Вмешательство разума (идеи гуманизма — тема фра Лоренцо) не может установить единства, так как в данном случае не может наступить снятие противоречия — разумно-индивидуальному еще равнозначительно противостоит общественная рассудочная заинтересованность, а Чайковский не допускал подчинения идеологических устремлений грубой силе, на чем настаивал Балакирев. Тормозящая борьба устремления к освобождению (конечное FF) продолжается.

Чайковский настоял на своем толковании, несмотря на настояния Балакирева и осуждение Лароша. Еще долгое время после смерти Чайковского «специалисты» считали это произведение неудачным, несмотря на красоту тем «побочной партии» — публика же и музыкальная молодежь решительно признали «Ромео» выдающимся произведением. Чайковский создал в нем яркий образ современного ему состояния России; интересно, что первая тематическая ячейка главной партии Allegro в том же h-moll оказалась первой тематической ячейкой Allegro I части Шестой симфонии Чайковского; Чайковский часто характеризовал ею действительное ощущение безвыходности и давящее тревожное чувство (эрия Лизы в сцене у Канавки):

Во «Франческе» та же коллизия — противоречие субъективного объективному процессу, который здесь категорически торжествует (хотя это его торжество и сейчас еще дирижеры обычно подвергают жесткой купюре, завидуя лаврам Направника и Сука).

В «Буре» любовь дана как блистающий, но преходящий самообман. Чайковский не нашел в литературном сюжете того пафоса переживания, той психологической кульминации переживания, которая составила бы подлинную тему творческого задания. Философское же задание темы было Чайковскому чуждо. Произведение поэтом осталось иллюстративным; такова же и симфония «Манфред» — начиная уже со II части она изобразительно иллюстрирует местные ситуации и до конца не имеет психологически ничего общего с I частью.

Полное соответствие своим стремлениям Чайковский нашел в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме». Идеальные стремления, коллизия с жесткой действительностью, психологическое развитие приводят к трагическому «скачку».

Отсутствие внешних эпизодов у основных героев, переплетение нескольких психологически насыщенных коллизий, ощущение напрасно погубленных жизней — Татьяна — Ленский — Онегин, Герман — Лиза — Графиня — не случайно заставили Чайковского отобразить музыкально эти переживания.

В «Мазепе» у Чайковского был такой же удачный подбор коллизий, но они в либретто не дошли до кульминации и не дали поэтому психологического развития с его высшим единством. А индивидуальностей, могущих участвовать в чрезвычайно напряженном переплетении коллизий, было пять (Мазепа, Кочубей, Мария, Любовь, Андрей). Ошибкой Чайковского в «Мазепе» при организации фабулы было то, что он изменил тему творческого задания Пушкина, где Мазепе противопоставлен идеологически мудрый и волевой Петр, почему целое и получило у Пушкина название «Полтавы» — то есть столкновения в битве под Полтавой двух идеологий, двух психологических процессов в исторически определившейся кульминации эпохи. Чайковский же, уничтожив Петра, остался без ведущей идеи поэмы, уничтожил главную ее коллизию и остался при домашнем происшествии в семье Кочубея.

Так же точно в «Орлеанской деве» Чайковский не смог найти ту психологическую мотивировку коллизии между индивидуальным влечением и подвигом самоотречения во имя объективного, — ту мотивировку, которую Шиллер нашел в своем несоответствующем истории романтическом конце трагедии. У Шиллера Иоанна побеждает, жертвуя собой; у Чайковского Иоанна просто обречена без борьбы. Психологической кульминации не наступило, осталась исторически недостоверная, нарративная, музыкально иллюстрированная хроника.

Элемент борьбы и переплетения коллизий необходим был Чайковскому как условие действенной жизненности переживания, и эта борьба должна была действительно развернуться в слуховом восприятии и в этом же слуховом восприятии оправдать свою катастрофу, соответственно историческому моменту, переживавшемуся современной Чайковскому передовой общественностью. Русская словесная литература обладает блестящими памятниками развития этой психологической проблемы в романах Достоевского и Льва Толстого.

Лучшие свои образы и действенное развитие психологических переживаний Чайковский находил в романсах и в операх тогда, когда словесный текст давал ясную психологию ситуаций, яркую смену таких психологически ясных ситуаций и яркое соотношение самих этих ситуаций. Самые слова тогда ему не были нужны, они не нужны были и слушателям. Поэтому Чайковский давал прекрасную музыку на совершенно слабые тексты, так как не они вызывали творческую энергию. Когда же, случайно, и текст и психологические ситуации были замечательны, то единство поэта и композитора получалось исключительным, чему свидетельством является «Евгений Онегин» — именно лирические, то есть психологически развивающиеся сцены, а не опера, не концертное зрелище. А там, где в операх Чайковского выступает драматически-зрелищная сторона, там идут рамплиссажи, интермедии, весь тот академический аппарат, который так легко давался Чайковскому, но не вызывал в нем творчества; это у Вебера, Мейербера, даже Верди, а не у Чайковского страстность сценической ситуации могла обходиться без эмоционально-психологического процесса развития. Показательно, что Татьяна в третьей картине сидит перед Онегиным молча и неподвижно, Графиня в спальне сидит перед Германом молча и неподвижно, а вся публика чувствует величайшее напряжение, приводящее их — Татьяну, Графиню — к кризису.

Пушкин лишил Чайковского одной замечательной для Чайковского лирической сцены, не написав от лица Татьяны текста ее переживаний после отъезда Онегина. Сама сцена намечена Пушкиным — это посещение Татьяной усадьбы Онегина. Чайковский ее обдумывал, но не нашел решения.

Нами была уже отмечена некоторая импрессионистичность конструкции в «подъемных» оперных сценах — в виде самодовлеющих колористически-слуховых, а не конструктивных бликов; отмечали мы и черты стилизации, дающие повод упрекать Чайковского в склонности к эстетству.



Но как раз он сам и особенно его школа в лице своих лучших представителей совершенно свободны от этого упрека.

Чайковского характеризует напор инстинктивно-импульсивных переживаний (не организованных идеологическими принципами, как это было у его ученика Танеева)<sup>1</sup>.

Качество материала оформления не интересовало Чайковского, ему свойственны многократная повторность приемов, образных оформлений и сравнений. В этом он следовал своему учителю Антону Рубинштейну и историческим пережиточным симпатиям современных критиков — Серова и Лароша.

В Чайковском много было от быта, но бытовая обыденность привлекала к нему массовые симпатии. Во всех этих отношениях у него было много общего с творчеством Чехова<sup>2</sup> — только, разумеется, качество оформления бытового материала было у Чехова выше. Однако масштабом своего творчества, стихийностью и страстностью эмоционального напряжения Чайковский во много раз превосходил Чехова, и в этих своих качествах он сходил с Львом Толстым; тоже порой неразборчиво относившимся к оформляющим бытовым подробностям. Но и здесь есть серьезное различие. Осознанное «невнимание» Толстого к словесному оформлению своих сочинений соответствует его общим и художественным идеологическим принципам и лишь усиливает воз-

<sup>1</sup> Огорчает в переписке Чайковского с Танеевым непонимание того тягостного для самочувствия Танеева окружения и интриг, которых Чайковский, благодаря Николаю Рубинштейну и его приятелям, а затем благодаря Надежде фон Мекк, совершенно не знал. Огорчения, которые испытывал в своем общественном и профессиональном признании Чайковский, были лишь шипами, которые ограничивают розу и ее благоухание, — а розы доставались ему с самого начала карьеры. Танеева же раз за разом затхлое московское окружение лишало всякой надежды на какие бы то ни было розы, хотя бы на цветы шиповника. Даже его ближайшие родственники и приятели смотрели на его творчество, как на случайный придаток в его музыкальной карьере. Для них он был серьезным, но не концертным пианистом, большим педагогом, а главное — выдающимся теоретиком, то есть они расценивали его как раз в последовании, обратном реальной действительности. Как композитор Танеев находится в первом ряду мировых величин психологической эпохи, педагогом он был технологически прекрасным для отсталой московской консерватории, и его ученики составляют гордость русской музыки (чего лишен Римский-Корсаков в своих учениках); его же подвижной контрапункт и канон являют собой образцы схоластической механистической казуистики и противоречат и его собственной творческой практике и принципам, проводимым им как педагогом. Сила его как педагога была в том, что он ко всем без исключения, даже ученическим работам, а не то что произведениям, подходил как выдающийся исполнитель. — *Примечание Б. Я.*

<sup>2</sup> Это обуславливало симпатии молодого Чехова к принадлежавшему к старшему поколению Чайковскому. — *Примечание Б. Я.*

действие. Не то у Чайковского. Стихийный напор его переживаний, ярко выраженный в композиционной образности, лишь скрашивает обыденность самой его музыкальной речи. У Бородина, Корсакова, Танеева, Скрябина, хотя в совершенно разных отношениях, сама уже речь по своей ритмической конструкции, независимо от оформляющих ее образов, является объективно художественным образом<sup>1</sup>.

### Римский-Корсаков

У Римского-Корсакова есть несколько музыкальных обликов: интимно-лирический, с мягко эмоциональными настроениями, иногда благодатный (Милитриса, Марфа, Млада, Берендей, Феврония, «То было раннею весной», «Цветы засохшие»); мягко-женственная обрисовка образа при действительности переживаний (Волхова, Лебедь-птица, Сервилия, Весна, «Редет облаков летучая гряда», Колыбельная, «Тихо вечер догорает», «Пленившись розой»); страстно-женственный, решительный (Купава, Вера Шелога, Любаша, Кашеевна, Войслава, Ядвига); бодрость среднего действенного масштаба и способность к сосредоточенности, к думе, к организованной страстности (Михайло Туча, Садко, Левко, «Звонче жаворонка пенье»); умудренность (Князь Юрий); характерная эмоциональная страстность (Грозный, Сальери, «Ненастный день потух», «В царство роз и вина приди»); остро иронический (Звездочет и его петушок, Леший, Черт) или ирония в соединении со страстной злобностью (Гришка Кутерьма, Кашей, Бомелий, Баба-риха и две сестры Милитрисы, Морена); неопределенно привлекающий (Шемаханская царица); своеобразно колорит-

<sup>1</sup> Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить лучшие произведения Чайковского даже со средними произведениями Танеева. Разумеется, Танеев как пианист с малых лет воспитал свое музыкальное речевое мышление на Шопене, Листе и Бахе, чего лишен Чайковский, но и сознательно Танеев был в этом отношении пыливее, разборчивее Чайковского. На речевом оформлении Чайковского чрезвычайно заметно отразилась речевая неряшливость произведений его педагога Антона Рубинштейна. (Постоянными указаниями на эту досадливую неряшливость Лист портил свои отношения с Рубинштейном, к которому относился исключительно хорошо. Рубинштейн обязан Листу не только как многолетний ученик, на которого Лист тратил свою энергию, не считаясь ни с каким временем и обстоятельством; Лист постоянно приходил на помощь Рубинштейну, заботился о его карьере — и пианистической и композиторской. Но Антон Рубинштейн был упрям, и это отразилось на всей его педагогической деятельности. Это упрямство у него было фамильным; им отличались и его брат Николай и сестра Софья Григорьевна, которую мне пришлось наблюдать довольно долго в Москве. — *Примечание Б. Я.*

ный (Отрок в «Китеже»). У многих действующих лиц нет музыкально-психологических образов; они характеризованы ситуациями — например, Снегурочка, Салтан, Царь Морской (морская прибойная волна с гребнем) или цитатно — при помощи народного напева или церковного распева.

Во всех этих случаях Римскому-Корсакову удаются: психологическое настроение (скорее, психологическая характеристика одной черты) и краткие, ритмически своеобразные, моторные наблюдения облика. Процесс творческой действенности Корсакова был лишен развития — и психологического, и драматического. Корсаков ограничивался изобразительностью или страстностью ситуации, которые оформлял лейтмотивными и лейтритмическими образами. Поэтому, начав как симфонист с удачных изобразительных произведений «Садко», «Антар», Римский-Корсаков перешел на вокально-описательно-изобразительный повествовательный жанр, на оперную иллюстрацию с лирическими, характерными или злобно-ироническими интермедиями.

Особенно любил Римский-Корсаков кантатно-характерные сцены — Масленица в «Снегурочке», Купеческий пир и Торжище, морской пляс в «Садко», Торжище и Триглава в «Млада», прием у Салтана и приезд Салтана к Гвидону, Поезд Коляды и т. п. массовые сцены, лишенные всякой психологичности и драматического действия.

Изобразительность четко дается Римским-Корсаковым как объективный образ моторно-подражательной ситуации: море — «Садко», «Салтан», «Кашей», «Шехеразада»; романсы, «Из Гомера»; лес — «Псковитянка», «Пан-воевода», «Китеж», «Снегурочка»; птицы и звери в природе — «Снегурочка», «Китеж», «Садко», «Салтан», «Золотой петушок»; колокольный звон — «Псковитянка», «Салтан», «Китеж», «Воскресная увертюра»; вьюга — «Снегурочка», «Кашей»; вихрь — Бесовская колядка, Полет шмеля, Полет черта, Буря-Богатырь; Чудище — «Садко», «Млада», «Золотой петушок», «Сказка»; зрительные превращения — «Снегурочка», «Салтан», «Китеж»...

Эти образы иногда оформляются как законченные «звуковые картины»: Антракты из «Салтана» — выступление в поход, бочка по морю плывет, чудный остров — град Леденец, Три чуда и пир; из «Китежа»: Пустынь, Сеча при Керженце; Ночь на горе Триглаве; Ноктюрн в «Паневоеводе».

В будущем будет выделено для концертного исполнения много «картин» из опер Римского-Корсакова. Из каждой (кроме «Моцарта и Сальери») можно извлечь еще не менее двух-трех таких картин, в которых он выступает как иллю-

стратор фабулы-сюжета, как колористический описатель поэтично настраивающих ситуаций. В этом сила впечатляемости его музыкального творчества, основанного на рельефных мелких ритмических частных образах-приметах, психологических атрибутах; в творческой энергии Римского-Корсакова отсутствовала способность давать общеконструктивные образы целого, то есть темы творческого задания, поэтому его симфонии, увертюры, камерные ансамбли, при приятной музыке, не имеют психологически действенного содержания. Это не симфонизм Бородина, Чайковского, Танеева, Рахманинова или Скрябина! Но, хотя Корсаков был лишен этого дара — создавать единый ритмически-конструктивный образ творческого целого, детали у него были, в своей исходной основе, ритмическими и, следовательно, психологическими (хотя и небольшими по масштабу, миниатюристическими, чем донимали Корсакова его современники, привыкшие к масштабам Чайковского, Бородина, а также к исполнению братьев Рубинштейнов и других выдающихся эмоционально-страстных исполнителей). И эти детали придавали его произведениям такой своеобразный облик, который выделял их, наряду со стихийной страстностью и эмоциональностью Бородина и Чайковского, с исключительностью психологических переживаний Мусоргского. Эпоха была сложна, богата содержанием и находила для этой сложности самых разнообразных выявителей.

Римский-Корсаков в «восточных» образах находил повод и предлог отходить от абстрактных, ритмически механистических для психологической эпохи образов бравурно-романтической традиции (хотя теоретически он следовал этой традиции в качестве «бетховенианца», то есть эпигона, а не преемника и продолжателя). В этом «Востоке» (в сущности — «Юге») он находил простую, русскую, психологически насыщенную речевую реальность и возможность, без пересмотра позиций, отказываться от тезисной этикетности речи, еще донимавшей общественность с режимных верхов императорского музыкального общества. Только в этой своеобразной речи Корсаков находил свою интимную лиричность, нежную свирельность, свою не едкую, но иногда довольно остро ощущаемую иронию, и свое, хотя и небольшого масштаба, бодрое убежденное самочувствие, образное единство, хотя и составленное из нарративного последования мелких построений.

Несмотря на свой нежный лиризм (таяние Снегурочки, арии Марфы, некоторые романсы), Римский-Корсаков не достигал широкой популярности «интимного» Чайковского, Глинки, Даргомыжского, Рахманинова, Скрябина; в нем

сильна была абстрактность переживания. Его обвиняли в том, что он «показывает» переживание, но не трепещет им, не взволнован, не потрясен им субъективно<sup>1</sup>.

Римский-Корсаков больше всех других русских композиторов последовал за Шуманом в его стремлении по возможности отождествить метрические доли моторных фигур с ритмическими моментами ладового мышления; но так как Корсаков в страстности уступал Шуману (и наверное не бросился бы в Неву, застав свою Клару в объятиях своего протеже), то энергия его темпераментности не доходит до шумановского напряжения. Напряженная темпераментная страстность, противопоставление ее сердечной, хотя и не глубокой лиричности доставили Шуману заметное место среди европейских композиторов первой трети психологической эпохи, а среди германских композиторов он занял выдающееся место, уступив его затем оперному музыкальному творчеству Вагнера. Вагнер, в свою очередь, хотя конструктивно был еще более нарративен, чем Шуман, и немошней Шумана конструктивно, превосходил его по силе изобразительности, напряженной страстности и интенсивности эмоционального состояния (но не переживания), по философски обдуманному плану композиционного последования, по большему масштабу своих музыкальных образов, по часто большому дыханию композиционных образов. У Корсакова же была короткая, даже очень короткая волна дыхания, это отличало его и от Чайковского (что его очень огорчало) и от Бородина. Волна его дыхания была короче, чем у Мусоргского, и интересно, что в тех местах, в которых он пересочинял музыку Мусоргского, он именно укорачивал волну творческого дыхания.

Для Римского-Корсакова характерно одному ему в такой степени присущее, особо подчеркнутое раздвоение творческого мышления в практике — на пытливого передового творца и схоласта-теоретика.

Исключительная пытливость и, в своей пытливости, непрерывно продвигающееся к конструктивности и ритмическому разнообразию выявление внутренней слуховой настройки постоянно обогащали и усложняли содержание творческого вдохновения Корсакова, особенно к концу (от «Салтана» и «Кашея» до «Китежа» и «Золотого петушка»). Римский-Корсаков, так же как и Чайковский, Танеев

<sup>1</sup> В такой его сдержанности близко знавшие его домашнюю обстановку лица обвиняли его супругу, Надежду Николаевну. Не знаю, насколько они были правы; вернее, Корсаков выбрал себе супругу по своему несколько отчужденному характеру. А что его характер был именно таков, тому много примеров в его жизненном поведении — и общественном, и чисто бытовом.

и Скрябин, являет пример постоянного интенсивного творческого развития до последних дней своей жизни. Они и умерли, все четверо неожиданно для своего бытового окружения, не учитывающего творческое перенапряжение энергии. Но в музыкальной речи Корсакова нередко образцы отсталости конструктивно-ритмического мышления и бедность внутренней слуховой настройки — в сущности, являющейся не «внутренней», а внешним рефлексом. При первом знакомстве со «Снегурочкой» парижские музыканты и сформулировали свое впечатление на основании этой стороны речи Корсакова — они нашли, что Корсаков подобен в своей музыкальной речи Стефану Геллеру, этому бледному сколку преимущественно с Шумана и отчасти с салонных подражателей Шопену. Геллер, при мелком и крохотном масштабе и вполне невзыскательной одаренности, обладал способностью оформлять моторно и мелодически легко запоминающиеся музыкально-бытовые небольшие образы, что способствовало тому, что его фортепианные сочинения удержались в «педагогической литературе». (Как человек и музыкант он пользовался приятельским расположением Шопена и Листа.)

Когда определенный процесс музыкального мышления становится привычным для таких рыночных произведений, как оперетка Оффенбаха, то для передового музыканта должно быть совершенно ясно, что такая музыкальная речь, такие образы уже отжили и не годятся для творческих достижений, выявляющих новые, передовые по своей сущности общественные процессы. К сожалению, эта отсталая сторона корсаковской музыкально-идеологической речи проводилась им в его педагогической практике и была причиной качественной отсталости речевого мышления его учеников — отсталости, приведшей их к эстетскому подходу к искусству, к механистичности их творческих заданий.

Это второе направление музыкальной речи привело и самого Римского-Корсакова к отвлеченной внеобразной контрапунктности. Корсаков постоянно пускает в ход всякие точно и четко выписанные приемы и виды голосоведения и использует отчужденные мелодические или метрические отрезки, составленные из точного количества звуков и из однообразно периодически повторяющегося мотива и качества оформления отдельного голоса. Эти приемы производят вялое впечатление и не имеют отношения к творческому заданию; они изобличают лишь академическую беглость звукового (но не музыкального) оформления. Зачатки подобного мышления уже намечены в его учебнике гармонии и продемонстрированы Лядовым в его упражнениях в голосоведении.

Римский-Корсаков не был полифонистом. Контрапункт у него был подходом к изложению, а не результатом осложнения образа или скрещенного соотношения нескольких образов.

В связи с этим находится еще одна особенность речевого творческого мышления Римского-Корсакова, которую можно определить как его склонность к цитатности.

Его мышление основывалось в таких случаях на противопоставлении разнообразных примет, на их сумме, но не на их развитии или связанном соотношении; как пример можно привести введение в мелодическую речь попевок трудовой песни, применяемых как композиционный прием оттенения речи этнографической приметой, а не как принцип конструктивности, как ячейки самого речевого мышления (как это было в музыкальной речи Шопена, Листа, Бородина, Скрябина). Эти приметы-попевки поэтому не образовали у Корсакова психологически сплошного «симфонизма»; получалось скорее последование ловко приведенных цитат — лейтмотивных, моторно-изобразительных, этнографических. Эти цитаты — то как попевки, то как моторные мотивы, то как атрибуты, то как целые контрапунктные оформления песни, — не входят в перспективу целого, не составляют органически входящий в него образ, как это опять-таки было у Шопена, Листа, Бородина, Скрябина, у которых и не выловить этих цитат, и не провозгласить на их основании достоверность их народности, непогрешимость примет в их музыкальном паспорте. Однако для истории музыкальной культуры важен не паспорт, важно конструктивное обоснование личности, облика, единства творческого характера, являющегося результатом скрещивания страстных, эмоциональных, темпераментных, волевых устремлений в идеологическом индивидуальном поведении каждого композитора-творца.

Но к концу жизни Корсаков стал преодолевать эту свою цитатность. Так, например, ему удалась ясно-нарративная по соотношениям динамики с двойным контрапунктом, по яркой изобразительности изложения и образов «Сеча при Керженце» (несмотря на все же цитатное употребление обоих крестьянских напевов). Органична и умудренная речь престарелого князя Юрия; чрезвычайно выдержана по характеру и по колориту первая ария Шемаханской царицы (обе упомянутые арии оформлены при помощи попевок, хотя и разного происхождения).

Интересно, что творчески сильный именно в конструктивно-ритмической детали образа, Корсаков старался нивелировать в своих редакциях это качество у Мусоргского,

вытраивал он это качество и у своих учеников, — а сам как раз на нем и выезжал. Он как будто старался монополизировать эту сторону музыкально-творческой техники.

Мыслительные навыки Римского-Корсакова отличались еще некоторыми романтическими пережитками в сюжетно-фабульных ситуациях сценических образов, в сцеплении образов, в мотивировке жизненного пути и смерти персонажей. Некоторые из них, по своей романтической мятущейся причудливости, просто не должны были привлекать творческого внимания Корсакова, художника реалистично-психологической эпохи; но остальные должны были быть именно психологически развиты и обоснованы. Драматургически это (как раз психологически-конструктивное) обоснование проведено в «Китеже» в такой степени художественно-связно, что у Корсакова даже не хватило творческой способности к переплетению стихийно-поэзных сплошных музыкальных образов в такой мере, как это дано им в драматургии.

Нелепы у Корсакова его пережиточные трагедии, которыми он поручает важные по фабуле роли — Лель, Хорунжий, Отрок в «Китеже», Гуслиар в «Садко».

Достаточно небрежна у Римского-Корсакова и интонационно-словесная просодия в ее метрическом расчленении. Не только в напевных местах, но и в речитативах у него много утрачивающих свою форму слов, неправильных цезур. Такими недостатками отличается даже «Моцарт и Сальери», несмотря на самый специфически словесно-речевой подход к музыкальному оформлению этой оперы. Корсаков, как Глинка, «подтекстовывал» свои мелодии, а не создавал ариозное единство из ритмики — словесно-понятийной и музыкально-интонационной.

Римский-Корсаков принадлежит к числу тех композиторов в истории музыкального искусства, которые отличались исключительной творческой работоспособностью, при постоянном, до самой своей смерти в 64-летнем возрасте, развитии художественно-творческого процесса в направлении передового современного искусства.

## Танеев

Танеев представляется в истории музыки чрезвычайно психологически интересной и сложной художественной личностью.

У него много общего с Леонардо да Винчи, который привлекал его особенное внимание и из рукописей которого он взял эпиграф для своего труда о подвижном контрапун-



кте<sup>1</sup>. Танеева отличала прежде всего громадная пытливость. Но пытливость его тормозилась необходимостью обоснованного осознания творческих принципов разумом, — а из-за школы, влиявшей на него, из-за бытового окружения и смутности общественной ситуации разум у него часто подменялся рассудком.

Если принять положение, что разум познает конструкцию, а рассудок — композицию, то Танеев проделал громадный тернистый, упорно проходимый путь к развитию своего творческого сознания. Он от рассудка, осознавшего приемы композиции, дошел путем неустойчивого умственного труда к познанию разумом конструкции, как исходного момента творчества и, одновременно, как его цели, как зерна и полного развития побудившей к творчеству мысли.

Эстетство, формализм были вполне чужды Танееву, он для них нашел свою отводящую канализацию в трудах по подвижному контрапункту и канону. Эти труды представляют из себя вполне самодовлеющие механистические, рассудочно выведенные дисциплины, не имевшие никакого отношения к внутренней слуховой настройке, к конструкции темы творческого задания, к ритмике музыкального мышления.

Творчески Танеев мыслил не формулами этих дисциплин, а исключительно музыкально оформленными образами. Поэтому характерно было то, что несколько раз мне приходилось слышать — как он, с оттенком сожаления, говорил, что в таком-то сочинении ему не удалось использовать очень интересные контрапунктные случаи, прекрасно удавшиеся в предварительных набросках, — они-де не подошли к развитию творческих намерений. Он пускал в ход такие «случаи» только тогда, когда они давали образ, подходивший к теме творческого задания, — причем «почему-то» случалось так, что сначала возникал образ, а затем уже выяснялась и вырабатывалась его полифонная (а не контрапунктная) сложность.

В своих теоретических работах Танеев был контрапунктистом; в своем творчестве он был полифонистом, и только полифонией в самых ее разнообразных проявлениях — от звуковедения до скрещивания и переплетения образов, — он наслаждался в музыкальной литературе. Контрапункт-

<sup>1</sup> Nissuna humana investigatione sipo dimandare vera scientia, s'essa non passa per le mättematiche dimostratione, Lionarde da Vinci. Libro di pitture. Parte prima. § 1. (Никакое человеческое знание не может претендовать на знание истинной науки, если не прошло через математические формы доказательства. — Перевод Ю. Энгеля в «Музыкальном современнике», 1916, № 8, с. 56.)

ные изложения его не интересовали: своим изощренным слухом он искал в чужих произведениях сложно изложенные, действительно развивающиеся соотношения музыкально-творческих образов. Музыкальная изобразительность его даже раздражала, если она не служила для оформления сложно-психологических ситуаций при идейно-важных переживаниях.

Я смог понять некоторые его суровые приговоры — «это было бы хорошо, если бы не было так плохо», например, — только уяснив себе это принципиальное обоснование его требований по отношению к музыкальному произведению, или: «это никуда не годится, но это мог сочинить только настоящий талант», — значит, музыкальное оформление было ему чуждо, но психологическая связность и насыщенность были для него очевидны.

В быту он часто впадал в подчинение рассудку, что имело своим следствием иногда слишком «бытовые» поступки; ему бывало свойственно увлечение рассудочной механистичностью по аналогии с подвижным контрапунктом и с изречениями Кузьмы Пруткова (которому он сам усердно подражал в своих литературных «шалостях»). В творчестве же он не увлекался рассудочностью, а всецело покорялся своей стихийной эмоциональности и взволнованной страстности, которые прорывались в нем импульсивно и бурно, когда тема творческого задания его захватывала, он мог эту тему проработать так подробно и сложно технически, что при громадной художественности произведения оно представляло собой одновременно музыкально-творческий фокус. (Пример — романс «Менуэт», в котором из короткой темы песенки «Ça ira» созданы ситуации и придворного жеманного этикетного быта на фоне менуэта, и напор революционного шквала, и смятение героини, и жуть грядущего. Все это совершенно не похоже на обработку этой песенки у Римского-Корсакова в виде характеристики воинственного облика царя Салтана.)

Кажущийся «классицизм» и «академизм» его речей и выдвигавшихся им музыкально-творческих симпатий (которыми он бронировался против наскоков на свой индивидуальный, ему одному присущий внутренний творческий мир) прикрывал вполне реальный и сложно-психологический симфонизм как первооснову его творческого мышления. Его камерные ансамбли симфоничны, как симфоничны фортепианные концерты Листа.

Его опера, кантаты и хоры — это хоровое раскрытие полифонности психологической симфоничности, то есть организованной стихийности переживания.

Его лучшие романсы представляют собой словесно оформленные осколки глыб симфонической психологичности. Даже такой романс, как «Когда кружась осенние листья», написанный по просьбе артистки Дейша-Сионицкой в ее присутствии в доказательство возможности сочинять без помощи инструмента, — по силе и страстности, по эмоциональности психологического переживания симфоничен (в этом понимании термина).

Мелодика Танеева обычно страстно напряжена, эмоционально выразительна и психологически сложно-насыщена: ей свойственны большие подъемы, которые сам он исполнял с могучим *allargando*. В начале композиторской деятельности Танеев в этой своей мелодике исходил из темпераментной фигурированности Моцарта — Бетховена и их моторной мелодичности; затем он стал тяготеть к страстности ариозного мелодически-патетического (а не темпераментного) стиля Иоганна Себастиана Баха, иногда поддаваясь очарованию привычного его слуху моторно-мелодического оформления ладоритмического моментоведения Шуберта и Чайковского (тема побочной партии Симфонии *c-moll*, романс «Маска»). В быстрой мелодике он постепенно стал отходить от ампирного и подходить к шопеновскому принципу угащенной, скрещивающейся интонационности.

Он, подобно Мусоргскому и Римскому-Корсакову, обладал способностью к созданию страстно-напряженной или эмоционально-насыщенной ритмически-конструктивной детали образа («Орестея», инструментальная музыка), но привитая ему рассудочность теоретических установок Чайковского и Лароша удерживала его от широкого применения этой психологически ценной способности. Это все были последствия заветов Фетиса, Лейпцигской школы, Антона Рубинштейна.

К просодии словесного текста своих вокальных произведений Танеев относился очень внимательно, а организация текста в его кантате «По прочтении псалма» представляет собой образец применения текста в полифонном произведении. В некоторых романсах производит досадное впечатление повторение — иногда многократное — некоторых слов, нарушающее психологичность процесса переживания или мышления; эта досадная частность была следствием неосознанного подражания вокальной партии Баха, Моцарта и Бетховена, у которых словесный текст не участвовал в установлении конструкции музыкального произведения.

Творческая трудоспособность Танеева была громадна. Так же как Римский-Корсаков, Танеев тратил множество

времени на самые различные виды музыкально-просветительной работы — концертные выступления, педагогические занятия, аранжировки, переложения, корректуры свои и чужие, редактирование чужих сочинений (Чайковского, Баха и др.), на ученые общества, которые он любил посещать, хоры Булычева и многое другое.

Творческим обликом Танеева было напряженное упорное борение между импульсивностью страстного и эмоционального переживания и волевым стремлением осознать каждое, малейшее даже движение творческой мысли как идеологически, с позиций материалистического миросозерцания, так и технически — на научно-исторических обоснованиях принципов конструкции и приемов композиционного оформления.

С одной стороны, это стремление исторически обосновать технику мучительно тормозило у Танеева процесс творческого оформления его замыслов, а с другой — направляло его симпатии к Скрябину, которого он выделял среди всех современных композиторов. Не Римский-Корсаков с двойственностью своего мышления — бетховенского и листовского, а Скрябин с его полным отказом от исторически изжитых навыков внутренней слуховой настройки, с его стремлением обосновать мышление на новых конструктивных принципах, привлекал к себе пытливость и чувство общественной передовитости Танеева.

## Рахманинов

Четко выраженная, в молодости индивидуально-формирующаяся творческая импульсивность Рахманинова освобождала его, казалось, от пытливых поисков развития и обогащения своего музыкального опыта; однако это же свойство его мышления привело к заторможенности творческой продуктивности в зрелом возрасте. Рахманинова отличает отсутствие осознанного мышления понятиями передовой общественности, но его творчество изобилует прекрасными, импульсивно возникшими образами (правда, чередующимися конструктивно, не скрещивающимися).

Рахманинову всегда был свойствен, с первых же его произведений, громадный размах — по индивидуальному устремлению, не по общественному; однако его индивидуальность психологически была чрезвычайно близка людям средне-интеллигентной трудовой общественности — их пленяла психологическая понятность, доступная им неглубокая интимная эмоциональная лиричность, ясно выраженная увлекательная страстность, импонировала волевая самоорга-

познание, особенно ярко выраженная в авторском исполнении.

Более глубокие и суровые стихийно-философские процессы мышления и переживания, напоминающие былинку о Святогоре-богатыре в симфонических произведениях Рахманинова (как небольших, так и в особенности крупных), разумеется, этой публикой не улавливались, хотя на ее подсознание воздействовали. В этих ярких и своеобразно индивидуальных, изложенных вполне определенными, моторно-изобразительными и одновременно выразительными образами произведениях восприятие психологичности переживаний затруднено расплывчатостью ритмики, большой волной дыхания в крупном масштабе замысла. Это требует и от исполнителя и от слушателя организованного подхода.

Рахманинов, как выявитель широких общественных интеллигентно-интеллектуальных течений его времени, отличается отсутствием общеконструктивного образа в целом произведении. Этими общеконструктивными образами были особенно сильны на Западе Шопен, а в России Пушкин в своих маленьких, но психологически значительных и ритмически сложных трагедиях, маленьких повестях, небольших поэмах, небольшом романе. И Шопен, и Пушкин, и Лермонтов, и Тургенев (в «Записках охотника», в «Дворянском гнезде») давали психологическое развитие, которое создавало крупный творческий масштаб в произведении любого размера.

Произведения Рахманинова раскрывают качественно передовые, но не насыщенные действительной страстностью, убежденно-уверенной настойчивостью и волевой организуемостью поведения характеры, которые вскрывает и Тургенев в некоторых своих романах и повестях, объясняя успех современной ему борьбы передовой общественности; и Тургенев, подобно Рахманинову, дает развитие волевого начала в поведении многих своих персонажей-образов, причем герой у Тургенева, тоже по-рахманиновски, достигает только волевого утверждения психологической сущности своих устремлений, а не реального результатного обладания достигнутой целью. У Тургенева, как у Рахманинова, есть привлекательные, ритмически расплывчатые, но оставляющие волнующий след туманности: например, «Бежин луг» и почти все последние повести (очевидно, выявляющие также его трагически переживавшуюся, психологически насыщенную, поглотившую всю его личную внутреннюю жизнь любовь к Полине Виардо-Гарсиа). Чрезвычайно длительные, мучительные и вместе с тем сладостные переживания, навевающие туманно-неясные, влекущие и волнующие об-

разы, породили многие последние произведения Тургенева; аналогичное впечатление чего-то неясного, но сладостно влекущего производят некоторые произведения Рахманинова. У Тургенева изложение дано на прекрасном русском языке, связно-сплошной ритмикой словесных интонаций. Музыкальный язык Рахманинова хотя и не так сложен и богат, но обычно благородно прост и, так же как музыкальный язык Танеева, по своему художественному облику выше часто отмеченного бытовой обиходностью музыкального языка Чайковского, так скоро доставившей широкую популярность его произведениям.

Шопен, художественным мышлением подобный Пушкину, в своих Балладах, Скерцо, Сонатах, Полонезах, Баркароле, Фантазии — гигант по сравнению с сонатами и симфониями Рахманинова и по конструкции, и по ритмике, и по перспективности, и по достигнутому единству масштаба и выявленного ритмически содержания, и по сложности психологического скрещивания образов, и по выражению передовой общественной действенности. Но за Рахманиновым остается значение выявителя тех громадных стихийных туманных массивов, которые ждали еще своей ритмически оформленной организованности, а пока что пребывали, при своих потенциально больших масштабах и отсутствии организованной перспективности, в состоянии туманных regretium mobile, заполняющих многие просторы его крупных и даже самых больших произведений. Достоинство этих regretium mobile заключается в том, что в них инстинктивно чувствуется общественная стихийность, а не только болтливый бытовизм оторванного от общественности хотя бы и крупного, убежденного в своей материальной силе характера, как это наблюдается во многих инструментальных произведениях Антона Рубинштейна.

Эмоциональность Рахманинова — широко захватывающая или интимно личная, но и в последнем случае отнюдь не миниатюристичная; миниатюристичность совершенно не свойственна Рахманинову, что делает его антиподом Римского-Корсакова. Однако эта эмоциональность не сложно-многосторонняя по мотивам своего возникновения (то есть из-за отсутствия пытливости и в результате недостаточного разнообразия и многосторонности художественного и общественного жизненного опыта).

Эта некоторая туманность, свойственная эмоциональной лирике Рахманинова, при ее часто страстной взволнованности или интимно-сдержанной лиричности (прелюдии Es-dur, Ges-dur, fis-moll, D-dur, «Сирень»), иногда бодрая по композиционно-четкой моторности, но совершенно туманно-

ваялая по конструкции и ритмике (прелюдии B-dur, g-moll, C-dur) создает, особенно в крупных произведениях, впечатление погружения в стихию эмоциональности, а не самый процесс эмоционального переживания. Эта особенность привлекает пианистов, сильных в длительном проявлении энергии во Втором и Третьем фортепианных концертах, в романсе и финале Второй двухфортепианной сюиты.

Это «погружение» тем более увлекает и поглощает, что все время чувствуется воля — и воля не мелко-импульсивная, а, так сказать, воля с высоты орлиного полета, воля, не боящаяся ни сияющей солнечной яркости, ни бездонной мрачности зияющих пропастей, и своими громадными волнами дыхания вселяющая убежденность, уверенность, но и такую же отрешенность от низинной реальной действительности, какую мы чувствуем, представляя себе образ скитающегося по горным массивам Святогора-богатыря, которого «земля не носит».

Рахманинову свойственна еще одна выделяющая его творческий облик особенность — суровая пейзажность как характерное качество его колорита и перспективы. Без суровости, властно придаваемой исполнителю этих своих произведений самим Рахманиновым, они много теряют в силе воздействия. К этим произведениям относятся «Остров мертвых», «Утес», «Колокола», «Весна», «Франческа», «Скупой рыцарь», Второй и Третий концерты, прелюдии c-moll, G-dur, gis-moll, fis-moll, cis-moll, c-moll, даже D-dur.

Своим исполнением Рахманинов придавал этот сурово-пейзажный образ и транскрипции «Сирени», сближая ее с образом тургеневской Лизы Калитиной в монастырском затворе.

Все перечисленное указывает, что Рахманинову свойствен перевес инструментальности над вокальностью, перевес стихийного над бытовым, которое у него очень слабо представлено, преимущественно в некоторых романсах. «Бытовизма» натуралистического у Рахманинова совершенно нет.

Ритмически мелодика Рахманинова индивидуально монологизирована (особенно замечательны многие места обоих концертов — c-moll и d-moll), что (только психологически) сближает ее с романсной мелодикой Глинки, Даргомыжского и Чайковского и совершенно противопоставляет мелодике Скрябина и даже Мусоргского. В своем оформлении эта мелодика ближе всего подходит к мелодике Чайковского, хотя Рахманинов не обладает характерно-украинской плавностью и широтой мелодики Чайковского;

широта и плавность мелодики Рахманинова совершенно другого происхождения — она нервно-напряженная (поэтому ритмически все же сложнее мелодики Чайковского) и опять-таки, хотя и нервная, но сдержанно волевая. Мелодика Рахманинова сильно отличается и от ритмической четкости и волевой сжатости великорусской мелодики Скрябина, от психологически действительно усложненной мелодики Танеева и от плавно созерцательной, уснащенной великорусскими попевками, мелодики Римского-Корсакова.

В ряду русских композиторов психологической эпохи культурно-передовыми, организованно мыслящими, художественно-творческими, общественно-значительными деятелями были идеологически стройно-организованные Глинка и Бородин, идеологически и психологически мятущийся Мусоргский, постепенно организуемые той идеологией, к которой каждый из них тяготел — Чайковский, Римский-Корсаков, и организующие и свою идеологию, и ее психологические выявления — Танеев, Скрябин.

Даргомыжский и Балакирев, лишь в общем выявлявшие культурные устремления эпохи, были культурными работниками — что много значит, так как почти вся остальная толща русских композиторов была уже бытовыми музыкальными работниками, художественно-бытовое значение которых, однако, было более или менее значительным, а у некоторых будет с течением времени еще возрастать.

По своей громадной творческой потенции и воздействию на массу Рахманинов занимает положение между двумя группами — культурных деятелей и культурных работников. История покажет, к какой группе он ближе. Переселят ли его конструктивные и ритмические «туманности», что приблизит его к деятелям, или осядут его композиционные образы, что зачислит его в разряд работников, творчески выявляющих современность, но не действительно продвигающих культурное развитие общественности, — это покажет время, испытующее и определяющее истинное, действительное значимое качество творческого выявления как эпохи, так и ее представителей<sup>1</sup>.

### Скрябин

Скрябин обладал совершенно исключительной, наибольшей среди русских композиторов творческой пылкостью.

<sup>1</sup> Последние произведения Рахманинова и современный стиль исполнения его сочинений Яворскому не могли уже быть известны. Тонко и отчетливо поставленная Яворским дилемма разрешилась принадлежностью Рахманинова — творца и исполнителя — к «культурным деятелям». — *Примечание ред.*



Творческая пытливость Скрябина была направлена на освобождение внутренней слуховой настройки от сковывающего ее воздействия механически организованной температуры. Этим освобождением Скрябин устанавливал для себя, как это наблюдается в трудовом крестьянском музыкальном творчестве, исходность конструктивного обоснования и организации слуховой настройки во внутренней импульсивности, а не в абстрактном звукоряде.

Скрябин пошел дальше по тому пути, который Шопен и Лист только намечали. А именно, в конце своей жизни, приблизительно с «Прометея», он отказался от хронометрического моментоведения на терцовой основе, с его удовольствиями голосоведения — вспомогательными, проходящими и задержаниями, — и перешел на чистое интонационное звуковедение, т. е. вернулся к основным принципам подлинно трудового музыкального мышления, отождествил процесс своего музыкально-творческого мышления с таким же процессом трудового крестьянского музыкального мышления не цитатно, как, например, Корсаков, а по существу.

Эти принципы подлинно трудовой, т. е. конструктивной народности Скрябина суть:

трудоу принцип, при котором каждое движение мысли не организуется, не оформляется, а само организует соответствующие конструктивные, а не композиционные соотношения. Поэтому моторность, темпераментность, страстность, эмоциональность, со всеми их подвидами, постепенно утеряли в творческом мышлении Скрябина всякое организующее значение, даже композиционное. Эти элементы стали применяться Скрябиным исключительно как средство волевого целенаправленно организующего воздействия на оформление и на его восприятие;

каждое малейшее движение мысли стало выявляться как интонация, то есть как целеустремленная трудовая ответственность звуковой музыкальной энергии: интонация из условного оформления звуковой речевой или изобразительной ячейки просуществовавшего несколько столетий абстрагирующего принципа мышления и поведения превратилась в целесообразный, планомерный, организующий принцип воздействия разума. Такая трудовая интонация — выявляет ли она внешне-моторно-физическое усилие мускульной энергии или внутренне озвучивает, исходя из внутренней слуховой настройки, усилие трудовой мыслительно-творческой энергии, — своим исходным началом всегда имеет действительность синергистов-регуляторов, проявление энергии возбуждения — торможения. Планомерная целенаправленность этих трудовых интонаций организует их ма-

териально-слуховое единство — внутреннюю слуховую настройку слухового и речевого аппарата в виде лада, ограничивающего поле слуха и разнообразное многообразие схем мышления. Соотношения во временной последовательности этих организовано-плановмерно целенаправленных, объединенных в материально-слуховое единство внутренней слуховой настройкой, изнутри рождающихся трудовых интонаций, образуют ритмику трудового мыслительного процесса, качественная целенаправленность которого — то есть тема его творческого задания — определяет принцип конструкции всего действенного целого. Конструкция, как выявляющая развитие процесса труда, а не раскрытие его результата, всегда неустойчива при разных возможностях осуществления самого принципа неустойчивости.

Сложность мыслительного процесса в психологическую эпоху обусловила скрещивание и перекрещивание интонаций; это послужило основой осуществления соединительными интонациями непрерывной связности музыкального мышления, вне его зависимости от определяемых количеством расходуемой прерывно оформленной (одним трудовым длительным усилием) энергии, построений, расчленяемых, но не разделяемых ритмическими цезурами.

Мелодика Скрябина своей четкостью, сжатостью, организованностью изобличает суровые условия организации характера великоросса. Этой сжато организованной напевностью, исходящей от усиленно напряженно сконцентрированной трудовой энергии, определяется отличие Скрябина от созерцательно-переживаемой, широко-планированной, вольно ритмованной и изобилующей вольными цезурно-длительными перерывами, отличающейся некоторой расплывчатостью общих очертаний, психологически-монологизированной, представляющей многие типичные украинские черты мелодики Чайковского, изобилующей стилизованными приметами мышления на основе моментоведения с его вспомогательными, проходящими, задержаниями.

В быстрых построениях Скрябин, подобно Шопену, или учащает темп, оставляя тот же тип напева, или вводит речевую (а не моторную, не *regretum mobile*, подобно школе Римского-Корсакова), учащенную до крайности скрещенную интонационность (Шопен. Прелюды *es-moll*, *f-moll*, *b-moll*, финал сонаты *b-moll*; у Скрябина финал Второй сонаты и многие прелюды). Скрябин продолжает в этом отношении прием, который, тоже исходя из Шопена, начал применять Танеев. Но в русской музыке Скрябин первый развил принцип психологической сложности многозвуч-

но конструктивных образов, сложно конструктивной полифонности, развивая баховский принцип полифонности одногласных образов на основе гомофонности простого единичного лада.

Насыщенное напряжение единства эмоциональности, страстности и волевого устремления, переданные Скрябиным в его конструктивно сложной полифонности, настолько организует восприятие слушателей, что захватывает их, увлекает своим волнообразно-спиральным волевым вихрем, доводя до крайних пределов организованность стихийной мощи, выявленной в начале психологической эпохи Шопеном и Листом.

Напряженная страстно-эмоциональная предъёмность с предельным волевым устремлением характеризует речь Скрябина не только в его действительно подъёмных произведениях, но и в таких, как вторая часть Третьей симфонии (например, все первое изложение основной темы, такты 1—8, идет в такой сплошной предъёмности). Под конец своей жизни Скрябин даже своим юношеским произведениям (например, Этюд *cis-moll*, op. 2) старался исполнением придать эту, еще несвойственную им, напряженно-волевою предъёмную энергию.

Пытливость осознательной волевой энергии Скрябина была необычайна; она соответствовала его кульминационному подожению в процессе развития эпохи.

Произведения Скрябина потому так благодарны для исполнителя, что, подобно произведениям Чайковского, Мусоргского, Танеева, Рахманинова, в них трепещет живой нерв творчески переживаемого психологического процесса.

Появление Скрябина и его творческая деятельность окончательно свалили четырехсотлетнюю дамбу, тормозившую психологичность процесса творческого выявления мышления и переживания, дамбу, препятствовавшую напору психологической точности и сложности. Этой дамбой было убеждение, что не существует внутренней слуховой настройки; слух — это был пустой сосуд, который «звенел» от удара проникающих в него звуков струн, труб, барабана и тому подобных инструментов. Человек же не мог быть источником звуков — он их только повторял, как попугай.

Скрябин вернул человеку его достоинство и его собственное достояние, его собственную, им самим организуемую трудовую, внутреннюю слуховую настройку, со всем ее разнообразием и многообразием, со всей ее сложностью выразительности и изобразительности. Скрябин своей художественной творческой деятельностью показал, что моментование, терцовые наложения, проходящие, вспомога-

тельные, задержанные звуки суть только временные стили-  
вые показатели абстрактно-механистического музыкально-  
го мышления. Гидра единой «тональности» с ее вампирны-  
ми головами из трех коронованных главных ступеней была  
уничтожена. Вместо «нот», на которых базировались меха-  
нистические тезисы, зазвучали звуки, которые не высасы-  
вались из одного нижнего звука, как его арифметические  
обертоны — это были вольные звуки, соотношения которых  
организовывали союзы общественно звуковых энергий, на  
основе которых оформлялись творческие выявления и за-  
печатления человеческой жизни, как действенного разви-  
тия ее культуры.

Творчеству и исполнительству Скрябина совершенно бы-  
ли чужды и декламационность темпераментного рвения эпо-  
хи абсолютизма и фразировка абстрактной благовоспитан-  
ности салонно-буржуазного общества.

И импульсивная страстность, и напряженная патетич-  
ность, и стихийная эмоциональность, и устремление к идеа-  
лу — томление, и трепетное или пылающее горение возно-  
сящего к подвигам разума — все это было свойственно  
Скрябину, все подчинялось его воле, его волевой способно-  
сти организовывать объективную звуковую действитель-  
ность в реальные музыкальные процессы.

Темпераментность, присущая Скрябину как чрезвычай-  
но организованной личности, не имела в его творчестве  
и исполнительстве организующего значения, являясь лишь  
одним из приемов оформления, подчиняясь волевой органи-  
зованности и психологичности развития. Грация и эстетст-  
во, как проявления внутрудового поведения, были совершен-  
но чужды пытливому и волевому Скрябину. Наоборот,  
сильная волевая страстность отличает скрябинскую дейст-  
венность, которой свойственно увеличение напора энергии  
к концу построения (так называемый в рецензентской ли-  
тературе «раструб» заключений больших произведений  
Скрябина).

Скрябина отличала интуитивная импульсивность; он  
был субъективно-индивидуален или вернее индивидуально-  
субъективен. Музыкальное творчество было его потребно-  
стью, призванием. Поэтому страстная взволнованность, уст-  
ремленность доведены Скрябиным во многих его произведе-  
ниях до возможных в его время пределов и устанавливают  
в этом отношении непосредственную его связь с Чайков-  
ским.

Патетизм выявлен Скрябиным в его Этюде *dis-moll*,  
в Прелюде *g-moll*, *op. 27 № 1*, в Пятой, Седьмой, Девятой

сонатах, в «Поэме экстаза». Отличавшийся в творчестве исключительной волевой действенностью Скрябин преодолел трагизм своей ситуации, но сам пал жертвой трагической коллизии (Девятая соната, Прелюдии op. 74 № 2 и 3).

Творческим воображением Скрябина владела стихия инструментальности, симфонизма, то есть самого процесса творческого мышления, а не вокальность как средство воздействия на рассудок. Разум, отрицание господства рассудка, требование, чтобы, имея дело с его творчеством, считались с разумом, а не с косным рассудком, определяло отношение Скрябина к своим произведениям и к своим слушателям.

Словесная речь (словесный текст) из конструктивного каркаса музыкального оформления превратились у Скрябина в композиционное средство наведения внимания, восприятия и постижения на русло настоящего реального процесса его творческого мышления.

Творчество русских композиторов отличается и психологической выразительностью пейзажа. Пейзаж у Скрябина занимает выдающееся место. Достаточно вспомнить Вторую сонату и Вторую симфонию, а затем перенестись к «Экстазу», «Прометею», к Седьмой, Девятой и Десятой сонатам, к «Поэме-ноктюрну», чтобы заметить тот громадный путь развития, который прошел Скрябин в области пейзажа. Вероятно, только Лист и Корсаков были столь же плодотворны в этой области.

Своеобразно суров пейзаж у Рахманинова, в чьем творчестве ему принадлежит значительное место.

Колорит у Скрябина не только исключительно индивидуален, но и чрезвычайно разнообразен. Мы в 1942 году еще слишком близки исторически к Скрябину, чтобы постичь это разнообразие. Своеобразие и исключительная мощь индивидуальности перекрывают для нас ее разнообразие.

При освоении перспективности и масштабных соотношений скрябинских произведений громада его творческих сплетений постепенно будет расчленяться на ряд сложно скрепляющихся, уже конструктивно трепещущих, а не композиционно оформленных образов. Его образы — именно из-за своей конструктивности и ритмической природы — каждый в отдельности многосложен, психологически насыщен и, следовательно, влечет за собой свое действительное развитие в восприятии.

Я убежден, что в будущем, при развитии симфонической оркестровки, фортепианные сонаты и поэмы Скрябина за-

звучат особенно ярко под управлением какого-нибудь будущего Тосканини.

Композиторы, одаренные высшим типом творческой искренности, являются ведущими в области музыкальной культуры; они участвуют, как деятели, в процессе развития самой культуры творческой энергии; к ним применимо определение: гений. Таковы были основоположники психологической эпохи в музыкальном искусстве — Шопен и Лист; таков был и ее завершитель — Скрябин<sup>1</sup>.

Самой характерной особенностью Скрябина, выделяющей его в истории выявления музыкальным творчеством ведущих энергий человеческой общественной действительности, была организованность его воли, его волевая самоорганизанность, сила его волевого организующего воздействия.

Уже оба образа *dis-moll'*ного этюда, основной образ Первой сонаты — ярко волевые. Образы Второй, Третьей и Четвертой сонат, двух первых симфоний, оркестровой «Поэмы», многих фортепианных произведений страстно импульсивны, изобличают накопление действенной энергии, стремление организовать окружающую действительность. Образы и их развитие в Пятой сонате и Третьей симфонии уже передают волевые процессы, направленные на изменение, на новую организацию действительности живых энергий. «Экстаз» — поэма воли. В «Прометее», в Седьмой, Девятой, Десятой сонатах, в поэме «Vers la flamme» волевое борец, волевое преодоление становятся ведущими принципами творчества. Скрябин блестяще развивает волевой принцип в русской музыке.

Действенность и творческая работоспособность Скрябина были исключительны: работал он над оформлением своих произведений длительно и чрезвычайно своеобразно, как это теперь стало очевидным по его рукописям и записным тетрадям, собираемым Музеем Скрябина в Москве.

В конце психологической эпохи в музыкальном искусстве находится Скрябин, как ее завершитель, как культурно-передовой, художественно-творческий, философски-мыслящий, общественно-значительный деятель.

Каждая эпоха музыкального творческого мышления имела свой девятый вал. Идеологически-истовая, коллективно-трудовая эпоха вознесла на гребне своего девятого вала Иоганна Себастиана Баха. Темпераментно-страстная, борющаяся и протестующая эпоха завершилась сокрушитель-

<sup>1</sup> Данный и предыдущие два абзаца, снятые нами, дословно совпадают с частью раздела «Искренность» (с. 65—66). Здесь оставлен только абзац, связанный со Скрябиным. Возможно, Б. Яворский предполагал этот текст изложить иначе. — *Примечание ред.*

ным девятым валом — Бетховеном. Психологически противоречивая, эмоционально-переживающая и импульсивно-волеизъявляющая эпоха засияла на гребне своего девятого вала вольным образом Скрябина.

Русское музыкальное творчество завершило эту третью эпоху. В этом заслуга и всемирное значение русского музыкального творчества.

Нужно только помнить, что в то время, когда девятый вал сметает и сокрушает все косное на своем пути, на освободившиеся просторы уже набегает первый вал новой эпохи.

### ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Скрябин, как завершитель процесса, продвинул свободу организующего мышления, развил его многообразие и разнообразие, но в известном смысле, как мы уже говорили, оказался еще в плену очевидно прочно привитых ему Танеевым рефлексов в области общекомпозиционных схем и использовал приемы оформления, которые противоречили развитию, к которому Скрябин так настойчиво импульсивно стремился.

Импульсивно и интуитивно проведя в творчество принцип развития, русские композиторы, совершив громадный сдвиг в области музыкальной культуры, не разрешили проблему осознания принципов развития. Теоретически они не преодолели тормозящих принципов конструктивного раскрытия.

Освобождение творчески конструктивной мощи музыкальной энергии, выход на широкие просторы развития — это задача новой творческой эпохи.

Целый ряд важных предпосылок к этому сделан уже в творчестве русских композиторов психологической эпохи с 1825 по 1915 г.: собственная внутренняя слуховая настройка возвращена человеку; достигнута свобода ритмики, зависящей лишь от осознания объективных закономерностей содержания, от темы творческого задания. Свобода выбора композиционных приемов запечатлена в громадной музыкальной литературе. Разнообразие самих принципов общей конструкции осуществлено в творческой практике.

<sup>1</sup> Здесь помещены выдержки из конспективно написанной заметки (вероятно, наброска неосуществленного раздела) о музыкально-теоретической мысли в России XIX — начала XX века. — *Примечание ред.*

Остается найти конструктивные принципы установления «воздушной трассы полета» — то есть свободного развития творческой энергии, не прикованной ни к проселкам и шоссейным дорогам, ни к рельсам, ни к асфальтированным путям. Разрушающие музыкальные танки на своих омни- и политональных гусеницах уже прошли по этим дорогам, формалистично превращая пройденную территорию в хаос раздавленных внутренних слуховых настроек. Теперь на очереди созидательная работа над новыми темами новых творческих заданий.

Русские композиторы психологической эпохи дали прекрасные образцы во всех родах музыки и во всех ее жанрах. В их произведениях запечатлелись различные конструктивные образы и ситуации — и моторно-темпераментной нарративности, и процесса раскрытия идеологического тезиса, и психологичности переживания в самых его разнообразных видах, и развития темы творческого задания.

В произведениях русских композиторов нашли свое запечатление исторически вырабатывавшиеся и выявлявшие идеологию отдельных эпох — трудовая истовость родового земледельческого крестьянского быта, идеологическая истовость суровой эпохи становления феодальной государственности и свойственная идеологической истовости речитация — псалмодичность; темпераментно-организованная моторность становящегося абсолютизма, этикетность абсолютистского режима (по большей части в виде мастерской стилизации); бравада, патетичность и трагичность выявления общественных противоречий и борьбы; идилличность и драматичность бытовых переживаний, сентиментальность и бриллиантность; мастерская передача ситуаций (изобразительной и психологической); преимущественно психологическая, а не моторно-темпераментная характеристика и индивидуального, и коллективного, и ансамбльного, и массового начал; и выявление самих индивидуального, коллективного, ансамбльного и массового начал, личного и симфонического; любой принцип перспективности, разнообразие колорита, стихийность и организованность, импульсивность и стилизованность, изобразительность и выразительность, изобразительность как оформление выразительности психологической ситуаций (пейзаж как аналогия психологическому состоянию), изобразительность как натюрмортный пейзаж, как иллюстративность, как аксессуар (эстетство), импрессия как выявление личного импульсивного отношения и переживания и как мимолетный рефлекс (хотя и в последнем случае у



русских композиторов обращает на себя внимание его более глубокая психологическая обоснованность); интимность и плакатность; борьба за реализм в его самых разнообразных психологических обликах (между прочим, и в облике фантастики, и так называемого ориентализма); возникновение новых художественных принципов организации общественной энергии; борьба с свойственной абсолютистскому режиму декламационностью и нивелирующей фразировочностью, характерной для компромиссной дворянско-буржуазной воспитанности; вольная страстная темпераментность, развивающаяся в условиях борьбы передовой общественности с разлагающимся абсолютистским режимом и постепенно переходившая в вольную импульсивную страстность, не считавшуюся с условностями общественных и бытовых ограничений; вольно и даже стихийно проявляемая и переживаемая эмоциональность и томление, как высшее напряжение эмоционального переживания; связанная психологичность сплошного процесса; волевое начало в виде и волевого влечения, и способности к волевой самоорганизованности, и волевой воздействующей организации объективного; неосознаваемая импульсивность и редчайшая в истории музыкального искусства пытливость; и академичность, и эстетство, и пережитки романтизма, и импрессионистичность — фазы разложения рассматриваемой психологической творческой эпохи.

Русским композиторам психологической эпохи присущ и реализм (и поддерживаемый и нарушаемый натурализмом и бытовизмом), и трезвая констатация, и филологический подход; и высшая связанность сплошного психологически обусловленного процесса и самодовлеющие блики, не связанные противопоставления; и туманность, и яркость картин действительности; и переживание, и эстетское любование; и принцип творческих образов и принцип оформления гармонических задач (как эпигонское разложение бетховено-шумановского оформления); и перспективная стихийность, и однопланная миниатюристичность; моторность, организуемая процессом, и моторность, организующая стилизацию<sup>1</sup>.

Увлечение Шопеном и Листом приводило к пытливости в области конструкции и ритмики, в области выбора тем творческих заданий.

Увлечение Берлиозом и, под конец эпохи, Вагнером

<sup>1</sup> Например, все полонезы русских композиторов писались под галантио-этикетного, ампирно-бравурного и отчасти бриллиантного Вебера, совершенно не учитывая психологическую поэдность полонезов Шопена; эта стилизация постепенно привела к эстетству.

приводило к абстрактной иллюстративности, стремлению к помпезности *Grand Opéra*, к калейдоскопичности.

Увлечение Шуманом приводило к моторно дробным, не образным гармоническим задачам, подобию *marches-miniatures* — двудольным или трехдольным; вызывало тяготение к сюите как стремление оторваться от тезисной цикличности сонатного мышления («Антар», «Шехеразада») с проведением одной звуковой темы, как связующей приметы, и как стремление обойти передовые требования общественности — дать вместо связанного целого облегченную несвязную иллюстративность<sup>1</sup>.

В течение всей психологической эпохи в творческом мышлении русских композиторов происходила борьба между ампирно-реставрационной кантабильностью, пережиточной абсолютистской дидактическо-рассудочной декламационностью и психологической ариозностью; борьба между абстрактной темпераментно-организованной страстной декламационностью (поступенно и по звукам аккорда) и психологической образно-речевой интонационностью; борьба между понятием (речитация, слово-звук) и переживанием (вокализированная интонационность ариозности), в результате чего получился скачок от декламационной мелодичности, от тезисной темы как мелодической данности — к извивающейся мелодии как в вокальной, так и в инструментальной музыке.

Психологическая эпоха в Западной Европе сильна в своем начале — гениальными творческими характерами Шопена и Листа, менее творчески значительными Шуманом и Вагнером. В конце эпохи метеором блеснул Дебюсси.

Русская музыка сильна и в конце эпохи, вернее — во второй ее половине. Ее лучшие достижения непосредственно предшествовали советской эпохе.

<sup>1</sup> Иногда такие сюиты переходили в ряд отдельных психологических наблюдений и зарисовок: «Холмский», «Лир», «Антар», «Шехеразада», «Картинки с выставки», «Кавказские эскизы».

В истории русской музыкальной культуры два ее видных деятеля — Танеев и Яворский (центральная фигура Воспоминаний и их автор) занимают почетное место и многообразно связаны друг с другом.

Их личное знакомство длилось с 1898 года, когда Яворский поступил в класс Танеева в Московской консерватории, и до смерти Танеева в 1915 г. Все эти 17 лет их объединяла музыкально-творческая деятельность, глубокое обоюдное уважение, нерушимая принципиальность<sup>1</sup>. Неизменной близости Танеева и Яворского не мешали ни ясно осознаваемое различие их теоретических взглядов, ни полная взаимная откровенность в оценках. Так, Яворский пишет Танееву: «Глубокоуважаемый Сергей Иванович! Посылаю Вам два моих учебника. Как бы Вы отрицательно к ним ни отнеслись, я надеюсь, что Вы не станете отрицать, что из них можно заключить, что автор был в числе Ваших учеников...»<sup>2</sup>. Благородство отношений между учителем и учеником при всей любви и уважении<sup>3</sup> не допускало ни малейшей фальши или отклонений от истины; это почувствуют и читатели «Воспоминаний».

О глубине и прочности этих отношений позволяют судить некоторые очень показательные факты. Искреннее желание Яворского знакомиться с новыми произведениями Танеева привело к тому, что последний стал показывать их своему ученику даже в процессе сочинения, чего он больше ни для кого не делал. К слову, при жизни Танеева Яворский

<sup>1</sup> Много материалов по теме Яворский — Танеев содержит первый том настоящего издания: Б. Яворский. Воспоминания, статьи и письма. Т. 1. М., 1964; 2 изд. [«Статьи, воспоминания, письма»]. М., 1972: переписку обоих музыкантов, ряд высказываний Яворского, упоминания в Хронографе жизни и творчества Яворского.

<sup>2</sup> Письмо от 18 марта 1913 г.; см.: Б. Яворский. Цит. изд., М., 1964, с. 564—565; М., 1972, с. 294—295.

<sup>3</sup> «...Во время ближайшего знакомства с Вами я не только научился глубоко уважать Вас, но и искренне полюбил Вас». (Письмо Яворского Танееву от 15 сентября 1909 г. Там же, М., 1964, с. 563; М., 1972, с. 264.)

неоднократно участвовал по просьбе учителя в исполнении его произведений. Далее, Танеев передавал Яворскому некоторых из своих наиболее способных учеников: Ф. А. Гартмана<sup>1</sup>, Н. Д. Леонтовича (впоследствии известного украинского композитора), а также Мар., К. и Мих. Вилкомирских, позже образовавших известное трио в Польше. Наконец, о том же свидетельствует даже сравнительно скромный эпизод со сном Танеева, рассказанным им Яворскому (см. сноску на с. 314). В этом сне Танеев с силой потрясения переживал неудачную судьбу своих произведений, и для нас чрезвычайно существенно, что Танеев никому, по-видимому, кроме Яворского, о нем не рассказывал. По крайней мере, более никем из окружения Танеева этот факт печатно не отмечен, что указывает на исключительную доверительность отношений Танеева и Яворского.

Первые «ниточки» между Яворским и Танеевым протянулись еще до их личного знакомства, в то время, когда Яворский, учившийся в Киевском музыкальном училище, знакомится с заданиями Танеева по работам своего товарища Р. М. Глиэра. Благодаря этому, Яворский в Московской консерватории не начинал, а продолжал изучение теоретических положений Танеева. Выбор Яворским Москвы как места обучения был вызван исключительно желанием заниматься у Танеева, соединявшего в себе крупного композитора, пианиста и теоретика, «пройти эту единственную пока школу»<sup>2</sup>. Вместе с тем, ко времени поступления в класс Танеева Яворский был уже активно формирующимся мыслителем, опирающимся на солидную базу: он много изучал народную песню, хорошо знал обширную музыкальную и музыковедческую литературу, прошел полный теоретический курс по системе Римского-Корсакова. У него складывались собственные взгляды, легшие в основу всей его последующей деятельности, сквозь призму которых он воспринимал консерваторский курс.

Особенно значительным представляется обмен мыслями между Танеевым и Яворским по вопросам теории музыки. Приблизительно в феврале 1900 г. Яворский передал Танееву утверждение Фетиса о том, что модуляция происходит лишь после появления шести полутонов к одному из звуков тонического трезвучия, в свою очередь сообщенное ему его учителем, В. В. Пухальским в 90-х гг. в Киеве. После этого Танеев неоднократно просил Яворского найти соответствующее место в трудах Фетиса. Это утверждение приводится в письме Танеева к Н. Н. Амати от 8 ноября 1903 г.<sup>3</sup> В 1906 г. Яворский читал Танееву на его квартире изложение своей теории, а 17 апреля того же года направил ему большое письмо на ту же тему<sup>4</sup>. В 1912 г., занимаясь исследованием музыкальных терминов, Яворский делал записи о терминах Танеева.

<sup>1</sup> См. журнал «Тетра», 1956, № 39.

<sup>2</sup> Цит. письмо Яворского к Танееву от 15 сентября 1909 г.

<sup>3</sup> См.: Сов. музыка, 1940, № 7, с. 67.

<sup>4</sup> См.: Б. Яворский. Цит. изд. М., 1972, с. 256—261.

Общение с учителем почти до самой смерти последнего вызвало впоследствии желание делиться воспоминаниями о нем, его научном, педагогическом и исполнительском творчестве. Память о Танееве жила в Яворском постоянно и как бы только ждала случая быть запечатленной литературно.

В 1917 году, всего два года спустя после смерти Танеева, Яворский в обширных письмах Г. Э. Конюсу вспоминает о содержании и методике курса полифонии, который он проходил у Танеева<sup>1</sup>. В конце 1927 года, отвечая А. В. Луначарскому благодарностью за присланную ему с авторской дарственной надписью книгу статей «Музыка и революция», Яворский приложил к своему письму замечания по поводу прочитанного, и в частности — о понравившейся ему статье Луначарского «Танеев и Скрябин». После них Яворский, возможно, даже неожиданно для самого себя написал две страницы о личности Танеева — черты к его психологическому портрету, случаи из своего личного с ним общения<sup>2</sup>. Такой же характер носят заметки в письме-рецензии Яворского к Ф. С. Петровой (1938) по поводу концерта, в котором она исполняла романсы Танеева<sup>3</sup>. Благодаря содействию Яворского в 1937 г. была опубликована кантата Танеева на открытие памятника Пушкину. В 1938 и 1939 гг. он работал над публикуемыми «Воспоминаниями». Тогда же он принял самое деятельное участие в постановке «Орестей», осуществляя общее руководство исполнительскими силами студентов, аспирантов и педагогов Московской консерватории. В 1940 году Яворский опубликовал письма Танеева к Н. Н. Амалину. В последний раз он касается танеевской темы в оставшемся незавершенным труде «Заметки о творческом мышлении русских композиторов...». Таким образом, всю сознательную жизнь Яворский не переставал рассказывать и писать о любимом учителе. Об этой стороне деятельности Яворского и его «Воспоминаниях о С. И. Танееве» можно сказать его же словами из упомянутого выше письма к Ф. С. Петровой: «...Я думаю, что выполнил заветы Танеева, Скрябина и других, которые учили меня делиться своими впечатлениями; они говорили, что это долг всякого настоящего музыканта по отношению к его собратьям по искусству, а мне хочется быть настоящим музыкантом».

Окрашенные живым личным переживанием, «Воспоминания» Яворского имеют значение прежде всего бесспорно важного исторического документа. Они необычайно ярко воссоздают многогранный облик Танеева, запечатленный самым осведомленным и наблюдательным ме-муристом.

Ценность этих воспоминаний и в том, что Яворский зафиксировал многие научные тезисы Танеева (например, касающиеся проблематики фуги и сонатного аллегро). Они содержат ценнейшие данные об эсте-

<sup>1</sup> См.: Б. Яворский. Цит. изд. М., 1964, с. 457—469.

<sup>2</sup> Там же. М., 1964, с. 486—488; М., 1972, с. 377—379.

<sup>3</sup> Там же. М., 1964, с. 515—518; М., 1972, с. 587—591.

тийских и педагогических установках Танеева, характеристику его пианистического мастерства, которые нельзя найти ни в одном из других опубликованных источников. Не меньшую ценность представляют «Воспоминания» и со стороны изложения собственной теории Яворского. Авторские теоретические публикации Яворского чрезвычайно немногочисленны. Тем большее значение приобретают отдельные положения, встречающиеся в «Воспоминаниях» в связи с тем или иным тезисом Танеева. Наконец, повествование не ограничивается узкой трактовкой темы, оно ведется на фоне общественно-музыкальной жизни Москвы.

Поводом для возникновения «Воспоминаний» послужила подготовка к проведению 75-летнего юбилея Московской консерватории и мероприятия к 25-летней годовщине со дня смерти Танеева. Яворский начал работу над ними в 1938 г. В конце этого года он выступил с двумя сообщениями, посвященными Танееву: 15 декабря сделал доклад исполнителям «Орестеи»<sup>1</sup>, а 26 декабря прочел доклад-воспоминания о своем учителе на заседании совета по научной работе Консерватории. Стенограмма последнего доклада и легла в основу «Воспоминаний». Получив ее, Яворский начал было ее править, но вскоре убедился в нецелесообразности этого, и в дальнейшем стенограмма послужила отправным пунктом при написании «Воспоминаний».

Во второй половине 1939 г. Яворский осуществил основательную переработку своего сообщения, введя много нового материала. З. Ф. Савелова вспоминает, что Яворский (по-видимому, в 1939/1940 учебном году) передал ей рукопись «Воспоминаний» с запиской: «Вот моя работа о С. Танееве. Прошу Вас, чтобы никто, кроме Вас, не знакомился с нею. Это в значительной мере не то, что я сообщал в консерватории»<sup>2</sup>. Очевидно, речь шла о последней редакции «Воспоминаний».

По сохранившимся автографам можно проследить различные этапы работы<sup>3</sup>: наброски и выписки к докладу по поводу постановки «Орестеи» и первоначальный текст доклада 26 декабря 1938 г. (№ 320), цитатный материал и краткий план последнего (№ 317 и 318), стенограмма доклада с начатой правкой (№ 7239), обширные дополнения к ней, а также неполностью сохранившаяся промежуточная редакция (№ 316) и последняя редакция — машинопись с авторскими пометками и некоторыми вставками (№ 4360). Трудно сейчас сказать наверняка, считал ли сам автор работу над «Воспоминаниями» завершённой. В ходе работы расположение материала и самый текст изменялись; в последнем варианте труда остались единичные повторы. Не исключено, что Яворский предполагал вернуться к редактированию этой работы.

В «Воспоминаниях» Яворский не стремился к строгой систематичности изложения. Он излагал отдельные фрагменты, по-видимому, по

<sup>1</sup> См.: Б. Яворский. Цит. изд. — М., 1972, с. 204.

<sup>2</sup> Б. Яворский. Цит. изд. — М., 1964, с. 114—115.

<sup>3</sup> Гос. центральный музей музыкальной культуры им. Глинки. Фонд Б. Л. Яворского. № 146; при наименовании материалов в скобках указаны номера единиц хранения.

мере того, как они приходили на память. Ученик Яворского С. В. Протопопов в конце 40-х годов готовил рукопись для издания. Стремясь придать изложению большую последовательность, он переставлял отдельные фрагменты и группировал их по тематическому признаку (о ладе, о каноне и т. д.). При этом он произвел разбивку на главы, которым дал собственные наименования (№ 4361). Однако сделанные изменения нарушили взаимосвязанные объем и последовательность характеристик; начала глав становились как бы тезисами, направлявшими внимание читателя так, как не было предусмотрено автором. Наконец, терялась непринужденная естественность устного сообщения, которому присущи даже известные шероховатости. Об этой редакции мы упоминаем постольку, поскольку она легла в основу предшествовавших частичных публикаций. С. В. Протопопов опубликовал заглавную главу своей редакции<sup>1</sup>; по ней же Л. З. Корабельникова опубликовала разделы «Воспоминаний», в которых речь идет о некоторых теоретических положениях и педагогической деятельности Танеева<sup>2</sup>. В основу настоящей публикации положена последняя авторская редакция (№ 4360).

Изменения в размещении материала коснулись следующих случаев: краткое пояснение автора к «Воспоминаниям» в целом, сделанное в самом конце, вынесено в начало и отделено отбивкой; устранены случайные повторы текста (но оставлены варьированные упоминания тех же фактов); вставные эпизоды о пребывании А. Рубинштейна у Листа и о берлинском студенте помещены в сносках.

Язык «Воспоминаний» несет на себе явственный отпечаток устной речи. Литературная правка делалась без оговорок лишь в самых необходимых случаях и обязательно при условии, если она не меняла оттенков смысла. Наиболее интересные варианты текста из рукописи приведены в примечаниях.

Редакторские сноски оговорены. При незначительных разночтениях между чистой машинописью и черновой рукописью предпочтение отдавалось последней. Отбивки в тексте заменяют авторские отчеркивания, разделяющие фрагменты.

Б. Рабинович

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1948, № 3, с. 59—62.

<sup>2</sup> В кн.: С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. — М., 1967, с. 84—120.

Кроме этих двух публикаций «Воспоминаний» в редакции С. В. Протопопова, эпизод о встрече Глазунова и Рахманинова у Танеева опубликован в другой редакции под заголовком: Б. Л. Яворский. Из воспоминаний. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове/Сост., ред., примеч. и предисл. З. Апетян. 2-е изд. М., 1961, т. 1, с. 229—230. Небольшие отрывки из «Воспоминаний» приведены также Г. Б. Бернандтом в его кн.: С. И. Танеев. — М.; Л., 1950, с. 27, 28, 220, 244, 284.

При изложении теоретических положений Танеева я пользуюсь понятиями и терминами, свойственными мне в моей музыковедческой работе. Это я делаю потому, что стремлюсь передать смысл его указаний, а не их точное оформление. Должен сказать, что указания Танеева ставились ясными во время исправления, вернее — пересочинения им ученических работ, при показе соответственной литературы. Точных формулировок, за исключением строгого стиля, он не давал и часто сам себе противоречил, употребляя термины, против которых сам же возражал (например, заключительная партия, вместо признаваемых им заключения в пределах побочной, дополнения). К тому же я сам, когда учился еще в консерватории у Танеева, слушал его сквозь призму моих тогдашних установок в пределах теории музыкального мышления, помогавших мне расшифровывать многие его неясные или путанные словесные указания. Это же давало мне возможность уразумевать те подводные теоретические «камни», которые он старательно обходил на словах, надеясь «в данном случае» интуитивно проскочить между ними, благодаря своему подсознательному музыкальному чутью!

Уразумению теоретических устремлений Танеева мне, кроме того, помогало и то, что я тогда уже хорошо знал всю теоретическую литературу, имевшуюся на русском языке; прошел полный теоретический курс по системе Римского-Корсакова у Е. А. Рыб и был даже знаком с полным курсом работ ученика Танеева — Р. М. Глиэра, подробно рассказывавшего мне про танеевские принципы и задания.

Мои воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве не носят хронологического порядка. Это — общий обзор отча-



сти его педагогической, отчасти композиторской и исполнительской деятельности, свидетелем которых я был с 1898 года и до его кончины в 1915 году.

Но вначале я хотел бы немного обрисовать чисто бытовым образом ту обстановку, среди которой, по моему мнению, образовался Танеев как музыкант, — настолько, насколько я мог это вывести на основании своего знакомства с ним. Я совершенно не настаиваю на правильности моих установок и на их неоспоримости — для этого у меня мало документальных данных. Правильность некоторых положений можно будет установить более или менее точно только после того, как будет опубликована его переписка, которая должна дать большой материал.

Я начну с того, что процитирую некоторые художественные произведения. У Тютчева есть стихотворение «Слезы людские», которое было напечатано впервые в «Москвитяине» в 1858 году:

Слезы людские, о, слезы людские,  
Льетесь вы ранней и поздней порой...  
Льетесь безвестные, льетесь незримые,  
Неистощимые, неисчислимые —  
Льетесь, как льются струи дождевые,  
В осень глухую, порою ночной.

В этом стихотворении посредством множественности повторения образа переданы безграничность горя и страдания в русской действительности, бесконечность, неизвестность, безмерность, сила горя, безотзывность страдания. Что это именно в русской действительности, подтверждается отрывком из другого стихотворения Тютчева, написанного приблизительно в этот же период в 1855 году:

Эти бедные селенья,  
Эта скудная природа —  
Край родной долготерпенья,  
Край ты русского народа!

Некрасовым в то же самое время, в 1858 году написано стихотворение «Размышление у парадного подъезда», в котором есть такая строфа:

Волга! Волга! Весной многоводной  
Ты не так заливаешь поля,  
Как великою скорбью народной  
Переполнилась наша земля.  
Где народ, там и стон... Эй, сердечный!  
Что же значит твой стон бесконечный?  
Ты проснешься ль, исполненный сил,  
Иль, судеб повинуюсь закону,  
Все, что мог, ты уже совершил, —  
Создал песню, подобную стону,  
И духовно навеки почил?

И дальше:

Душій! Без счастья и воли,  
Ночь бесконечно длинна,  
Буря бы грянула, что ли!  
Чаша с краями полна!  
Грянь над пучиною моря,  
В поле, в лесу засвищи,  
Чашу вселенского горя  
Всю расплещи!

Или еще у того же Некрасова <1858>:

Стихи мои! Свидетели живые  
За мир пролитых слез!  
Родитесь вы в минуты роковые  
Душевных грез  
И бьетесь о сердца людские,  
Как волны об утес.

Наряду с этим, обратим внимание на такие картины:

Перов — «Похороны крестьянина» (1865, тема из поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос», <1863>, находится в Третьяковской галерее),

Айвазовский — «Девятый вал», 1850,

Якоби — «Привал арестантов», 1861,

Флавицкий — «Княжна Тараканова», 1864,

С. В. Иванов — «Переселенцы», 1889 — умерший переселенец под телегой,

Крамской — «Неутешное горе», 1884,

«Христос в пустыне», 1872,

«Хохот» — та картина, над которой

Крамской работал в последние годы своей жизни, где он изображает глумление, издевательство над страданием и отчаянием.

У Мясоедова — картина, где изображается самосожжение.

У Репина — «Иван Грозный, убивающий своего сына», 1881—1885, — две картины, передающие отчаяние.

У Васнецова — «Аленушка», 1881,

«После побоища», <1880><sup>1</sup>.

Если вслушаться в музыкальные произведения того же времени, то и там запечатлены такие же настроения народного стихийного горя, как психологической установки творчества.

У Мусоргского — всем известные его циклы: «Песни и пляски смерти», «Без солнца»; «Сиротка», «Колыбельная Еремушки», народ и юродивый в «Борисе Годунове».

У Чайковского можно указать на «Ромео и Джульет»

<sup>1</sup> Названия некоторых картин, упоминаемых Яворским: «Проводы покойника», «В дороге. Смерть переселенца», «Самосжигатели», «Иван Грозный и сын его Иван...». — *Примечание ред.*

ту», как на постановку тезиса «счастье невозможно» из-за бытовых условий, из-за общественной распри, «Евгений Онегин» — «а счастье было так возможно»; многие его романсы. В частности, следует указать на замечательный романс «Новогреческая песня», где передана истовая безысходность массового горя, на Анданте из Третьего квартета, на «Франческу да Римини», где так замечательно выражено стихийное эмоциональное томлящееся горе, страдание, доходящее до всепоглощающего отчаяния, на «Осень» во «Временах года», на некоторые места в Трио, на арию Лизы в «Пиковой даме» (сцена у Канавки); на Шестую симфонию, где так передана психология массового горя и страдания.

Во всех этих художественных произведениях запечатлена эпоха народного горя, горя как массовой эмоции, как психологической установки эпохи.

Вот та обстановка, которая окружала Танеева во времена его детства.

Но на Танеева — это я говорю с его собственных слов — сильно повлияли (как идейная противоположность) также освобождение крестьян и судебные реформы.

Если мы ознакомимся последовательно с тематикой его музыкальных произведений, то увидим, что начал он свою публичную композиторскую деятельность кантатой на открытие памятника А. С. Пушкину в 1880 году<sup>1</sup> и положил в ее основу слова, которые прославляют «непокорный» труд художника.

После этого в 1884 году он сочинил кантату «Иоанн Дамаскин» на текст А. К. Толстого. В этом произведении выражен протест против насилия, против гнета над свободой творческой воли.

Очень характерно для его художественной идеологии то, что больше десяти лет своей жизни (1884—1894) он посвятил трилогии «Орестея» на сюжет Эсхила<sup>2</sup>. Основная идея этой оперы — замена кровавого возмездия справедливым судом. Если внимательно просмотреть текст (либретто писал А. Венкстерн, но, разумеется, по указаниям Танеева), то мы увидим, что мысль Танеева выра-

<sup>1</sup> Кантата «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» на слова Пушкина была сочинена в 1880 г. по случаю открытия памятника поэту и в том же году исполнена под управлением Н. Рубинштейна. — *Примечание ред.*

<sup>2</sup> Литографированный кливир, переработка вышла из печати в 1894 году. Партитура и кливир — у Беляева в 1900 году. Ставилась «Орестея» в Петербурге в 1895 г. в Марининском театре и в Москве в 1917 году в бывшей опере Зимина (театр Моссовета).

жена совершенно ясно. В финале оперы имеется три ярких места:

Дарован нам новый закон,  
Суд правый отныне навек учрежден.  
Не зная пристрастья, невинных оплот,  
Суд новый нам счастье и правду несет.

Афина говорит:

На благо смертных я учредила новый суд.  
Он должен быть доступен состраданию.

И наконец финальный хор:

Блаженство и правда да царствуют в мире  
под сенью законов.

После «Орестей» Танеев написал романсы на тексты Полонского, в которых он выявляет протест революционеров, лишенных свободы<sup>1</sup>.

Наконец, его последнее произведение (на текст А. С. Хомякова, 1858) — кантата «По прочтении псалма» в 1914 г., которую он посвятил «памяти матери моей, Варвары Павловны Танеевой».

Заключительные слова кантаты:

Мне нужно сердце чище злата  
И воля крепкая в труде;  
Мне нужен брат, любящий брата,  
Нужна мне правда на суде!

Кто знает биографию Сергея Ивановича Танеева, тот сразу себе представит всю цепь его протестов против попрания «правды»; эти протесты и были характерными событиями в его общественной деятельности с самого ее начала и до его гробовой доски. Выяснение правды для него — как для человека, композитора, педагога, музыкального деятеля — было самым характерным. Правдой он руководился каждый раз, когда ему приходилось решать даже самые мелкие вопросы, будь то в педагогической практике, в концертной практике, в его композиторской деятельности. Достаточно вспомнить хотя бы неподписание им договора с дирекцией Мариинского театра при постановке оперы «Орестея». Танеев не признавал за дирекцией права делать произвольные купюры; он требовал, чтобы в договоре были поставлены после упоминания о купюрах слова: «с согласия автора». Так как дирекция на такую вставку не согласилась, Танеев отказался подписать договор, и опера была снята с репертуара. Всем, вероятно, известна его борьба с В. И. Сафоновым, борьба на педагогическом поприще в консерватории.

<sup>1</sup> 16 романсов оп. 32, 33 и 34, сочиненные в 1911—1912 гг. — *Приложение ред.*

И бывали самые мелкие случаи в классе, когда он из-за какого-нибудь вопроса по поводу задачи или сочинения ученика высказывался иногда очень резко; но как только он более или менее успокаивался, то сейчас же ставил себе вопрос — а был ли он прав, не было ли у ученика каких-нибудь специальных намерений, когда он таким именно образом решал данный случай или брал такое задание.

Я знаю случаи, в которых он всегда решал категорично: он не допускал в музыкальном творчестве ничего призрачного, ничего фантастического, ничего нелогичного. То, что не объяснялось реальной действительностью, реальной логичностью, то им отменялось совершенно безапелляционно. Я не могу перечислить всех случаев, но могу рассказать о некоторых. Однажды один ученик принес романс на слова Алексея Толстого «В колокол, мирно дремавший». Сергей Иванович просмотрел романс, но очень нехотя, даже не до конца, и сказал, что на такой текст нельзя писать романсы, потому что если бомба ударит в колокол, то никакого звона не будет — будет удар, который совсем не музыкален. И когда другой ученик также принес такой «колокольный» романс, он так же нехотя прослушал его и сказал: «Было бы хорошо, если бы не было так плохо». «Колокол не может что-то выражать. В колокол бьют, и больше ничего».

Мышление Танеева как музыканта организовывалось в Москве в 60—80-е годы XIX столетия.

Ему особенно повезло на школьной скамье, в самый первоначальный момент организации его музыкального мирозерцания. Его руководителями в Московской консерватории были два крупнейших тогдашних музыканта. Одним был основатель Московской консерватории, виртуоз-пианист с европейской славой, симфонический дирижер, осуществляющий передовые для того времени программы — Николай Григорьевич Рубинштейн. Вторым был начинавший уже приобретать одно из первенствующих мест на композиторском поприще Петр Ильич Чайковский, оказывавший к тому же большое влияние на московскую общественную мысль своими музыкальными фельетонами.

Кроме Рубинштейна и Чайковского, в Московской консерватории работал ряд музыкантов, отличавшихся своими передовыми устремлениями. Это были — Карл Клиндворт, ученик Листа, как раз в это время делавший клавираускуги вагнеровской тетралогии, Николай Дмитриевич Кашкин, Герман Августович Ларош, скрипач Ферди-

нанд Лауб, бывший раньше концертмейстером оркестра в Веймаре у Листа, виолончелист Бернгард Коссман, приятель Листа, тоже игравший под его дирижерством в Веймарском оркестре, виолончелист Фитценгаген и после смерти Николая Рубинштейна заменивший его как дирижера Макс Эрдмансдёрфер, пропагандист произведений Листа, Берлиоза, Брамса, Сен-Санса, преподававший в консерватории инструментовку.

Первый фортепианный педагог Танеева в консерватории — Эдуард Лангер был ярым шуманистом. Как мне рассказывал К. Н. Игумнов, Лангер, в бытность свою учеником Лейпцигской консерватории, даже пострадал за свою любовь к произведениям Шумана. Он показал однажды в классе своему профессору приобретенный им только что появившийся фортепианный квинтет Шумана. Профессор схватил ноты, смял их, бросил на пол и приказал Лангеру убираться вон из его класса, если он способен увлекаться такими ужасными сочинениями.

Танеев указывал нам на значение Лангера как пропагандиста произведений Шумана в Москве. Лангер считался первым по времени исполнителем Шумана в Москве. Я сам видел, с каким приветливым почтением Танеев обращался к Лангеру и старался поддерживать с ним разговор.

Годы юности и молодости Танеева совпали со временем, когда на Западе музыкально-педагогический быт, его практика и методика не только совершенно отмежевались от музыкально-общественной действительности, но и отгораживались от нее китайской стеной. «Педагогическая» литература, схоластические «теоретические» учебники не развивали музыкальное мышление учащихся, а прививали им рецептурные штампы — слуховые, мнемонические и исполнительские.

Братья Рубинштейны поддерживали связь с самыми передовыми музыкальными деятелями Западной Европы и смело противостояли лучшим тогдашним пианистам и дирижерам, а Антон пользовался известностью и как композитор, имевший доступ в оба тогдашних концертно-оперных лагеря — и листовский, и лейпцигский (Гевандхауз). Поэтому русские консерватории, руководимые этими двумя крупнейшими европейскими музыкантами, сразу стали на тогдашние передовые музыкальные позиции. Эти консерватории пополняли свой педагогический состав лучшими западноевропейскими артистами, вводили в репертуар концертов по возможности все подлинно творческие новинки.

В Москве это время было порой расцвета музыкальной культуры, время, столь отличное от позднейшего, когда политическая реакция стала оказывать свое тлетворное влияние и в области музыкального искусства, когда Танеев стал постепенно уединяться в консерватории и наконец вынужден был покинуть ее, как это уже сделали до него другие крупные музыканты.

Руководителем, имевшим наибольшее влияние на развитие Танеева, очевидно был Чайковский.

Сам Чайковский как композитор был учеником Антона Рубинштейна, по тогдашним боевым временам в области насаждения художественной культуры в России ярко деспотичного административного и художественного руководителя Петербургской консерватории. Музыкальное мирозерцание самого Рубинштейна образовалось под перекрестным влиянием двух совершенно противоположных подходов к музыкальному искусству. Эта борьба влияний ярко сказывалась в его деятельности в течение всей его жизни и она же одинаково ярко характеризовала и мышление, и профессиональный *modus vivendi*<sup>1</sup> его ученика Чайковского, а впоследствии и ученика Чайковского — Танеева.

Антон Рубинштейн и как пианист, и как музыкальный идеолог был учеником Листа, этого музыкального протагониста XIX столетия. Но тот же Антон Рубинштейн часть своих теоретических и идеологически-музыкальных установок получил у трех сыновей трех банкиров — схоласта Дена, Мендельсона и Мейербера. Эти установки и явились впоследствии яблоком раздора между Листом и Рубинштейном. Борьба этих двух музыкальных идеологий — веймарской и берлино-лейпцигской — тормозила развитие музыкального мышления в тогдашних русских консерваториях. Но все же в те годы веймарское влияние главенствовало, отчасти благодаря усиленной концертной пропаганде и композиторской деятельности балакиревых<sup>2</sup>.

В первый раз Антон Рубинштейн учился у Листа мальчиком с весны 1841 года до весны 1844, затем общался с ним более или менее случайно до 1849 года и снова занимался в Веймаре в 50-х годах, причем, как видно из переписки Листа, даже жил у него в Альтенбурге<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Образ жизни (лат.). — *Примечание ред.*

<sup>2</sup> Довольно общеизвестно, что Антон Рубинштейн во время своих концертов, уже в конце своей деятельности, очень сильно потел, так что на рояль клали для него полотенце, и он несколько раз менял рубашки в артистической. (Окончание сноски на след. стр.)

Лист, один из самых ярких представителей новых художественных устремлений XIX столетия, выработал свою музыкальную идеологию в Париже в бурную эпоху подготовки к июльской революции 1830 года. Он был знаком с <многими> художественными и философскими деятелями той эпохи — с Гюго, Гейне, Бальзаком, Делакруа, Жорж Санд, Ламенне и др. Сам Лист несколько раз упоминает в своей биографии Шопена, что считает себя многим обязанным Шопену как в идейно-композиторской, так и в исполнительско-пианистической музыкальных областях.

Летом 1938 года я довольно внимательно просматривал юношеские произведения как Листа, так и Шопена, и с удивлением заметил, что многое из того, что считалось по праву первородства принадлежащим Листу, находится в сочинениях Шопена, написанных и частью даже напечатанных до его переезда в Париж и до знакомства с Листом. Поэтому приходится переадресовать Шопену введение в музыкальную практику этих особенностей творчества и исполнительства, характерных для передовых музыкантов — композиторов и исполнителей XIX столетия.

Новые принципы ладового мышления, новые звуковые образы, новая выразительность почерпались Шопеном из трудовых, хороводных и плясовых народных напевов. Очевидно, из того же источника Шопен выводил и новые принципы фортепианной аппликатуры. Идущую еще от версальской драматической школы и этикетной музыки артикулированную декламационность Шопен постепенно заменял эмоционально-психологической фразировкой, положив в ее основу соответствие протяжения и качественного членения экспирации<sup>1</sup> протяжению и качественному членению конструкции построения. Шопен устанавливал единство экспираций — творческой и исполнительской;

Экономка Листа, Паулина Апель, бывшая после смерти Листа хранительницей листовского музея в Веймаре, рассказывала, что во время обычного урока, длившегося часов пять подряд, Рубинштейн так сильно потел, что раз пять-шесть менял... листовские рубашки, и этим приводил ее в совершенное отчаяние, так как при почти ежедневных занятиях изводил весь листовский гардероб, и ей приходилось сейчас же после урока бежать к прачке, относить белье в стирку. Сам же Лист, по рассказам той же Паулины Апель, играл по семи часов подряд так, что небу было жарко, и вставал из-за рояля «сухой, как из бани». [Этот рассказ П. Апель Яворский слышал в Веймаре в 1926 г. — *Примечание ред.*].

<sup>1</sup> Экспирация здесь — единство творческого или исполнительского замысла и соответствующей исполнительской энергии — моторной, эмоциональной, волевой. — *Примечание ред.*



конструкция, а не декламационная строфичность и ее размер, подчиняла себе композицию и оформление.

Известно, что Шопен был исключительным танцором неэтикетных танцев (как ведущим так и фигурным солистом), прекрасно играл для танцев (так же, как и Лист, и Рубинштейны) и был выдающимся мимистом. В течение почти десяти лет он был первым актером жоржсандовского домашнего театра, зрителями которого были выдающиеся интеллектуально лица Парижа. Очевидно, что эти свои двигательные — изобразительные и выразительные — способности он постепенно вводил в свое фортепианное исполнительство, лишая аппликатуру ее размерно-этикетного и артикуляционно-декламационного назначения и делая пальцы лишь касательными оконечностями фразировочных, образно-изобразительных и психологически-выразительных движений всей руки.

Те лица, которые знали достаточно близко Танеева, могут рассказать, как Танеев мучительно переживал необходимость выставлять штрихи у струнных согласно требованиям не соответствующей его мышлению декламаторской артикуляции, до сих пор деспотически властвующей над исполнительством в струнной группе музыкальных инструментов. Этой же декламаторской артикуляцией наделяют произведения Шопена доморощенные редакторы всевозможных издательств земного шара, вызывая этим пальцевое исполнение Шопена, то есть предъявляя орлу требование летать перьями, но не крыльями.

Это отличие в использовании живой творческой экспирации, освобождающей человека от векового гнета, было, вероятно, истинной причиной расхождения Листа с теми музыкантами, которые по мере своего возмужания переходили в русло старых традиций — Шуман, Брамс, Иохим, Фетис и другие. И Шопен, и Лист воспитались на Бахе, Моцарте и Бетховене, что отличало их от других современных им музыкантов, выросших на произведениях тогдашних эпигонов разлагающегося классицизма; эти музыканты своей административной и педагогической деятельностью надолго сковали творческую и исполнительскую активность западноевропейских консерваторий.

Шопен и Лист высоко ставили Баха и в творческом процессе признавали авторитет Баха не только тогда, когда оно полифонично по мышлению. Их привлекала в звуковедении Баха аналогия со звуковедением трудовых народных песен; в Бахе они находили те же поиски отхода от единообразия масок, этикета, размера, неизменяе-

мости темы, типа, жанра и стиля изложения. Стоит обратить внимание на выбор баховских произведений в концертных программах Листа — «Хроматическая фантазия», прелюд и fuga *cis-moll* из первой части «*Wohltemperiertes Clavier*», органная прелюдия *e-moll* (*Riesenfuge*). Это все произведения, резко нарушающие ладовые, размерные типовые штампы современного Баху этикетно-риторического музыкального мышления.

Европейские композиторские и исполнительские школы XIX столетия основывались в вопросах полифонии на штампованной фигурации трезвучий I, IV и V ступеней, то есть заменяли полифонию голосоведением, проводили элементарную размерность, совершенно подавляя ею примитивную <ладовую> ритмику; звуковедение совершенно отсутствовало, заменялось самодовлеющим голосоведением. Самый «хроматизм», когда он вводился этими композиторами, был сугубо «диатоничен» — он «расцветивал» штампованную диатонику и никогда не создавал ритмики творческого ладового мышления, как у Баха.

Танеев у Баха тоже искал звуковедение, полифонию не как хитросплетения голосоведения, а как сложность ладовой ритмики даже в построении одноголосного изложения. Поэтому при выборе учебников строгого, свободного стиля и форм он остановился на работах Бусслера, как дававших наибольшую свободу мышлению; в строгом стиле они отрицали штампованность «белоклавишного» мажора, в свободном — тяготели к баховскому звуковедению. Впоследствии он по тем же причинам предпочитал учебники Праута работам Римана, старавшегося и строгий стиль, и фугу, и творчество XIX столетия подчинить рационалистической «диатонической» штамповке и приоритету размера над ритмом. И это отрицание основных принципов музыкального мышления Римана соединялось у Танеева с исключительным признанием научной ценности римановских работ. В этом отношении Праут, по мнению Танеева, не мог конкурировать с Риманом.

Таким же двойственным было отношение Танеева к Генделю. Умом он постигал весь блеск генделевской техники, его темпераментность, эффектность, а для удовольствия, своего и учеников, играл произведения... Баха, приводил примеры на самые разнообразные случаи в творчестве, играя... Баха; когда же говорил словами (а не музыкой), то ссылался на Генделя. Гендель для него был образцовым учебником звукового оформления; Бах — образцом творческого музыкального мышления. «Иоанн Дамаскин» Танеева перекликается с XIII псалмом Листа,

с величавой строгостью Баха, но не с Генделём. Некоторые камерные произведения Танеева чрезвычайно выиграли, когда советские ансамбли стали исполнять их с широкой решительной мужественностью и эмоциональной насыщенностью баховско-бородинского стиля, а не с галантной этикетностью Генделя и Гайдна.

Я знаю несколько случаев из педагогической практики Танеева, когда он отрицательно относился к насыщенному использованию низкого регистра звуковой скалы, к насыщенности медлительного общего изложения, требовал моцартовской ясности и прозрачности и отрицал ссылки на Баха и Чайковского. А затем через некоторое время сам осуществлял аналогичные задания в своих сочинениях. Когда же ему указывали на это, то он полусмущенно, полунаивно говорил, что ему захотелось решить такое же задание. В результате появлялись такие произведения, как «Сталактиты», прелюдия и fuga для фортепиано, многие места фортепианного квинтета.

Шопен и Лист высоко ставили творчество Моцарта. Шопен завещал исполнить «Реквием» Моцарта на своих похоронах. Чтобы «смогли» исполнить это его желание, останкам Шопена пришлось дожидаться похорон в склепе церкви Мадлен; нужно было дать время парижским музыкантам разучить моцартовский «Реквием».

Лист из своих фантазий на оперные мотивы Моцарта создал две замечательные симфонические поэмы для фортепиано<sup>1</sup>.

Из сопоставления нескольких произведений Моцарта появилась оркестровая «Моцартиана» Чайковского, который в различных собственных своих стилизациях подражал стилю Моцарта.

Танеев очень любил играть Моцарта, часто проигрывал в классе целиком крупные его произведения — квартеты, симфонии g-moll, C-dur, «Дон-Жуана», «Волшебную флейту» (по партитуре; если было возможно, то на два рояля). Танеев любил по партитуре квартета C-dur показывать вступления на звуке, отсутствующем у других инструментов или заполняющем довольно большой промежуток между голосами, или сразу добавляющем новый высокий или низкий регистр. Он постоянно обращал внимание учеников на самостоятельную характеристику каждого действующего лица в оперных ансамблях Моцарта. При этом каждый раз он отмечал, что подобное мастер-

<sup>1</sup> «Фантазия на темы из оперы „Свадьба Фигаро“» и «Воспоминания о „Дон-Жуане“». — *Примечание ред.*

ство в одновременном сопоставлении образных характеристик встречается только у Глинки. Танеев очень высоко ценил «Руслана и Людмилу» и часто бывал в Большом театре на представлениях этой оперы. Особое внимание учеников он обращал на затейливое разнообразие конструкции у Моцарта, на разнометричность и разноритмичность<sup>1</sup> построений, составляющих одно целое, отличающее Моцарта от бетховенских дроблений ритма внутри обычной строфы; очень часто он отмечал многообразие разрешения Моцартом общих конструктивных схем — песенных, рондообразных, сонатной, — тоже обращая внимание на то, что Бетховен в своем творчестве придерживался более однотипного разрешения конструктивных схем. Танеев видел в таком отличии мышлений Моцарта и Бетховена отличие эпох — сложного разнообразия рококо с его дворцово-парковой культурой и монументальной мощности, но и однородности государственной и городской организации. Отмечал он и отличие отношения к природе — парковые ноктюрны и серенады Моцарта, пасторальную симфонию Бетховена, «Сотворение мира» и «Времена года» позднего Гайдна.

Лист свою исполнительскую деятельность как пианист, солист и ансамблист, и как дирижер посвятил пропаганде Бетховена. В 30-х годах Лист организовывал циклы камерной музыки, в которых между другими произведениями исполнил все сонаты, трио и другие ансамбли Бетховена, многократно исполнял в своих концертных поездках те же ансамбли, фортепианные концерты, тройной концерт, фантазию с хором. Затем сделал концертно-фортепианное переложение его симфоний, первый осуществил издание Urtext'a его фортепианных сонат, анонимно отредактировал легкое фортепианное переложение симфоний.

Биографы Шопена приписывают ему несколько отрицательное отношение к Бетховену. Они не учитывают того, что Шопен как самый яркий тогдашний музыкальный представитель новой эмоционально-психологической эпохи не только своим творчеством, но и своими словесными выступлениями отвоевывал право нового художественного выражения и поэтому должен был отводить те черты кончившей свое существование эпохи, которые противоречили новым художественным устремлениям. Поэтому как борец за психологичность развития самого

<sup>1</sup>Здесь и далее в аналогичном случае имеется в виду ладовая ритмичность. — *Примечание ред.*

мышления Шопен должен был отводить этикетную условность, пафосную риторичность и темпераментную декоративность Бетховена. Шопена не могла уже удовлетворить мимолетность эмоциональных всплесков, к тому же вполне покрывавшихся общей темпераментной страстностью. Нельзя забывать, что Шопен явился творцом той психологичной фразировки как композиторского мышления, так и исполнительства, которая шла на смену классической артикулированной декламации. Ведь бетховенское своеобразие и значение могло быть выявлено Листом, Вагнером, братьями Рубинштейнами, Никишем только после того, как Шопен с боем занял ведущие позиции. Не Жорж Санд, не чухотка преждевременно свели Шопена в могилу; он сгорел от величайшего творческого напряжения, от действенного борения. Погиб поэт, да здравствует поэзия!

Ведь действительное значение Шопена, этого протагониста психологической эпохи в музыке, мы поняли только тогда, когда модернистская механистичность стала подчинять себе глаз, ухо и самое мышление. Но как самое яркое явление минувшей эпохи Шопен вполне оценивал значение Бетховена.

В биографиях Шопена отсутствуют сведения о том, что в эмигрантской парижской организации он был чем-то вроде кассира и квартирмейстера. Он должен был приспосабливать квартиры приезжающим эмигрантам, показывать им достопримечательности Парижа. И вот каждого приезжего он считал необходимым познакомить с такой достопримечательностью Парижа, как исполнение симфоний Бетховена в концертах Парижской консерватории.

Братья Рубинштейны воспринимали уже Бетховена и Шопена как представителей двух различных эпох, но в основном находились под гипнозом германской концепции искусства, германских равновесно-устойчивых музыкальных принципов мышления, на основании которых они присоединялись к германской отрицательной оценке психологических устремлений творчества Шопена и Листа, направленных на осуществление в музыкальном искусстве категории развития. Развитие должно было сменить принцип раскрытия, логического обоснования данного тезиса, обусловливавшего в XVIII столетии смену периодической нарративной схемы — вариации и сюиты — схемой симметричного раскрытия — сонатной, которая была в музыкальном мышлении параллелью литературному рассуждению, трагедии, стихотворной оде, организовавшим словесно-логиче-

ское мышление своей эпохи так же, как живописное мышление организовалось зрительными одами — официальными портретами, батальными и аллегорическими сюжетами.

Антон Рубинштейн и его ученик Чайковский по художественной инерции продолжали шопеновскую и листовскую поэмность, но старались оправдать ее словесными отводящими обозначениями — увертюры, картины, фантазии. Танеев под влиянием эпохи старался обойти принцип поэмности, прикрыть его оперным сюжетом, текстом романса или хора; в своем преподавании он обходил это творческое задание, направляя всю силу своего убеждения на выдержанность основного тезиса, логичность его раскрытия и стройность равновесности. Но его выдает стремление к психологичности и объединение цикличности тематической общностью, причем эту систему лейтмотивов он понимает по-листовски, видоизменяя их и конструктивно, и композиционно. Поэтому у его учеников этот поэзный принцип прорвался мощным потоком; вспомним хотя бы творчество Скрябина и Рахманинова, но и отметим, что над их поэмностью мощно довлела танеевская конструктивная и тематическая репризность, заставлявшая нарушать психологичность развития, прерывать ее риторическим повторением начальных образов, ослабляющим раструбное результатное устремление коды. Достаточно указать на репризное повторение материала экспозиции в Пятой сонате Скрябина, несмотря на то, что это повторение противоречит не только психологическому развитию, но и просто-напросто выписанной автором словесной программе, в соответствии с которой невозможно, вызвав к бытию «зародыши жизни» и дав им возмужать и проявить себя в действии, снова заняться вызыванием к жизни тех же «зародышей».

Эта борьба между канонизированной косностью равновесного раскрытия, то есть умозрительного созерцания с одной неподвижной точки, и революционным устремлением к развитию характеризовала Танеева как человека, как педагога, как общественного деятеля, как исполнителя и композитора. Это именно подметил в Танееве Сафонов, когда в моменты своих кризисов обвинял Танеева в том, что от него, Сафонова, тот требовал соблюдения законности, а сам поступал, не соблюдая этой же законности.

Все эти общие соображения я привел для того, чтобы определить, к какому руслу европейской творческой музыкальной мысли принадлежал Танеев, чем были обусловлены его музыкальные симпатии — в начале его деятель-

ности к Бородину, затем к Римскому-Корсакову, в особенности к Скрябину, из заграничных авторов к Дебюсси, — и чем были мотивированы его музыкальные антипатии. Истоки танеевской музыкальной идеологии шли от Баха, Моцарта, Бетховена; по пути они обогащались и меняли направление Шопеном и Листом. Связующие звенья, идущие от Шопена и Листа к Танееву и через него к его ученику Скрябину, легко прослеживаются: это братья Рубинштейны и Чайковский.

Стойкий борец за принципы психологичности музыкального мышления, ясных и насыщенных психологических образов оформления этого мышления, Танеев отмежевывался от всех, будь то классических или сюжетно-программных, реставраций риторического мышления, хотя в качестве усердного посетителя концертов, в особенности симфонических, и их репетиций внимательно выслушивал эти произведения и пользовался всяким случаем, чтобы дома знакомиться со всей новой литературой. Он иногда с наивной откровенностью сообщал, что такое-то музыкальное произведение или теоретическая работа оказались вполне достойными внимания, несмотря на то, что неточник их происхождения не располагал в их пользу.

Особенно я должен подчеркнуть, что Танеев никогда не уклонялся от встречи с инакомыслящими музыкантами; наоборот, завидя кого-либо, он импульсивно устремлялся навстречу и наивно удивлялся, когда замечал, что кто-либо старается избежать встречи с ним на улице или в концерте. Он многократно при мне говорил, что очень интересно и полезно беседовать и знакомиться с инакомыслящими людьми, если их убеждения серьезные. К тому же у него сильно была развита жилка поспорить, в особенности если собеседник был мастер поговорить.

Теперь посмотрим на «генеалогию» Танеева по пианистической линии: он был учеником Николая Рубинштейна. Как был связан Николай Рубинштейн с Листом как с педагогом, я не знаю, но из переписки Листа видно, что Лист к Николаю Рубинштейну относился совершенно исключительно: он его ставил в самый первый ряд европейских пианистов. Есть его письмо к Николаю Рубинштейну, где он уговаривает его приехать в Германию и сыграть его «Todtentanz». Из всех европейских пианистов Лист считал только Николая Рубинштейна и Бюлова таковыми исполнителями этого произведения, которые удовлетворяли его как автора. Об этом говорит и Зилоти в своих воспоминаниях.

Николай Рубинштейн иногда отзывался о Листе довольно неодобрительно, так же как и Антон Рубинштейн. Причина этого очень ясна. Более или менее такую же причину недовольства артистов я наблюдал в начале XX столетия: в Москве была камерная певица Оленина-Д'Альгейм. Все музыкальные критики — критиками они себя не считали, они считали себя рецензентами — каждую рецензию о каком-либо вокальном камерном исполнении всегда начинали фразой: «Разумеется, у нас есть Оленина-Д'Альгейм, с ней тягаться невозможно, но принимая это в соображение...» — и следовал отзыв об исполнении данного певца или певицы. Такие рецензии, очевидно, раздражали рецензируемых певцов.

Если почитать критическую литературу тех времен, когда концертировали Антон и Николай Рубинштейны, то она так же точно переполнена не особенно вежливыми сравнениями с Листом. Из-за этих замечаний Николай Рубинштейн никогда не играл «Дон-Жуана»; он говорил: «Они, наверное, напишут: куда мне играть; вот Лист играл «Дон-Жуана»; а мне уж нечего соваться». Сообщаю это со слов Н. Д. Кашкина.

В библиотеке Николая Рубинштейна было самое полное собрание сочинений Листа, какое тогда можно было собрать, и Николай же Рубинштейн ставил по возможности все оркестровые и хоровые произведения Листа в симфонических концертах Московского музыкального общества. Какова же была библиотека Н. Г. Рубинштейна, я хорошо знаю. После его смерти она была приобретена К. Поповым, одним из директоров Музыкального общества. Наследники Попова передали ее Московской народной консерватории, имущество которой было передано при реорганизации музыкально-педагогических учреждений в 1921 году Первому Московскому музыкальному техникуму, имущество которого последовательно было передано Московской консерватории.

Сознавая, что дни его сочтены, Николай Рубинштейн настойчиво советовал своему ученику Зилоти не обращаться ни к какому другому педагогу, кроме Листа, и постарался через дирекцию Музыкального общества обеспечить Зилоти заграничную поездку.

Так что и тут преемственность от истоков Шопен — Лист в некотором роде также довольно очевидна.

Сергей Иванович Танеев (это уже было и на моей памяти) был в дружеских отношениях с Зилоти, который учился у Николая Рубинштейна и потом у Листа. Когда я интересовался происхождением фортепианной техники



Танеева, то он обыкновенно указывал на влияние Зилоти и как-то никогда не ссылаясь на Николая Рубинштейна. Он мог скорее сослаться на Фильда, которого никогда не слышал, но знал разных его учеников в России. А Николай Рубинштейн в его рассказах появлялся скорее как не терпящий противоречий деятель, решавший все дела по своему усмотрению, но не как музыкант-идеолог.

Танеев-педагог старался отдать самому себе точный отчет в предъявляемых им требованиях, дать им оценку с точки зрения новых, современных ему общественных установок, музыкальную композиционную практику связать с общественной и практической действительностью. Поэтому он активно боролся со всеми музыкальными явлениями, не поддающимися объяснению с позиций наглядной логики. От музыкальных образов он требовал четкости, первопланности, реальной логичности, и поэтому главными образцами приводил Баха и Бетховена. Шопен, Лист, Шуман, Чайковский, которых он высоко ставил как композиторов, казались ему недостаточно наглядными образцами, ввиду предъявляемых им громаднейших требований к ясной перспективности мышления и восприятия.

Тут я должен коснуться и Вагнера. В литературе я встречал упоминания, что Танеев не особенно хорошо относился к Вагнеру. Это, вероятно, обязано своим происхождением всяким досужим рассказам. Чайковский не очень долюбивал Вагнера как человека. Но, вне сомнения, Танеев очень внимательно изучал партитуры всех опер Вагнера, и когда, бывало, приходишь к нему на дом, то обыкновенно на пюпитре лежит какая-нибудь партитура Вагнера. Да и по опере «Орестея» и по симфоническим произведениям Танеева видно, что он применил в них систему лейтмотивов, хотя и по листовскому образцу. Как оркестратор он принял вагнеровскую оркестровку, то есть то, против чего в свое время очень боролась в России. Русские дирижеры протестовали против такого преобладания духовых и, в частности, медных; а оркестровка Танеева отличается тем, что медным он дает громадный простор (имея в виду те медные, которые были налицо в то время в Москве, а они тогда у нас не блистали).

Танеев чувствовал себя больше сознательным и активным борцом в настоящем, чем политиком и стратегом, подготовляющим будущие результаты в творчестве или восприятии.

Эти же соображения руководили им при выборе учебных пособий. Он остановил свой выбор на работах Бус-

слера и Беллермана и на вышедших уже во время его педагогической деятельности трудах Римана и Праута, старавшихся пролагать новые пути в области конструктивных основ музыкального мышления. Распространенными в Западной Европе работами А. Б. Маркса, Лобе, Ядассона, Рихтера и других теоретиков он не пользовался как учебными пособиями, хотя хорошо знал их. Он ставил им в упрек отрыв от практики лучших композиторов прошлого, незнание музыкальных традиций этого прошлого и, следовательно, полный отрыв их теории от стилевого музыкального мышления, которое они подменяли выхолощенными схоластическими штампами.

Танеев живо интересовался вопросом, как такие мастера, как Бах, Моцарт, Бетховен, добивались своей техники, и в свою бытность в Зальцбурге, незадолго до войны 1914 года, изучил ученические работы Моцарта и написал о них статью, напечатанную на немецком языке в моцартовском вестнике<sup>1</sup>.

Сам Танеев много и упорно работал в области обоснования композиторского мышления. Он, с одной стороны, тщательно исследовал сложные схемы абстрактного голосоведения, сложный контрапункт и канон (у него есть по этим вопросам два напечатанных труда), а с другой стороны, он много работал как над выяснением принципов голосоведения в свободном стиле на основе смены тональных моментов, так и над определением основ конструктивных отношений в пределах равновесно-устойчивой схемы мышления.

В планировке заданий и их обоснований он предпочитал Бусслера и Праута из-за четкости их схем проработки учебных заданий, опиравшихся на ясную для него музыкально-творческую практику Палестрины, Баха, Бетховена. Сам он значительно расширял эти проработки на основании собственных исследований произведений этих композиторов, отыскивал постоянно в них ответы на современные музыкальные запросы. Это была особенность, которая выделяла его среди тогдашних русских музыкальных педагогов.

<sup>1</sup> Статья Танеева «Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом контрапункте...» написана на основе изучения рукописи Моцарта в Зальцбурге, где Танеев был в конце 1911 года. Опубликована в мае 1914 г. в «XXIII. Jahresbericht der Internationalen Stiftung Mozarteum für das Jahre 1913» на немецком языке (на русском — в кн.: Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856—1946. Под ред. Вл. Протопопова. М.; Л., 1947, с. 182—194). — *Примечание ред.*

Постоянное сличение бывшего и того, что есть сейчас в действительности, с течением времени как будто постоянно возрастало. Развитие творчества Римского-Корсакова, Скрябина, Дебюсси сильно приковывало к себе его внимание, пытливость, жажду осознать и применить на практике новые принципы мышления. Характерно, что в появлявшихся новых произведениях Римского-Корсакова он отмечал как интересные сложно ладовые места, а места бетховенско-академического стиля и упрощенно-народные находил слабыми и неинтересными. Особо отметил он после представления «Китежа» сцену Февронии после ее бегства от татар.

Танеев внимательно следил за изысканиями в области строгого стиля Регенсбургской школы, за научными работами Оскара Флейшера, Франца Габерля и других западно-европейских, германских и французских музыковедов (например, Gédalge, профессор Парижской консерватории), за изданиями полных собраний сочинений Палестрины, Орландо Лассо, Баха, Генделя, изучая их документацию и аннотируя самые сочинения. К этому он старался привлекать и своих учеников (бывших).

Интересными фактическими подробностями этих научных трудов Танеев делился в классе, так что работа Курта о линейном контрапункте, представляющая собой сводку и обработку положений, выдвинутых этими исследователями, не явилась чем-то новым для учеников С. И. Танеева.

Основным заданием Танеева, как композитора и как педагога, было выявление конструктивных принципов, организующих музыкальное мышление. Музыкальность и мышление — это были два основных требования, которые Танеев предъявлял музыканту. От всякого ученика он требовал развития сознательного музыкального мышления, от его сочинения — талантливости. Это была двойственность, которая у него всегда ярко прорывалась: одно — технический, теоретический подход к сочинениям, а другое — их оценка музыкального сочинения. Он мог после полного разноса сочинения в том стиле, как Н. Рубинштейн разнес концерт Чайковского, сказать: «Но это мог сочинить только талантливый музыкант», и этим все кончалось к обоюдному удовольствию.

Если налицо была музыкальность, то композитор, исполнитель и слушатель Танеев прощал всегда то, чего не допускал профессор Танеев. Если же этой музыкальности не было, то профессор Танеев категорически восставал против присутствия такого ученика на курсе по компози-

торской специальности. Он говорил, что после окончания по такой специальности можно сделаться композитором, педагогом, историком, критиком, музыкальным ученым, но что для каждой такой специальности отсутствие музыкальности вредно (произнося это слово с упором и с жесткой интонацией). Музыкальность определялась теми стилевыми принципами, которые были <ему> свойственны.

Музыкальное мышление Танеева отличал приоритет психологической сложности в процессе развития самого мышления, то есть сложность как общей конструкции, так и ее композиционного выявления<sup>1</sup>.

Танеев не подчинял свое творческое мышление сложности оформления, самодовлеющей сюжетно-программной изобразительности. Но самый принцип композиционной изобразительности Танеев широко применял в своих произведениях, так как категорически отрицал мышление, которое по мере своего конкретного выявления не оформлялось четкими образами — выразительными или изобразительными. Когда ему приходилось отрицательно высказываться об исполнении какого-либо произведения, он, как на самое существенное, указывал на неправильность образа, положенного в основание исполнительского толкования. Про оперу одного известного композитора, стремившегося к сплошной гладкой мелодичности в стиле Чайковского, он язвительно заметил, что автор, очевидно, проводит новый принцип гармонического лейтмотива на основных созвучиях гаммы.

В самом композиционном распределении оформления Танеев строго придерживался принятого классиками соответствия граней оформления граням конструкции. Новый конструктивно момент мышления должен был быть отмечен или изменением оформления, или введением нового оформления; каждый раз в зависимости от важности конструктивной грани.

Последование тематического материала в экспозиции и репризе должно было быть одинаковым. Поэтому Танеев некоторое время не признавал сонатами шопеновские

<sup>1</sup> В черновом тексте после этого следовало: «Поэтому в самом композиционном распределении оформления отсутствовало разнообразие (схематичность распределения тематического материала в сонатной схеме, так называемая квадратность, то есть ясность тематических построений); оформление шло на простых созвучиях, простых внутриадаковых соотношениях, так как автор заботился о ясности процесса мышления, а не о том, чтобы преподнести интересное гармоническое звучание...». — *Примечание ред.*

сонаты. Выпадение тематического материала главной партии в репризе ему было непонятно, так как единство типа всей сонатной схемы, соответствовавшее риторическому раскрытию основного тезиса и превращавшее сонатное аллегро в рассуждение-оду, как это было в классическую эпоху, было для него основным условием творческого мышления. Танеев очень медленно осознал то громадное значение, которое отмечает деятельность Шопена в развитии творческого музыкального мышления. Шопен отделил конструкцию от композиции. В различии применения композиции к конструктивной схеме Шопен видел отличие стилей, свободу творческого мышления. Так как для него психологичность течения музыкального мышления была главным, то канонические штампы повторения и оформления были для него неприемлемы.

Для Бетховена главная партия была основным тезисом, пронизывающим все мышление. Мышление не развивалось, а раскрывалось. Побочная партия не вводи́ла нового тезиса; она своим началом (*dolce*) оттеняла основной тип тезиса, (*brío* Первой, Второй, Третьей, Пятой, Седьмой — IV часть, Восьмой, *maestoso* Девятой симфонии — *vivace, agitato*), который сейчас же после этого оттеняющего начала возносился (проводился как главный, основной тезис), риторически на вопросительных и восклицательных знаках внушался слушателям до конца экспозиции. Классическая экспозиция выставляла для созерцания и удивления свой тезис. Шопен же в экспозиции противопоставлял две идеи; в главной он давал действенность жизненной реальности; в побочной — тот идеал, к которому он устремлялся. Шопен впервые в истории музыки противопоставил два противоречивых образа в сонатной схеме; особенно ярко — в Сонате *b-moll*, побочную партию которой — трепетный, восторженный дифирамб (*sostenuto*, французское *soutenu*, «поднятие на щит») — теперешние пианисты, продолжая разложение стихийной фазы психологической эпохи, толкуют как *gi-tenuto* (французское *retenu*), превращают в сентиментальный ноктюрн. Делают они это отчасти и вследствие своей «музыкальности»: так как они (после Листа) находят непсихологичным повторение экспозиции, то, откидывая шопеновское повторение, чувствуют неравновесие сонатной схемы (экспозиция, вдвое укороченная, не равна по времени всему остальному) и, стараясь удовлетворить свою «музыкальность», растягивают эту побочную на прокрустовом ложе своего исполнительства до крайних пределов медлительной чувствительности. А тема творческо-

го задания Шопена? Разве это важно! Важна моя интуиция, моя личность. Подмалевал же профессор Мюллер глаза «Сикстинской мадонне» Рафаэля, потому что они не соответствовали идеалу глаз германской женщины. Смалевал же французский профессор ланиты Цецилии того же Рафаэля, потому что они не соответствовали тогдашнему идеальному овалу лица французской аристократки. Примеров в живописи мы знаем громадное количество. Пострадали французские красавицы XVII и XVIII столетий, пострадала жена Рубенса, пострадала Леонардо, Дюрер и множество других. Так же страдает и в ноктюрне *c-moll* Шопена заклочительное *doppio movimento*, этот прототип этюда *dis-moll* Скрябина.

После такой экспозиции Шопен уже не рассматривал разработку как риторический анализ, как разложение тезиса на его составные элементы, причем всегда в строгом риторическом порядке их появления в экспозиции. По этой причине у французов нет термина «разработка»; они называют ее очередной экспозицией. Шопен разработку мыслил как интенсивный процесс психологического переживания и, следовательно, возникновения все новых образов; и не как сопоставление таких новых образов, а как постепенное психологическое развитие от образа к образу через образ. После такого сплошного устремления Шопен не мог успокаиваться на возвращении к исходному тезису, правильность которого была доказана по косточкам. Шопен давал только свой идеал — материал побочной партии — как достигнутый или по крайней мере приближенный.

Все эти шопеновские решения сонатной схемы: 1) противопоставление противоречивых по образам партий в экспозиции, 2) психологичность, а не риторичность разработки, 3) реприза, в которой нет утверждающего тезисно-риторического повторения образов экспозиции, — долгое время смущали Танеева.

«Прекрасная музыка!»

В первую очередь он принял новую экспозицию; здесь известную роль сыграла экспозиция первой части Шестой симфонии Чайковского, повторяющая в общих чертах конструктивно и композиционно экспозицию Сонаты *h-moll* Шопена. Значительно позднее он принял шопеновские разработки, когда решил, что это «глубокая» музыка, в особенности в Сонате *h-moll*. На репризу он махнул рукой, тем более, что великолепный подход к тонической репризе в Сонате *b-moll* сделан на соединении двух тем главной партии. С каким эмоциональным взлетом сыграл

Танеев в классе: «Этот подход! Но все же он всегда отмечал исключительную творческую сложность шопеновских разработок».

Сам Танеев как автор и как учитель заботился о ясности процесса изложения, об его однородности с основным тезисом. Поэтому он не соглашался на контрастность сложных ладовых построений среди бетховенско-шумановского общего оформления, как это имеется в операх Римского-Корсакова. Это допускалось разве что в коде, как в завершении. Стилиевая однородность — психологической насыщенности и темы творческого задания — и крупный масштаб самого мышления отличают творческий процесс Танеева и его ученика Скрябина, который, попав к Танееву юным, легко усвоил эти основные принципы мышления. Поэтому Скрябин так постепенно, планомерно переходил на сложность самого ладового материала, на сложность постоянного состояния внутренней слуховой настройки. Но вместе с тем Скрябин, верный тем же заветам Танеева, выдерживал всю классическую последовательность композиционного оформления при этой сложности, или вернее — необычности внутренней слуховой настройки.

По той же причине после появления «Экстаза» Танеев защищал мышление Скрябина против негодования своих завсегдатаев, допускавших только вкрапливание в «нормальное» мышление эксцентричных построений. Танеев в ответ заявлял, что это будет Тришкин кафтан, смешение французского с нижегородским, но не творческое мышление. И по той же причине Танеев за несколько только месяцев до своей смерти как-то особенно проникновенно согласился с мнением Н. Д. Кашкина, что Скрябин целиком есть его, Танеева, настоящий ученик, а не Аренского.

Рахманинов и Метнер, общаясь с Танеевым уже в более зрелом возрасте, со сформировавшимся музыкальным мышлением, образовавшимся на более убогой литературе, чем та, которая усваивалась Танеевым и Скрябиным в их юности, уже не смогли организовать заново свое мышление, перейти на новые его принципы и потому гораздо более декоративны, неподвижны, созерцательны, а не действительно мыслительны.

Танееву и Скрябину было важно обратить внимание на новые принципы в процессе мышления, и поэтому они, чтобы не отвлекать внимания слушателя сложностью композиционного оформления, повторяли тот же тематический материал, часто в том же его изложении, думая, что этим они сосредоточат внимание слушате-

ля на крупных соотношениях в пределах целого. Они ещё не дошли в своем творческом мышлении до той смелости полета творческой воли, которая всецело подчинила и конструкцию, и композицию развитию темы творческого задания и организовала единство и сложность всех принципов творчества в таких произведениях, как Концерт Es-dur и «Прелюды» Листа.

Предпочтение общего перспективного процесса мышления местному ювелирному гранению высококачественного оформляющего материала отличает мышление Танеева от мышления Римского-Корсакова. Но эта же разница процессов мышления обусловила и взаимное признание: Римский-Корсаков и Глазунов оценили сложность конструктивного мышления Танеева, Танеев оценил оформление петербургской школы.

Стоит еще остановиться на том, что контрапунктист Танеев несказанно бывал рад, когда мог до предельности отточенный материал тем, противосложений, сложных двойных-тройных-четверных построений растворить, перевести в эмоционально-подъемный размах мышления. Тут он перекликается с Листом, который не написал ни одной завершенной фуги, хотя его материал не знает себе равных после Баха. Танеев достиг такого качества потому, что свое полифоническое мышление основывал на психологичности, изобразительности и выразительности своей эпохи.

На этом же основании он чувствовал, что современные ему темы творческих заданий не могут быть выявлены в замкнутой структуре созерцательных рассуждений-од Баха. Для Танеева выработка всего этого материала была аналогична отточке и шлифовке резца, которым какой-нибудь великий скульптор из глыбы мрамора освобождал свой творческий замысел, предоставляя ему возможность свободного воплощения.

Танееву доставляло несколько мальчишеское удовольствие ошарашить какого-нибудь особо «музыкально-интуитивного» посетителя, пришедшего в восторг от «истинно-вдохновенной» страницы. В таких случаях Танеев доставал рабочую тетрадь удлиненного формата и показывал отшлифованный, точно вымеренный материал, из которого возникла «вдохновенная страница», не повторившая ни одного построения из рабочей тетради, но тем не менее явившаяся их результатом.

Танеев часто повторял ученикам, что вдохновение нисходит только после усидчивой упорной проработки, и что чем больше энергии потрачено на подготовку, тем



больше уверенности освободиться от штампов и очистить путь творческому мышлению. Он говорил, что наиболее бывает доволен тогда, когда в сочинение не попадает ни одна проработанная деталь, как бы она хороша ни была и как бы ему ни было жаль ее. Не детали определяют целое, а творческая тема целого определяет образы деталей. Он любил рассказывать своим ученикам, которые никак не могли приладить деталь, как его преподавательница предметов в подобных случаях всегда советовала: «Порви написанное (или сотри резинкой) и начни наново». Рассказывал он это очень образно, с различными словечками и жестами.

У Римского-Корсакова, наоборот, деталь составляла достижение, и потому его ладово своеобразные ритмические формулы, контрапунктические находки определяли подход к целому.

Мышление Римского-Корсакова опирается на прекрасные, заранее заготовленные тезисы — цитаты, народные напевы.

Мышление Танеева, выработав маршрут, занято было его своеобразным для самого Танеева осуществлением (разумеется, в пределах свойственного ему исторического стиля и выработанных на его основах принципов мышления и оформления). Потому Танеев, много повозившийся над народной песней, пришел к выводу, что нашей конструктивной эпохе, эпохе развития, не свойственно орнаментальное мышление, руководившее мастерами эпохи *cantus firmus*'а, не свойственно и риторико-комментирующее мышление даже такого гения, как Бах.

Танеев все стремился к разрешению задачи устремления к тонике, а не раскрытия возможностей раз данной тоники. Поэтому он ставил себе задачу вступления или первой части, в которых не было бы главной тональности; поэтому же он старался написать последнюю часть так, чтобы главная тональность ее только заканчивала.

Было бы чрезвычайно интересно и крайне необходимо для развития нашей музыкальной мысли, чтобы ученик Римского-Корсакова, бывший вместе с тем и его хорошим частным знакомым, описал творческий метод и устремления такого исключительного по сознательности композитора.

Танеева всегда отличала большая чуткость к единству стиля в целом данного произведения. Он всегда предостерегал от такого сопоставления тем, разной конструктивной основы, путаного изложения, которые способны нарушить общий принцип мышления в данном произведении.

Этим он, разумеется, утверждал свою принадлежность к эпохе психологичности, импрессионизма<sup>1</sup>, колорита.

Разностильность он признавал уместным применять в сценическом произведении, в котором характеристика действующих лиц обуславливает это. Так, при характеристике Аполлона в «Орестее» он допустил заметную упорность в ритмике на «побочных» созвучиях лада, чтобы придать образу Аполлона некоторую величавую архаичность. В романсе «Менуэт» он придал теме революционной песни «Ça ira» вид скромного моцартовского менуэта, чтобы охарактеризовать придворное общество Людовика XVI, а в среднюю взволнованную часть, построенную на одновременном соединении двух построений той же песни «Ça ira», ввел самый низкий регистр музыкальной скалы, не свойственный моцартовской эпохе, и самое изложение дал на грозно мятущемся *perpetuum mobile* романтической эпохи.

Многие части камерных ансамблей Танеева, которым современная ему критика ставила в упрек галантность гайдновского стиля, в наши дни, исполненные нашими молодыми квартетами в сурово-жестком стиле, отчасти родственном Бородину, приобрели совершенно новый, необычный для старого исполнительского к ним подхода облик. Этот облик, по моему мнению, гораздо ближе к облику самого Танеева, он подходит к остальным частям, дополняет их, дает возможность увеличить общий масштаб значимости, вкладываемой исполнителями в целое сочинение. Можно здесь вспомнить, что Танеев начал свою деятельность свободного художника с рекомендации Николаю Рубинштейну исполнить Первую симфонию Бородина, а не симфонию Гайдна.

Я помню, как рецензент «Русских Ведомостей» Ю. Д. Энгель совершенно разнес струнные ансамбли, которые Танеев продемонстрировал у себя дома на рояле. Энгель доказывал, что исполнение струнным ансамблем лишит произведение того темпераментного характера, той компактной звучности, которую Танеев давал на рояле, да еще в небольшой комнате; он удивлялся, как это Танеев тратит творческие силы на такие невыигрышные произведения. Танеев был не только огорчен, но даже обижен, и указывал, что на струнных инструментах надо добиться того же результата, которого он добился на рояле.

<sup>1</sup> Слово «импрессионизм» в данном случае следует понимать как категорию, родственную термину Яворского «поэзность» (см. с. 34 настоящего издания). — *Примечание ред.*

В конструкции Танеев следовал Бетховену, в полифоничности мышления его образцом был Бах. Темпераментность Бетховена, эмоциональность Чайковского, но без его всесокрушающей стихийности, так как Танеев эмоциональность подчинял сознанию и организующей воле, — таков был действительный облик Танеева-музыканта. Но все же стихийное развитие кульминационных построений всегда встречали его «художественное» одобрение, и он играл такие места с исполнительским подъемом, который очевидно доставлял ему большое внутреннее удовлетворение. После этого его глаза светлели, он поворачивался к слушателям и испытующе-виновато всматривался в выражение их глаз, найдет ли он в них сочувственный отклик. Если окружающие такое подчеркнутое сочувствие выражали, то довольный Танеев начинал бормотать что-то невразумительное, но одобрительное. Что удовольствие он испытывал от возможности показать ширь и силу своего темперамента, было ясно из того, что такое же смущение и бормотание появлялось и после исполнения им «Аппассионаты» Бетховена, Шестой симфонии Чайковского или рапсодий Листа.

Необходимость вернуться после таких прорывов к педантичному исполнению обязанностей профессора явно тяготила его, и он явно бывал доволен, если ученики просили его отложить дальнейший просмотр их работ до следующего урока, тем более, что такие прорывы всегда увеличивали продолжительность урока далеко за пределы положенного срока.

Изложение звукового оформления Танеев допускал более богатое, чем у Бетховена (примерно, шумановское), но не разрешал ни себе, ни ученикам перспективную сложность и свободу Шопена, Листа, Чайковского, хотя и очень любил как пианист играть самые сложные по изложению произведения этих трех авторов. Я помню исполнение им в классе нескольких особо трудных этюдов Шопена. Очаровательно сыграл он однажды Этюд *gis-moll* в терциях как нежное убаюкивающее дуновение и затем наивно-добродушно заявил, что играть его так и надо — очень быстро.

Если же сочинение было рассчитано на большой исполнительский масштаб, например, фортепианный концерт, то в таком случае сложность изложения признавалась им как входящая в задачу композитора. Но однажды он самодовольно отметил, что лично он играет Первый фортепианный концерт Чайковского так, как он был написан автором, а не с теми переработками изложения, ко-

торые были внесены в него исполнителями и даже вошли в позднейшие издания этого концерта.

В инструментовке Танеев допускал все современные ему достижения и интересовался всем новым в этой области; он настойчиво расспрашивал каждого сведущего в этих вопросах человека, будь то его ученик или специалист.

В области гармонии, в пределах «мажорного каркаса», придерживаясь в общем палитры Чайковского, он допускал совершенно свободно, секвентно приводящие к какому-нибудь ясному созвучию субдоминанты и доминанты, септаккордно-нонаккордные сплетения Аренского, с которым был в приятельских отношениях. Получали одобрение и различные вольности и сложные последования созвучий типа Римского-Корсакова. По понятиям Танеева тональность определялась ясным сопоставлением I, IV и V ступеней во всевозможных их трезвучных и септаккордных видах с любыми повышениями и понижениями ступеней (здесь он обычно цитировал Листа, например, «Мефисто-вальс»); VI ступень свободно допускал как прерванность после доминанты или как расширение хода из тоники в субдоминанту; III ступень допускалась в доминантном значении перед тоникой. Но построений из соотношений II, III и VI ступеней не одобрял, находя это ладовой музыкой, архаизмом; в этом случае он, очевидно, отражал еще отношение консервативных музыкальных кругов 50—60-х годов к подобным построениям у Листа. Но при построении модуляционных планов как в фугах, так и в рондо, и в сонатах, сам себе категорически противоречил, так как безоговорочно допускал свободное обращение даже с неродственными тональностями, а не только со всеми родственными. По теории музыкального мышления родственны следующие мажорные и минорные тональности:

для C-dur: d-moll, e-moll, F-dur, G-dur, a-moll, c-moll, E-dur, f-moll, As-dur, gis-moll;

для a-moll: C-dur, d-moll, c-moll, F-dur, G-dur, A-dur, Des-dur, cis-moll, E-dur, f-moll.

Для C-dur Танеев исходил из *as* и *dls*, для a-moll из *gis* и *des*.

Танеев особенно любил мажор на пониженной II ступени (в C-dur — *des*; в a-moll — *b*) и как строй, и как внутритональное созвучие. В этом сказывалось унаследованное им от Шопена и Листа через Чайковского стремление к разложению изжившей себя мажоро-минорной внутренней слуховой настройки. Непременным условием являлось

только ясное последование этих созвучий как субдоминантно-доминантные соотношения для данной тональности. Римановское толкование минора как обращения мажора принимал, и в иных затруднительных случаях основывался на нем. Но это все касалось отклонений, сопоставлений тональностей, а не внутритонального построения, в котором подобные созвучия допускались как-то всегда неожиданно в виде «удачного случая применения», причем тут же подтверждались цитатой из Чайковского и ссылкой на то, что повышенная II и пониженная VI в мажоре, пониженная IV и повышенная VII в миноре входят в полную гамму — мажорную или минорную — и могут быть введены в любое созвучие тональности. Но когда дело доходило до пониженной II ступени, то тут пояснение не удавалось; большое трезвучие на *des* в C-dur вполне возможно, и доминантаккорд с пониженной квинтой (и даже с одновременно повышенной той же квинтой) вполне возможен, а малое трезвучие на пониженной II (cis-moll'ное) уже недопустимо, это не субдоминанта, в нем нет IV ступени — звука *f*. Получалась теория, что все созвучия, в которых налицо *h* и особенно *h—f*, являются доминантами в C-dur, а все созвучия, в которых налицо *f—a* или *f—as* — являются субдоминантами. Другими словами, допустимы те последования, при которых за созвучием, в котором имеется *f—a* (*as*), следует созвучие, в котором есть *h* (предпочтительнее, чтобы в «сложной» музыке было *h—f*), и ход басовых звуков характеризует C-dur; обратное последование «может быть удачным» при «удачном его применении». Другие последования, недопустимы в C-dur. И опять подчеркивалось значение басового голоса. Последующая тоника должна была появиться на сильной доле размера.

Но (как особый прием мышления, устанавливавший точную связь мышления Танеева с мышлением Листа) допускались построения по «гаммам» — тоновой, тон — полутон, полутора-тонной (по малым терциям)<sup>1</sup>. На этих обоснованиях допускались и тематические построения, и планы разработок или их частей, так называемые «ходы» в схемах рондо, которые Танеев признавал разработками; под разработку он подводил все построения, которые не являлись «темами» произведения. Но и тут возникали терминологические затруднения, так как «тема» излагается или в виде коленного построения, или в виде

<sup>1</sup> В черновике было еще: «и двутонный (по большим терциям)». — *Примечание ред.*

партии. Но и второе колéно может допустить «разработочное» построение, и в партии может быть неограниченное количество «тем», перед которыми вступление, между которыми или после которых могут быть «разработочные построения». И тут же приводились примеры из Моцарта и Бетховена. Танеев не любил, когда ученики в этих случаях ссылались на Чайковского (в особенности на «Ромео и Джульетту»), так как не считал Чайковского авторитетом в вопросах построения крупных соотношений в форме. Он находил его отдельные построения слишком длительными, слишком песенно самостоятельными. Но от разработки и перехода в репризу Шестой симфонии приходил в восторг.

Вообще крупные тональные соотношения легко уяснялись Танеевым. Внутритональное звуковедéние им осознано не было. Для него ничего не значило при исполнении дополнить последнюю тонику произведения до полного трезвучия в тех случаях, когда автор выписывает или одну I ступень, или I—III, или I—V; он мог и вообще «обогащать» заключительную каденцию. Помню его изумление, когда я спросил его после исполнения им Рондо а-moll Моцарта, в котором в коде проведено *b*, есть ли у автора звук *e*, который он сыграл в последнем тоническом трезвучии. «А разве это имеет значение?» — последовал его ответ. А когда в нотах этого *e* не оказалось, то он сказал, что Моцарт волен был его написать или не написать, но рондо написано в а-moll и тоникой, следовательно, является а—с—*e*; затем он повторил несколько раз конец с *e* и без *e* и заметил, что с *e* звучит «полнее», то есть он слушал каждый ладотональный момент изолированно, вне их взаимной ритмической связи и воздействия. Но раздражающее воздействие крайних неустойчивых моментов звуковых горизонтов Танеев ощущал и соответствующим образом реагировал на них.

Танеев жадно знакомился с музыкальной литературой; регулярно посещавшие его московские и петербургские композиторы знакомили его со своими новыми, иногда даже незаконченными произведениями; он посещал не только симфонические концерты, но и их репетиции. Такого же отношения к ознакомлению с музыкальной литературой он требовал и от учеников; он не понимал, как ученик может не знать какого-либо произведения, хотя бы самого современного. Знакомиться с хорошими музыкальными сочинениями надо было потому, что они хорошие, а с плохими для того, чтобы не сочинять такой же плохой музыки. Только иногда Танеев говорил ученику, что тот

хочет «перещеголять Вагнера», но это отнюдь не звучало укоризной Вагнеру, потому что Вагнера обязательно надо было слушать, когда он исполнялся в Большом театре или же в симфонических концертах под управлением Никиша, Сафонова, Рихтера или других дирижеров. Других композиторов почему-то ученики не могли хотеть «перещеголять». Сходство с Римским-Корсаковым сопровождалось указанием на высокое достоинство места, вызвавшего подражание; сходство со Скрябиным вызывало отечески ласковый отзыв, носивший характер поощрения.

Диапазон сознательного мышления ученика допускался тоже очень большой, так как это давало Танееву возможность вступать в жаркие споры, в которых он любил оставаться победителем. Но такой победоносный конец не всегда прельщал его; его пытливость находила удовлетворение в рассмотрении неясных или новых для него вопросов, если на знакомом ему фактическом материале он мог проверять выставляемые его собеседником положения. Если же проверка на признанном историей материале не представлялась возможной или убедительной, то он просто уклонялся от высказываний. Если ученик высказывал интересные самостоятельные мысли, Танеев впоследствии неоднократно к ним возвращался, уговаривал ученика заняться их разработкой.

Я предполагаю, что у него была затаенная мечта создать свою школу композиторов и музыкальных ученых. Поэтому-то он так огорчался, когда начинал терять связь с некоторыми своими более выдающимися учениками, и приветливо встречал всякого давно им не виденного бывшего ученика. «Мой ученик такой-то» и затем упоминание о какой-нибудь особенности данного ученика — такова была обычная формула, когда он знакомил, даже если этот бывший ученик был гораздо старше его, что иногда случалось, так как Танеев начал преподавать в Московской консерватории с 1878 года, когда ему было только двадцать два года.

С целью четко отграничить конструктивные принципы музыкального мышления от их композиционного оформления, Танеев старался, если так можно сказать, «вынести за скобки» все относящееся, по его мнению, к голосоведению, к оформлению. Построение темы для фуги, построение противосложений, секвенций, имитаций, сложного контрапункта, канонов и стретт он подробно рассматривал и заставлял прорабатывать в классе строгого стиля. Успевающих учеников он еще в классе строгого стиля за-

ставлял писать много Мотетов (то есть имитаций на хорал, подобно баховским Choralvorspiele) и фуги — простые, двойные и т. п., чтобы освободить следующий класс — класс фуги — от необходимости прорабатывать чисто внешние принципы изложения.

Класс фуги он начинал с подробной и тщательной проработки тех же заданий в свободном стиле и только после этого переходил к фуге как к музыкальному произведению, а не как к собранию контрапунктических приемов. Образцами служили произведения Палестрины, примеры в пятом томе истории музыки Амброса, произведения Баха (особенно его «Wohltemperiertes Clavier», Choralvorspiele и органные фуги, а дома — и кантаты), квартеты Моцарта. Он обыкновенно указывал на Моцарта как на композитора, замечательно владеющего техникой вступления голосов — каждый раз в новый звук для того, чтобы вступление производило яркое звуковое впечатление, и каждый раз в таком регистре, который не загроможден продолжением предыдущего изложения. С этой целью в свободном стиле он очень следил за тем, чтобы женские окончания — т. е. звуки, которые находятся в мелодии или в важном голосе после сильной части доли, — чтобы они не были взяты на сильной части доли в дополняющих до полного созвучия голосах, по крайней мере в той же октаве, и указывал при этом на изложение у Шопена и Листа.

Он часто указывал на Генделя и Глинку. У Генделя Танеев указывал на его умение так членить текст и музыкальную тематику, чтобы в разработочных построениях не приходилось заботиться о новой подтекстовке; каждый музыкальный мотив обладал своим законченным «словесным образом» и поэтому переставлялся как «мотивотекст».

У Глинки Танеев указывал на мастерские характеристики каждого действующего лица в ансамблях; он говорил, что после Моцарта Глинка был единственным композитором, который обладал этим даром естественного соединения различных по типу образов.

Танеев был чрезвычайно точен и категоричен в вопросах механической беглости звукового мышления.

Голосоведение в строгом, то есть связном стиле он подробно рассмотрел в своих двух работах — «Подвижной контрапункт строгого письма» и «Канон».

В свободном, не связном стиле голосоведение у него тоже было проработано чрезвычайно подробно. Об этом свидетельствуют его записи для классных заданий и пометки в ученических тетрадах. В области голосоведения он был очень смел и категоричен и не только допускал, но



и пояснял и советовал все самые «смелые» и неприемлемые для школьной теории приемы голосоведения в гармоническом стиле.

Так, он допускал в свободном стиле все запрещения строгого стиля, если они получались между звуком ладово-ясного момента (трезвучия или септаккорда) и звуком, чуждым данному ладовому созвучию, то есть проходящим, вспомогательным, предъемом, задержанием, уведенными как вниз, так и вверх, приготовленными и неприготовленными.

Видно, таким образом, что интервальное голосоведение строгого стиля он заменял тональным моментоведением. Конструктивный каркас из созвучий допускал всевозможные интервальные звуковедения между голосами, если при этом сохранялась ясность этого каркаса, — то есть Танеев допускал любые параллелизмы квинт, септим, нон, секунд, кварт, если все четыре звука параллельного последования не входили в основной состав соседних трезвучий.

К перечениям в удачных работах он относился равнодушно: «Мы же слушаем Баха с удовольствием, а у него перечения на каждом шагу», — таков был в этих случаях его ответ.

Вообще цезура, даже самая незначительная, оправдывала самые вопиющие нарушения консерваторских правил.

Октавы между крайними голосами в каденциальных оборотах он допускал совершенно свободно.

Но в случае появления в мелодически заметном голосе на слабой части аккордового тона, находящегося перед этим в другом голосе в той же октаве на сильной части, он требовал его удаления в этом голосе. Условия рельефного звучания мелодического голоса он ставил выше полного звучания каждой начальной доли данного созвучия. Полнота звучания созвучия получалась при последовательном звучании всего тонального момента.

Вообще нужно отметить, что ученикам разрешалось в свободном стиле (фуга, формы) все то, что Танеев разрешал себе как композитору.

Танеев старался развить у учеников ясность и логику конструктивного мышления; это у него было на первом плане.

Принято было говорить, что Танеев ограничивает свободу стиля ученических работ, но это относилось лишь к тем неодаренным ученикам, которые едва могли справиться с простыми по стилю заданиями и беспомощно ба-

рахтались в сложном тональном оформлении, в котором зачастую нельзя было разобрать, где тоника, а где доминанта, и где тут закономерность в последовании случайно прыгающих тоналностей, то нагромождающихся, то растерянно расползающихся. Нужно иметь в виду, что количество учеников, бывших хорошими пианистами и обладавших хорошими слуховыми навыками, приобретенными на проработанном знакомстве с различными стилями и прекрасными произведениями, было очень ограничено. Большинство хорошо знало Ганона, плохие этюды и педагогическую литературу весьма низкопробного качества; литературу, организующую высокое качество музыкального мышления, эти ученики знали лишь по далекой наслышке, да и то ухватывали в ней то, что было доступно их уровню. Нужно помнить, что сафоновская консерватория, а за ней и музыкальные школы, делила музыкальную литературу на два раздела: на литературу, которую разрешается портить ученикам и которую в концертах не играют, и на литературу, доступную только артистам. О знакомстве с литературой, о воспитании чувства стиля тогда не было речи, да и не могло быть. Это было кощунством по отношению к искусству.

Скрябин, сделавшись профессором консерватории, отвоевывал шаг за шагом художественность программ для своего класса. Ему помогала его художественная наивность, нетерпимость к неинтересовавшей его литературе и неспособность Сафонова противостоять именно ему, так как Сафонов, так же как и Танеев, относился к Скрябину с исключительной любовью и пасовал перед его деликатностью и импульсивностью, как пасовал перед лордом Фаунтленроём его высокомерный дедушка. И в самом деле, дико было заставлять Скрябина выжимать из своих учеников этюды и концерты Гуммеля, начальные сонаты Бетховена и произведения бриллиантно-салонной литературы. Бравурная уже не допускалась. Во всех исполнительских классах как специальных, так и обязательных, рутина парализовала музыкальную пытливость. В филармоническом училище, помещавшемся в нескольких шагах от консерватории, тамошние профессора композиции — Илья Протопопов и Арсений Корещенко — требовали от выпускных работ, чтобы они были в стиле Гайдна, да и то без гайдновских «художественных вольностей».

Если какой-нибудь ученик слишком рьяно придирался к каким-нибудь неблагоприятным голосоведениям (с правомерно-консерваторской точки зрения) в работе товарища, Танеев жестоко мстил ему за это: он брал его работу

(хотя бы уже просмотренную) и доказывал к ужасу автора, что у него на каждом шагу вопиющие ошибки. Если же ученик, защищая свое сочинение, ссылался на образцы в литературе, которые для Танеева были непоказательны как стилевая логика, то он безжалостно отвергал эти образцы, будь это даже разработка «Ромео» Чайковского, постоянно вызывавшая подражание, так как она своей связной образностью и психологичностью больше привлекала тогда симпатии молодежи, чем аналитико-риторические разработки Бетховена. На моей памяти, когда ссылались на эту разработку «Ромео» или подобное сочинение, Танеев каждый раз говорил: «Если вам нравится, соберите все слабые места у всех хороших композиторов, но навряд ли у вас получится великолепное произведение».

Шопена Танеев часто цитировал, анализировал, играл с большим удовольствием; он хорошо знал его мазурки и давал их для анализа на экзаменах гармонии и энциклопедии<sup>1</sup>. Очевидно, в свое время он их тщательно изучил и по конструкции, и по голосоведению. Очень часто он указывал на некоторые мазурки, когда ему нужно было оправдать изолированное и вместе с тем значительное по конструктивной грани появление неродственной тональности. Но в этих случаях он с точки зрения теории музыкального мышления неправильно определял главную слуховую настройку, принимая ее за тональность в классическом ее толковании, тогда как в этих случаях у Шопена явно выраженная ладотональность.

Готовясь к сочинению своей последней кантаты, он, по его словам, внимательно просмотрел симфонии, оратории и псалмы Листа, отыскивая в них характерные примеры полифонии и полифонического обращения с текстом. Он там будто не нашел для себя ничего нового, что и понятно, так как его установка уже была точно определена — генделевское риторическое рассуждение и баховская соответствующая образность. Но по темпераментности и эмоциональности музыкальный подход Танеева к образам кантаты был драматическо-листовский, а не генделевский и не баховский.

При занятиях с частными учениками Танеев широко пользовался своей библиотекой. Домашние занятия продолжались до полного изнеможения как самого Сергея Ивановича, так и учеников.

<sup>1</sup> Энциклопедия — учебная дисциплина на исполнительских факультетах дореволюционной консерватории, излагавшая общие сведения о контрапункте, музыкальных формах и инструментах. — *Примечание ред.*

Все частные ученики были бесплатными. Никогда ни с одного ученика он не брал денег. Он говорил, что этим он застраховывает себя от необходимости заниматься с бездарными, но могущими оплачивать уроки учениками.

Если ученик в консерватории не мог платить за себя (а плата тогда была высокая — двести рублей за каждую отдельную специальность) и консерватория не шла ему навстречу, Танеев отказывался от своего профессорского гонорара.

Если консерваторские ученики приходили по случаю его болезни к нему на дом, то он из официального профессора превращался в радушного, внимательного, хотя и строгого хозяина. Между прочим, домашняя обстановка отражалась на его отношении к работам — ученики как-то повышались в чине. Он в таких случаях обращал большее внимание на творческий замысел, позволял себе «словесные характеристики», которые в консерватории появлялись только как особые исключения. Дома он не только поправлял «ошибки», но и говорил о сочинении, как о самостоятельном произведении.

Во время пояснений Танееву много мешало отсутствие в классе подобранной библиотеки. Он должен был пользоваться консерваторской библиотекой, которая в те времена рано закрывалась, да и не всегда бывала открыта: тогдашний библиотекарь Иван Романович Шорнинг, чрезвычайно милый и обязательный человек, участвовал в симфоническом оркестре как тромбонист и поэтому часто отсутствовал.

В различных воспоминаниях о Московской консерватории о И. Р. Шорнинге не говорится ни слова. Я должен сказать, что он относился к нам, к ученикам, исключительно хорошо. Благодаря ему и вопреки всем драконовским условиям тогдашней Московской консерватории, я знал библиотеку консерватории, как свои пять пальцев, и она в своих наиболее замечательных образцах вся переехала у меня на квартиру. Шорнинг всегда только просил: «Пожалуйста, чтобы по дороге не увидел Сафонов». Когда при подготовке к юбилею Пушкина я добился от Музгиза, чтобы напечатали кантату Танеева на открытие памятника Пушкину<sup>1</sup>, и пришел за ней в библиотеку Московской консерватории, главный библиотекарь мне сказал, что такой рукописи не имеется. Тогда я сказал: «Как же, она находится в таком-то шкафу около партитуры

<sup>1</sup> См. примечание на с. 244. Партитура кантаты издана под редакцией Яворского в 1937 г. — *Примечание ред.*

«Христа» Листа». Но мне ответили: «У нас и «Христа» Листа в партитуре нет». Все же меня впустили в библиотеку, и я показал на знакомой мне полке партитуру Листа, очень толстую и заметную; когда же ее вынули, то около нее оказалась тоненькая рукопись кантаты Танеева, которая не была зарегистрирована ни в каких каталогах — ни в общем, ни в перечне рукописей.

Я должен также отметить, что многие ученики, когда они материально нуждались или им надо было избежать каких-нибудь консерваторских репрессий, направлялись к Ивану Романовичу Шорнингу. Иван Романович был чем-то вроде личного секретаря Сафонова по всяким музыкальным вопросам, и он всегда умел все эти дела благополучно уладить. Вполне понятно, что ученики очень его любили.

Во всяком случае, я рад, что мне удалось немного поговорить о Шорнинге. И как-нибудь при подведении итогов деятельности Московской консерватории нужно было бы вспомнить и о его деятельности.

Он, между прочим, был замечательным редактором. Он изумительно корректировал все партитуры и голосовые партии всех произведений, которые исполнялись как в симфонических и камерных собраниях, так и в оперных постановках консерватории, и к нему можно было обращаться за самыми подробными указаниями. Если нужно было узнать, в каком произведении встречается какой-либо инструмент или характерное его использование, он тут же давал совершенно точный ответ.

Танееву приходилось нужную ему литературу приносить из дому. Если он видел у ученика какие-нибудь ноты, когда тот доставал свою работу из портфеля, то всегда просил дать их ему, и как бы они далеки ни были от данного урока, непременно это произведение проигрывал и комментировал с теоретической точки зрения, хотя обыкновенно откладывал это проигрывание на «после урока». Какие это были «после урока» — я уже упоминал.

В классе форм Танеев обращал внимание на старинное рондо, первое и второе классическое рондо, и особенно — на сонатную схему, «сонатное аллегро»; он указывал, что мышление Бетховена не только в первой части, но и в остальных частях циклической сонаты и симфонии тоже организовывалось той же сонатной схемой, под которую подходили и вторая, третья, четвертая и пятая схемы рондо. Вариационному изложению он придавал большое значение (как это видно из его сочинений), но не успевал его прорабатывать в классе — у него был только

один год класс форм, и ему нужно было всё знания и умения уложить в один этот год, потому что так уж завелось в консерватории — чего не успели сделать в этот год, это уж погибло, и за погибшим приходилось обращаться по домашнему адресу Танеева и получать особо увеличенный курс, который отнюдь не бывал ускоренным: с одной стороны, под руками была громадная библиотека, с другой — затраченная Танеевым энергия должна была компенсироваться осязаемыми результатами, отнюдь не ученического значения.

Танеев постепенно утверждался в том мнении, что вне партий, главной и побочной, не существует ни ходов, ни промежуточных, ни соединительных, ни заключительных партий. Экспозиция состоит из сопоставления двух партий — главной и побочной, внутреннее построение которых может быть чрезвычайно разнообразно не только у разных композиторов, но и у одного и того же, у Моцарта или у Бетховена.

Особенно много усилий тратил Танеев на то, чтобы ученики уяснили себе коренное отличие внутреннего построения партии от колена. Это никогда ему не удавалось в должной степени, так как сам он еще не в достаточной степени отличал ритмику от метрики и от тематизма; в пояснениях он базировался на схоластической теории «расширения и сокращения» восьмитактов, то есть, в сущности, <шел> от восьмистопной ямбической строфы, которую рассматривал с ее метрной и метрической стороны, а не с ее ритмической, конструктивной стороны, которая один восьмитакт организовывала как колено, а другой восьмитакт — как сложное по конструкции мышление.

Танеев придавал громадное значение партии — этой сложной конструктивно-композиционной схеме творческого мышления — и приводил даже в пример сложные построения в словесных периодах с их подчинением и соподчинением частей общей мысли.

Он отличал партию от мышления так называемого коленного, тонально-замкнутого, подчиненного точно выдержанному размеру и соразмерности своих построений при проведении через все целое одного простого образа. Поэтому он протестовал против изложения тем в партии в виде мелодии с сопровождением. Исток этого принципа легко найти в письме Чайковского к Танееву, в котором Чайковский разбирает I часть Симфонии d-moll Танеева<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Письмо от 28 сентября 1884 г. — В кн.: П. Чайковский. Полное собр. соч., т. 12. М., 1970, с. 449—450. — *Примечание ред.*

Это указание Танеев, очевидно, мучительно проработал и пришел к тому заключению, что тема партии представляет из себя не мелодию, у которой может быть, а может и не быть сопровождения, а сложный комплекс выразительных и изобразительных мотивов: мелодических, конструктивно-гармонических, метрических, фигурированных, — но при совершенном отсутствии фигуры, обычно (в стилях с конца XVIII столетия и кончая началом XX) объединяющей оформление коленного построения. Поэтому так трудно было угодить Танееву при выборе материала для главной и побочной партий.

Танеев, не дошедший еще в своих изысканиях до отделения конструкции от композиционного оформления, до осознания ритмики как конструктивного процесса, а метрики и фигурованности как стиливого изобразительного оформления во времени этой ритмики, не находил еще точного словесного определения интуитивно чувствуемых им принципов. Притом в нем происходила мучительная борьба риторико-темпераментных классических образов в их ампирно-бетховенском преломлении с эмоционально-психологическим мышлением его эпохи. С одной стороны, маски древнегреческой трагедии — «Орестея» Эсхила, маски итальянской *commedia dell'arte*, словесно-музыкальные фантазии наподобие Козьмы Пруткова и Мусоргского<sup>1</sup>, романс «Менуэт», стилизованное под Моцарта струнное трио; с другой стороны — эмоциональность и психологизм романов Тургенева и Достоевского, романов и драм близкого ему Льва Толстого, то есть симфония, фортепианные ансамбли, особенно Квинтет, кантаты, Прелюдия и fuga, такие романсы, как «Канцона», «Сталактиты».

Переводя устремления Танеева на привычные мне термины, я могу определить партию как последование в мышлении и в его изложении разноритмических и разнометрических построений, оформление которых тоже основано на принципе разнообразия образов в пределах каждого такого построения.

Партии свойственна зыблемость многих образов, а не единичность четко выдержанного одного стойкого образа или сопоставление двух — трех образов в коленном складе при трио (шумановское *alternativamente*).

Эта зыблемость образов в партии могла происходить и от распыления образа — импрессионистическое восприятие образа, как впечатление от движущегося образа, а не

<sup>1</sup> Яворский имеет в виду неизданные бытовые и шуточные музыкально-вокальные картинки Танеева «Селище». — *Примечание ред.*

от неподвижного оформления его абстрагированной конструкции. Но эта зыблемость могла получаться и от на-слоения однотипных образов, от застывания образа об-разом.

У Танеева особенно ярко была выражена борьба клас-сического моторного подхода к темпераментному образу с эмоционально насыщенным психологическим переживанием.

Поэтому так труден исполнительский подход к произ-ведениям Танеева; необходимо соблюсти должное соотно-шение между моторностью образа, между его действительной темпераментностью и психологичностью развития его мышления, — между классической тезисной однотипно-стью и стремлением к подчеркнутому развитию.

Малейший перегиб в сторону моторности — а следова-тельно, увеличение размерной темпераментности в ущерб эмоциональности и психологической значительности — разжижает, облегчает их насыщенность. Механистичная моторная организованность лишает действительную эмоцио-нальную психологичность изложения Танеева и его уче-ника Скрябина, так же как и истовую психологичность созерцания Баха, присущей им ритмической многозначи-тельности и насыщенности.

У Танеева, так же как и у Скрябина, выражение доми-нирует над изобразительностью; изобразительность у него является лишь одним из элементов оформления главно-го — эмоционально насыщенного мыслительного образа, образа в процессе своего образования, а не в уже сво-ем отформованном виде.

Это психологическое обоснование и мышления, и ис-полнительства опять и решительно подчеркивает принад-лежность Танеева к основному и передовому руслу твор-ческой мысли XIX столетия, а не к моторно-риторическому мышлению XVIII столетия, представители разложения ко-торого не перевелись еще и по сей день. Интересно, что одновременное возникновение этой психологичности отме-чено критиками и мемуаристами у обоих гигантов, осново-положников новой музыкально-общественной эпохи, еще до переезда Шопена в Париж и знакомства с Листом.

Осмысливая экспозицию симметричной сонатной схемы со стороны ее образов, Танеев считал организующим обра-зом не мелодию, не одноголосную тему, не отдельное рит-мическое построение, а конструктивно-четкую установку мышления при данной внутренней слуховой настройке и при данной психологической теме творческого задания.

Количество тем, а не только мотивов, в партии (как в главной, так и в побочной) Танеев не ограничивал; он,



наоборот, часто указывал, что и у Моцарта, и у Бетховена бывает и семь и более тем в одной партии. Образ побочной партии у него не противопоставлялся, не контрастировал образам главной партии, как в Сонате h-moll Шопена, в Шестой симфонии h-moll Чайковского и его увертюре «Ромео и Джульетта», тоже в h-moll, а только более психологически рельефно оттенял образ главной партии. Танеев любил указывать как на аналогичный, но, разумеется, в пределах классического ампиричного стиля, пример яркого оттенения образа главной партии начальным образом побочной, на финал Восьмой симфонии Бетховена. У самого Танеева образцом такого оттенения является начальный образ побочной партии в его Симфонии c-moll — камень преткновения для многих дирижеров, старающихся придать ему подчеркнутую вальсовую моторность. Танеев имел всегда в виду четкость композиционного оформления новой конструктивной грани, ясность расположения планов при пространственной перспективе. Недаром он всю свою жизнь восхищался живописцами итальянского ренессанса и мечтал провести достаточное количество времени во Флоренции, чтобы в таком идеальном для себя окружении создать большое музыкальное произведение.

Осмысливая же всю симметричную сонатную схему, Танеев мыслил ее как сочленение четырех партий.

Этими партиями были:

1. Главная партия — тезисная типовая установка основного характера всего произведения, определявшая исходно-конечный принцип внутренней слуховой настройки, объединяющей все внутренние расчленения и возможные тональные планировки основной внутренней слуховой настройки автора. От главной партии Танеев требовал четкости метрики, тематического накала, отсутствия «настроения», образно впечатляющей мотивности без дополнительного изложения, активности характера.

Эта партия не должна была быть длительной, так как в этом случае или возможности тезиса будут израсходованы, или основная ладотональная слуховая настройка исчерпает силу своего воздействия. Поэтому Танеев указывал на возможность даже довольно длительного вступительного построения в главной партии, которое лишь подводит к основной тональности, но еще не использует ее (вступительное *Adagio mesto* первой части фортепианного квинтета).

Главная партия могла быть конструктивно построена по различным схемам:

а) она могла быть законченно-устойчивым построением (Бетховен, ор. 28, Соната D-dur, пасторальная);

б) она могла быть неустойчива, представляя из себя более или менее сложное устремление к тональности побочной партии (в этом случае повторение тематического материала главной партии в репризе должно было сопровождаться изменением такой ее конструкции);

в) Танеев указывал еще третий конструктивный случай — окончание главной партии на половинной каденции главной тональности. Этот случай не требовал конструктивной перемонтировки при повторении материала главной партии в репризе (Бетховен, ор. 10 № 1, Соната c-moll, финал; этот случай обычен у классиков, даже у раннего Бетховена, но он не допускает сложной конструктивности в пределах самой партии и, кроме того, стилевым образом ограничивает все произведение).

Симпатии Танеева вообще были на стороне конструктивной сложности и; следовательно, он предпочитал второй случай построения главной партии — тонально-незаконченный, неустойчивый (модулирующая главная партия, по его терминологии). Обычно он указывал на построение главной партии в I части Сонаты C-dur, ор. 53 Бетховена; это был его любимый пример. Затем часто указывал он сонаты: ор. 57 f-moll «Appassionata»; ор. 2 № 1 f-moll; первые части Третьей и Пятой симфоний.

2. Побочная партия — краткое оттенение тезиса с последующим его усугублением, его перевод в напряженно неустойчивое состояние, требующее поддержки, аналитического обоснования.

Поэтому Танеев считал, что оттенение тезиса — наиболее законченно оформленная тонально тема побочной партии (*dolce* классических побочных партий) — не должно быть длительным; оно должно постепенно, но достаточно быстро переходить к более насыщенному выявлению основного характера произведения в построениях, определявшихся Танеевым как дополнительные и заключительные, но конструктивно и композиционно входившие в побочную партию. На этом Танеев настаивал очень упорно, так как, повторяю, для него партия была четкой установкой в пределах общей конструктивной организации мышления.

Главная партия и репризная были установками конструктивного мышления в главной ладотональности, побочная же противопоставляла им избранную доминанту, против которой разработка выдвигала ряд субдоминантных ладотональностей. Появление побочной партии в субдо-

наоборот, часто указывал, что и у Моцарта, и у Бетховена бывает и семь и более тем в одной партии. Образ побочной партии у него не противопоставлялся, не контрастировал образам главной партии, как в Сонате h-moll Шопена, в Шестой симфонии h-moll Чайковского и его увертюре «Ромео и Джульетта», тоже в h-moll, а только более психологически рельефно оттенял образ главной партии. Танеев любил указывать как на аналогичный, но, разумеется, в пределах классического ампиричного стиля, пример яркого оттенения образа главной партии начальным образом побочной, на финал Восьмой симфонии Бетховена. У самого Танеева образцом такого оттенения является начальный образ побочной партии в его Симфонии c-moll — камень преткновения для многих дирижеров, старающихся придать ему подчеркнутую вальсовую моторность. Танеев имел всегда в виду четкость композиционного оформления новой конструктивной грани, ясность расположения планов при пространственной перспективе. Недаром он всю свою жизнь восхищался живописцами итальянского ренессанса и мечтал провести достаточное количество времени во Флоренции, чтобы в таком идеальном для себя окружении создать большое музыкальное произведение.

Осмысливая же всю симметричную сонатную схему, Танеев мыслил ее как сочленение четырех партий.

Этими партиями были:

1. Главная партия — тезисная типовая установка основного характера всего произведения, определявшая исходно-конечный принцип внутренней слуховой настройки, объединяющей все внутренние расчленения и возможные тональные планировки основной внутренней слуховой настройки автора. От главной партии Танеев требовал четкости метрики, тематического накала, отсутствия «настроения», образно впечатляющей мотивности без дополнительного изложения, активности характера.

Эта партия не должна была быть длительной, так как в этом случае или возможности тезиса будут израсходованы, или основная ладотональная слуховая настройка исчерпает силу своего воздействия. Поэтому Танеев указывал на возможность даже довольно длительного вступительного построения в главной партии, которое лишь подводит к основной тональности, но еще не использует ее (вступительное *Adagio mesto* первой части фортепианного квинтета).

Главная партия могла быть конструктивно построена по различным схемам:

а) она могла быть законченно-устойчивым построением (Бетховен, ор. 28, Соната D-dur, пасторальная);

б) она могла быть неустойчива, представляя из себя более или менее сложное устремление к тональности побочной партии (в этом случае повторение тематического материала главной партии в репризе должно было сопровождаться изменением такой ее конструкции);

в) Танеев указывал еще третий конструктивный случай — окончание главной партии на половинной каденции главной тональности. Этот случай не требовал конструктивной перемонтировки при повторении материала главной партии в репризе (Бетховен, ор. 10 № 1, Соната c-moll, финал; этот случай обычен у классиков, даже у раннего Бетховена, но он не допускает сложной конструктивности в пределах самой партии и, кроме того, стилевым образом ограничивает все произведение).

Симпатии Танеева вообще были на стороне конструктивной сложности и, следовательно, он предпочитал второй случай построения главной партии — тонально-незаконченный, неустойчивый (модулирующая главная партия, по его терминологии). Обычно он указывал на построение главной партии в I части Сонаты C-dur, ор. 53 Бетховена; это был его любимый пример. Затем часто указывал он сонаты: ор. 57 f-moll «Appassionata»; ор. 2 № 1 f-moll; первые части Третьей и Пятой симфоний.

2. Побочная партия — краткое оттенение тезиса с последующим его усугублением, его перевод в напряженно неустойчивое состояние, требующее поддержки, аналитического обоснования.

Поэтому Танеев считал, что оттенение тезиса — наиболее законченно оформленная тонально тема побочной партии (*dolce* классических побочных партий) — не должно быть длительным; оно должно постепенно, но достаточно быстро переходить к более насыщенному выявлению основного характера произведения в построениях, определявшихся Танеевым как дополнительные и заключительные, но конструктивно и композиционно входившие в побочную партию. На этом Танеев настаивал очень упорно, так как, повторяю, для него партия была четкой установкой в пределах общей конструктивной организации мышления.

Главная партия и репризная были установками конструктивного мышления в главной ладотональности, побочная же противопоставляла им избранную доминанту, против которой разработка выдвигала ряд субдоминантных ладотональностей. Появление побочной партии в субдо-

минанте Танеев считал возможным, но недостаточно ярким; в четырех случаях из пяти (a-moll, F-dur, As-dur, f-moll для C-dur) в тонике субдоминантной тональности сохраняется I ступень тоники главной ладотональности. Затем необходимость этой субдоминанты побочной партии противопоставить в разработке доминантные ладотональности, — которых к тому же меньшее количество (e-moll, G-dur, E-dur, gis-moll) и расположены они не так удачно взаимно, — лишает органичный пункт на V ступени его яркости. Этому органичному пункту на V ступени, вводящему в репризную партию, объединяющему и подчеркивающему логику конструктивного мышления всей формы, Танеев придавал громадное значение и видел в нем творческую кульминацию всего произведения. Поэтому Танеев настойчиво проводил необходимость предварять его появление более или менее глубоким уходом в субдоминантную область.

Этот яркий конструктивный момент схемы, подводящий своим четким сопоставлением субдоминанты с доминантой торжество тоники основной настройки внутреннего слуха, я обозначил термином «предыкт перед репризой». Перестановка ритмических моментов этого предыкта, то есть сопоставление доминанты с последующей субдоминантой, встречается в тех сонатах, в которых начальный ритмический момент главной партии является субдоминантой (Бетховен, две сонаты Es-dur op. 31 № 3 и op. 81 a caractéristique).

3. Разработочная партия представляла из себя для Танеева:

а) расчленение тематического материала экспозиции непременно в порядке, данном в самой экспозиции;

б) анализ этих расчленений, так сказать, рассмотрение их в микроскоп.

Разработка строилась по отделам; эти отделы должны были представлять из себя законченные этапы мышления и отличаться от соседних отделов четкостью оформления.

Последование-сопоставление этих отделов являлось для Танеева основным заданием произведения. В силу этого Танеев предостерегал от внесения разработочных принципов в экспозицию, так как это нарушало стройность последования этапов мышления и обедняло возможности и значение разработочной партии. Равным образом Танеев не разрешал соединения в одном построении различных элементов экспозиции — например, отличительных образов главной и побочной партий, — указывая, что тако-

одновременное суммирование изобразительно-выразительных образов должно быть отнесено к коде и совершенно неуместно перед репризой, в которой эти образы еще отчлененно следуют один за другим, как это было в экспозиции. Повторение тематического материала в репризе имеет целью последовательное воссоединение тех образов, которые, данные в экспозиции, в разработке подверглись раздроблению, обособлению, микроскопическому исследованию.

Конструктивно разработка могла строиться:

а) или на постепенности удаления от натурального вида ладотонального звукоряда главной ладотональности в сторону ее гармонического вида (например, для C-dur: a-moll, F-dur, d-moll — As-dur, f-moll, Des-dur, принимавшийся Танеевым за субдоминанту на II пониженной ступени),

б) или на внезапном скачке в тональность, далекую для главной ладотональности, хотя бы и неродственную, с последующим приближением к основной <слуховой> настройке.

Танеев указывал как на руководящий принцип мышления в разработочной партии на то, что в ней анализируется главный, руководящий тезис произведения, и поэтому в большинстве случаев отличительный материал побочной совершенно не используется в разработке. Только в тех случаях, когда главный материал преимущественно и исчерпывающе заполнял экспозицию, в разработку вводился, или даже заполнял всю разработку анализ оттеняющего материала побочной (Бетховен, разработки I части Сонаты op. 2 № 1, f-moll и последней части op. 27 № 2, cis-moll).

Танеев свободно допускал внесение в разработочную часть новых мотивов — как своеобразный блик, психологически освежающий напряжение мышления. Также считал он вполне возможным, с целью относительного отдыха, введение тонально законченного коленно-песенного построения (Бетховен, Соната op. 2 № 1 f-moll, последняя часть — построение в As-dur в начале разработки; Соната op. 2 № 3 C-dur, последняя часть — построение в F-dur в середине разработки).

Танеев так много значения придавал разработке, что требовал иногда для одной и той же сонаты проработки нескольких самостоятельных разработок.

Проводя в разработке принципы, выведенные им из бетховенского мышления и стиля, Танеев требовал от композиции разработки и ее оформления гораздо большей цель-

ности, масштабности и логичности последования во внутреннем строении отделов и в смене этих отделов.

Каждый отдел разработки должен был представлять из себя проработку какой-либо частности главных тезисных образов; не выходя из частности образа, эта проработка должна, не покрывая собою образа, выявлять возможные свойства этой частности, скрытые в экспозиции из-за ее особых задач выявления тезиса, но ее частных возможностей.

Отделов в разработке могло быть один, два и более, в зависимости от логичности «модуляционного плана» всей разработки, от умения отдалить момент окончательного объединения этих конструктивных этапов. Вся разработка должна была проводить определенный конструктивный план. Соотношение между главной тональностью и тональностями, объединявшими отделы разработки, было главным конструктивным заданием разработки<sup>1</sup>.

Такой план мог основываться на двух схематических принципах:

1) схема разработки организовывалась на упорных соотношениях тональностей, родственных главной; эти упорные тональности могли вмещать, по принципу своего раскрытия, родственные себе (но не родственные главной) тональности, если они покрывались, «снимались» этой упорной тональностью (бетховенские схемы);

2) или схема разработки организовывалась на схеме интервальных соотношений неродственных тональностей. Эти схемы, разумеется, были подмечены Танеевым у композиторов XIX столетия, разрушавших мажорно-минорные схемы мышления и завоевывавших новые организующие ладовые принципы.

При плане, основанном на сопоставлении тональностей, родственных главной, разработка могла представлять собой:

1) сопоставление отделов в субдоминантных тональностях, после которых следовал или подъем на короткое время в доминантную область, или прямо предыкт перед репризой на доминанте, преимущественно в виде органичного пункта на V ступени (Соната op. 7 Es-dur, II часть, Largo. Соната op. 10 № 3 D-dur, I и IV части);

2) сопоставление отделов в доминантных тональностях, после которых на короткое время следовал спуск в субдоминантную область.

<sup>1</sup> Ср. работу Танеева «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» (опубликована: Русская книга о Бетховене. М., 1927, с. 191—204). — *Примечание ред.*

У Танеева были листки с «графическим» изображением таких бетховенских разработок.

Тональности, не родственные главной, могли появляться как отклонение в пределах любой упорной тональности разработки;

3) вся разработка «объединялась» одной тональностью, родственной главной. Эта тональность в свою очередь объединяла отделы в тональностях, родственных ей — главной уже не для всей сонаты, а только для разработки. Тональности отделов могли быть объединяющими для подотделов этих отделов.

Как пример Танеев приводил разработку I части Сонаты Бетховена op. 2 № 2 A-dur.

I отдел: C—As—f—C. C-dur покрывает (снимает) тональности внутри отдела. Сам C-dur неродствен главной тональности A-dur.

II отдел приблизительно равнодлителен первому: F-dur — a-moll. И F-dur, и a-moll покрывают C-dur и являются родственными для A-dur тональностями и покрывают всю разработку или обе вместе, или отдавая предпочтение последней тональности — a-moll.

При плане, основанном на упорном сопоставлении тональностей, не родственных главной, у Танеева не было точных принципов, кроме двух общих:

1) этапы разработки образуют последование тональностей по определенным интервалам — а) по большим терциям, б) по малым терциям, в) по периодичному чередованию больших и малых терций, г) по большим секундам (тоновая гамма), д) по чередованию больших и малых секунд (гамма тон-полутон).

Квартовые соотношения он в этих разработках не рекомендовал, так как они обычно дают тональности, родственные главной;

2) в таких разработках последняя упорная тональность должна была быть четко выраженной субдоминантой или доминантой в главной тональной слуховой настройке, или после нее должен был следовать новый отдел, плавно ведущий в эту главную настройку или в ее доминанту на V ступени.

Подход к разработке как к психологическому развитию творческого мышления, создающего на образах экспозиции новые производные сплошные образы и превращающего эти образы экспозиции только в исходные, но не тезисные, был чужд Танееву как теоретику; но, разумеется, этот подход не остался без влияния на Танеева-композитора, видевшего в разработочной партии, так же как и в



самой идее партии, главное достижение творческих усилий композиторов XVIII и XIX столетий. Но, насколько я знаю произведения Танеева, ему не пришлось создать ни одной разработочной партии в этом новом плане психологического развития, приближающейся по своей творческой мощи к разработке I части Сонаты b-moll Шопена или Шестой симфонии Чайковского.

4. Репризная партия представлялась Танееву как результатное суммирование и торжество тезисных предпосылок главной партии. Танеев указывал, что в репризе желательно сжатое, сокращенное изложение материала экспозиции. В этом сказывалось влияние Шопена, так как в подобных случаях Танеев указывал на репризы его сонат.

Кода входила составной частью в эту репризную партию, представляла собой устойчивую по конструкции разработку, но в этой разработке желательно было проведение принципа синтеза в виде объединения (последовательного или одновременного, но непременно в пределах одного построения) тезисных и его оттеняющих образов экспозиции.

В общем изложение коды тоже строилось в порядке распределения изложения в экспозиции.

Как теоретическую возможность Танеев допускал за-полнение всей репризной партии одной кодой.

Так как Танеев в коде видел закрепление конструктивного и композиционного логического вывода всей формы, то он указывал, что этот вывод можно подчеркнуть, начав коду внезапным скачком в отдаленную или совершенно неродственную тональность, от которой должен идти плавный переход к главной тональности.

Он вообще считал, что в тех случаях, когда главная тональность закреплена со всей очевидностью (конец разработки, начало репризы, кода), то возможно введение на очень короткий срок чуждых тональностей даже без их последующих мотивировок, и приводил примеры таких случаев у Бетховена:

Соната op. 2 № 2 A-dur, IV часть (B-dur в коде).

Соната op. 2 № 3 C-dur, IV часть (A-dur в коде).

Соната op. 7 Es-dur, I часть (a-moll и d-moll в конце разработки перед самой репризой).

» II часть Largo (B-dur перед концом разработки).

Соната ор. 7 Es-dur, IV часть (E-dur и e-moll<sup>1</sup> — внезапное начало коды).

Сонатинную схему Танеев определял, как сопоставление главной и побочной партий без самодовлеющей разработки, и примером приводил II часть Сонаты ор. 2 № 1 f-moll Бетховена. Из анализа этой части видно, что в ней реприза по метру точно равна всему предшествующему изложению, то есть Танеев отличал симметричность четырех партий сонатной схемы, в которой экспозиция (единичная или удвоенная) равна по метру разработке и репризе, от сопоставления главной партии, побочной, а в иных случаях и небольшой разработочной, после которых следовала равная сумме их метров реприза (с кодой или без оной).

По поводу условий такого равенства метров Танеев никогда не хотел высказаться. Но все дело клонилось к этому, что ясно доказывает анализ как бетховенских сочинений, так и сочинений его предшественников, начиная с конца XVII столетия, мышление которых организовывалось общей устойчивостью конструкции, требовавшей, в случае ее симметричности (+—+), равновесия с центром по оси симметрии.

Насколько Танеев был точен и категоричен в вопросах звуковой композиторской беглости, настолько же он старался не давать точных определений в вопросах конструктивных.

Танеев считал, что истинное творчество оправдывает все средства, и поэтому многие вопросы оставлял открытыми, сводя все указания к данному случаю. Он категорически не хотел ставить норм свободному творчеству. Поэтому на многократные вопросы о соотношении во времени главной партии и побочной, экспозиции и всей последующей части сонатной схемы он неизменно отвечал, что это дело данного случая.

В принципе он был за непродолжительные во времени построения, за небольшие масштабы самого изложения; он был против сложной перспективности, против изложения «*regretium mobile*». Но в классе любил сыграть «*Regretium mobile*» Вебера с предельной скоростью и указывал, что Чайковский переложил его для левой руки. Он боялся больших однородных по оформлению протяжений, но проводил стремление к большим сложным по конструкции формам.

<sup>1</sup> У Бетховена e-moll. отсутствует; вероятно, это — случайная описка Б. Л. — *Примечание С. В. Протопопова.*

После ухода из консерватории, он постепенно стал переходить на большие протяжения, большие масштабы, большую перспективную сложность.

В этом отношении я считаю очень характерным следующий факт. После одного из исполнений фортепианного квинтета я обратил внимание Танеева на большие протяжения и большие масштабы в Квинтете и сказал, что в этом произведении я вижу не камерный квинтет, а симфонический концерт для фортепиано и струнного оркестра как концертирующего коллектива. Сначала Танеев возразил, что партии струнных слишком виртуозны для оркестровых музыкантов. На это я сказал, что «сегодня» оркестровые музыканты вполне справятся с такой задачей. Тогда Танеев задумался, как бы оглядывая мысленно весь квинтет, и вдруг озабоченно сказал: «Но тогда придется приписать партию контрабаса. Струнная звучность без контрабаса будет жидкой». Меня интересует, не осталось ли в его экземпляре квинтета каких-либо помет, указывающих на то, что вопрос о контрабасе его занимал. По крайней мере, при одной из последующих встреч он сам снова поднял вопрос о включении контрабаса и сообщал другим знакомым музыкантам мое мнение (по этому поводу), как бы ожидая от их высказываний освещения вопроса.

Стремление организовать творческое мышление и мотивировать конструктивно эту организацию как в классе строгого стиля при помощи точно регламентированных соотношений церковных каденций и правил вступления, умолкания и созвучания голосов, так и в классах фуги и форм было руководящим принципом его педагогического воздействия и соответствовало его личному творческому методу.

Слабой стороной педагогического метода Танеева, как и вообще консерваторского метода, было то, что он постоянно с самого начала курса и до самого его конца обращал кропотливое внимание на конечное оформление данного произведения. Из-за деревьев, которые надо было подстричь, обмазать глиной, освободить от покрова прошлогодних листьев и валежника, обобрав с них гусениц, ученики не видели леса, не учитывали его назначения хранителя влаги, оградителя от засушливых ветров.

Танеев подробно рассматривал принципы голосоведения, но принципы построения образов, их последования, соотношений, их соответствия теме творческого задания им обходились, считались делом автора, — это было

творчество, не подлежащее рассмотрению в классе. Подобно тому, как в исполнительских классах консерватории делили музыкальную литературу на педагогическую, проходившуюся в классе, и художественную, доступную только артистам, выступающим на концертной эстраде, в тогдашних композиторских классах прорабатывались абстрактные правила грамматики и синтаксиса, не касаясь содержания излагаемых мыслей. Это было особенно разительно у Танеева, который не допускал музыкального оформления без четких образов. Он посвящал громадное время и энергию на отделку каждого такого уже данного образа, высоко ценил «творческую музыкальность» ученика. Черта, отмеченная Чайковским в его письмах к Танееву по поводу его теоретических проработок и излишней мелочности при подготовке к исполнению сонаты Бетховена<sup>1</sup>, как-то всегда была присуща Танееву на определенной стадии работы. Короткие сроки консерваторской учебы не давали ему возможности перешагнуть эту грань; сказывалось здесь и его московское окружение и тиски русской действительности.

С частными учениками Танеев проходил «курс гармонии» по учебнику Чайковского и задачнику Аренского.

Ведущими принципами гармонических оперативных средств были:

1) наличие хроматической 12-звучной скалы (хроматический звукоряд);

2) для того, чтобы можно было пользоваться этим звукорядом, его надо было организовать — превратить в тональность;

3) исходным для организации такой тональности являлся любой звук этой 12-звучной скалы; этот звук объявлялся I ступенью, которая задавала тон (тоника, вернее — мелодическая тоника). Следовательно, тональность могла быть образована из хроматического звукоряда двенадцать раз (двенадцать тональностей);

4) такая тональность с избранной I ступенью могла еще иметь два частных вида — два наклонения;

5) для образования наклонения I ступени присваивалось оформление в виде большого или малого трезвучия, которое нарекалось гармонической тоникой (тоника наклонения);

а) большое тоническое трезвучие определяло мажорное наклонение «тональности»,

<sup>1</sup> Письмо от 24 января/5 февраля 1878 г. — В кн.: П. Чайковский. Полн. собр. соч. М., 1962, т. 7, с. 70. — *Примечание ред.*

б) малое тоническое трезвучие определяло минорное наклонение «тональности»;

б) для того, чтобы на практике эти двенадцать тональностей не превратились в одну «омнитональность», то есть в 12-звучный хаос, вводились жесткие условия существования тональности — требовалась характеристика тональности;

7) для характеристики тональности устанавливались жесткие «теоретические» условия:

а) кроме I ступени выделялись вверх от нее еще две главные ступени: одна на расстоянии чистой квинты (получившая название V ступени) и вторая на расстоянии чистой кварты (получившая название IV ступени),

б) так как V ступень входила в состав гармонической тоники, то ей в помощь был выделен вводный тон — VII ступень, на полтона ниже I ступени,

в) для удобства использования тональности она делилась на «гаммы» при условии вхождения в каждую гамму всех трех звуков трезвучия гармонической тоники,

г) принципом образования «гаммы» являлось заполнение интервальных промежутков между тремя звуками тоники второстепенными ступенями, играющими роль вспомогательных, снизу и сверху к каждому звуку тоники наклонения, — при условии совпадения верхней вспомогательной к более низкому звуку тонического трезвучия с нижней вспомогательной к соседнему сверху звуку того же тонического трезвучия, что получалось со вспомогательными около III ступени,

д) таким образом получались тональные гаммы или гаммы тональности:

натуральные, мелодические, между звуками которых образовались интервалы в один или в два полутона,

и гармонические, между звуками которых образовались, кроме интервалов в один или в два полутона, еще и интервал в три полутона,

е) все эти гаммы состояли из последования девяти звуков, которые сводились к семи звукам: три звука тонического трезвучия и шесть вспомогательных образовали гамму из семи звуков, так как из-за совпадения вспомогательных около III ступени с соседними вспомогательными образовывались четыре «второстепенных» ступени.

ж) звуки таких гамм, порядок которых шел от избранного звука — I ступени — вверх, получили название семи ступеней,

з) вследствие этого двенадцать звуков тональности делились на семь групп,

и) так как каждая ступень могла быть повышенной или пониженной, то теоретически в тональности, при двенадцати различных звуках, была двадцать одна разновидность семи ступеней, но тоники наклонения считалось только одно трезвучие, которое определяло наклонение. Это было единственное неподвижное трезвучие, от которого, как от печки, танцевало внешнее мышление;

8) для характеристики тональности устанавливались и «практические» условия:

а) каждое музыкальное построение должно было организовываться заранее данным размером (двудольным, трехдольным и т. п.), в котором первая доля должна была быть динамически оправданно упорной. То есть метрика определяла ритмику, а не наоборот — не мышление, то есть ритмика, определяло собой размеренность членения времени и образуемые этим членением временные построения,

б) всякое появление гармонической тоники считалось упорным моментом,

в) IV и V ступени считались главными ступенями только в тех случаях, когда в оформляющие их созвучия входили для IV ступени, кроме нее (IV), еще VI ступень (из натуральной, мелодической или гармонической «гаммы»). IV ступень могла быть и в повышенном виде перед V ступенью.

Для V ступени вообще VII ступень (на полтона ниже I),

Лучшим оформлением этой V ступени считалось, если в него входили и IV и VII ступени,

г) кроме перечисленных ступеней в эти созвучия могли входить любые звуки хроматической гаммы, лишь бы их появление и исчезновение удовлетворяло «правилам голосоведения»,

д) интересно, что когда в число этих «теоретических» обоснований стали просачиваться извне слуховые представления о звуковом тяготении, о разрешении, то для «тональности» был установлен зрительный принцип: каждый звук тональности может «разрешаться» в любом направлении — и вверх, и вниз, то есть была внесена поправка в биографию Ньютона: яблоки не все падали с дерева к нему на парик. По очереди одно падало на парик, а следующее на луну. И когда Ньютон встал со скамейки, то он левую ногу упирал в землю, а правую в луну и так

далее, показане дошел до дому и не лег в постель, протянув ноги между землей и луной,

е) «схема (каркас) произведения считалась определяющей «тональность» только в том случае, если все упорные места каждого музыкального построения были заполнены такими главными ступенями,

ж) произведение должно было начинаться и кончаться тональной тоникой. Если же «по капризу» композитора (Бетховен. Соната op. 31 № 3, Es-dur, Шопен. Этюд op. 10 № 12 c-moll) сочинение начиналось не с этой авторитарной тоники, то ученые музыканты уверяли, что оно начинается с шестого либо седьмого «такта» (именно видимого такта, а не со слышимого созвучия) и что он, этот ученый музыкант (Риман), может досочинить спереди ампутированную часть сочинения.

Если же сочинение начиналось с изолированного звука или трезвучия, то все обстояло благополучно и никаких ампутированных спереди семи тактов досочинять не надо было,

з) каждое построение должно было заканчиваться сопоставлением созвучий всех трёх «главных» ступеней, или по крайней мере двух — так называемая каденция,

и) протяжение после начала построения и до каденции, то есть между упорными пунктами, занятыми «главными» ступенями, могло быть заполнено:

любыми секвенциями (из трезвучий, септ- и нонаккордов) с условием, чтобы они приводили к одной из главных тональных ступеней, после которой следовала каденция, нисходящим (реже восходящим) ходом баса (по диатонической или хроматической «гамме»), равным образом приводящим к главной ступени с последующей каденцией,

хроматическим заполнением «проходящими» аккордами между двух созвучий на главных упорных ступенях,

к) не только упорные моменты построения должны были быть заняты «главными» ступенями (музыкальное «местничество»), но и басовые ходы между этими «главными» ступенями должны были быть «ясными», то есть штампами, количество которых чрезвычайно медленно увеличивалось, подобно походкам и жестам Версальской драматической школы. Лист, введивший особенно много таких необычных (то есть непрощампованных) басовых ходов в свои сочинения, считался разрушителем тональности, определялся как Nichtkomponist, вызывал яростно-бешеные нападки (Фетис, охранявший непорочность и невинность классической тональности),

л) каждое созвучие, вводившееся будь то в секвенции, будь то в «гармонизацию» поступенных басов, будь то в хроматические проходящие заполнения, должно быть привычно слуховым навыкам данной эпохи и характерным для определенной «тональности», как одна из главных характеризующих ее ступеней, чтобы в случае их появления ученый слушатель мог мгновенно определить, какую тональность они характеризуют (смещение французского с нижегородским). Такой ученый «зритель» определял количество употребленных тональностей не по количеству сменившихся слуховых настроек, а по количеству таких благовоспитанных созвучий из хорошего дома, то есть «тональности». Могли быть случаи, что ряд «тональностей» состоял только из последования «тоник».

м) так как характеризующие тональность созвучия на «главных» ступенях как-то не оправдывали своей сменой заполнения временной протяженности, пришлось искать это оправдание в голосоведении, выработать этикетные штампы — консонансы, диссонансы, вспомогательные, проходящие, задержания, терцовые наслоения, реверансы, позы и поклоны. И все это было возможно лишь потому, что внутренний слух все же действовал, корректировал, производил отбор, классифицировал и, организуя, сам организовывался, постепенно выявлял конструкцию, развивал и менял композицию, соглашался на оформление или отвергал его.

Такая организация слуха извне данными звуковыми установками могла образоваться только благодаря многоговековой практике, начинающейся хотя бы от монохорда Гвидо д'Ареццо.

Эта практика базировалась не на трудовой народной песне.

Народная песня выявляла психологическое состояние слуха трудящегося, не находившего поддержки ни в каком вне человека существующем звуковом инструменте, настройка которого выводилась из какой-либо арифметической температуры.

Народная песня возникла на биологических основаниях организации внутреннего слуха, организующих интонации человека как звуковую сигнализацию, как общение, как выявление воздействия физических трудовых усилий на экспирацию, которая от напряжения своей энергии зазвучит, как звучит туго натянутая тетива лука, когда ее посыл мечет стрелу. В таких условиях голос человека может найти свое звуковое оформление, только имея опору в своем внутреннем слухе.



«Тональность» настройки слуха может образоваться лишь на основе длительного навыка памяти, памяти, представляющей собой искусственно образованный запас звуковых штампов, составленный из выработанных образов, заставляющий человека в своей звуковой практике подчиняться звуковому этикету данного стиля. Разумеется, этот этикет не мог составиться из несуществующего в реальности материала, как птоломеевская система мира, с ее эпициклами, китами, слонами, цепями, не могла возникнуть без существования земли и видимого глазом движения солнца, звезд, планет, туч и облаков.

И опять-таки только многовековая практика с такими эпициклами, многовековое наблюдение за расхождением интуитивно осознаваемых результатов с механистичными произвольными установками дала возможность человеку постепенно приближаться к осознанию звуковых соотношений, к осознанию воздействия этих соотношений на состояние внутреннего слуха, к осознанию того, что никакое этикетно-риторическое голосоведение не может заставить умолкнуть требования, которые звуковедение представляет к внутренней слуховой настройке, заставляя слуховую энергию возникать, напрягаться или разряжаться, исчезать. Осознание того, что эта слуховая энергия возникает в самом слухе, а не декретируется стилевой, риторической, внешней организацией, что она вызывает определенные психологические состояния, заставило человека отменить все этикетные эпициклы, «характеризующие тональности» извне, заставило искать собственные слуховые свойства, скрытые в своей нервно-мозговой организации и вскрывающиеся трудом и жизненной борьбой.

Танеев при своих пояснениях конструкции (по его терминологии — формы, причем для него формой являлась и конструкция — модуляционный план, и композиционное расчленение конструкции при посредстве тем и их изложений) пользовался терминами, не имевшими точного обоснования. У него были термины:

Главная тональность,  
Родственные тональности,  
Неродственные тональности,  
Модуляционный план.

Тональность на пониженной II ступени была неродственной, но она могла иметь значение субдоминанты при «ясной характеристике тональности», то есть при последовании штампа: II пониженная — V—I.

Сопоставление тональностей могло иметь своим следствием появление объединяющей их тональности, для ко-

торой сопоставленные тональности были родственными. Сопоставление считалось удачным, если между звуками тоник образовывались шестиполутоновые соотношения.

Под устойчивостью или неустойчивостью Танеев предполагал просто длительно или случайно, коротко употребленное созвучие («неустойчивая» тоника, «устойчивая» субдоминанта) или тональность. Сонаты Бетховена op. 31 № 1 G-dur и op. 53 C-dur начинаются с «устойчивой» субдоминанты (в первой сонате в D-dur, во второй — в G-dur)<sup>1</sup>. В разработке имеется «устойчивая» субдоминанта (op. 2 № 1 f-moll, IV часть As-dur, op. 2 № 3 C-dur, IV часть F-dur) и «неустойчивая» тоника (op. 2 № 1 f-moll IV часть).

Относительно модуляции и отклонения у Танеева не было тех четких определений, которыми обладали ученики Римского-Корсакова, особенно ученики до-лядовского периода. По рассказам, Е. А. Рыб, Римский-Корсаков под влиянием Лядова отказался от многих своих четких и точных определений.

При переходе к строгому стилю Танеев резко менял принцип конструктивного мышления. Противоречия, определявшие его характер, его мышление, его творческие устремления, сказались и здесь. Танеев в свободном стиле — раб стилиевой характеристики тональности; в строгом же стиле он сбрасывал цепи и оковы. Хотя он и не осознавал принципов конструктивного мышления этой далекой от него музыкальной эпохи, но любовался ею, радовался на ее свободу.

Мастера этого строгого стиля, кончая Палестриной и Орландо Лассо, исходили из данности *cantus firmus*'а, организовавшего их творческий подход к его орнаментному всестороннему обрамлению.

Организация внимания созерцанием идеи имела своим неизбежным следствием расчленение общей неустойчивости (созерцания) ритма музыкального изложения на отдельные ритмически одночастные построения, цезурно обрамленные «церковными каденциями», стремившимися закрепить каждый отдельный этап созерцания.

Через всю историю строгого стиля проходит устремление к осознанию законов внутренней слуховой настройки;

<sup>1</sup> В приведенных примерах под начальной «устойчивой субдоминантой» понимается тональность начала главной партии (соответственно G-dur и C-dur) по отношению к тональности ее конца, в которую она модулирует (соответственно D-dur и G-dur). — *Примечание ред.*

это устремление привело к достижению осознания и тем самым к разложению и гибели самого строгого стиля. Достигнув осознания причин реакций внутреннего слуха, овладев возможностями создавать сложные по производным своим следствиям звуковые соотношения, человек утерять самую способность воспринимать художественную сущность произведений строгого стиля. Он мог или научно интересоваться потерявшими свое организующее влияние техническими приемами оформления, или отмечать крохотные оазисы достигнутого. Самая радость, связанная с процессом достижения, была безвозвратно утеряна.

Первый большой этап этого устремленного достижения был отмечен творчеством Жоскена де Пре, второй — деятельностью Палестрины и Орlando Лассо. После этого музыкальное мышление обосновалось на достигнутых устойчивых принципах той же общемажорной настройки, нашедших свое выражение в теории «устойчивой характеристики тональности», допустившей подвижность трех моментов: тоники, доминанты и субдоминанты, как характеризующих эту «тональность», так и достигающих, при определенном своем стилевом соотношении — подчинении ритмики размеру и замкнутым метрному и метрически ритмическим схемам, — устойчивой замкнутости в пределах этой характеристики.

Шопен и в особенности Лист в их стремлении освободить свое творческое музыкальное мышление от тисков абсолютистской неподвижности «охарактеризованной тональности», искали в этом строгом стиле свободу внутри-тонального мышления, свободу его неустойчивого самоопределения.

Танеев не обладал величием воли этих двух титанов музыкальной культуры. У него не хватало героизма, чтобы по доброй и свободной своей воле отказаться от участия в общепризнанных музыкальных учреждениях и уединиться в маленьком Веймаре, чтобы оттуда гордо противостоять обнаглевшим гуннам загнивающей общеевропейской державы — «охарактеризованной тональности».

В одной из твердынь этой державы, в Московской консерватории, Танеев создал автономный, оторванный от реальной музыкальной жизненной борьбы скромный класс строгого стиля, в котором он, как ребенок, радовался, что ученики пишут работы не по учебникам Рихтера, Ядассона, Римана и других «тонально охарактеризованных» теоретиков разлагающегося устойчивого стиля. Ученики писали работы по учебнику Бусслера со ссылками на Беллермана, с цитированием достижений Регенсбургской шко-

лы, с анализом подлинных произведений мастеров строгого стиля. Совместно с В. Булычевым Танеев трудился над созданием симфонической хоровой капеллы, долженствовавшей исполнять и пропагандировать произведения этого строгого стиля. Но по иронии судьбы, не прощающей отсутствия героизма, результатами многолетней усидчивой работы оказались схоластические «Сложный контрапункт строгого письма» и «Канон», задуманные и выполненные вне всякой зависимости от внутренней слуховой настройки, от ее героической борьбы за возможность своего исторического развития в первых рядах осознающего свои права трудящегося человечества.

При переходе в класс свободного стиля, в класс фуги, ученики должны были молниеносно переключить свое конструктивное музыкальное мышление и подчинить его тискам той же «охарактеризованной тональности», а от прошлого курса оставались только штампы вне конструктивного голосоведения, в котором только интервальные запрещения смягчались «ясной характеристикой тональности».

Параллельных квинт нельзя писать, но если хоть один звук в них не принадлежит характеризующему тональность аккорду, а является проходящим, вспомогательным, задержанным или предъёмным, то такие параллелизмы возможны.

Параллельные секунды, септимы, ноны недопустимы, но если они образуются от голосоведения при последовании аккордов, ясно характеризующих тональность, то они вполне возможны.

За этим следовали цитаты из Баха и Шопена.

Одновременное созвучание двух хроматических видов VII ступени невозможно, но как «диссонирования» в пределах ясно характеризующей тональность доминанты — очень хороши, и тут же цитата из Листа — «Consolation» Des-dur или что-нибудь другое.

Получался свод законов с «исключениями», в особенности если эти исключения встречались у давно умерших авторов в произведениях с выписанными ключевыми тональными знаками и оканчивавшихся большим трезвучием на I ступени «охарактеризованной тональности». И тут же указывалось, что авторы XVII столетия и начала XVIII обманывали слух потребителя, выписывая при ключе меньшее, чем следует, количество знаков. А у Шопена Мазурка а-мол <ор. 17 № 4> кончается секстааккордом трезвучия на VI ступени.

В том же классе свободного стиля, иначе говоря, в классе фуги, при разборе фуг Баха и Генделя Танеев

указывал, что полифонисты, скрепившие связующим узлом контрапунктическую ладовую эпоху с охарактеризованно-тонально-гомофонной, исходили из общей схемы ритма, из ритмической устойчивости симметричного каркаса риторического рассуждения — оды, композиционно оформляя ее при помощи перенесения контрапунктических вокальных принципов изложения в инструментальную область. Инструментальное же выполнение постепенно разбавляло эту строгую вокальность интонационной скандировки, декламации и юбиляции введением фигурованной и фигурационной беглости, обертонности, расширением диапазона. Одновременно вводилась четкая метрика из трезвучно-компактных долей, организовывались схемы стойких (не истовых, а выдержанно-темпераментных) размеров, последствием чего явилась кристаллизация понятия темпа (*movimento*, *mouvement*, *Bewegung*), как активность работы или инертность отдыха.

Борьба протестантизма с католицизмом, анализа с истовостью, борьба растущего абсолютизма с феодализмом, разложение коллективно-цеховой организации администрирующими, то есть схематизирующими принципами, — все эти явления вводили осознание соотношений по качеству, то есть осознание перспективности явлений и поэтому постепенно начиналось пользование обертонностью как при образовании одновременно возникающего созвучия, так и при длительном изложении момента (фигурация, органнй пункт).

Но такая ода (мадригал, *Choralvorspiel*, fuga, позднее *canzona*, соната) образовывалась постепенно и в ней преобладала миниатюристическая ритмика, образуемая от соединения вокальной ритмики отдельных голосов. Творческое мышление оформляло эту ритмику выразительными и изобразительными образами, создавая созерцательную риторику мышления — полифонию, впоследствии разложившуюся в контрапунктическое изложение-соединение фигурованно-моторных образов.

Мышление Танеева во всех стилях было непременно образно-выразительное, обусловленное его эмоциональной природой. Эмоциональность и психологичность, как творческий процесс сплошного развития, организовывало действительность современных ему литераторов, художников, драматургов, музыкантов, актеров. Достаточно назвать Чайковского, Тургенева и Толстого, с которыми он был близок. Поэтому Танееву был ближе Бах, чем Гендель. Изобразительные образы, темпераментность размера для Танеева являлись только частностями оформления. Тане-

ев вводил образность, хотя бы в самом примитивном виде, в задачи строгого стиля на *cantus firmus*, в мотеты, в имитации на хорал, в фугу, не говоря уже о сонатах; образность определяла собой все мышление.

Скрябин и Рахманинов в этом отношении тоже являются его типичными учениками; их мышление всегда образно. У Аренского, у которого они тоже занимались, много мышления *perpetuum mobile* как оформления гармонического построения и к тому же этюдного характера, а не поэтного, как у Шопена и Листа. Такое изложение Аренского характерно для того русла эпохи, в котором отсутствует творчески образное развитие, а есть только передача созерцательного пребывания, в лучшем случае — созерцательной выжидательности. Эти особенности уходящей эпохи отчасти удержались в творчестве Рахманинова в своем эмоционально-лирическом преломлении.

При прохождении фуги Танеев руководствовался очень точными конструктивными и композиционными установками:

1) определяя происхождение и развитие фуги исторически, Танеев шел от вокальных мотетов — через основанные на вокальных началах инструментально-органные прелюдии на хорал — к инструментальной фуге.

На законченную современную фугу Танеев смотрел уже как на инструментальное произведение и определял фуги кантат и ораторий Баха и Генделя как вокально-инструментальное композиционное оформление инструментального мышления;

2) конструктивную схему фуги Танеев допускал двоякую: рондообразную (периодичная схема) и сонатную (симметричная схема).

Рондообразная схема фуги состояла из чередования в основе своей устойчивых построений в основной тональности фуги (проведений темы по всем голосам) — разработочных построений, неустойчивых по своей конструкции (так называемых интермедий).

Теоретически он допускал и устойчивые разработочные построения в основной тональности (по старинной терминологии — дивертисменты), но считал, что они вносят вялость в общую конструкцию фуги.

Танеев указывал, что в литературе приходится встречать рондообразные конструкции фуг с большим количеством проведений.

В сонатообразной фуге первое и последнее проведения играли роль экспозиции и репризы, а проводимые в родственных тональностях промежуточные проведения и ин-

термидии играли роль отделов разработки. Эту конструкцию фуги Танеев предпочитал и все внимание устремлял на нее.

Танеев проводил и более частные аналогии между фугой и сонатой:

Конструктивная аналогия — между темой и ответом в фуге и главной и побочной в сонате, — как сопоставление главной тональности и ее доминанты в партиях сонатной экспозиции.

Композиционная аналогия — между темой фуги и темой-тезисом главной партии, — и между противосложением к теме фуги и начальной темой побочной партии, долженствовавшей в классической сонате оттенить (*dolce*) основной характер главной партии, а следовательно и всей сонаты;

3) приступая к сочинению фуги, нужно было прежде всего определить ее конструктивную схему и приблизительно наметить отделы — проведения и интермидии.

Это называлось — наметить модуляционный план фуги.

Одновременно надо было найти композиционное решение этой конструкции: количество голосов; удержанность противосложений или отсутствие таковых;

4) эти условия определяли материал оформления.

Чем меньше было голосов в фуге — тем больше должен был быть диапазон темы и ее противосложения, тем их внутреннее построение должно было быть сложнее, тем более инструментальным становился их характер, тем оживленнее должны были быть их метрические фигуры.

Труднее всего было найти такой образ темы для двухголосной фуги, который давал бы настолько сложный по диапазону и изложению материал, что становились возможны в середине фуги одноголосные изложения, не производившие впечатления провала.

Чем больше голосов было в фуге — тем меньше становился диапазон темы и противосложений, тем более вокальным становился их характер, тем проще был их внутренний состав, тем спокойнее становились их метрические фигуры;

5) тема могла быть по конструкции или в одной тональности (устойчивая тема) или модулирующей (неустойчивой), представляя из себя сопоставление тоналностей (для небольшой темы — двух, для большой — нескольких).

По композиции тема могла быть или однородной по образу, или состоять из сопоставления образов, обычно контрастных (медленно — быстро, плавно — скачками и т. п.);

6) противосложения (удержанные или свободные) должны были не затемнять тему, а наоборот, содействовать ее рельефности и четкости, оттенять ее.

Противосложение должно было метрически контрастировать теме, заполнять своими метрическими фигурами выдержанные стоимости или паузы темы, подчеркивая ее ритмические грани диссонансами, задержаниями, синкопами.

Выдержанные противосложения могли быть одни на всю фугу; они могли и меняться по большим отделам фуги;

7) для темы и в особенности для противосложения Танеев указывал на организующие внимание композиционные фигуры изложения: *fusée, tirata; alla diritta, di salto*; медленное или быстрое непрерывное движение; синкопированность; пунктированная фигура и т. п.;

8) через всю фугу каждый голос должен был иметь интерес образа, мелодического или хотя бы только метрического. Танеев всегда относился отрицательно к такому изложению голоса, при котором он «дополнял гармонию», так же как в гомофонном стиле он протестовал против самодовлеющего *regretium mobile*, против изложения «гармоний». Танеев всюду требовал образ и его отношение к развертыванию темы творческого задания произведения;

9) каждое вступление голоса должно было быть четким и рельефным, то есть заметным.

Голос должен был вступать в звук или отсутствующий в других голосах, или находящийся в многоголосном сложении в другой октаве.

Вступление голоса должно было предваряться временным отсутствием звучания в этом регистре.

Для организации внимания к голосоведению удачным считалось вступление голоса: на диссонансе; на задержании; на синкопе.

Голос никогда не должен был вступать в приму к уже действующему голосу.

Вступающий голос не должен был производить впечатления продолжения другого голоса;

10) окончание голоса должно было быть оправданным и заметным. После умолкания какого-либо голоса некоторое время регистр, на котором он умолк, должен был оставаться незаполненным.

В икте каденции два голоса могли сходиться в октаву;

11) особое внимание Танеев обращал на разнообразие общего звучания.

А. Особенно он подчеркивал разнообразие в количестве звучащих голосов:



а) все голоса данной фуги должны были соединяться вместе только при последнем вступлении темы в данном отделе; после этого вступления последнего голоса наступала каденция отдела. Последнее вступление темы и каденция образовывали заключительное *tutti* отдела,

б) не во всех отделах должны были участвовать все голоса фуги,

в) в первом и последнем проведении фуги голоса должны были наслаиваться и в этих проведениях должны были быть показаны все голоса фуги — кроме случая, когда в последнем проведении появлялся новый голос, крайний, обычно нижний (педальный в органных фугах Баха).

Первое и последнее проведение фуги должны были составлять тезисную предпосылку (экспозиция) и тезисное результатное утверждение фуги — рассуждения, так как Танеев придерживался в фуге схемы раскрытия тезиса; для него фуга являлась мыслительным рассуждением, хотя бы и сильно темпераментным или ярко эмоциональным.

Фуга (или фугато) листовского типа, как посыл усложненной мысли, усложняющей дальнейшее развитие мысли, не была свойственна теоретическому мышлению Танеева, хотя не была вполне чужда Танееву-композитору. У него для этого был признаваемый им художественный образец — начало разработки Шестой симфонии Чайковского,

г) в средних проведениях Танеев не считал необходимым участие всех голосов, так как в этих отделах исследовались частности тезиса или его оттенки, в особенности в фугах, в которых имелась кодетта, которой Танеев на основании анализа баховских фуг придавал большое значение как одному из основных образов, способствующих раскрытию идеи фуги как произведения (I. S. Bach. W. Cl. I, c-moll, Es-dur, f-moll),

д) в многоголосных фугах в средних отделах должно было меняться количество участвующих голосов, причем должно было разнообразиться тесситурное расположение участвующих в данном отделе голосов в общем звуковом диапазоне всей фуги (разнообразие количества голосов и их высотной тесситуры),

е) таким разнообразием достигалось сопоставление различной звучности разных отделов; у одних отделов звучность получалась разреженная, прозрачная, у других уплотненная, компактная.

Б. Одинаково строго Танеев относился к разнообразию в расположении и в соотношениях голосов:

а) упомянутое уже разнообразие тесситурного соотношения в пределах разных отделов давало возможность отте-

нить грань — начало нового отдела — вступлением нового голоса в новой тесситуре.

Танеев необычайно обрадовался, увидев у меня однажды штейнгреберовское партитурное издание фуг Баха из «*Wohltemperiertes Clavier*», редактированное Ф. Штаде. Возможность наглядного показа многих принципов изложения фуги так увлекла его, что он не мог выпустить экземпляра из рук и трогательно просил оставить ему экземпляр до того времени, когда он успеет получить такой же экземпляр из Лейпцига,

б) общая тесситура звучащих голосов должна была меняться: находиться в центре общей скалы; переходить — в верхний ее регистр или в нижний,

в) расстояние между звучащими голосами должно было постоянно изменяться; крайние голоса должны были или тесно сближаться; или максимально расходиться; или быть нормально удалены один от другого;

12) особое внимание было обращено на первое вступление спутника, на соотношение конца вождя и начала спутника.

Связность и непрерывность музыкального изложения, отсутствие нарочитой дидактичности, столь характерной для фуг, начиная с конца XIX столетия и кончая лейпцигской школой, определяли вообще всю экспозицию фуги, а это все зависело от того, каким образом совершалась связь одноголосного первого вступления темы с последующим двухголосием: переносился ли центр внимания на спутника или главное значение сохранялось за продолжением изложения первого вступившего голоса.

Противосложение могло: или четко отделяться от темы, противопоставляться теме (I. S. Bach. W. Cl. I, e-moll, fis-moll); или быть тесно спаянным с темой, представлять собой ее продолжение (I. S. Bach. W. Cl. I, D-dur, F-dur).

Если противосложение оттеняло тему, не продолжало ее образ, но изложение требовало связи между темой и противосложением, то эта промежуточная связь, называвшаяся Танеевым кодеттой, очень старательно отделялась и должна была состоять из одного очень четкого образа: или продолжающего заключительный образ темы (I. S. Bach. W. Cl. I, C-dur); или вводящего совершенно новый образ (I. S. Bach. W. Cl. I, c-moll, Es-dur, f-moll).

Если имелась такая связь — кодетта, то она появлялась главным образом после темы фуги и должна была быть использована в дальнейшем изложении как главный материал интермедий (как это имеет место у Баха),

13) для ясности членения фуги последнее появление темы в каждом отделе делалось в одном из крайних голосов, участвующих в данном отделе. Отступления от этого должны были быть обоснованы;

14) но при ясности членения фуги, четкости голосоведения и паузирования требовалась непрерывность, текучесть всего оформления. Отделы должны были заканчиваться ясными кадансами. Но:

а) в случае участия всех голосов в этом кадансе, как это было обязательно в экспозиции, следующий отдел начинался интермедией, связно и непрерывно продолжавшей изложение каданса,

б) или на кадансе (на его предыкте или икте) наложением вновь вступающего голоса начиналось изложение нового отдела. Этот случай мог начинать и первый разработочный отдел, если, в случае развитой экспозиции, экспозиция была расширена после проведения темы по всем голосам добавочными вступлениями или интермедиями, и можно было, ясно закончив какой-либо голос, эффектно вступить на каденции темой в этом голосе. Это особенно рекомендовалось в фугах с двумя-тремя темами, когда вторая тема не появлялась в начальной экспозиции фуги, а показывалась в одном из последующих отделов;

15) в классе фуги Танеев требовал, чтобы каждая следующая фуга разрешала новые задания и в области конструкции, и в области приемов голосоведения и самого жанра. Писались фуги-пасторали, фуги-ноктюрны, фуги-скерцо, фуги типа созерцания *largo*, действительно значимые, шутливые, патетические.

От жанра зависело все оформление фуги, ее темп, используемые в ней регистры общезвуковой скалы.

Общий образ темы творческого задания данной фуги решал все конструктивные и композиционные условия его оформления.

Многосторонность, различия масштабов и перспективности, отличия оформления — вот были те основные подходы к каждому курсу, который приходилось вести Танееву.

Суммируя вышеизложенное, можно обобщить танеевские установки.

Согласно танеевским принципам, полифония есть особый вид многоголосного изложения гомофонно-моментного композиционного оформления ладового ритма.

В полифонии каждый голос проводит одноголосные образы, но эти одноголосные образы находятся в многоголосном сложно-образном взаимоотношении. Оформление каждого такого одноголосного образа уже в момент своего воз-

никновения рассчитано на его участие в «создании» подвижных образов. Эта подвижность характеризует как подвижность образов между собой, так и подвижность самого образа и внутри образа, и подвижность составляющих образ частей-суставов.

Полифония Танеева служит для многоголосного оформления такой схемы творческого задания, которая раскрывает тезис произведения, созерцает его идею, но не развивает явление как психологическое действо. Танеев как художник своей эпохи сугубо психологичен, но не психология развития организует его творческую конструкцию.

Подвижность образов и психологичность подхода к композиционному оформлению, к исключительной насыщенности мышления образами, отрицание нейтральности оформления ладового ритма утверждают Танеева именно как полифониста, а не контрапунктиста. Контрапункт был для него школьной дисциплиной, предварительной тренировкой звукового оформления, но не композиционно-творческого мышления. Он потому и написал два теоретических трактата в области контрапунктического ремесла, что для него это ремесло было уже исторически умершим; это был труп, который он виртуозно проанатомировал и против своей воли вбил в него осиновый кол. В области полифонии он не собирался писать научных трактатов, так как полифония — в конструктивно организующих установках сознаваемого, хотя и не осознанного ладового ритма музыкального мышления — была для него живым явлением, живой действительностью.

В тогдашних учениках бродило стремление к какому-то осмыслению своей работы, и они легко втягивали Танеева в длительные многочасовые беседы. Он тогда зажигался и совершенно не замечал времени. Занятия вместо четырех-пяти часов растягивались на восемь-девять часов. Характерно, что подобные разговоры, если они затягивались в середине урока, он откладывал до полной проверки всех работ и всегда помнил, что он обещал их закончить.

Новое решение конструктивных задач всегда озабочивало его, и после ухода из консерватории в 1905 году, когда его мышление стало особенно усиленно работать в области творчества, он постоянно сообщал своим ученикам (как тогдашним частным, так и встречаемым им «бывшим») о найденных им новых решениях, если он мог дать им теоретическое обоснование. И тут его память была замечательна. Он помнил, например, что когда-то одному ученику он дал ответ на вопрос, на который он сейчас от-

вечает иначе, и он все допытывался, где этот ученик, чтобы сообщить ему, что этот вопрос можно решить уже иначе, а не так, как он ему советовал в свое время.

Так, он в это время окончательно решил, что главной тональностью является последняя, заключительная тональность, и поэтому делал соответствующие применения этого положения в своих позднейших сочинениях, считая, что сочинение может начинаться не в главной тональности. Этот вопрос возник оттого, что в классе его несколько раз ему задавали, ссылаясь на соответствующие места в письмах Шопена.

Тогда начиналось время переоценки всяких ценностей, готовилась какая-то смена принципов мышления. Молодых композиторов смущала деятельность таких композиторов, как Римский-Корсаков и молодой Скрябин. Поэтому ученики любили задавать различные каверзные вопросы Танееву, и любопытно, что он любил горячо их обсуждать и при этом не проявлял свой педагогический деспотизм. Для него эти вопросы также оказывались подлежащими дискуссии. К сожалению, эти дискуссии были бесплодны, так как ни Танеев, ни ученики, которые их поднимали, не могли ясно и научно формулировать свои вопросы и положения. После Танеева осталась большая переписка, в которой затрагивается много и принципиально творческих, и теоретических вопросов.

В 1903 году<sup>1</sup> Танеев встретил у Керзиных молодого композитора Аmani, кончившего Петербургскую консерваторию у Римского-Корсакова. Танеев прослушал несколько произведений Аmani и по свойственной ему общительности сказал Аmani несколько приятных фраз. Аmani, вернувшись в Ялту, в которой он жил из-за слабости своего здоровья, выслал Танееву несколько своих произведений с просьбой дать о них свой отзыв. Танеев остановился на струнном трио Аmani и в ряде писем дал о нем свой развернутый отзыв. Он не только изложил подробно свои впечатления от музыки трио и качества тем всех четырех его частей, но и определил основы творческого конструктивного мышления, исходящего из раскрытия выдержанного основного настроения каждой части посредством контрастного изложения и при учете назначения каждой части в циклическом произведении, стараясь примирить при этом классические принципы Бетховена и Моцарта с психологическими устремлениями тогдашней эпохи

<sup>1</sup> Первоначально было: «Однажды в 1903 году осенью». — *Примечание ред.*

(письма писаны в ноябре 1903 года). Танеев особенно подробно остановился на конструктивной стороне каждой части — на соотношении тональностей и на необходимости отмечать конструктивные грани четкой сменой композиционного оформления; затем он разобрал полифонность изложения и иллюстрировал свои замечания примерами, пересочинив для этого некоторые места трио.

Амани был совершенно потрясен такой исключительной отзывчивостью Танеева, бережно хранил эти письма и перед смертью отдал их своему приятелю-музыканту. Этот последний дал мне письма на просмотр, и я снял с них копию, сообщив об этом Танееву. Танеев чрезвычайно оживился, услышав про эти письма, рассказал мне, как он много поработал над ними, и просил дать ему возможность снять с них копию. Я предполагаю, что оригиналы писем находятся в Гаспре, в библиотеке дома отдыха<sup>1</sup>.

Во время классных занятий можно было советоваться о чем угодно, но руководящих его высказываний о музыке как искусстве, о композиторах, об исполнителях не бывало — очевидно, согласно тогдашней консерваторской традиции, которой руководила боязнь уронить профессорский авторитет, тем более, что тогдашний педагогический состав был крайне слаб, так как директор Сафонов подбирал его по принципу непротивления своему самовластному характеру и настойчиво стремился расстаться со всеми инакомыслившими.

Прямой противоположностью в беседах с учениками был приятель Танеева Степан Васильевич Смоленский, профессор специального курса, который назывался историей церковного пения. Смоленский был замечательный человек; он кончил три факультета, был знаком с большим количеством русских деятелей, был специалистом по расколу, старообрядчеству и просветительству среди «инородцев» и состоял в переписке со многими западно-европейскими музыковедами. Смоленский собрал замечательную для того времени библиотеку старых церковных книг и работал над общностью истоков роспевов и народной русской песни, сличая их между собой и стараясь установить общие черты и попевки. Среди московских музыкантов он усердно пропагандировал использование народного творчества и обращал внимание на богатство музыкальных напевов так называемых тогда «инородцев», в частности, на

<sup>1</sup> Письма Танеева к Н. Н. Амани изданы Яворским в журнале «Советская музыка» (1940, № 7). — *Примечание ред.*

мордовские напевы. Я знаю, что под его сильным влиянием находились такие композиторы, как Кастальский, Рахманинов, Гречанинов.

Смоленский на своих занятиях старался вводить слушателей в самую гущу музыкального быта, выразительно озираясь в некоторых случаях на классные двери. Смоленский всегда старался метко охарактеризовать людей, с которыми ему приходилось сталкиваться; он старался представить их «во весь рост» их культурного значения.

Я могу рассказать случай, который характеризует отношение Смоленского к своим обязанностям. На своих экзаменах он старался выделять учеников, которые относились с интересом к его занятиям, и ставил им пятерки с таким числом крестиков, которые характеризовали их заинтересованность самим предметом. Кому крестик, кому два, а кому — венчик. Перед экзаменом он, разбирая наши успехи, хотя я, по-моему, ничем особенным не отличался от моих товарищей, сказал, что надеется на меня. Но меня никакие венчики никогда не прельщали, а прельщала возможность прослушать его курс вторично, и я заявил тогдашнему инспектору консерватории, Александре Ивановне Губерт, что я останусь на второй год и на экзамен не приду. А. И. Губерт, как и полагается, рьяно запротестовала, вызывала меня к Смоленскому, а во время экзамена комиссия присылала за мной швейцара ко мне на квартиру. Но я не явился и законно был оставлен на второй год.

На следующий год на лекциях Смоленского я все удивлялся, что курс курсом, но ни одного примера, ни одного подхода к эпохе не было из тех, которые были мне знакомы. Даже самое построение курса было для меня совершенно новым, и исторические параллели для XV, XVI, XVII, XVIII и XIX столетий разрастались в целые энциклопедические трактаты, не говоря о том, что во всех затрагиваемых областях приводились сведения, которым не было доступа в тогдашние учебные заведения.

На последнем уроке он сообщил нам, что покидает Московскую консерваторию, так как переезжает в Петербург, сделал общий обзор своих курсов в консерватории и подвел итоги последнему курсу, нашему. Подведение этих итогов он начал с того, что отметил, что этот курс был для него самым трудным, потребовал больших предварительных проработок, так как «один из ваших товарищей (тут он назвал меня), несмотря на мои протесты, остался слушать меня на второй год. Не мог же я заставить его проскучать на уже прослушанном им курсе». Затем он добавил, что только одного не может простить этому слуша-

телю а именно, что тот пропустил одну лекцию и не слышал того нового, что он на этом уроке рассказывал.

Фактически предмет курса занимал в его лекциях какие-нибудь десять процентов времени, а остальные девятью занимала история культуры русской общественности.

Перед экзаменом мы, слушатели, собирались для общей подготовки у меня на квартире. И вот накануне экзамена во время таких наших занятий входит Смоленский и говорит, что он с громадным трудом и то случайно узнал, где мы собираемся, — «мне же нужно помочь вам готовиться к экзамену».

Какова была его популярность среди его бывших слушателей, можно судить по следующему факту. Узнав, что он покидает Москву, и ценя его отношение к нам, как к своим слушателям, мы решили сняться с ним в общей группе. Мы подошли к этому очень скромно, но после первых же разговоров об этом к нам стали поступать заявления о желании присоединиться, и через несколько дней эти желающие превратили нашу группу в собрание всех его слушателей по Московской консерватории. В этой группе не оказалось только Скрябина и Рахманинова, которые оба в это время находились в отъезде (кажется, даже за границей). Снялись мы именно группой, а не медальонами; все собрались вместе в фотографическом ателье.

После этого Смоленский, когда наезжал в Москву хотя бы на один день, всегда навещал меня; я жил тогда в Леонтьевском переулке недалеко от Консерватории.

Когда Танеев узнал, что состоялась такая группа, то обратился ко мне с просьбой: «Пожалуйста, составьте такую группу из всех моих учеников; как приятно видеть у себя на стене всех своих учеников. И непременно, чтобы это была настоящая группа, чтобы собраться всем вместе, провести время вместе хотя бы в фотографическом ателье».

Я потратил много времени на составление списка учеников Танеева, что ввиду продолжительности его педагогической деятельности, консерваторской и частной, да еще по двум специальностям, было очень трудно, несмотря на то, что Танеев сам помогал мне, чем мог. При этом Танеев все время настойчиво требовал, чтобы эта группа состоялась именно как фактическое собрание всех его учеников. Отчасти из-за этого требования, а отчасти из-за наступивших вскоре политических событий, эта группа так и не состоялась. Но Танеев и позже несколько раз напоминал мне об этом, никак не хотел расстаться с мыслью о возможности такого подведения итогов своей педагогической деятельности.



Во времена Танеева ученики консерватории не имели права аплодировать, делать подношения, судить о задачах и целях искусства. Но по выходе из здания Консерватории, на улице Танееву можно было задавать любые вопросы, высказывать любые мнения, и он благодушно выслушивал и осторожно отвечал. Когда же с Никитской переходили на бульвар, то его ответы из осторожных делались обстоятельными. Подобные разговоры он помнил и дополнительно при других встречах уточнял — некоторые в классе, а для более щекотливых ждал встречи вне здания Консерватории.

Вообще характерной особенностью Танеева была привычка уточнять свои указания, свои оценки, свои пояснения и ответы после самостоятельного на досуге размышления; это размышление могло длиться несколько лет.

Он считал своей обязанностью, узнав об исполнении где-либо чьего-либо произведения, сообщить об этом автору открыткой, если возможно, то с точным обозначением дня, места и состава исполнителей и появившейся критики.

Ученики по расписанию занимались два раза в неделю по получасу, но должны были являться все вместе и присутствовать до конца занятий. Учеников было человек 7—9, но занятия продолжались не положенное время (3½—4½ часа), а всегда гораздо больше, так что приходилось по несколько раз оповещать швейцаров — в то время Консерватория закрывалась в шесть часов; после жарких споров случалось уходить и часов в десять.

Танеев очень любил исполнять с пояснениями в четыре руки на одном или на двух роялях большие произведения, иногда прямо по партитуре. Так были исполнены «Волшебная флейта», «Дон-Жуан», квартеты, симфонии Моцарта, в большом количестве хоральные прелюдии и органные фуги Баха и много других произведений.

Танеев задавал много проработок, аналогичных тем хоральным прелюдиям, в которых Бах в свободных от хора голосах проводит простой, сложный или двойной мотив. Простым назывался мотив на одну долю хора, сложным — на две или более доли; двойной мотив проводился одновременно в двух голосах. Такими проработками Танеев хотел привить мышлению учеников привычку заполнять изложение произведения образным оформлением свободных голосов, так как сам он был против механистического изложения в виде *perpetuum mobile* или пассажей (гаммообразных или арпеджированных).

С этой же целью он часто играл в классе баховские хоральные прелюдии, заставляя учеников исполнять на втором рояле один или два голоса. Это было своеобразное теоретическое «вслушивание» в изложение «музыки» и приучало к тематической проработке. Самый принцип изложения уже был знаком из курса строгого стиля, где он применялся в имитационных мотетах.

Такими умственными навыками Танеев старался как удерживать учеников в пределах риторической истовой созерцательности начала XVIII столетия (Бах, Гендель), так и предостеречь их от риторичности *con brio* и *con bravura* Моцарта — Бетховена и от стихийной психологичности Шопена — Листа. У Моцарта — Бетховена полагалось заимствовать конструктивные принципы, у Шопена — Листа — напевность и психологичность настроения и его развития. В результате, если ученику удавалось примирить эти три двуглавых кита консерваторской идеологии, то получался плохой Чайковский, иногда с сильным налетом Бородина или Римского-Корсакова.

Несмотря на его профессорскую замкнутость, строгость и выдержанность, Танеева очень легко было заставить играть наизусть концертным образом любое произведение из его громадного репертуара, а насколько велик был этот репертуар, показывает, например, то, что «Ромео и Джульетту», «Франческу», Шестую симфонию, «Евгения Онегина» Чайковского он знал наизусть.

Между прочим, приведу характерный случай. Танеев изумительно читал с листа любые партитуры, рукописи. Однажды один ученик спросил его относительно одного места в разработке Шестой симфонии Чайковского. В этой разработке есть построение, которое изложено четырехголосно шестнадцатыми с несколькими сменами тональностей в каждом такте и поэтому такты испещрены диезами, бемолями и бекарами, а главное — нужно упоминать знаки, бывшие за одну или две тональности раньше. Танеев стал играть в темпе, путал несколько раз и, наконец, с раздражением захлопнул ноты, откинул их и сыграл разработку наизусть, ни разу не запнувшись. Тогда мы попросили его сыграть всю симфонию.

Но можно было и оконфузить его. Для этого стоило только попросить его сыграть собственные произведения. Тогда он из грозного профессора превращался в застенчивого автора, говорил: «Разве это вас интересует?» и покорно исполнял и даже пел, если это были романсы.

Так как я поступил не в Петербургскую, а в Московскую консерваторию, признавая именно в Танееве соедине-

ние инструментального композитора, пианиста и сознательного теоретика (как тогда говорили), то я старался по возможности чаще знакомиться таким образом с его произведениями. А после того, как я однажды резко отпарировал его неуместное замечание относительно того, что ученики интересуются вообще деятельностью профессора из-за того, что находятся в его классе, а не из-за того, что считают его вообще заслуживающим внимания, он до конца своей жизни охотно знакомил меня со своими сочинениями, предлагал прослушивать их еще в период их сочинения, чего он, как будто, не делал для других своих знакомых.

Вообще он болезненно переживал отношение критики и музыкальной общественности к себе как к композитору. Я помню, как он однажды рассказал свой сон, в котором музыка Чайковского раздавалась в небе среди звезд, а его произведения скромно звучали на земле. Этот сон он сопровождал комментарием, в котором чувствовалась вся горечь его неудач на композиторском поприще<sup>1</sup>.

Так как для занятий Танееву нужен был тихий изолированный класс, то ему предоставили довольно большой класс, в котором занимались по научным предметам, и поставили туда отвратительный инструмент; в этом классе было темно, так как окна выходили в узкий проход между двух выступов здания, — и не особенно приятно для носа. Ввиду его протестов, ему предоставили на следующий год класс в обычном классном коридоре. Тут мы оценили акустику здания Московской консерватории — из пор всех стен неслись звуки тромбона, трубы, валторны, арфы, фортепианных гамм, которые свободно гуляли по консерваторскому зданию, пользуясь для своего передвижения громадными ходами отопления. Эти звуки иногда были столь громки, что при разговоре приходилось кричать, ну а уж слушать музыку или воображать ее во внутреннем слухе было совершенно невозможно. И вот кому-нибудь из учеников приходилось бегать по трем этажам, обходить семь классов и, пуская в ход вежливо составленную формулу (профессор Сергей Иванович Танеев просит и т. д.), просить занимающихся профессоров перейти в другие свободные классы. Самому Танееву некуда было переходить, так как повсюду было одно и то же. Так как к тому же и ин-

<sup>1</sup> Содержание сна, отражено в дневниковой записи Танеева от 7 сентября 1896 г. Впервые опубликована в кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах. — М., 1924, т. 1, с. 203—204; см. также: Бернандт Г. Б. С. И. Танеев — М.; Л., 1950, с. 283—284. — *Примечание, ред.*

струмент был невозможный, да и для разных дней давали разные классы, то Танеев не выдержал и поставил вопрос о классе решительно и категорично. Тогда, наконец, ему дали большой светлый класс, в котором занимались именитые университетские профессора, читавшие курсы по литературе, эстетике, истории искусств, поставили туда концертный рояль Бехштейна, на котором Николай Рубинштейн играл в концертах, и даже небольшой шкаф и плохонькую доску. Этот класс находился во втором этаже — теперешний класс № 9, тогда № 1 (в первом этаже не было классных помещений). Окружен был этот класс по большей части тоже не классными помещениями, так что доносившиеся в него звуки не были такими ошеломляющими для слуха. Тут мы вздохнули свободно; сам Танеев на хорошем инструменте стал демонстрировать нам литературу. И мы тоже, разузнав стороной, что он готовит фортепианную программу для своих выступлений в симфонических <собраниях> или для концертных поездок (я помню поездки в Харьков и Нижний), или для Ясной Поляны, когда Толстой просил его приехать и поиграть (вернее, дать концерт по выработанной программе), — под каким-нибудь предлогом задавали ему вопросы, касавшиеся какого-либо места в произведении, входившем в его концертную программу, и в конце концов выуживали произведение целиком. Так было, например, с одной программой для Ясной Поляны; в нее входили — «Appassionata» Бетховена, «Berceuse», Ноктюрн *Fis-dur* и Баллада Шопена, рапсодии Листа и ряд более мелких вещей.

Когда Танееву нужно было два рояля, ему предоставляли тогдашний класс Скрябина, который кончал заниматься обычно в три часа. Это был самый последний класс в верхнем этаже с окнами на Кисловку. Танеев всегда как-то особенно бывал настроен, когда входил в этот класс, и всегда с ясной улыбкой говорил, что это класс, в котором занимается Александр Николаевич. И вот однажды, получив этот класс, он послал за «Волшебной флейтой». В консерваторской библиотеке оказался только один экземпляр — партитура, да и та была чуть ли не XVIII столетия с тогдашним путаным расположением инструментов. Пришлось играть на одном рояле в четыре руки. Танеев плотно уселся посередине рояля и взял себе партии солистов и хора, а партнеру предоставил весь оркестр, и в один присест проиграл всю оперу до полного изнеможения слушателей; сам он чувствовал себя превосходно.

Когда он хотел играть органные произведения Баха, то мне приходилось бегать домой за моими экземплярами, по-

тому что в консерваторской библиотеке они имелись только в одном экземпляре, а он любил исполнять их на двух роялях.

Противоречие между стремлением быть солидным, замкнутым, строго выдержанным профессором в тогдашнем понимании, и пылко-темпераментным, ярко-эмоциональным исполнителем было очень характерно для Танеева. Он блестяще читал с листа со всеми помеченными обозначениями и оттенками. Его игру отличала предельная четкость. В классе он играл с гораздо большей бравурой и размахом, чем на концертной эстраде, где он был строже по стилю. Быстроту он мог доводить до чрезвычайной степени, и никогда она не производила впечатления предела. Если кто-нибудь выражал по этому поводу удивление, то Танеев наивно говорил: «Неужели? Но ведь можно еще быстрее», — и повторял быстрее. Те, кто помнит его игру, могут удостовериться, как он загонял своих партнеров в ансамблях, в частности, в скерцо своего фортепианного квинтета. По типу его фортепианная игра была нечто среднее между игрой Рейзенауэра и Зилоти. С игрой Гофмана у него не было ничего общего, хотя бы потому, что его игра была очень ловкая — он отличался и пальцевой беглостью, и вращением лучевой кости в предплечьи, и смелым размахом руки от плеча. Игра же Гофмана была, так сказать, иная, и даже при относительно медленных темпах его беглость была довольно напряженная; он брал выдержанностью и постоянством, Танеева же уносил темпераментно-эмоциональный порыв. У Гофмана из громадного числа выступлений, которые я прослушал, я помню только одно исполнение — в полутемном зале, на *bis*, «Фантазии» Шопена, в котором Гофман разошелся; но тогда шопеновский текст чрезвычайно пострадал. Энгель, рецензент «Русских Ведомостей», отметил это исполнение Гофмана как необычайное для него.

Мне случилось слышать, как Танеев занимался на рояле, прорабатывая уже выученные вещи. Я приходил к нему на дом знакомиться с его неопубликованной тогда работой о каноне. Танеев назначил мне часы, когда у него никого не бывало и когда он готовился к выступлению в керзинском концерте в память Аренского. Он несколько часов подряд занимался исключительно тем, что прорабатывал то, что французы называют *trait*, то есть такие движения в с е й р у к о й, которые организуют внутреннюю устремленность последования звуков в мелком звуковом образе. Пальцевых движений он совершенно не прорабатывал; только после продолжительной игры он «вытряхивал»

отек из пясти и совершенно вытянутых пальцев — движение, которое он постоянно делал в классе, когда много играл. Я слышал, что перед ответственными выступлениями к нему приходил массажист и массировал ему руки.

При исполнении учебных работ на чистоте он убежденно подчинялся всем исполнительским требованиям автора-ученика — и письменно зафиксированным и устным — и считал вопросом чести стать на точку зрения замысла ученика, много раз переспрашивая, так ли он исполняет, как хочет ученик. Причем он это делал с такой художественной убежденностью, что автор совершенно терялся от перемены ролей.

Несколько занятий на моей памяти он посвятил исполнительской записи — темповым, фразировочным, артикуляционным, динамическим обозначениям, паузам, лигам, *legato*, *staccato*, приемам писания партитур, штрихам оркестровых инструментов.

Танеев настойчиво предупреждал авторов и исполнителей против не указанных автором замедленных темпов в побочной партии и в трио скерцо. Он указывал, что такое противопоставление темпов введено русской школой, и если оно не учтено темой творческого задания, то придает циклическому произведению нежелательный оттенок вялости, салонности, сонной медлительности. Так, неправильное введение таких замедленных темпов в исполнение Сонаты *h-moll* Шопена (три раза побочная, трио в скерцо) создает с медленной частью пять ноктюрнов. Чайковский в Шестой симфонии, дав побочную в *Andante*, из-за этого как вторую часть поместил пятидольный вальс и в скерцо ввел бодрый марш. От этого стало возможным введение медленной последней части.

Иногда про какую-нибудь работу ученика он говорил: «Хорошо было бы сделать партитуру». И если ученик был умный, он уже на следующий урок приносил хотя бы начало партитуры, и по поводу этого начала четыре часа говорилось о том, как нужно писать партитуру. Если инструментовалась fuga, то сообщался целый трактат, как оркестровать проведения темы, интермедии, стретты, как распланировать инструментовку по всей fugе.

Он очень ценил исполнительство. Я помню, однажды Леонид Владимирович Николаев показывал товарищам свой фортепианный концерт. Вдруг входит Танеев; ученики, как полагается, все врассыпную. Танеев спросил: «Кто так бойко играл?» Николаев ответил: «Я». — «Я не знал, что Вы так хорошо играете. Вы непременно должны кончить этот концерт и сыграть его на экзамене».

Обыкновенно, как правило, на уроках он сам исполнял все, что сочиняли ученики; ученика он просил играть только тогда, когда хотел доказать, что сочинение головное, надуманное. — «Ведь Вы не сыграете этого наизусть!» И когда ученик все же играл, он смущался и говорил что-то про музыкальность.

Приблизительно в 1899 году Зилоти давал концерт в Москве и прекрасно исполнил Этюд es-moll Шопена, закончив его на пианиссимо. Как в таких случаях бывает, публика сначала молчала. И вот во время этого молчания из первых рядов правой стороны зала раздался на проникновенной интонации голос Танеева: «Прекрасно». Это было так звучно и так отчетливо, что публика от неожиданности замерла. Зилоти успел встать и отвесить поклон Танееву, и только тогда публика разразилась аплодисментами. Мой сосед спросил меня: «Кому аплодируют — Зилоти или Танееву?» Уж очень выразительна была интонация Танеева на густом, необычно бархатном тембре его драматического баритона, в данном случае без привычного ему носового оттенка<sup>1</sup>.

Очевидно, от Николая Рубинштейна и Льва Толстого Танеев перенял приемы критики резкой, даже издевательской (но серьезной, не насмешливой по своему существу) при просмотре чужих произведений, в данном случае — ученических работ. Но часто при этом поражало невероятное соединение школьного деспотизма с деликатностью. Часто немедленно после первого разноса появлялся тезис: «Но если это Ваш замысел и Вы его отстаиваете»... или: «Вы хотите перещеголять Вагнера, принесите попросе, чтобы я мог делать поправки, которые не будут задевать Ваше авторское самолюбие». И на следующем уроке: «Зачем Вы приносите работу не в Вашем стиле? насилуете себя? Это вредно», — причем было совершенно ясно, что при этом Танеев сознательно брал обратно свое замечание, сделанное им на прошлом уроке.

И это не было мимолетным замечанием; это был результат тяжелого процесса мысли от урока до урока. Иногда, уходя с урока, он уже на улице подвергал подобные случаи обсуждению с идущими в ту же сторону учениками, но стараясь выдерживать вполне замкнутость консерваторского профессора.

<sup>1</sup> Тот же эпизод Яворский описал в письме к Ф. С. Петровой (Б. Яворский. Цит. изд. — М., 1964, сс. 518; 2-е изд. — М., 1972, с. 591). — *Примечание ред.*

Вообще, как жизненный принцип, Танеев никогда не чуждался учеников на улице, в концерте. Наоборот, он всегда всем своим видом показывал, что заметил ученика, здоровался и вступал в разговор<sup>1</sup>.

Несмотря на близорукость, Танеев мог <издалека заметить и> догонять на извозчике давно не бывшего на уроке ученика. Однажды я шел по Петровке по направлению к Большому театру с одним учеником Танеева, который давно не был на уроке. И вот мы слышим, сзади несется пролетка по тогдашней булыжной мостовой, а встречающие делают нам какие-то знаки глазами. Обернувшись, мы увидели, что мчится Танеев, выгибается из пролетки и делает позывные знаки. Мой спутник юркнул в переулок за Большим театром в первое парадное. Мне не приходилось убегать; уроки я посещал всегда аккуратно — я остался на тротуаре. Танеев остановил извозчика, вылез и взял меня в оборот. «Куда он побежал? Чем я его обидел? Почему он не ходит на занятия?»

Подобный же случай рассказывал мне ученик Римского-Корсакова Евгений Августович Рыб, преподаватель Киевского музыкального училища, а впоследствии профессор тамошней консерватории. Однажды, когда он долго не был на занятиях, Римский-Корсаков, проезжая на пролетке, увидел его на тротуаре. Остановив извозчика, Римский-Корсаков слез с пролетки и стал расспрашивать его о причине пропусков. Рыб проходил контрапункт и не посещал в это время уроков, так как не мог заставить себя сделать

<sup>1</sup> Я не забуду того ошеломляющего впечатления, которое произвел на меня один случай в Берлине в 1926 году. Во время моих поездок по командировкам за границу я считал своей обязанностью знакомиться как можно более подробно с тамошней музыкальной действительностью, узнавать устремления молодых музыкантов.

Однажды один студент, оканчивавший Hochschule, обратился ко мне с какой-то просьбой. Я сказал, что могу дать ему ответ на следующий день, и спросил, не будет ли он на концерте Фуртвенглера в Bechstein-Saal, и, получив утвердительный ответ, попросил его подойти ко мне в концерте и пояснил, что я буду сидеть в амфитеатре. Вижу, что этот студент смущается, мнется, не может ничего сказать. Тогда лицо, которое нас познакомило, отвело меня в сторону и сказало: «Вероятно, Вы не знаете, что ученики Hochschule не имеют права входа в концертный зал; они могут находиться только в прилегающих фойе».

Мне пришлось разыграть инцидент и после соответственных выдумок сказать, что во время антракта мне придется уйти и я пройду через фойе. (Об этой встрече Яворский упоминает в письме С. С. Высотскому: Б. Яворский. Цит. изд. — М., 1972, с. 546. — *Примечание ред.*)



нужные задачи; но признаться в этом он не решался и, увидев вблизи аптеку, сослался на болезнь. Римский-Корсаков все же осведомился, пишет ли он что-нибудь. Тогда Рыб сказал, что он за это время сочинил несколько менуэтов и гавотов. «Непременно принесите их на следующий урок», — сказал Римский-Корсаков. Но свою проницательность он не утаил, так как на этом следующем уроке, просмотрев менуэты и гавоты Рыба, предложил остальным ученикам в случаях, когда у них не бывает должных работ, тоже приносить песенные формы, так как очень полезно в них упражняться.

Танеев тоже отличался прекрасной бытовой памятью и проницательностью. В случаях какого-либо педагогического инцидента он редко выводил ученика тут же на чистую воду, а предпочитал позднее дать понять, что он не обманут.

Из таких случаев я хорошо помню один.

У Танеева было плохое зрение, и когда он смотрел рукописи, то надевал и очки, и пенсне. Так как занятия часто происходили при электрическом освещении, при котором он не видел карандаша, то он требовал, чтобы работы были написаны чернилами. Ученик, который не сделал задачу, говорил: «Сергей Иванович, я не успел переписать задач». — «Ну, до следующего раза». Опять случилось, что тот же ученик сказал: «Сергей Иванович, я не успел переписать». — «А у Вас есть задачи?» — «Есть». — «Ну, до следующего раза». Когда же это случилось и в третий раз, Танеев сказал: «Ну, дайте, как есть, в карандаше». — «Дому оставил». — «Ну, пойдите домой, принесите, я подожду». Пришлось сознаться, что и дома нет работ.

В момент педагогического азарта Танеев мог концертно сыграть сложную фугу на материале ученика с применением перемещений сложного контрапункта в четырехголосном сложении. Но это бывало именно в момент азарта, когда у него появлялся эмоциональный подъем.

Танеев стремился к обобщающим лекциям, но ему не удавалось проводить их систематически из-за отсутствия времени. Он мог много и содержательно говорить, хотя формулировки ему не давались. Ни один предмет его не стеснял, особенно в классе, и поэтому такие принципиальные лекции он проводил с большим удовольствием. Мы несколько раз говорили ему, что он должен выделить часы для таких лекционных занятий, но он так усиленно исправлял работы учеников (иначе говоря, пересочинял их), что у него никогда не хватало времени.

Я прекрасно помню один случай, когда он ушел с урока в положенное по расписанию время. Он в течение урока часто смотрел на часы и все время извинялся, но кончил только в тот час, когда вышел срок урока. Мы очень удивились такому случаю. На следующем уроке Смоленского мы даже рассказали ему об этом, а он нам сказал, что Танеев тогда торопился на конспиративное заседание по конюсовскому консерваторскому делу<sup>1</sup>.

Отдельные случайные показательные уроки Танеева были замечательны. Я вспоминаю:

1) зависимость записи от рода, жанра, типа сочинения, выражающаяся в артикуляции, фразировке, темпераментности и эмоциональности замысла. Много внимания Танеев уделял стоимости, на которой умолкал голос, перемежающимся паузам в сопровождении;

2) рельефность изложения, изменение звуковых горизонтов и плотности изложения в зависимости от конструктивных граней. Композиция изложения всегда должна была выявлять конструктивные расчленения. Самые мелкие конструктивные построения, как и большие, должны были быть логичны и внутренне связаны;

3) запись динамики, акцентировки, маркировки размера. Это показывалось применительно к определенному заданию данного сочинения, и Танеев при этом приводил примеры из музыкальной литературы. Так, когда он говорил об общем динамическом плане, то сыграл вступление из «Лоэнгрина» как пример длительного крещендо и декрещендо;

4) значение и употребление итальянских терминов, — причем урок начался с того, что он все задачи учеников подряд исполнил самым невероятным механистическим образом. Когда ученики обиженно протестовали, он наивно возражал: «Я исполнил точно, как у Вас написано»;

5) обогащение тонального звучания путем введения дополнительных «хроматических вводных тонов» к любому звуку любого тонального аккорда. Здесь он победоносно демонстрировал свое умение превращать обычное гармонич-

<sup>1</sup> В 1898—1899 гг. произошло столкновение между директором Московской консерватории В. И. Сафоновым и ее профессором Г. Э. Конюсом, окончившееся увольнением последнего. «Дело Конюса» получило широкий общественный резонанс. Конфликт был вызван принципиальной борьбой Конюса «за оздоровление правового строя в стенах консерватории», против деспотизма Сафонова. В этом вопросе на стороне Конюса открыто выступили Танеев, Смоленский и др. члены Художественного совета Московской консерватории, а также Римский-Корсаков, Направник, Аренский и некоторые члены дирекции РМО. — *Примечание ред.*

ческое последование при помощи этого приема в сложно звучащее замаскированное построение (скрипичная «Сказка» самого Танеева).

В нем явно боролись два течения:

1) привычка к пропагандируемым консерваторской традицией риторическим канонам классической эпохи и ввиду этого необходимость удовлетворить требования экзаменационной комиссии, возглавляемой рутинером Сафоновым. Только Скрябин, когда входил в эти комиссии, резко отличался своими суждениями и имел влияние на Сафонова;

2) личная склонность к новым принципам музыкального мышления, выдвинутым после 1825 года.

Разум Танеева, на развитие которого, очевидно, громадное влияние оказал Лев Толстой, постоянно враждовал с его пылкой темпераментностью, страстностью, с его склонной к стихийности и вместе с тем нежной эмоциональностью. Разум толкал его на путь научного исследования и педагогического просвещения как высокого гражданского долга; а подсознательные индивидуальные устремления влекли его к творческой деятельности, к концертному и даже к общественной борьбе: он активно участвовал в общественных обсуждениях и движениях 1905 года, следствием чего явился его уход из Московской консерватории.

В начале своей карьеры Танеев рекомендовал Николаю Рубинштейну исполнить Первую симфонию Бородина. Он мне рассказал однажды, как он удивился, когда Рубинштейн — это было на художественном совете — резюмируя прения, сказал: «Вот, значит, мы исполним симфонию Бородина». «Я был молод, — говорил Танеев, — первый год преподавал в консерватории; для Рубинштейна было необычно, что он согласился вместо того, чтобы одернуть меня и указать, что я суюсь не в свое дело». Танеев вообще хорошо знал произведения Бородина и неоднократно упоминал их. Влияние музыки Бородина часто ярко сказывалось на сочинениях учеников. Говоря о квартетах, Танеев указывал обычно, наряду с квартетами Шумана и Чайковского, на квартеты Бородина.

Он первый исполнил в России Фортепианный концерт d-moll Брамса и под конец своей жизни, уже после своего ухода из консерватории, рекомендовал исполнить в симфонических концертах Музыкального общества «Облака» и «Празднества» Дебюсси<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Относительно этого исполнения могу сообщить маленький анекдот (под анекдотом я подразумеваю типичный случай при типичных об-

Танеев живо интересовался народной песней. Любил посещать заседания этнографической комиссии при Московском университете. Уверенно говорил о приметах народного творчества, его отличии от бытового «романса» и отрицал возможность использования народного напева как *cantus firmus* на основаниях контрапунктической эпохи, не соответствующих уже современному ему музыкальному мышлению.

Аналитический, риторически-разработочный подход, хотя бы в стиле баховской эпохи, он также признавал недопустимым применительно к эмоционально-насыщенным протяжным напевам и темпераментным хороводным, ритмическое построение которых не подходит ни под баховские, ни под современные принципы «тонального» мышления.

Эти песни были для него еще живой художественной действительностью и не подходили в силу своего миниатюристического и ритмически сложного звуковедения *senza fine* под перспективно-моментное законченное равновесно-тональное мышление стиля его эпохи.

К Римскому-Корсакову Танеев относился замечательно; любил говорить о нем и об его произведениях. Бывал на исполнениях произведений Римского-Корсакова и нам всегда советовал то же самое.

Танеев, подобно Римскому-Корсакову, придерживался листовского принципа введения сложно ладовых построений в экзотических или жутких моментах (например, во многих местах «Орестей» — «Дом, ненавистный богам», «Когда ты говоришь о гибели детей», фурии и т. п.).

По поводу Глазунова могу рассказать об одном случае, который обнаруживает умение Танеева показать товар лицом и развлечь публику.

В начале 90-х годов, когда Танеев жил в Мертвом переулке во втором этаже, в его приемный день пришел Глазунов. Танеев продемонстрировал Глазунову произведения присутствовавших московских музыкантов, а потом попросил самого Глазунова познакомить с его новым произведением. Глазунов сказал, что из уважения к Сергею Ивановичу он постарается исполнить что-нибудь новое, и сыграл только что написанную им первую часть симфонии, с которой

стоятельствах). В концертной программе был перепутан порядок; сначала были помечены «Празднества», а затем «Облака». Рецензент «Русских ведомостей» Ю. Д. Энгель написал, что названия совершенно не определяют содержание произведений и могут одинаково относиться к любому из них.

рой он, по его словам, еще никого не знакомил, даже Римского-Корсакова<sup>1</sup>.

Танеев, всегда заботившийся о тишине во время музыкальных исполнений, встал, сказав, что предупредит свою нянюшку, чтобы она никого не впускала, запер все двери и после этого попросил Глазунова играть. После окончания игры началось обсуждение, разговоры; вдруг Танеев спохватился, что внизу во дворе, возможно, кто-нибудь ждет; он вышел и через некоторое время вернулся с молодым Рахманиновым. «Позвольте познакомить вас с моим учеником». (Танеев всегда говорил «мой ученик», если даже у этого ученика была большая, иногда седая борода. Помню, как он знакомил меня со «своим учеником» пианистом Бартевым, который тогда мог показаться чуть ли не отцом Танеева).

И вот Танеев представил Рахманинова, как композитора, только что сочинившего симфонию, которую может сыграть. Глазунов любопытствовал, Рахманинов сел к роялю и заиграл... симфонию Глазунова.

У Глазунова характер был не бетховенский, как мы его знаем по инциденту с *Andante F-dur*, сыгранным Гиллером, подслушавшим под окном, как это *Andante* сочинял Бетховен. Поэтому Глазунов только вежливо удивился: «Где же Вы с ней познакомились? Я ее никому не показывал, никому не играл». На что Танеев сказал: «Он у меня сидел в спальне, я его там спрятал».

К Рахманинову Танеев относился с большим уважением и считался с его мнениями по поводу некоторых музыкально-бытовых обстоятельств.

Я рад, что могу здесь поговорить об отношении Танеева к Скрябину.

Многие музыканты отмечали, что Танеев относился к творчеству Скрябина критически, с неодобрением. Я как раз могу констатировать только обратное.

Среди всех его учеников Скрябин пользовался совершенно исключительным отношением к нему Танеева — это было нежное, отеческое отношение. Скрябин — это был «любимый ученик».

Если при просмотре ученической работы Танеев говорил, что похоже на Скрябина (а Танеев почти никогда не

<sup>1</sup> По-видимому, речь идет о Шестой симфонии Глазунова, исполненной им во время его приезда в Москву в мае 1896 г. (см.: Брянецова В. Н. С. В. Рахманинов. — М., 1976, с. 242 и 199). — *Примечание ред.*

говорил о такой работе, что она похожа на что-нибудь), то у него делалось невероятно доброе лицо, с ласковой улыбкой; он выходил из своей роли замкнутого профессора. Он знал все сочинения Скрябина; можно было до самых последних лет говорить с ним о любом произведении Скрябина; он присутствовал на всех концертах Скрябина, на оркестровых репетициях Второй, Третьей симфоний, «Поэмы экстаза», «Прометея». Оповещал учеников на уроках заранее об этих репетициях.

Могу рассказать даже про такой курьезный случай. На симфонических, в которых впервые исполнялись Третья симфония и «Экстаз» (по-тогдашнему — Четвертая симфония), Скрябин играл свою Пятую сонату. Затем он ее играл в Малом зале в камерном. В то время в камерных концертах места были не нумерованы и входной билет стоил пять рублей. Я занял себе место слева в последнем ряду перед проходом в фойе. В антракте перед вторым отделением, когда должен был играть Скрябин, в зал вошел Танеев и тщетно стал искать себе свободное место. Я предложил ему свое, убедив его, что у меня есть еще второе место. Случайно мне удалось уместиться сейчас же сзади Танеева с двумя товарищами втроем на двух стульях. Когда Скрябин кончил играть, и начались овации, я увидел, что Танеев осторожно осмотрелся вокруг и стал усиленно аплодировать между ног, чуть ли не под передним стулом. Когда овации смолкли, он встал и направился к выходу. Я случайно оказался за ним. И вот у выхода к нему подскочили два московских музыканта и стали чуть ли не истерично возмущаться. Танеев как-то неохотно, неуверенно, но стал им невразумительно поддакивать. Тогда я сказал: «Сергей Иванович, а почему Вы так усиленно аплодировали?» Тут на меня напустились рьяные друзья. Но Танеев, который уважал истину превыше всего, преуморительно нашелся: «Он уж так хорошо играет на фортепианах».

После возвращения Скрябина из-за границы Танеев, очевидно, очень сильно переживал его вынужденное отчуждение от широкой музыкальной общественности.

Зная мое отношение к Скрябину, он никогда при мне не позволял себе никаких афоризмов, которыми любил блистать в своем окружении, по поводу скрябинских пояснительных программ и словесных французских обозначений. В моем присутствии он раз перевел разговор на Шиллера, достал его статьи, чтобы сличить с пояснением к Третьей симфонии и «Экстазу»; в других случаях он искося посматривал на меня и переводил разговор на посто-

ронные темы и только однажды остановил слишком ретивого собеседника, указав ему, что мне, Яворскому, это неприятно слушать. Должен сказать, что я никогда в таких дискуссиях не принимал участия и на пылко-негодующие обращения ко мне за сочувствием кратко отвечал, что считаю скрябинское творчество музыкально закономерным.

После одного из последних выступлений Скрябина Ю. Д. Энгель в «Русских Ведомостях» написал большую рецензию с общей характеристикой Скрябина и отметил, что он, Скрябин, был учеником Аренского по композиции. Рецензия появилась на следующий день после концерта. Н. Д. Кашкин в своей рецензии, появившейся в «Русском Слове» несколькими днями позже, выставил тезис, что Скрябин как композитор является всецело учеником Танеева, и ни словом не упомянул про Аренского. Чуть ли не в тот же день мы все встретились у Назария Григорьевича Райского, и Танеев сказал Кашкину: «Скрябин ведь кончил консерваторию по классу Аренского, а Вы написали, что он учился у меня». Кашкин на это возразил, что Скрябин проходил свободное сочинение у Аренского, это было делопроизводство консерваторской канцелярии, а что свое композиторское образование он полностью получил у Танеева как его частный ученик, и затем еще прошел у него дополнительно такие-то классы в Консерватории. Кашкин прибавил при этом, что он считал себя обязанным удостоверить публично истину.

После этого Танеев углубился в себя, как будто оглядывая внутренним взором прошедшее, и через некоторое время как-то особенно подтвердил сказанное Кашкиным.

Когда хоронили Скрябина, в церковь невозможно было войти из-за давки и толпа стояла в переулках. Я увидел, что вдалеке около забора стоит Танеев с несколькими близкими ему музыкантами. Я подошел к нему и не успел еще поздороваться, как Танеев растерянно обратился ко мне: «Что же теперь будет?» Очевидно, смерть Скрябина глубоко и тяжело потрясла его.

Танеев вырос и воспитался на представлении, что «тональность» характеризуется соотношением ее созвучий на IV, V и I ступенях. У «тональности» есть два «наклонения» — мажорное и минорное. Никаких других «наклонений» не существует и существовать не может; есть только два трезвучия — большое и малое, — которые могут играть роль тоник.

К так называемым церковным ладам он относился, как к пройденному историческому этапу осознания современной ему тональности, имеющей два наклонения — мажорное и минорное.

К физическим научным опытам в области обер- и унтертонов он относился с большим интересом, но не находил для них практической связи с музыкальным мышлением. Для Танеева и для Скрябина сабанеевские обертоновые теории были умозрительными спекуляциями.

Скрябинское творчество поставило перед Танеевым реальный вопрос: «Можно ли характеризовать тональность иначе, чем созвучиями на IV, V и I ступенях».

Так как тональность Танеев характеризовал как соотношение абстрактных ступеней, а не звуков, и допускал понижение и повышение любой ступени, вследствие чего любое созвучие любого состава звуков могло быть введено в любую «тональность», если это было согласно правилам басо- и голосоведения (а не звуковедения), то он не мог решить этот вопрос, так как исходил из ложной предпосылки (соотношения ступеней в единственной существующей «тональности»). Для него была возможна только одна слуховая настройка — «тональность»; звуковая конструкция этой «тональности» не существовала — мышление определялось последованием в произведении трех «главных» ступеней — I, IV и V; все двенадцать звуков одинаково могли быть употреблены во всех «тональностях» этой «тональности». «Тональность» же этой «тональности» определялась произвольно, с «зажмуренными ушами», как любой звук хроматической гаммы, который принимался за I ступень, от которой уже отсчитывались (ученый подход!) IV и V ступени, и тогда все было «научно», «музыкально»; человеческому слуху приходилось только подчиняться (как об этом премудро преподносится во всех печатающихся по сей день ученых трактатах).

Но все же очевидно было, что этот вопрос мучил Танеева по-настоящему и что внутренне он предполагал, что Скрябин осознает в слуховой области то, что сочиняет; что для него не обертоны являются логическими слуховыми обоснованиями.

Танеев даже сочинял произведения на новых для себя обоснованиях, показывал их близким знакомым, а затем прятал их или уничтожал.

Исторический путь развития оформления композиторского конструктивного объемного мышления начался: с заполнения звучащей протяженности; последованием интер-



валов (интервало-ведение); в пределах одной не меняющейся слуховой настройки.

По времени это совпало с подъемом трудовых принципов натурального хозяйства, с организацией их в коллективных схемах разделения труда (крестьянская община, цехи, монастыри, кочующие торгово-перевозочные объединения и т. п.). Этот подъем привел к пытливой ренессансной эпохе.

Конструктивная схема этих совершающихся процессов с их истовым устремлением естественно была неустойчива.

Так как эти процессы были разделены между членами коллектива и были неизменны (при медленном постепенном возрастании своего технического усложнения), то установка сознания пребывала однородной, то есть слуховая настройка не менялась.

Но так как всякая трата энергии не может быть сплошной, а требует упорной прерывности (кадансности), дающей возможность «перевести дух», и эти протяжения траты энергии между двумя прерывностями требуют своего оправдания в планомерной протяженности совершаемого труда, то: 1) эта продолжительность траты энергии раздвигалась конструктивными перерывами — нарушениями трудовой конструкции, нарушением тональной установки слуховой настройки каденциями, чуждыми этой слуховой настройке (церковные каденции; каденция — момент общего отдыха), после которых восстанавливалась у коллектива тональная установка, возобновлялся трудовой процесс; 2) отдельным участникам коллектива поочередно давались абсолютные протяженности отдыха (паузирование — момент отдыха части трудящихся), после которых эти отдохнувшие части возобновляли работу, предоставляя возможность отдохнуть другому звену участников в коллективной работе; 3) но чтобы подчеркнуть значение и трудовое удовлетворение от проделанного большого, определенного отрезка общей работы или от завершения всего данного задания, коллектив объединялся для такой заключительной траты энергии; он производил эту заключительную часть труда общими соединенными трудовыми усилиями — заключительное *tutti* коллектива; 4) проделанный труд не осознавался как единичный, выключенный; он был только одним объединенным звеном в цепи таких однородных равнозначимых повседневных звеньев (одночастные построения на одном моменте слуховой настройки с заключающей его церковной каденцией). Поэтому общая слуховая настройка всего такого трудового звена пребывала не-

устойчивой и находились замкнутые соотношения этих построений, этих каденций<sup>1</sup>. Промежуточные между ними моменты должны были своим сопоставлением характеризовать общую слуховую настройку в пределах одной и единой мажорной или минорной ладотональности.

Эти определившиеся в течение нескольких столетий принципы организации коллективной затраты трудовой энергии были ясны Танееву, но он не осознавал их конструктивную увязку с последующими эпохами; их композиционная увязка прекрасно удавалась ему в классе свободного стиля, то есть в классе фуги.

В эпоху строгого стиля внимание направлялось на учет последовательности затраты энергии каждой вычлененной части коллектива (голос) при требованиях, чтобы эта вычлененная часть вычленялась для удобства учета не только своим звуковым оформлением, высотным тембром своего голоса (деление на высокие и низкие голоса), но и качеством этого тембра (деление только высоких голосов или только низких голосов по своему насыщению и характерному звучанию) при только общей согласованности процесса затрат энергий. Эта общая согласованность и достигалась внутренней одночастностью каждого отдельного построения каждого отрезка работы.

После выработки норм организации траты самой энергии наступила эпоха организации самого коллектива, затрачивающего эту трудовую энергию. В эту новую эпоху, после осознания организации коллективной затраты энергии, внимание сосредоточилось на организации самого коллектива, в целях наилучшей производительности затраченной энергии. Сама однородность затраты энергии была причиной медленности при более сложной работе. То есть интерваловедение в пределах одного момента настройки уже не удовлетворяло. Успешность хода работы, повышение ее качества и желаемое усложнение работы требовали организации более частой смены таких моментов. Оно требовало организации не одного момента, как «отдельного»; оно требовало организации «высшего отдельного» из ряда моментов. Оно требовало, чтобы каждое «отдельное» было уже не состоянием, а сменой состояний, объединением таких состояний на одном участке работы. Упорный момент

<sup>1</sup> После этой фразы автором вставлено из другого места: «тождества начального и заключительного слухового момента, как задание и его выполнение». — *Примечание ред.*

«передышки», «перевода дыхания» должен был наступать после выполнения сложного трудового задания (хоральность).

Принцип паузирования — отдыха в пределах самого «отдельного» — сменился принципом попеременной смены отдельных (смена строф хорала, попеременная смена вождя и спутника, в больших произведениях — смена самих вождей и т. п.). Это положило отдаленное начало последующей смене даже самих трудовых установок — смены слуховых настроек.

Перенос внимания на организацию самого коллектива потребовал изменения звукового оформления. Теперь от коллектива потребовалась однородность общего звучания; тембры вычлененных частей коллектива должны были согласоваться между собой, сделаться однородными, чтобы стали ясными грани смены таких моментов. Разнородности одновременного при однородности целого сменились однородностью одновременного при разнородности последования. Осознавалось теперь не разделение общей энергии, а объединение различных проявлений этой общей трудовой энергии.

Заполнение построения теперь уже не производилось разделением тонального момента на возможные его интервалы со свободным последованием такого любого интервала после такого же любого, то есть голосоведением, оформленным интервалами, входившими в тогдашний тональный момент (трезвучие), в котором интервалами были: прима, октава; квинта, кварта; терция, секста (децима, дуодецима). Интервалы, не входившие в такой тональный трезвучный момент, — секунда, септима, нона — могли появляться только при связанном движении голоса, то есть как вспомогательные, проходящие, а затем задержания (предъемы).

Организация коллектива потребовала ясного соотношения трудовых движений, трудовых граней всех участвующих энергий. Учету подлежали все одновременные движения, которые объединялись не их постепенным суммированием, а их мгновенным объединением в один точно охарактеризованный, известный заранее по своей возможности тональный момент — трезвучие. Трезвучие потому получило первенство, что пытливость ренессансной эпохи сумела выявить терцовое (секстовое) построение упорного устремления слуховой настройки; необходимость организовать всесторонние возможности коллективных усилий выявила условия ладовой перспективности, при которой тоническое трезвучие является точкой схода неустойчивых устремле-

ний слуха (вводный септаккорд — тоническое трезвучие; сведение трех терций к двум<sup>1</sup>).

Это объединение энергий, согласно общественным условиям, привело к двум результатам:

1) к сплошной созерцательно-истовой неподвижности момента, при которой каждый такой момент являлся последующим для предшествовавшего и предшествующим для последующего; когда энергия не расчленялась цезурами, а истово скандировалась.

Эта созерцательность не объединяла все поле восприятия, а воспринимала это поле последовательно, нарративно. В этой созерцательности отсутствовала перспективность, сводящая все лучи, пронизывающие весь объем поля восприятия, или к одной простой точке схода этих лучей, или к единому в своей сложности соотношению наличных нескольких точек схода.

Такое последовательное восприятие, последовательное мышление естественно требовало скандировки, связанной смены всех моментов как восприятия, так и мышления;

2) сложность соотношений, через цезуры, несмотря на цезуры, вводившие не отчленение константными каденциями, а тяготеющее сопряжение на расстоянии, были высшей ступенью развития и сознания и мышления. Эта ступень достигалась пытливостью ренессанса, которая хотела не созерцать, а знать и уметь; которая хотела не созерцать, а использовать; которая хотела не созерцать, а организовать.

Ренессанс не хотел быть созерцательно-истовым, он не хотел быть истово-осознающим качество только каждого момента и его связью со следующим моментом иного качества, уничтожавшим предшествующее качество (хоралы Баха).

Ренессанс хотел осознавать не только качество момента; он хотел осознавать соотношение качеств двух моментов, он даже хотел осознавать соотношение таких соотношений. Он хотел найти такое положение и такое состояние своего сознания, с которого и при котором он сможет перспективно охватить единство всего поля зрения (поля слуха). Ренессанс старался охватить единство земли — единство соотношений стран света (Колумб 1451—1492—1506) — единство небесной механики, то есть единство соотношений планет в солнечной системе и — дальше — единство соотношения солнечной системы с другими системами

<sup>1</sup> В оригинале ошибочно: «...четырех терций к трем». — *Примечание ред.*

мироздания (Коперник 1473—1543, Галилей 1564—1632—1642).

Такое осознание соотношений моментов слуховой настройки, соотношение таких моменто-соотношений стало возможным только при осознании качественного различия цезур: цезуры расчленительной — и цезуры соединительной, отличных от цезуры разделительной (при помощи искусственных церковных каденций) — моментоведение.

Осознание такого отличия цезур сделало возможным последующее развитие перспективных возможностей сознания, а именно установление соотношений различных тональных (уже не моментных) слуховых настроек.

Мышление стало организовываться уже не соотношениями тональных моментов в пределах одной слуховой настройки (соотношения стран света на одном земном шаре), а соотношениями различных слуховых настроек, устремленно приводящими к одной объединяющей главной слуховой настройке (соотношение планет в пределах солнечной системы с центром в одном солнце) — звуковедение в пределах системоведения.

При переносе внимания с процесса труда, с организации данного момента звуковой энергии, с интерваловедения в пределах одного момента, на объединяющую организацию коллектива, производящего труд, на организацию соотношений моментов в пределах одной слуховой настройки (схематизация моментов и их соотношений) был произведен перспективно-протяженный скачок сознания.

При дальнейшем переносе внимания уже с объединения коллектива, с объединения моментов в целостность слуховой настройки на центрально организованное качественное соотношение коллективов, на качественное соотношение различных слуховых настроек, сознание совершило скачок уже в область объемной перспективы, из центра которой разворачивается постижение единства сложных взаимоотношений слуховых настроек, обуславливающих это единство, а не обусловленных произвольным принципом объединения.

Трагедией мышления Танеева в области конструкции было то обстоятельство, что он не мог переместить свой исходный центр осознания; он не мог, подобно Копернику, решиться послать в мир предпосылку: предположим, что не солнце вертится, а земля; предположим, что не солнце и планеты вертятся вокруг земли, а земля и планеты вокруг солнца, — перефразировав ее в следующее положение: предположим, что не большое трезвучие (тональность!) охарактеризовывается другими возможными со-

звучиями, а соотношения всяких возможных созвучий характеризуют результат своих соотношений — созвучие, состав которого не дан от века, не должен нами приниматься истово, а состав которого определяется этими соотношениями, и поэтому, в зависимости от качества этих соотношений, может быть различным в различных случаях; может быть и большим трезвучим, может быть и малым, и увеличенным, и уменьшенным; может быть и сложным созвучием.

Вот на такое перемещение своего мыслящего сознания из неподвижного центра — большого трезвучия — в непрерывное движение перспективного осознания различных схем реально существующих различных соотношений Танеев не мог решиться, и это его мучило.

Но именно потому, что он этим мучился, он принимал все три исторических стиля оформления конструктивного мышления — и интервальное, и аккордное, и моментное — и старался примирить их между собою, найти возможный компромисс, сделав в каждом из этих стилей уступки. Поэтому все курсы, которые он проводил со своими учениками, — гармония, строгий стиль, свободный стиль, формы — были самодовлеюще замкнуты каждый в самом себе, отмежевывались один от другого. Танеев не проводил постепенное развитие сознания и мышления учащегося; он организовывал это сознание и это мышление четыре раза различно, предоставляя уже самому ученику произвести или выбор, или суммирующий синтез.

Когда же он столкнулся с тем фактом, что его любимый ученик Скрябин, сохраняя все приобретенные навыки оформления, переместил, в согласии с Коперником, свое сознание в другую точку, в точку изменчивости и обусловленности самой перспективности восприятия, то он, после безрезультатной попытки объяснить это анархической омнитональностью, все же остановился на извечной данности тональности с ее двумя наклонениями и только старался решить вопрос, можно ли «охарактеризовать» эту извечно данную тональность другими звуковыми образованиями, а не непременно ее IV и V ступенями.

Для Танеева каждое отдельное построение было построением и было отдельным потому, что оно было обрамленным промежутком. Оно должно было исходить из начального сопоставления аккордов, характеризующих данную тональность, и должно было кончаться каденцией, составленной из аккордов, характеризующих тональность. Исходная и конечная тональности могли быть разные, но они непременно должны были быть охарактеризованы.

То, что было между исходным и конечным обрамлениями, могло быть произвольным, при непременном условии выдерживания стиля.

Поэтому такое произведение Скрябина как «Poème Satanique» <ор. 36, 1903>, каждое построение которого обрамляется «характеризующими тональностью» оборотами, а в промежутках наполняется отсутствием больших и малых трезвучий, указывает на доведение конструктивных принципов Танеева до крайнего предела. Оно же указывает, что Скрябин в поисках способов переключения музыкального сознания с принципов «тональности», внешне характеризующей слуховую настройку, на психофизиологическую внутреннюю слуховую настройку, довел, как верный ученик Танеева, его творческие конструктивные устремления до такого предельного подчинения конструктивным штампам прошлого, после которого оставался только один выход — подчиниться тому, что эти творческие конструктивные устремления стремительно взорвали Бастилию штампов, что и было сделано Скрябиным в его последующих произведениях.

Полифоническим мышлением Танеев овладел вполне, что он доказал в своих произведениях, начиная с «Иоанна Дамаскина» и «Орестей» и кончая кантатой «По прочтении псалма». Его полифония отличается от полифонии Баха. Бах явился завершителем эпохи организованной и организующей коллективности, равнозначимости, равноправия, равновпечатляемости как всех голосов (участников коллектива) композиционного изложения конструкции, так и всех звуковых и метрико-моторных образов, выработанных коллективными усилиями в течение нескольких столетий. Бах не смущался в 34-тактную прелюдию или 46-тактную фугу ввести десять, пятнадцать таких попевок-образов, которые вдобавок встречаются в том же виде в громадном количестве его произведений. Образ целого, тема его творческого задания настолько ярко осознаны (тоже вследствие такой же коллективной проработки тоже в течение столетий), что баховские завершительные запечатления этих образов, их конструктивно-композиционное единство (от такого, отшлифованного тоже столетиями материала оформления) становятся монументальными и, вследствие мудрого отсутствия современно-стилевых случайностей, — придающих с течением времени манерный, досадный налет, иногда даже заслоняющий главное, — воспринимаются как вечные памятники, то есть памятники, резюмирующие конструктивную идеологию большой эпохи,

а не ее композиционные, этикетные, галантные или другие условные бытовые разрешения.

Танеев в своей полифонии исходил не из обогащения даже простого творческого задания ренессансным обилием и полнотой опыта коллективно организованной пытливой жизни. Танеев хотел оформить свой творческий образ именно этому образу свойственными, его отличающими от всякого другого, даже родственного, частностями, полученными от аналитического подхода именно к данному образу. Монотематизм и выведенная из него лейтмотивность характеризуют его психологически суровую, в себе замкнутую мыслительность, его стихийно насыщенную, с нежно эмоциональными отливами, с организованно сдержанным могучим темпераментом полифонию; и в этом отношении его произведения являются великолепными памятниками эпохи.

Расслоение конструктивно-трудовых энергий страны, бывшее следствием разложения феодализма и администрирующего возвышения абсолютизма (*divide et impera* — разделяй и властвуй), повело к переходу коллективности то есть равнозначительности и равноправности, в свою противоположность — в организованное объединение (суммирование) разнзначительности и разнправности, то есть в ансамбльность, выработавшую соотносительность значимости и одновременных, и последовательных элементов — инструментальное голосоведение этикетно-галантного стиля и цикличность таких же инструментальных форм, перспективность и изложения, и восприятия этих разнствующих принципов и элементов.

Эта разнзначительность организовывалась единым размером и единым темпом темпераментности в циклическом произведении, долженствовавшем в каждой части менять свой тонус, но не допускавшем развития. Это была эпоха состояния и раскрытия такого неизменяющегося состояния. Приемы мышления организовывались логикой, но сама логика была подчинена незыблемости данного, декретированного господствующими установками тезиса, вследствие чего вырабатывались абстрактные, самодовлеющие представления и выражения (этикет) темперамента, страсти, при своем постепенном разложении переходившие:

темперамент — в галантность (этикетный темперамент),

страсть — в сентиментальность (самодовлеющая чувствительность, выражающаяся не в действии, а только в состоянии).



Бурная эпоха французской революции и наполеоновских европейских войн видоизменила темпераментность в брью, бравуру. Последовавшая реставрация заставила бравуру разложиться в мелочную бриллиантность, а логика тезисно-организующего мышления, утерявшая сознательную<sup>1</sup> энергию, разложилась в академическое мышление, в охранение самодовлеющих схем.

Танеев путем упорного научного анализа и практической тренировки овладел техническими достижениями лучшей поры этой эпохи, как они выразились в наиболее ярких произведениях Моцарта и Бетховена.

Сам Танеев жил в эпоху психологического подхода к действительности, в эпоху свободы эмоциональной реакции на эту действительность. Его подход был психологически активен, его реакции были эмоционально бодрь, вступил он на творческий путь с намерением участвовать в творческом развитии современной ему передовой действительности, на стороне которой были его симпатии. Но его бытовое окружение, его стремление овладеть в своем искусстве технологическим совершенством предшествовавших эпох (контрапунктической, полифонической и ансамбльной) удержали его в конструктивных и композиционных тисках прошлого. Его значение — громадное значение — в том, что он овладел всеми этими технологическими достижениями, что он выявил их для нашей эпохи в сконцентрированном виде, показал их монументальное применение и в симфонической, и в камерной литературе, и в опере, и в кантатах, и в романсах.

Его романсы замечательны тем, что он внес в них все богатство своей полифонической и ансамбльной техники, а в современной себе эпохе черпал сложную перспективность, эмоциональную насыщенность и психологичность действенного состояния образа. Вот эта действенность, присущая каждому, даже небольшому по размерам его произведению, делает его одним из самых ярких музыкальных выразителей своего времени.

Танеев избирал для своих вокальных произведений тексты, отвечающие трем основным установкам своего творчества.

Он искал в тексте:

- 1) насыщенную психологичность с ярко выраженной, иногда до накала, эмоциональностью,
- 2) перспективность, из-за чего во всех текстах пейзажи даются как психологический параллелизм,

<sup>1</sup> В черновике: «созидательную». — *Примечание ред.*

3) общий четкий образ, в котором психологичность — выражение — дана в перспективном выявлении — изображительность.

Совершенное единство этих трех принципов достигалось Танеевым, при его исключительном техническом мастерстве, благодаря нахождению каждый раз такого творческого музыкального образа, который до того совпадал с психологическим образом поэта, что не мог быть повторен даже при большем или меньшем изменении для создания образа в другом поэтическом произведении.

Каждый образ так проникал сознание Танеева, что его экспирации — биологическая и творческая — совпадали и не могли отделить выражение от изображения. При таком исключительном сплошном музыкальном образе Танеев оформлял текст с редким декламационно-фразировочным мастерством. Только стремление вполне выявить перспективность, ее насыщение психологичностью заставляло Танеева прибегать к повторениям текста. Он не рассказывал о психологическом факте, он выявлял в его действительности самый психологический процесс.

Многие его романы психологически стихийны — «Сталактиты» в своем нагнетающем трагизме страстно-эмоционального лирического томления, «Леса дремучие» — по стихийной драматичности психологического устремления, «Зимний путь» — по ощущению жуткости окружающих явлений ночной зимней природы, которым «Отцветы» противопоставляют сумеречные томящие тени, неясность грустных ощущений. «Канцона» дает светлую, вибрирующую и во все стороны распространяющуюся нежную радость и ответное благодарное строгое умиление. «Канцона» и «Сталактиты» являются перлами танеевской лирики; при этом вспоминается ариозо Кассандры из «Орестеи».

Лирически насыщены, при различии чувств:

«Пусть отзвучит» — с замечательной перспективной протяженностью похоронного шествия,  
«Бьется сердце беспокойное» — с мощным трепетом страстного порыва,  
«Люди спят» — с ярко радостной влюбленной нежностью,  
«В минуту утраты», в котором суровость потери (горе-зло-счастье — зима как смерть — умирание) противопоставлена безмятежности и нежности к новой жизни (весна как возрождение жизни),

«Островок» с его свежестью, перламутровыми переживаниями и нежными вздохами и улыбками.

Танеев мог рисовать и в опере (вся сцена Кассандры с хором в «Орестее») и в романсе картину напряженного драматизма.

Его «Менуэт» рисует при помощи разнохарактерной проработки одного и того же тематического материала («Са ita») и придворный быт времен Людовика XVI (вернее, Марии Антуанетты), и дыхание надвигающейся бури — революции, и трагизм-предчувствие, и леденящее содержание оцепенения.

«И дрогнули враги» передает драматизм всепоглощающей поступи уверенной в своей правоте силы.

Сколько перспективности, психологически параллельного пейзажа, теней, освещения, красочных и световых рефлексов, трепетности, радости, прозрачности, легкости, лирики, ласки, нежности в таких романсах, как «Фонтаны», «Рождение арфы», «Музыка», «Ночь в Крыму», «Я помню тихий разговор», «Маска», «Колыбельная», «Колосья», два романса с мандолиной<sup>1</sup>,

и сколько горькой муки, протеста, страдания в его романсах «Среди врагов», «Что мне она», «Узник», «Ангел»<sup>2</sup>.

Такой подход был у Танеева всегда; достаточно напомнить его «Иоанна Дамаскина», «Орестею», «По прочтении псалма», его хоры и неосуществленные замыслы («Геро и Леандр», «Три пальмы»).

Совершенно особенное место в творчестве Танеева занимают его бытовые и шуточные музыкальные вокальные картинки («Селище»), в которых он своеобразно примыкает к аналогичным по заданию произведениям Даргомыжского, Бородина, Мусоргского.

Как пианист Танеев выступал исполнителем всех пяти фортепианных концертов Чайковского<sup>3</sup>, трио и ряда мелких фортепианных сочинений.

<sup>1</sup> «Венеция ночью» и «Серенада». Название предыдущего романса «Любя колосьеv мягкий шелест». — *Примечание ред.*

<sup>2</sup> Ср. краткий обзор романсов Танеева в цитированном письме Яворского Ф. С. Петровой. — *Примечание ред.*

<sup>3</sup> Яворский имеет в виду: Первый и Второй концерты, Концертную фантазию, Третий концерт (после сокращения Чайковским II и III частей он был одночастным), а также Анданте и Финал, законченные после смерти Чайковского Танеевым. Все эти произведения, кроме Первого концерта, были впервые исполнены Танеевым. — *Примечание ред.*

Исполнял он Четвертый и Пятый концерты Бетховена, его же тройной концерт, Фантазию для рояля, хора и оркестра, сонаты.

Свои камерные фортепианные ансамбли он сочинял, имея в виду именно собственное участие в их исполнении. Наиболее часто ему пришлось исполнять Фортепианный квинтет, так как этот последний вошел в программу его заграничного турне с чешским квинтетом.

Насколько я знаю, он никогда не отказывался от выступлений, хотя жаловался, что они отнимают у него время как у композитора, и мотивировал эти выступления необходимостью заработка; но я знаю случаи, когда он выступал даром.

Многочратно он выступал и как исполнитель фортепианной партии вокально-инструментальных произведений — и своих, и других композиторов. Я помню керзинский концерт в память Аренского, в котором он выступал и с его фортепианными сочинениями, и как исполнитель фортепианной партии в романсах. Он очень любил, когда певцы, мастерство которых он ценил, выступали с его сопровождением у него на дому в его приемные дни.

Как исполнитель-пианист Танеев отличался такой могучей экспирацией и осознанной мускульно-нервной четкостью, что они позволяли ему доводить исполнение до крайних пределов беглости не только в простых движениях, двойных нотах и октавах, но и при быстрой и сложной аккордной смене. Подобную «аккордную» молниеносность я наблюдал еще только у Рейзенауэра и Терезы Карреньо.

В игре Танеева была сдержанная серьезность, монументальность, сосредоточенная мыслительность, возвышенность, нежность, прозрачность, светлая эмоциональная печаль, бурный эмоциональный протест, настойчивость, даже напорность, натиск. Но никогда у него не было слезливости, горя, стенания, отчаяния. Его исполнительство складывалось в многогранный, но всегда мужественный, стойкий образ. Это не был волевой творец — организатор, мечущий молнии и перекидывающий с одного конца небосклона на другой прозрачно трепещущие радуги. Это был убежденный активный мыслитель, осознавший каждый миг в процессе своего исполнительского мышления, темпераментно-эмоционального. Исполнитель Скрябин продолжил это отсутствие сентиментальности, печали, горя и увеличил волю, прибавив трепетную устремленность и радость.

Степень насыщения энергией, темпераментной активностью тоже казалась у Танеева неиссякаемой.

При могучей энергии экспирации он отличался чрезвычайно четкой фразировочной расчлененностью, способностью нагнетать и разрезать энергию этой экспирации; оформлять ее и как стихийные порывы, и как «разговорные интонации» (например, в фортепианных произведениях Чайковского), и как непреложность убежденности, и как легкое изящество 80-х и 90-х годов при так называемом *jeu réglé*. Танеев этим *jeu réglé* щеголял больше в классе, чем на концертной эстраде, на которой он подсознательно искал больших масштабов; но он любил обращать на этот способ звукоизвлечения внимание учеников, рассказывал про исполнение Фильда, с учениками которого был знаком, и отмечал исключительное *jeu réglé* в игре Николая Рубинштейна. Самому же Танееву, как индивидуальности, *jeu réglé* не было свойственно; в его игре не было самодовлеющей бриллиантности и показной бравуры стиля Калькбреннера, Герца, Мошелеса, Тальберга. Его психологичность, подкрепленная изучением тематических и мотивных образов Баха, которые он ювелирно оформлял в своем исполнении, не допускала такого механического щегольства галантностью *perpetuum mobile* пальцевых движений, хотя бы и в разномеричных фигурах. Он играл рукой, не пальцами; пальцы только касались клавиш так или иначе, подчиняясь ведущему приказу руки. Танееву не был свойствен и противоположный полюс — демонический, то есть революционный порыв полетной листовской игры, не предложено организовывавший слушателей.

Танеев искренне огорчился, что его фортепианный квинтет во время заграничного турне чешского квартета имел наибольший успех в Гевандхаузе в Лейпциге, когда по условиям договора он уступил исполнение фортепианной партии Терезе Карреньо. Ему, с одной стороны, было приятно, что квинтет имел такой успех именно в Лейпциге, а с другой стороны, он огорчился, что не обладает такой заражающей бодрой пылкостью, для которой его же произведение представляет такой благодарный случай применения.

Если ему приходилось встречаться с признаками такого исполнения, он всегда радостно отмечал это и никогда не протестовал против чрезмерной пылкости. Он добродушно называл его артистическим темпераментом.

Между прочим, Танеев совершенно особым образом повторял слиговые звуки в записи звуки (например, у Баха, Чайковского), заботясь о полноте звучания созвучия или

о «иркости задержания»; он оправдывал это тем, что композитор задерживал звучание, а не запись, и что на органе, в оркестре такая запись звучала бы даже еще рельефнее. Ему удавалось добиваться этой звучности без атаккирования задержанного звука. И когда ученики старались установить способ такого исполнения, он указывал, что в разных случаях он это разное делает, то упирая больше в нижний звук, то в верхний, «как подсказывает слух».

Игру Танеева отличало несколько преувеличенное чувство упорности «константных каденций», он был убежден в их непреложности и необходимости. Точность и четкость его были изумительны; он никогда не напускал «тумана» в звучании, даже когда играл с листа трудные произведения. Он, очевидно, в свое время много поработал над техническими упражнениями типа Ганона, Таузига, Брамса, и никакое изложение его не смущало, в особенности при его способности молниеносно выявить созвучную основу изложения.

Когда он играл с листа, ему надо было перерачивать страницы задолго до наступления последнего такта; он всегда смотрел «вперед». К сожалению, я не помню, чтобы мне приходилось слышать его игру с листа гармонически сложных произведений Скрябина и Дебюсси. Произведения Римского-Корсакова его не смущали. Он только неоднократно указывал, что несмотря на необходимость точной записи мышления, необходимо не загружать запись дубль- и триплъ-знаками и что следует заменять теоретически правильную запись энгармонической; он хвалил французский способ повторных пометок случайных знаков над или под нотной строкой.

Рука у Танеева была прекрасная, с длинными, тонкими, очень гибкими пальцами, чрезвычайно подвижными суставами в пальцах и в запястье. Пясть складывалась в узкую трубочку и раскрывалась широким веером. Он никогда не «поднимал» пальцев молоточками или, вернее, крючочками, а раскрывал их одновременно во всех суставах; при опускании не закруглял их калачиками и не держал их на одной линии на клавишах. Он указал раз на то, что Шопен держал пальцы по округлой линии (*e—fis—gis—ais—h*), не опуская ногтей перпендикулярно к клавише. Как анекдот он рассказал, что у Николая Рубинштейна (так же, как и у его брата) была очень пухлая, «архирейская» рука, и когда он сжимал ее в кулак, то на местах сгиба пальцев около пястных суставов образовывались ямочки. И вот всякие московские пианисты думали, что в этом кроется секрет его игры, и всячески старались,

чтобы у них тоже образовывались такие же ямочки, и поэтому усиленно задирали пальцы крючочками.

Каждое движение аппарата выявляло движение мысли, а не клавиатурную беглость. Особенно ярко Танеев продемонстрировал это на одном уроке, когда захотел указать на необходимость словесных пояснений образности исполнения, и нарочито механистически исполнил подряд все ученические *Allegro*, *Andante*, *Moderato*, вызвав этим негодование и протест авторов, особенно увеличившиеся после того, как он тут же с подъемом исполнил несколько задач последнего в очереди ученика, в записи которого не было ни *Allegro*, ни *Andante*, а только *Passionato* и тому подобные обозначения.

Ни на одно мгновение у Танеева не чувствовалось механистичности исполнения текста. Осознанность задачи явно выявлялась в непрерывности и сплошной текучести музыкального исполнительского мышления.

Он не мыслил творчества и исполнительства без образов, но не углублялся в их точное словесное определение. Любил, если у автора были наводящие словесные пояснения; любил щегольнуть знанием традиции или литературными указаниями; любил, чтобы в ученических работах образы исходили от ученика, но сам на них не указывал — это противоречило консерваторской педагогической традиции «чистой» музыки; но, противореча этой традиции, сам же возмущался в произведениях учеников проявлениями такого «чистого» подхода к творчеству. Он всегда требовал определенного настроения, подъемов, снижений, контрастов, причем всегда подразумевался какой-то образ, раскрытию которого это должно было служить. Но образ этот был тайной ученика, и Танеев делал вид, что не вникает в него; это заставило бы его принять участие в творческой действительности ученика, а это не входило ни в права, ни в обязанности профессора. Но иногда, увлекшись «продолжением» начатого учеником произведения, он доканчивал его на рояле, попутно поясняя вполне точными образными пояснениями. Он не признавал сюжетной последовательности развертывания фабулы, считая это областью вокальной музыки; его опера, кантаты, романсы и хоры дают блестящие решения таких фабульных задач.

Для инструментальной музыки он требовал образности темпераментной, эмоциональной, психологической верности, выдержанности и точности; но указывал на то, что разные авторы исходили иногда из определенных литературных образов — Бетховен в своих сонатах («Буря» и

«Ромео» Шекспира), Шуман в «In der Nacht» («Геро и Леандр»).

Увертюры Бетховена — «Эгмонт» и «Кориолан»; «Прелюды», «Мефисто-вальс» и симфонии Листа, «Ромео» и «Франческа» Чайковского были «нормальным педагогическим материалом»; но он демонстрировал на них не проведение темы творческого задания, а мастерство конструктивного музыкального мышления, мастерство подчинения избранного композиционного оформления велениям этой конструкции. Своей задачей, своей обязанностью он считал достижение учеником мастерства в стилевом для его времени и его художественных убеждений звуковом оформлении. Ведь на экзаменах его ученики должны были показать это мастерство оформления, а степень их талантливости, то есть содержательности выбираемых ими тем творческих заданий, не зависела ни от консерватории, ни от профессора.

В этом, разумеется, сказывалось влияние окружающей русской действительности. И петербургская школа в лице своих самых ярких представителей — Римского-Корсакова и Глазунова — к этому времени остановилась на сценической программности опер и балетов и на идейной абстрактности симфонии, отказалась от поэмности. Личные симпатии Танеева, разумеется, были на стороне Скрябина; поэтому-то он интересовался творчеством Дебюсси и работами французских теоретиков, надеясь найти в них оправдание или хотя бы разъяснение новых приемов творческого мышления. Но на практике формула — «сперва успокоение, а потом реформы» — довлекла над ним в музыке, как формула: сперва совершенство техники оформления, а затем проведение новых творческих достижений. Интересно, что в политике Танеев как раз не сочувствовал этой формуле и, не имея семьи, шел на самые резкие формы упразднения этой именно формулы.

В обществе Танеев был очень обязательным, всегда играл по просьбе чужие и свои произведения, притом в любом количестве. Игра доставляла ему очевидное наслаждение.

Собеседником Танеев был выдающимся — живым, остроумным, начитанным в самых разнообразных областях науки и искусства; он любил посещать различные научные заседания; круг его знакомых не музыкантов был очень обширен. Дома в кругу своих обычных завсегдатаев был консервативен во взглядах на искусство и любил щеголять остротами, иногда довольно саркастическими, по по-



воду каких-нибудь мелких частностей. В обществе людей не своего обычного окружения был гораздо строже в разговоре и склонялся на сторону передовых движений в искусстве.

Танеев очень любил ходить часами по улицам и беседовать по художественным и научным вопросам. Встретив подходящего собеседника далеко от района своего жительства, он отказывался от возвращения домой на извозчике, если такой собеседник соглашался сопутствовать ему.

Однажды, когда мы в такой беседе пересекали Тверскую, раздался сильный взрыв; Танеев остановился и спросил, что это. После моего ответа, что это, очевидно, очередное покушение (это было покушение на Дубасова), он сердито сказал: «Ну, это нас не касается», — и подождал извозчика<sup>1</sup>.

Его нянюшка (а после ее смерти — ее племянница) всегда наполняла карманы его пальто мелкой монетой, которую он аккуратно раздавал всем встречным нищим. Всех нищих своего района он хорошо знал; среди них были такие, которые наведывались через черный ход к нянюшке и получали там остатки еды и еще кое-что. Несколько раз при мне, уходя из дому, он давал соответствующие указания или при возвращении спрашивал, приходил ли такой-то и получил ли он надлежащее ему.

Танееву от природы была свойственна нежность, совесть, большая этическая чуткость. Но вместе с тем он чрезвычайно сильно и больно реагировал, когда неосторожно или грубо затрагивали его внутренние убеждения. Поэтому в нем рано развилось стремление к самозащите, к отгораживанию от назойливого залезания в его внутренний мир, в его, лично ему присущую и сознательно им созданную идеологию, в область тех общественных представлений, которые служили ему опорой при выработке им норм своего поведения вообще и при определении линии поведения при жизненных столкновениях, как, например, столкновение с дирекцией Мариинского театра, многочисленные столкновения с Сафоновым, кончившиеся уходом обоих из Московской консерватории.

Он выработал средство самозащиты, заградительную линию, переступить через которую почти никому не разрешалось, ввиду чего многие, часто сталкивавшиеся с ним

<sup>1</sup> Далее вычеркнуто: «Затем, спросив, не арестуют ли нас, свернул вверх на Тверскую и с любопытством рассматривал стекла углового магазина Абрикосова, которые не разлетелись, а покрылись мелкой сеткой трещин». — *Примечание ред.*

люди даже не подозревали не только силу и значение в его жизни идейных установок, определявших его мышление и поступки, но даже не представляли себе возможным самое существование подобных установок. Для них Танеев был — «законник», сухой человек.

То, что он эти «законы» выстрадал, им было неизвестно.

И что было замечательно в этой области его идейных устремлений, это то, что два человека, которые для него являлись исключительными авторитетами в его жизненном и творческом пути, которые сами протестовали против каждого акта несправедливости и зажима свободы своей деятельности, — Чайковский и Лев Толстой — в отношении Танеева проводили линию подчинения грубой силе, противопоставления ей. Это противоречие активного, бурного, темпераментно-эмоционального характера и вынуждаемое волевое обуздывание этого характера, и сознательное изменение сиюминутно прорывавшегося поведения было трагедией личной жизни Танеева.

У него не было организационной воли, как у Балакирева, Крамского, чтобы сплотить вокруг себя своих выдающихся современников. Но у него не было и их авторитарной исключительности. Он был одинок на своем художественно-творческом пути.

Внимание, которое он встретил в Петербурге со стороны сначала А. П. Бородина, а затем М. П. Беляева, Римского-Корсакова и Глазунова, было ему приятно, но оно не распространялось на его повседневные художественные нужды. У него не было исполнительской базы для его произведений. Его окружало почтительное отношение, но не заинтересованная идейно пропаганда. Он никогда не был уверен в своем завтрашнем дне.

Этим его свойствами пользовались всякие беспризорные, ограниченные музыканты, чтобы не только эксплуатировать его в своих интересах, но и чтобы отгородить его от той передовой музыкальной общественности, к которой он тяготел всем своим существом. В своем домашнем быту он был окружен такими пьянками и клопами, которые иногда одинаково обсаживали и его, и Скрябина, и Рахманинова, и Сафонова, иногда даже одновременно всех четырех, но придерживаясь принципа — *divide et impera*.

И вот орудие для самозащиты Танеев нашел в иронии, в сарказме, в едких афоризмах.

Произведения Козьмы Пруткова, сатирические журналы, рассказы Салтыкова-Щедрина, Лескова, Чехова были тогда яркими образцами в этой области и были хорошо ему известны.

Танеев обладал природной легкостью в стихосложении, умением подметить типичные черточки характера, гротескно противопоставить понятия.

И вот как только производился нажим на свободу его действий, мнений, он воздвигал колющее заграждение из афоризмов, ошеломлял фейерверками вывернутых понятий. После этого он обыкновенно замолкал, сосредоточивался, уходил в себя, как бы невидимо удалялся за дымовой завесой своих каламбуров. Это производило впечатление, что он внутренне обижен, что принужден прибегать к таким приемам самозащиты.

В классе издевка никогда не применялась к ученикам. Разносу подвергались только работы учеников. Но и тут очень скоро следовала реакция: «Он обиделся? Почему? Я же только высказал свое мнение». Если же он замечал обиду тут же, непосредственно у рояля, то моментально менял подход: «А может быть, это было Вашим намерением? Вы желали выразить особый замысел?» И начиналось выявление намерений автора, бережное их возвращение, и наибольшее удовольствие эта перемена доставляла самому Танееву.

Мне приходилось замечать, что об одном и том же явлении он различно высказывался в различном окружении. Вернее сказать, он в домашнем, реакционно-музыкальном обществе или отмалчивался, или «переводил» свой ответ на немзыкальные частности. В кругу лиц, не зависящих от мелкого музыкального болота, его высказывания всегда были продуманны, благожелательны к передовым явлениям; каждый серьезный музыкант, видное явление музыкальной жизни характеризовались им с учетом их значимости.

Участие, которое принимали чуждые ему люди в его музыкальном творчестве, глубоко его трогало. Отношение к нему, как к композитору, Римского-Корсакова, М. П. Беляева всегда чувствовалось в изменении тембра голоса и блеска глаз, когда он заговаривал о них.

В последние годы его жизни он нашел настоящих музыкальных друзей в лице Любви Ивановны и Назария Григорьевича Райских, способствовавших исполнению его сочинений, его выступлениям как пианиста и взявших на себя постановку его оперы «Орестея» в театре Зимина.

Танеева отличал громадный диапазон интересов, он был широко образован, начитан и при своей выдающейся памяти поражал богатством литературных и научных цитат. Он пылливо и тщательно следил за литературой — и творче-

ской, и научной как в музыкальной области, так и во всех других искусствах и науках. Он обладал философским конкретным мышлением, отсеивал все нелогичное, фантастическое. С ним можно было беседовать по любым вопросам философии, любых наук, искусства, литературы, начиная от индусской и древнегреческой литератур, причем его высказывания обычно носили характер осторожный и даже извиняющийся, и только в пылу спора он переходил на победоносное цитирование.

Ясно было близкое знакомство со Львом Толстым, с его произведениями, с его учением и с окружающими его интересами. Он многое принимал к сведению, но не всегда к руководству. Софья Андреевна Толстая обычно приезжала из Ясной Поляны на все его выступления в Москве.

Как музыканта — композитора и исполнителя — Танеева отличала:

идейная могучая творческая экспирация,  
пылкая темпераментность, скорее стихийная, а не  
организованная,  
насыщенная драматическая эмоциональность,  
нежная лиричность,  
драматизм как развитие, а не как поза или настроение,  
стихийность устремлений  
и настойчиво, убежденно, непреклонно организующая эту стихийность воля,  
страстный протест против несправедливости, угнетения,  
монументальность,  
широкая планировка в больших масштабах,  
психологичность, которая определяла развитие инструментального произведения и выбор сюжетов и стихотворных текстов,  
действенность.

Его полифоничность была следствием сложной содержательности мышления и выявляла психологическую связность образа. Это совершенно исключало самодовольное щегольство «техникой» письма, контрапунктичностью.

Его симфонизм являлся принципом оформления музыкальной образности во всех произведениях как инструментальных, так и вокальных (сольных и хоровых). Достаточно напомнить такие романсы, как «Канцона», «Сталактиты», «Менуэт».

Сюжетно-фабульная программность им отвергалась. Двигательный образ привлекался им как оформляющая

частность. Основой образа была моторность, темпераментность, эмоциональность.

Развитие произведения должно было быть оправдано психологической верностью. Все с этой точки зрения «нелогичное» жестко отменялось.

Звукоподражание было только забавно или занятно.

Стремление к такой четкой психологически-музыкальной (а не предметно-звуковой) образности характеризует все его творчество и исполнительство и иногда было причиной большой внутренней борьбы с толстовской логической схематичностью.

Его характеризовала особенная забота о качестве главного тематического материала, о разнообразно образном использовании этого материала, который иногда проводился через различные части циклического произведения.

Именно эта темпераментная, эмоциональная образность его музыкального мышления и оформления обуславливает насыщенную впечатляемость его сочинений и являлась причиной глубоко организующего воздействия его исполнительства.

Как художественный деятель он был мудрым. Его отличало мудрое творчество, мудрое мышление. В результате получалась мудрая, насыщенная мышлением и волей к действию, оформленная могучим темпераментом и страстной эмоциональностью, психологически связанная музыка.

- Абсолютизм, абсолютистский (ср. Тезис) 27, 31, 35, 37, 45, 54, 57—60, 64, 67—71, 80, 88, 95, 97—100, 103, 112, 114, 115, 117, 119, 121, 124, 126, 129, 130, 134, 136, 137, 139, 144, 146—148, 152, 155, 158, 162, 173, 174, 176, 183, 192, 229, 233—235, 298, 300, 335
- Абстрактн/ость, -ый, абстракция, абстрагировать 17, 28, 35, 57, 58, 62, 63, 65, 69, 72, 76—87, 89—93, 95, 97, 99—101, 104, 109, 113, 114, 116, 117, 119—122, 124, 125, 127—129, 131, 134, 136—138, 141, 142, 146—148, 151, 152, 154, 155, 157, 159, 162, 163, 169, 172, 173, 177, 179, 181, 201, 205, 206, 214, 226, 229, 234, 235, 259, 281, 291, 335, 343
- Амбир(ный) 117, 118, 152, 176, 195, 235, 280, 282
- Ансамблн/ость, -ый (ср. Коллективность; Симфоничность) 69, 101, 122, 142, 169, 170, 175, 180, 183, 188, 233, 335, 336
- Ариозн/ость, ый, ариозо 73, 165, 167, 188, 201, 206, 217, 220, 235
- Артикуляци/я, -онность, -онный; артикулиров/ание, -ать, -анный 35, 43, 80, 95, 104—106, 108—110, 112, 113, 116, 119, 120, 123, 140, 150, 151, 156, 162, 174, 249, 250, 254, 317, 321
- Балансиров/ание, -ать 51, 122, 123, 125, 185
- Барокко 123
- Бравура, бравурн/ость, -ый 16, 26, 31, 32, 35, 36, 118, 140, 158, 213, 233, 235, 275, 313, 316, 336, 340
- Бриллиантн/ость, -ый 16, 26, 32, 34—37, 48, 58, 74, 118, 158, 233, 235, 275, 336, 340
- Брио 74, 313, 336

<sup>1</sup> Терминологический указатель включает в себя специальные термины теории Б. Л. Яворского, а также некоторые общеупотребительные. Если наряду с термином встречается его омоним, имеющий общелитературное значение (например, «Характер» — единство проявлений при любой ситуации общественного поведения, и «характер» — совокупность особенностей личности), последний в указателе не отражен. Однокоренные термины как правило объединены по гнездовому способу, несмотря на различие смысла (Артикуляци/я, -онность, -онный, артикулировать). При этом применяются сокращения типа словарных. От синонимических слов (Сплошной см. Связный) и от слов, объединяемых одним кругом понятий (Экспозиция, Партия побочная, Разработка см. Соната; Миниатюристичность см. Масштаб), делаются отсылки к основному, где собраны все указания на страницы. Без огорокки относятся к основному слову производные в отношении лексической формы (Одно-, Двух-, Трехмоментный — Момент; внеладовый — Лад; соразмерность — Размер(ность) и т. п.). Указатель составлен Б. Рабиновичем.

- Внутренняя слуховая (зрительная) настройка** см. **Слуховая настройка**
- Вокальн/ость, -ый** (ср. **Инструментальность**) 201, 206, 212, 224, 230, 235, 300, 301, 342, 347
- Вольтн/ость, -ый** 23, 34, 35, 60, 66—68, 70, 71, 82, 85, 88, 94, 99, 103, 106, 107, 111, 112, 114—117, 119, 121, 123, 126, 141, 157, 160, 165, 166, 169, 171, 182, 194, 195, 227, 229, 231, 234
- Воля, волевой, обезволивание** 16, 22, 23, 28, 33, 34, 41—45, 48, 52, 53, 56, 57, 60—66, 68, 74—76, 78, 79, 82, 91, 93, 94, 98, 103, 118, 119, 121, 132, 144, 146—148, 149, 156, 157, 161, 163, 165—167, 172, 178, 180, 181, 183, 185, 186, 188, 190, 191, 194, 200, 204, 205, 216, 221, 222, 224—226, 228—232, 244, 249, 268, 339, 345, 347, 348
- Воспитанн/ость, -ый** 34, 36, 48, 71, 118, 151, 229, 234
- Выразительн/ость, -ый, выражение** (ср. **Изобразительность**) 42, 61, 73, 90, 91, 97, 98, 100, 112, 113, 119, 128, 132, 150, 153, 159, 167, 178, 179, 184, 187, 198, 222, 228, 230, 233, 249, 250, 253, 261, 265, 280, 281, 285, 300, 337
- Галантн/ость, -ый** 9, 16, 27, 33—35, 38, 48, 68, 70, 95, 99, 101, 103, 112, 114—119, 123, 127, 131, 140, 151, 174, 176, 235, 252, 267, 335, 340
- Гамма** см. **Звукоряд**
- Гармони/я, -ческий** (**Ступень, Функция гармоническая**) 16, 59, 91, 99, 101, 102, 125, 126, 159, 160, 229, 235, 251, 261, 266, 267, 269—271, 274—276, 280, 283—287, 291—299, 301—303, 321—322, 326, 327, 330, 333, 341
- Голосоведение** (ср. **Звуко-, Интервало-, Момент-, Системоведение**) 9, 75, 99, 102, 158, 159, 215, 226, 251, 259, 272—276, 290, 293, 295, 296, 299, 303, 306, 327, 330, 335
- Гомофонн/ость, -ый** 69, 95, 96, 100, 109, 128, 228, 300, 303, 306
- Декламационн/ость, -ый, декламация** 45, 63, 71—73, 87, 95, 104—109, 112, 113, 120, 123, 132, 140, 150—152, 156, 158, 162, 163, 165, 167, 174, 176, 178, 188, 229, 234, 235, 249, 250, 254, 300, 337
- Звуковедение** (ср. **Голосо-, Интервало-, Момент-, Системоведение**) 33, 75, 99, 101, 102, 128, 132, 155, 159, 160, 162, 218, 228, 250, 251, 271, 274, 296, 323, 327, 332
- Звукоряд(ный)** (**Гамма**) 16, 81, 86, 87, 91, 128, 173, 226, 261, 267, 270, 285, 287, 291—294, 305, 306, 327
- Идеологичн/ость, -ый, идеолог(ия)** 16, 23, 25, 35, 36, 41, 45—48, 50, 53, 54, 58—61, 63, 65, 67, 69—71, 75—81, 83—101, 103, 104, 113, 115—121, 123—125, 127, 128, 130—134, 136—138, 143, 145—149, 152—154, 157, 164, 165, 172, 185, 186, 194, 195, 200, 203, 205, 207, 208, 210, 215, 216, 221, 225, 231, 233, 248, 249, 256, 258, 313, 334, 344, 345, 347
- Изобразительн/ость, -ый, изображение** (ср. **Выразительность**) 42, 63, 69, 71, 73, 74, 85, 90—93, 97, 98, 100, 101, 109, 110, 113, 119, 128, 132, 135, 142, 144, 146, 153, 159, 163, 165, 167, 169, 178, 182, 186, 187, 192, 194, 198, 206, 208, 212, 214, 216, 222, 226, 228, 233, 250, 261, 265, 280, 281, 285, 300, 337
- Икт(овый)** (ср. **Предыкт**) 82, 105, 107, 110—112, 123, 156, 303, 306
- Иллюстративн/ость, -ый, иллюстрация** 187—189, 208, 212, 233—235

Импрессионистичность, -ческий; импресси/я, -онизм 34, 74, 135, 152, 161, 164—167, 195, 202, 209, 233, 234, 267, 280  
 Импульсивн/ость, -ый, импульс(ный) 16, 23, 32, 39, 42, 48, 49, 53, 54, 56, 58, 60, 62—69, 76, 78, 83, 87, 88, 92, 97, 115, 117—119, 121, 128, 132, 135, 147—149, 154, 165—168, 171, 194, 196, 199, 206, 210, 219, 220, 224, 226, 229, 231—234, 256  
 Инстинкт(ивн/ость, -ый) 16, 44, 47, 49—52, 76, 161, 163, 210, 223  
 Инструментальн/ость, -ый (ср. Вокальность) 87, 201, 224, 230, 235, 300, 301, 335, 342, 347  
 Инструментовка (ср. Оркестровка), инструментовочн/ость, -ый, 75, 142, 169, 170, 175, 183, 269, 317  
 Интерваловедение (ср. Голосо-, Звуко-, Моменто-, Системоведение) 328, 329, 332  
 Интонационн/ость, -ый, интонация 16, 21, 32—37, 41—45, 73, 81, 84, 86, 87, 91, 93, 95—97, 99, 105, 106, 109, 110, 113, 119, 121, 122, 132, 150, 152, 155, 162, 176, 184, 192, 204, 206, 217, 220, 223, 226, 227, 235, 295, 300, 340  
 Искренность 65, 66, 231  
 Исполнительс/тво, -кий 34, 56, 64, 71, 73, 105, 116, 150, 152, 158, 159, 161, 167, 178, 181, 184, 193, 197, 203, 213, 224, 228, 229, 249—251, 253, 254, 261, 262, 267, 268, 281, 317, 339—342, 348  
 Истов/ость, -ый 16, 29, 32, 35—37, 45, 48, 54, 67—69, 76—85, 88, 91, 93, 94, 98, 100, 103, 105, 114, 115, 131, 143, 144, 169, 178, 201, 204, 205, 231, 233, 244, 281, 300, 313, 328, 331, 333  
 Класси/ка, -ческий, классицизм, -стический 36, 72, 85, 101, 105, 106, 113, 123—125, 129, 130, 168, 219, 250, 254, 256, 261, 262, 264, 281, 282, 308, 322  
 Кода см. Соната  
 Колен/о, -ный 97, 122, 270, 279, 280, 285  
 Коллектив(ный), коллектив/ность, -изм (ср. Ансамбльность) 68, 69, 78—83, 87, 88, 90, 98, 100, 101, 175, 188, 231, 233, 300, 328—330, 332, 334, 335  
 Колорит(н/ость, -ый), колористич/ность, -еский 74, 75, 83, 94, 145, 146, 158, 162, 167, 170, 179, 184, 188, 204, 205, 209, 211, 213, 216, 224, 230, 233, 267  
 Композици/я, -онный 27, 34, 36, 41—44, 46—48, 53, 56, 60, 69, 71, 72, 74, 85, 86, 97, 101, 106, 111, 122, 127, 128, 132, 152, 153, 155, 159, 161, 165, 189, 192, 197—199, 202, 206, 211, 214, 216, 218, 221, 223, 225, 226, 230, 232, 250, 255, 261—265, 272, 279, 280, 282, 283, 288, 295, 296, 300—302, 306, 307, 309, 321, 329, 334—336, 343  
 Конструкция (ср. Оформление), конструктив/ность, -ный, -истичность 27, 33, 34, 36, 37, 41—48, 53—56, 59, 62, 71, 72, 74, 77, 80, 82, 83, 85, 86, 89, 90, 95, 97, 100, 104, 106, 110, 112, 118, 121—126, 128, 132, 142—145, 151—155, 159, 161, 164, 165, 169, 170, 172—175, 177, 181, 183—185, 189, 190, 192—194, 197—199, 202, 205, 206, 209, 211, 213—218, 220—228, 230, 232—234, 249, 250, 253, 255, 259—263, 265, 266, 268, 272, 274, 276, 279—281, 283—290, 295—297, 299, 301, 302, 306—309, 313, 321, 327—329, 332—336, 343  
 Контрапункт, -ный, -ность, контрапунктич/ность, -еский 100, 157, 184, 205, 215, 216, 218, 259, 260, 265, 266, 272, 273, 300, 307, 320, 323, 336, 347  
 Крестьянский (деревенский) (ср. Народный, Трудовой) 35—37, 68, 79, 81, 84, 97, 99, 103, 131, 132, 143, 155, 162, 170, 176, 177, 183, 216, 226, 233, 328  
 Кулисный см. Перспектива  
 Куртуазн/ость, -ый 16, 48, 68, 90, 114, 115



**Лад** (овый) 16, 17, 33, 34, 44, 45, 77, 81, 87, 91, 99, 101, 102, 109, 110, 125—128, 155, 159, 162, 214, 227, 228, 249, 251, 260, 264, 266, 267, 269, 274, 286, 300, 323, 327, 330

**Ладовая ритмика, ладовой ритм, ладоритмический** 45, 59, 62, 63, 71, 72, 95, 160, 161, 220, 253, 276, 306, 307

**Ладотональн/ость, -ый** 101, 125, 271, 282—285, 329

**Лик** (ср. Облик) 89, 92

**Мажор** (ный) 101, 102, 124, 155, 176, 251, 269, 286, 298, 326, 329

**Масштаб** (н/ость, -ый) (миниатюристичность) 62, 70, 71, 89, 103, 114, 157, 178—183, 185, 191, 201, 206, 210, 211, 213—215, 222, 223, 230, 234, 264, 267, 268, 286, 290, 300, 306, 323, 340, 347

**Мелоди/ка, -я, -ческий, -чность** 16, 99, 100, 101, 109, 124, 152, 155, 172, 174, 175, 177, 215—217, 220, 224, 225, 227, 235, 261, 273, 274, 279—281, 292, 303

**Метр** (н/ость, -ый) (хронометрный) 95, 105—108, 110—112, 123, 128, 170, 279, 280, 289, 298

**Метрика, метрич/ность, -ный, -еский** (хронометрический) 43, 44, 59, 63, 82, 91, 94, 95, 99, 101, 102, 106, 107, 109—111, 117, 122, 123, 125—127, 149, 150, 152, 155, 159, 169, 170, 214, 215, 217, 226, 253, 279, 280, 282, 293, 298, 300, 302, 303, 334, 340

**Механистич/ность, -ный, -еский, механический, механиз/ация, -ировать** 34, 60, 78, 80—82, 86, 87, 93, 105, 108, 113, 116, 127, 130, 151, 152, 155—157, 159, 163, 184, 190, 196, 199, 210, 213, 215, 218, 219, 226, 229, 254, 273, 281, 296, 312, 321, 340, 342

**Миниатюристичность** см. Масштаб

**Момент** (ный) 33, 41, 44, 45, 59, 63, 91, 95, 102, 105, 107, 109—111, 122, 125, 126, 154, 155, 161, 214, 259, 261, 271, 274, 284, 293, 298, 300, 306, 323, 328—333

**Моментоведение** (ср. Голосо-, Звуко-, Интервало-, Системоведение) 33, 95, 99, 101, 128, 132, 155, 159, 220, 226—228, 332

**Моторн/ость, -ый** 16, 39, 41—44, 48, 51, 57, 59, 60, 67, 70, 72, 73, 78, 80, 82, 84, 85, 88—92, 94—108, 110—116, 118—120, 122, 123, 125—128, 135, 140—142, 149, 150, 152, 155—158, 160—164, 166, 167, 169, 170, 174, 176, 177, 181, 184, 191, 192, 199, 205, 212, 214—216, 220, 222, 223, 226, 227, 233—235, 249, 281, 282, 300, 334, 348

**Мысль** (словесная), части мысли (ср. Предикат, Субъект) 45, 86, 87, 105—108, 110—113, 150, 151, 154, 279

**Народн/ость, -ый** (ср. Крестьянский, Трудовой) 21, 34, 92, 94, 99, 137, 176, 212, 216, 226, 249, 250, 260, 266, 295, 309, 323

**Нарративн/ость, -ый** 73, 74, 89, 97, 120, 148, 161, 169, 198, 208, 213, 214, 216, 233, 254, 331

**Нетрудовой** см. Трудовой

**Неустойчивость** см. Устойчивость

**Облик** (ср. Лик) 60, 62, 70, 73, 76, 77, 79, 83, 89, 94, 109, 120, 152, 153, 162, 164, 165, 174, 177, 180, 182, 195, 196, 200, 211—213, 216, 221, 223, 224, 234, 267, 268

**Образ** (н/ость, -ый) 46, 49, 55, 56, 59, 60, 62—64, 66, 69, 71—75, 79—81, 83, 87—91, 94—101, 104, 106, 112, 113, 115, 116, 118—120, 123, 125, 127, 128, 131, 134, 137—139, 142, 145, 146, 148, 150—155, 159—161, 163, 165, 168—170, 172—175, 178, 179, 181—188, 190—194, 197—200, 202—207, 210—225, 228, 230, 231, 233—235, 249, 250,

- 253, 255, 256, 258, 261—263, 266, 273, 276, 279—282, 284—288, 290, 291, 296, 300—307, 312, 316, 334—337, 339, 342, 347, 348
- Опор/а, -ный (ср. Упор) 43, 45, 51, 86, 87
- Оркестров/ка, -очный (ср. Инструментовка) 142, 170, 175, 183, 185, 230, 258, 317
- Оформл/ение, -ять, оформленн/ость, -ый 16, 27, 28, 34, 41—50, 55, 56, 59, 65, 69, 72, 77, 80, 84—86, 88, 90, 91, 95—97, 99—101, 103, 105, 110, 113, 115, 120, 122—125, 127, 128, 142, 146—148, 150—152, 155, 159, 162, 165, 169, 171, 173, 175, 181, 183—185, 188, 193, 197, 199, 204, 205, 210—212, 215—221, 223, 224, 226, 227, 229, 230, 232—234, 250, 251, 256, 261, 262, 264—265, 267, 268, 272, 274, 280—285, 289—291, 293, 295, 298, 300—302, 306, 307, 309, 312, 327, 329, 330, 333—335, 337, 340, 343, 347, 348
- Партия (побочная и т. п.) см. Соната
- Патетич/ность, -ный, -еский 76, 117, 119, 124, 127, 138, 140, 161, 206, 220, 229, 233
- Перекрещивание см. Скрещивание
- Периодич/ность, -ный, -еский 59, 60, 67, 68, 79, 99, 110—113, 123, 127, 141, 152, 156, 163, 170, 178, 200, 215, 254, 301
- Перспектив/ность, -ный, -а 39, 57, 69, 87, 89, 92, 101, 108, 109, 121, 122, 146, 148, 150, 152, 159, 164, 170, 175, 180, 182—185, 197, 201, 216, 223, 224, 230, 233, 234, 258, 265, 268, 282, 289, 290, 300, 306, 323, 330—333, 335—338
- Повествовательность см. Нарративность
- Поле слуха (зрения) см. Слуха поле
- Полифонн/ость, -ый, полифони/я, -чность, -чный, -ческий 46, 64, 69, 100, 101, 128, 160, 163, 175, 185, 216, 218—220, 228, 250, 251, 265, 268, 276, 300, 306, 307, 309, 334—336, 347
- Поэзн/ость, -ый, поэма 74, 146, 164, 166—169, 173, 180, 183, 187, 193, 201, 206, 217, 231, 235, 252, 255, 267, 301, 343
- Предикат (ивный); предикатн/ость, -ый (ср. Мысль, Субъект) 45, 86, 105, 107, 109, 113
- Предъём(н/ость, -ый) 163, 228, 274, 299, 330
- Предыкт (ный) (ср. Икт) 59, 82, 107, 112, 156, 284, 286, 306
- Психологическая (эпоха, процесс и т. п.), психологичн/ость, -ый 17, 26, 28—30, 34—37, 41, 45, 48, 59, 60, 62—66, 68, 69, 71—74, 76, 82, 83, 91—94, 97, 98, 100, 106, 109, 110, 112, 113, 116—120, 127—129, 131—137, 139—182, 184, 185, 187—203, 205—210, 212—214, 216, 217, 219—225, 227—235, 243, 249, 250, 253—256, 261—266, 280—282, 285, 287, 288, 295, 296, 300, 307, 308, 313, 335—338, 340, 342, 347, 348
- Пытлив/ость, -ый 32, 35, 52—54, 56—58, 60, 65, 66, 68, 80, 83, 88, 119, 134, 148, 176, 177, 185, 190, 193, 194, 200, 202, 204, 206, 211, 214, 218, 221, 223, 225, 226, 228, 229, 234, 260, 272, 275, 328, 330, 331, 335, 346
- Равновесн/ость, -ый, равновесие 17, 33, 51, 78, 85, 101, 120, 122, 123, 125, 129, 147, 185, 254, 255, 259, 289, 323
- Разви/тие, -вать, -той (ср. Раскрытие) 9, 28, 29, 34, 35, 49, 54, 60, 62, 75, 76, 79, 80, 86, 88, 92, 95, 97, 98, 101, 104, 106—108, 120, 131, 136, 141, 142, 145, 148, 149, 153, 155, 161, 164, 166, 168, 169, 172, 173, 177, 178, 180, 182, 186—190, 192, 193, 197—199, 203, 206, 208, 209, 212, 214—219, 221, 222, 227, 228—234, 253—255, 260—263, 265, 266, 281, 287, 288, 295, 300, 301, 304, 307, 313, 327, 331, 335, 336, 347, 348

- Размер(н/ый, -ость) 44, 51, 59, 60, 72, 73, 82, 103, 106, 108, 110—114, 117, 123, 124, 127, 128, 140—142, 149, 156, 160, 170, 250, 251, 270, 279, 281, 293, 298, 300, 321, 335
- Размеренн/ость, -ый 43, 76, 78, 80—82, 101, 105, 115, 127, 140, 141, 149, 160, 170, 293
- Разработка см. Соната
- Разум(н/ость, -ый) (ср. Рассудок) 22, 23, 33, 53, 54, 57, 88, 96, 99, 100, 104, 119, 130, 148, 152, 161, 166, 186, 191, 203, 207, 218, 226, 229, 230, 322
- Раккурс(ный) 41, 44, 45, 77, 87, 102, 109, 110, 125—127, 150, 155
- Раскры/тие, -вать (ср. Развитие) 9, 35, 60, 85, 86, 90, 96, 101, 120, 122, 123, 125, 126, 131, 141, 148, 161, 177, 180, 186, 190, 199, 219, 227, 232, 233, 254, 255, 262, 286, 304, 307, 308, 335
- Распор 48, 50, 85
- Рассуд/ок, -очность, -очный, -ительность, рассуждение (ср. Разум) 28, 54, 81, 85, 86, 95—97, 99, 104, 113, 118, 119, 122, 130, 148, 161, 168, 186, 190, 205—207, 218—220, 230, 235, 262, 265, 276, 304
- Рвение 16, 67, 68, 71, 74, 97, 108, 115—117, 119, 229
- Резонирова/ние, -ть 81, 108, 150, 154, 156, 157, 178, 180
- Результат(ный) 112, 149, 150, 155, 156, 222, 227, 255, 304, 333
- Ренессанс 85, 94, 98, 328, 330, 331, 335
- Реприза см. Соната
- Речита/ция, -тивный 45, 93, 99, 113, 152, 233, 235
- Речь (музыкальная, словесная и др.), речевой 16, 35, 41—46, 57, 71, 73, 80, 81, 85, 86, 88—90, 92—94, 96, 97, 99, 101, 103—106, 111—113, 117, 120—125, 127, 128, 132, 136, 150—153, 159, 160, 162, 164, 175—177, 192, 199, 204—206, 211, 213, 215—217, 226—228, 230, 235
- Ритм(и/ка, -ческий), ритмичн/ость, -ый, ритмованный 41—45, 48, 49, 55, 56, 59, 60, 69, 77, 80—82, 86, 87, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 102, 104, 105, 107, 109—112, 116, 118, 123, 125, 127, 128, 143, 145, 150—153, 155, 156, 158—162, 165, 170, 173—175, 177, 181, 183, 184, 186, 189—191, 193, 197—199, 202, 205, 211—218, 220, 222—225, 227, 230, 232, 234, 251—253, 266, 267, 271, 279—281, 284, 297, 298, 300, 303, 323
- Риторич/ность, -ный, -еский, ритори/ка, -зация 9, 26, 27, 31, 65, 68, 69, 71, 73, 77, 88, 95, 97, 103, 104, 120, 128, 129, 137, 140, 152, 158, 162, 163, 165, 176, 185, 205, 251, 254—256, 262, 263, 266, 276, 280, 281, 296, 300, 313, 322, 323
- Рококо 58, 74, 116, 123, 253
- Романти/ческая (эпоха и др.), -зм, -чный, -к 16, 26, 28, 31, 36, 38, 48, 63, 64, 70—72, 74, 82, 103, 117, 120, 126, 129—131, 133—140, 142—144, 152, 158, 161, 162, 168, 180, 186, 188, 194, 195, 200—203, 206, 213, 217, 234, 267
- Связн/ость, -ый (сплошной) 29, 41, 44—46, 62, 71, 74, 75, 80, 82, 97, 105, 110, 119—121, 132, 135, 145, 146, 148, 150, 151, 159, 162, 164, 168, 169, 173, 175, 180, 183, 184, 187—190, 197, 198, 203, 206, 207, 216, 217, 219, 223, 227, 234, 235, 273, 276, 300, 305, 306, 330, 331, 337, 342, 347, 348
- Сентимента/льность, -льный, -лизм 16, 48, 58, 64, 65, 67, 103, 116, 119, 130, 134, 152, 153, 201, 202, 204, 233, 262, 335
- Симметричн/ость, -ый, симметрия 50, 85, 86, 104, 112, 122, 123, 125, 126, 129, 153, 156, 190, 199, 254, 281, 282, 289, 300, 301
- Симфони/зм, -чность, -ческий (ср. Ансамбльность) 142, 169, 170, 183, 187—192, 200, 206, 212, 213, 216, 219, 220, 230, 233, 347

Системоведение, системный (ср. Голосо-, Звуко-, Интервало-, Моментоведение), 99, 332

Скала см. Звукоряд

Скандиров/ка, -онный, -ание, -анность, -анный 35, 45, 86, 88, 91, 93, 99, 105, 109, 113, 150, 151, 170, 174, 300, 331

Скрещивание (перекрещивание) 46, 148, 149, 162, 186, 191, 208, 216, 218, 220, 221, 223, 227, 230

Слух(овой), с. внутренний 44, 87, 92, 102, 160, 161, 176, 209, 219, 220, 227, 228, 247, 275, 293—296, 314, 327, 331, 341

Слуха (зрения, восприятия) поле 57, 184, 227, 331

Слуховая (зрительная) настройка внутренняя 41, 43—45, 47, 49, 81, 86, 87, 90, 91, 96, 97, 124—126, 138, 145, 148, 150, 154, 155, 159, 160, 173—177, 205, 214, 215, 218, 221, 226—228, 232, 233, 264, 269, 276, 282, 284, 285, 287, 295—297, 299, 327—330, 332, 334

Созерцательн/ость, -ый, созерцание 72, 81, 82, 85, 86, 92, 93, 96, 97, 100, 116, 139, 179, 182, 205, 225, 227, 255, 262, 264, 265, 281, 297, 300, 301, 306, 307, 313, 331

Сонат/а, -ный 59, 86, 96, 97, 122—124, 129, 168, 188—190, 196, 197, 199, 207, 235, 241, 253—255, 261—264, 269—271, 276, 278—289, 300—302

Сопряжен/ие, -ность, -ный, сопрягать 81, 86, 105, 110, 128, 162,

Сплошной см. Связный

Стилизация, стилизатор/ство, -ский, стилизованн/ость, -ый 58, 63, 118, 152, 153, 161, 162, 169, 182, 198, 209, 233—235, 252, 280

Стиль, стилевой 26, 27, 33—36, 46—48, 58, 73, 74, 78, 82, 85, 89, 95, 96, 101, 105, 113, 116—118, 120, 124, 137, 140, 152, 163, 168, 171, 220, 227, 229, 251, 252, 259—262, 264, 266, 267, 275, 276, 280, 282, 283, 285, 296—298, 300, 316, 323, 333—335, 340, 343

Стихийн/ость, -ый, стихия 54, 56—58, 61, 63, 94, 96, 119, 130, 134, 135, 146, 147, 152, 157, 163, 165—167, 169, 174, 177, 178, 182, 183, 187, 188, 191, 194, 206, 210, 211, 213, 217, 219, 222—224, 228—230, 233, 234, 243, 244, 262, 268, 313, 322, 335, 337, 340, 345, 347

Страстн/ость, -ый, страсть 9, 16, 26, 31, 48, 50—54, 57—69, 71—76, 78, 82, 90, 94, 97, 98, 103, 108, 114—117, 119, 128, 134, 138, 140—147, 155—158, 161—165, 167, 168, 171, 172, 177, 178, 180, 181, 184, 187, 190, 191, 194, 199—202, 204—207, 209—214, 216, 219—222, 226, 228, 229, 231, 234, 235, 254, 322, 335, 337, 347, 348

Ступень см. Гармония

Субъект(н/ость, -ый) (ср. Мысль, Предикат) 45, 86, 105, 107, 109, 113

Творческого задания (тема) 22, 33, 36, 52, 55, 70, 74, 75, 92, 96, 100, 118, 120, 125, 131, 135, 136, 141, 147, 148, 153, 161, 162, 165, 166, 171, 173, 181, 190, 191, 197, 200, 205, 208, 213, 215, 218, 219, 227, 232—234, 252, 255, 262—266, 281, 284, 290, 303, 306, 317, 334, 335, 338, 343

Тезис(н/ость, -ый) 27, 28, 35, 57, 69, 71, 72, 85, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 97, 100, 101, 103, 104, 116, 119, 120, 122—127, 129—131, 134—136, 138, 140—143, 147—149, 155, 158, 161, 162, 168, 172, 178, 179, 188, 213, 229, 233, 235, 255, 262—264, 266, 281—283, 285—288, 304, 307, 335, 336

Темп(овый) 51, 59, 60, 114—117, 125, 149, 155, 300, 306, 317, 335

Темперамент(н/ость, -ый) 9, 16, 26, 31, 33, 35, 57, 60, 62, 63, 65, 75, 76, 78, 80, 82, 90, 98, 100, 103, 105, 112, 114, 115, 122, 127, 131, 138, 140—144, 157, 161, 163, 164, 166, 169, 171, 178, 180, 181, 184, 188, 190, 195, 199—201, 205, 214, 216, 220, 226, 229, 231, 233—235,

- 251, 254, 268, 276, 280, 281, 300, 304, 316, 321—323, 335, 336, 339, 340, 342, 345, 347, 348
- Тональн/ость, -ый 45, 102, 125, 126, 141, 229, 233, 259, 266, 269—271, 274—276, 279, 282—288, 291—302, 308, 309, 313, 321, 323, 326—328, 330, 332—334
- Трудовой (ср. Крестьянский, Народный) 16, 21, 32, 35—37, 41—43, 45, 48, 51, 54, 58, 68, 74, 76, 78—94, 96—100, 116, 120, 127, 131, 132, 151, 152, 155, 169, 170, 174—176, 182, 183, 200, 205, 216, 226—229, 231, 233, 249, 250, 295, 296, 328—330, 332, 335
- Тяготение (ладовое, слуховое) 17, 33, 50, 81, 128, 293, 331
- Упор(н/ость, -ый) (ср. Опора) 43—45, 51, 59, 60, 80, 82, 86, 91, 105—107, 110—112, 116, 128, 143, 156, 267, 286, 287, 293, 294, 328—330, 341
- Устойчив/ость, -ый 17, 47, 51, 59, 79, 91, 122, 125, 147, 152, 155, 159, 185, 186, 227, 254, 259, 283, 289, 297, 298, 301, 302, 328—330
- Фигур(ир)ованн/ость, -ый 69, 70, 95, 98, 101, 110, 123—125, 128, 152, 155, 220, 251, 280, 300
- Филиров/ание, -ка, -ать 108, 150, 154, 156, 157, 162, 178
- Фразиров/ка, -ать, -очность, -очный 45, 71, 106, 108, 151, 152, 229, 234, 249, 250, 254, 317, 321, 337, 340
- Фуга 251, 265, 269, 272—274, 300—306, 317, 320
- Функция гармоническая (тоника, доминанта, субдоминанта) см. Гармония
- Характер 16, 38, 67, 69, 71, 72, 76, 77, 79, 82, 83, 93, 115, 204, 216, 223, 235, 345
- Хронометричность, хронометрность, хронометрия см. Метричность, метрность
- Цезури/ость, -ый, цезура 44, 105, 107, 108, 112, 113, 120, 128, 160, 169, 170, 196, 217, 227, 274, 297, 331, 332
- Цитатн/ость, -ый, цитата 172, 176, 205, 212, 216, 226, 266
- Штамп(ованн/ость, -ый) 90, 93, 96, 101, 102, 104, 133, 134, 152, 158, 159, 165, 171, 174, 176, 194, 204, 247, 251, 259, 262, 266, 294—296, 299, 334
- Экспирация 249, 250, 295, 337, 339, 340, 347
- Экспозиция см. Соната
- Элемент 77, 148, 161, 226, 263, 281, 335
- Эмоциональн/ость, -ый, эмоция 9, 16, 23, 32, 48, 50—55, 57, 58, 61—68, 71—76, 78, 82, 90, 94, 98, 103, 116, 119, 134, 141, 144—147, 154—163, 165—169, 171, 172, 177—180, 182, 184, 187, 190, 191, 194, 198—200, 202, 204—207, 209—211, 213, 214, 216, 219—221, 223, 224, 226, 228, 229, 232, 234, 244, 249, 252—254, 263, 265, 268, 276, 280, 281, 300, 301, 304, 316, 320—323, 335—337, 339, 342, 345, 347, 348
- Энерги/я, -чный 16, 17, 25, 35, 43, 47—50, 52—54, 56—62, 64, 66—69,

72, 76—85, 89, 90, 94, 96, 98, 99, 103, 110, 115—118, 120, 121,  
127, 129, 131, 132, 151, 156, 157, 163, 164, 166, 170, 181, 184—  
188, 190—192, 202, 209, 213—215, 224, 226—229, 231—234,  
295, 296, 328—332, 335, 336, 340

Эстет/ство, -ский 58, 75, 77, 116, 118, 127, 141, 152—154, 158, 164, 169,  
179, 182, 193, 209, 215, 218, 229, 233—235

Этикетн/ость, -ый 9, 26—28, 31, 33—38, 48, 54, 60, 65, 68, 70, 71, 74,  
77, 80, 82, 95, 97, 99—104, 112, 115—124, 127—129, 132, 134,  
136—138, 140, 142, 143, 146, 148, 149, 151, 152, 155, 158, 159,  
162, 165, 174, 176, 194, 195, 213, 219, 233, 235, 249—252, 254,  
295, 296, 335

**Allegro** 122, 124, 125, 140, 197, 207, 262, 278

**Perpetuum mobile** 80, 127, 151, 157, 184, 199, 223, 227, 267, 289, 301, 303,  
312, 340

**Tempo giusto — tempo rubato** 112, 149, 150, 152, 156, 157, 162

- Ленин В. И. 14, 22, 104
- Маркс К. 21—22
- Энгельс Ф. 14, 22
- Абрикосов В. А. 344
- Авербух Л. А. 11, 40
- Адлер Г. 195
- Айвазовский И. К. 243
- Аксаков С. Т. 196
- Алексей Михайлович 92
- Альтниколь И. Х. 166
- Амани Н. Н. 237, 238, 308, 309
- Амброс А. В. 273
- Апель П. 249
- Апелян З. А. 240
- Арбо Т. д' 103, 114, 130
- Аренский А. С. 58, 264, 269, 291, 301, 316, 321, 326, 339
- Арнольд Ю. К. 14
- Асафьев Б. В. 8
- Атовмьян Л. Т. 13, 14, 16, 32
- Байрон Дж. Г. 28, 117, 128, 131, 134, 137, 138, 194
- Балакирев М. А. 35, 38, 58, 62, 63, 72, 73, 75, 135, 145, 153, 161, 167, 169, 177, 179, 181, 186, 195, 196, 207, 225, 234, 248, 345
- Балакиревский кружок см. «Могу-чая кучка»
- Бальзак О. де 139, 249
- Бальмонт К. Д. 20
- Барди Дж. 97
- Бартенев С. П. 324
- Баумгартен А. Г. 134
- Бах И. С. 32—34, 37, 64, 69, 83, 100, 101, 135, 155, 163, 166, 171, 173—175, 211, 220, 221, 227, 231, 250—252, 256, 258—260, 265, 266, 268, 273, 274, 276, 281, 299—301, 304, 305, 312, 313, 315, 323, 331, 334, 340
- Белинский В. Г. 35, 196
- Беллерман И. Г. Г. 259, 298
- Беллини В. 59, 63, 118, 200
- Белый А. 20
- Беляев М. П. 160, 345, 346
- Беляевский кружок 132
- Берлиоз Г. 28, 74, 94, 131, 134, 138, 147, 149, 188, 189, 195, 200, 234, 247
- Бернандт Г. Б. 240, 314
- Бернини Л. 123
- Бетховен Л. ван 28, 31—34, 37, 59, 69, 70, 105, 114, 117, 122, 124, 126—128, 131, 134, 137, 139, 142, 158, 168, 171, 173—175, 183, 185, 188, 196, 213, 220, 221, 232, 234, 250, 253, 254, 256, 258—260, 262, 264, 268, 271, 275, 276, 278—280, 282—289, 291, 294, 297, 308, 313, 315, 324, 336, 339, 342, 343
- Бехтерев В. М. 14
- «Бидермайер» 154
- Бизе Ж. 63, 141, 195
- Блок А. А. 29
- Бородин А. П. 10, 61—64, 75, 83, 93, 94, 98, 141, 142, 146, 147, 160, 162, 163, 167, 170—172, 178—182, 184—188, 190, 192, 193, 195, 196, 198, 199, 202—205, 211, 213, 214, 216, 225,

<sup>1</sup> Указатель включает прямые и косвенные упоминания имен, а также названия творческих групп. Составлен Б. Рабиновичем.

- 252, 256, 267, 313, 322, 338,  
345
- Брамс И. 247, 250, 322, 341  
Брюллов К. П. 139, 143, 145  
Брюсов В. Я. 20  
Брюсова Н. Я. 16, 17, 20  
Брюсовы 20  
Брянцева В. Н. 324  
Буало Н. 134, 136  
Буасье А. 158  
Бузонн Ф. 118  
Булычев В. А. 221, 299  
Бусслер Л. 251, 258, 259, 298  
Бюлов Г. фон 256
- Вагнер Р. 63, 71, 72, 108, 109, 116,  
133, 139, 141, 147, 149, 163, 172,  
178, 179, 184, 214, 234, 235,  
246, 254, 258, 272, 318, 321  
Вальдтейфель Э. 64  
Вальтер И. Г. 103, 130  
Васнецов В. М. 243  
Вебер К. М. фон 28, 31, 70, 73,  
127, 131, 134, 135, 137, 140,  
142, 175, 209, 234, 289  
Вебер Э. 51  
Венкстерн А. А. 244  
Венявский Г. 177  
Верди Дж. 63, 171, 209  
Верн Ж. 134  
Верстовский А. Н. 134, 136, 143  
Виардо-Гарсиа П. 136, 149, 222  
Вивальди А. 69, 99  
Виельгорский М. Ю. 144  
Виже-Лебрен Е. Л. 28  
Вилкомирские Мария, Казимир и  
Михаил 237  
Винкельман И. 134  
Винчи Л. да 109, 110, 217, 218,  
263  
Вольтер Ф. 134  
Высотский С. С. 319
- Габерль Ф. 260  
Гайдн И. 28, 59, 70, 122, 131, 135,  
139, 142, 160, 168, 171, 175,  
188, 252, 253, 267, 275  
Галилей Г. 332  
Ганон Ш. Л. 275, 341  
Ганслик Э. 58, 195  
Гарибальди Дж. 47  
Гартман Ф. А. 237  
Гвидо д'Ареццо 295  
Гегель Г. В. Ф. 14, 20, 28, 49, 51,
- 52, 54—56, 77, 129, 139, 153,  
156  
Гейне Г. 249  
Геллер С. 215  
Гельмгольц Г. 87  
Гендель Г. Ф. 69, 70, 100, 171,  
251, 252, 260, 273, 276, 299—  
301, 313  
Гензельт А. 118  
Герц А. 118, 340  
Герцен А. И. 24  
Гете И. 28, 128, 131, 134, 137—  
139  
Гиллер Ф. 324  
Глазунов А. К. 39, 58, 76, 94, 132,  
142, 153, 169—171, 177, 182,  
186, 192, 195, 240, 265, 323,  
324, 343, 345  
Глинка М. И. 10, 16, 35, 36, 38,  
61—63, 72—75, 98, 129, 133—  
136, 139—145, 147, 158, 160,  
163, 167, 176—178, 180, 183,  
185, 188, 190—192, 195, 198,  
200—203, 206, 213, 217, 224,  
225, 235, 253, 273  
Глиэр Р. М. 237, 241  
Глюк К. В. 28, 70, 131, 135, 171,  
175  
Гоголь Н. В. 35, 136  
Гойя Ф. 28, 117, 128, 131, 134,  
135, 138  
Голенищев-Кутузов А. А. 202  
Голицына Н. П. 199  
Гольденвейзер А. Б. 106  
Гонкуры, бр. 30  
Горощенко Б. Т. 11, 13  
Горощенко О. И. 13  
Горький М. 25, 73, 167, 194  
Готшед И. 134  
Гофман И. 316  
Гофман Э. Т. А. 134  
Грез Ж. Б. 28  
Гретри А. 137, 139, 142, 143  
Гречанинов А. Т. 58, 310  
Григ Э. 63, 118, 179, 181, 202  
Григорий VI 85  
Григорьев Ап. А. 196  
Гримм бр. 134  
Губерт А. И. 310  
Гуммель И. Н. 154, 275  
Гюго В. 131, 137, 143—145, 149,  
249
- Давид Л. 28, 70, 120, 131, 138  
Давыдов К. Ю. 177  
Даргомыжский А. С. 35, 38,



63, 72—74, 113, 135, 139,  
140, 145—147, 160, 163, 167,  
176, 178, 180, 183, 191, 192,  
195, 203, 206, 213, 224, 225,  
338

Дебюсси К. 165, 166, 179, 181, 195,  
235, 256, 260, 322, 341, 343

Дейша-Сионицкая М. А. 173, 220

Декабристы 24, 25, 35, 144

Делакруа Э. 139, 145, 249

Делиб Л. 141

Ден З. 248

Державин Г. Р. 28, 134, 138

Держинская К. Г. 173

Дефо Д. 83

Диккенс Ч. 139

«Дилетанты» 14, 35, 140, 195

Добролюбов Н. А. 14, 196

Доницетти Г. 59, 63, 118

Достоевский Ф. М. 64, 73, 136,  
139, 157, 201, 202, 209, 280

Дубасов Ф. В. 344

Дузе Э. 158

Дюрер А. 263

Екатерина II 199

Ермолова М. Н. 158

Ершов И. В. 173

Жоскен де Пре 298

Жуковский В. А. 138

Занд Ж. см. Санд

Зилоти А. И. 38, 256—258, 316, 318

Зимин С. И. 244, 346

Золя Э. 31

Иванов А. А. 144

Иванов С. В. 243

Игумнов К. Н. 247

Иоахим И. 250

Ипполитов-Иванов М. М. 14, 235

Кавос К. А. 35, 137

Калькбреннер Ф. 118, 340

Канова А. 28

Кант И. 20

Карамзин Н. М. 28

Карл VIII 114

Карпенко Т. 339, 340

Кастальский А. Т. 310

Катель Ш. 175

Каульбах В. 154

Кашкин Н. Д. 133, 246, 257, 264,  
326

Керзины 308, 316, 339

Керубини Л. 140

Клавесинисты 135

Клементи М. 163

Клиндворт К. 106, 246

Коган Г. М. 19

Козьма Прутков 219, 280, 345

Колумб Х. 331

Кондильяк Э. Б. де 14

Контский А. 113, 161

Конюс Г. Э. 133, 238, 321

Коперник Н. 332, 333

Корабельникова Л. З. 240

Корелли А. 69, 99

Корещенко А. Н. 275

Корнелиус П. 154

Корнель П. 137

Корсаков см. Римский-Корса-  
ков Н. А.

Косман Б. 247

Крамер И. Б. 163

Крамской И. Н. 243, 345

Креспи Д. 138

Кругликов С. Н. 133

Кукольник Н. В. 73, 134, 201

Кунау И. 135

Куперен Ф. 38, 70, 100

Курт Э. 260

Кустодиев Б. М. 142

Кюи Ц. А. 58, 133, 149, 196

Лавровская Е. А. 136

Ламеннэ Ф. Р. де 249

Лангер Э. 247

Ларош Г. А. 58, 149, 196, 207,  
210, 220, 246

Лассо О. 260, 297, 298

Лауб Ф. 246—247

Лебрен П. Д. Э. 28

Лекок Ш. 64

Ленский А. П. 158

Леонардо да Винчи см. Вин-  
чи Л. да

Леонтович Н. Д. 237

Лермонтов М. Ю. 35, 74, 134, 139,  
222

Лесков Н. С. 345

Лешковская Е. К. 158

Линева Е. Э. 14, 176

Лист Ф. 31, 34, 37, 60, 61, 63, 64,  
66, 69, 71, 74, 75, 83, 93, 94, 100,  
112, 116, 117, 132, 135, 137,  
139, 141, 145, 147, 149, 153,  
158, 161, 163—169, 171, 175,

177, 179, 182, 183, 189, 190,  
192, 194, 197, 199, 200, 202,  
203, 211, 215, 216, 219, 221,  
226, 228, 230, 231, 234, 235,  
240, 246—258, 262, 265, 268—  
270, 273, 276, 278, 281, 294,  
298, 299, 301, 304, 313, 315,  
323, 340, 343

Лифшиц М. А. 26, 27

Лобе И. Х. 175, 259

Ломоносов М. В. 134

Луначарский А. В. 8, 20, 31, 238

Лысенко Н. В. 14, 176

Людовик XIV 114, 120

Людовик XVI 267, 338

Люлли Ж. Б. 114

Лядов А. К. 58, 102, 118, 132,  
153, 160, 170, 182, 186, 191,  
196, 215, 297

Майн Рид см. Рид М.

Малявин Ф. А. 142, 195

Мани Т. 33

Маньеристы 160

Мария-Антуанетта 122, 338

Мария-Терезия 122

Маркс А. Б. 175, 259

Марлинский А. 28

Мартынов А. Е. 35

Маттесон И. 103, 130

Мейер К. 35

Мейербер Дж. 63, 129, 143, 145,  
200, 209, 248

Мекк Н. Ф. фон 147, 210

Мельгунов Ю. Н. 14, 176

Мендельсон Ф. 118, 134, 152, 154,  
201, 202, 248

Мериме П. 134

Меркаданти С. 118

Металлов В. М. 14

Метастазии П. 102, 139

Метнер Н. К. 264

Микеланджело Буонаротти 109

Миллекер К. 64

«Могучая кучка» 35, 132, 141, 145,  
248

Мольер Ж. Б. 125

Мопассан Г. де 31

Москвин И. М. 194

Моцарт В. А. 28, 37, 59, 70, 122,  
130, 131, 139, 142, 150, 168,  
171, 175, 220, 250, 252, 253,  
256, 259, 267, 271, 273, 279,  
280, 282, 308, 312, 313, 336

Мочалов П. С. 35

Мошелес И. 118, 340

Мусоргский М. П. 61—64, 72, 75,  
76, 83, 93, 94, 98, 113, 135,  
136, 139, 141, 142, 146, 147,  
160—163, 171, 172, 178, 179,  
182, 184, 186—188, 191, 193,  
195, 198, 201—204, 206, 213,  
214, 216, 220, 224, 225, 228,  
235, 243, 280, 338

Мюллер Виктор 263

Мюллер Вильгельм 106

Мяковский Н. Я. 6—8, 94

Мясоедов Г. Г. 243

Наполеон I 120

Направник Э. Ф. 207, 321

Нежданова А. В. 173

Некрасов Н. А. 24, 27, 29, 139,  
242, 243

Никиш А. 64, 116, 161, 164, 206,  
254, 272

Николаев Л. В. 317

Никон 92

Ньютон И. 47, 293

Нянюшка см. Чижова П. В.

Обер Ф. 143, 158

Овербек Ф. 154

Озеров Н. Н. 28

Оленина-д'Альгейм М. А. 257

Орловы гр. 199

Островский А. Н. 136, 193

Оффенбах Ж. 64, 215

Павлов И. П. 14, 17, 18, 118

Паганини Н. 127, 163

Палестрина Дж. П. 259, 260, 273,  
297, 298

Пальчиков Н. Е. 14, 176

Паскалов В. Н. 136

«Передвижники» 35, 36, 132, 133,  
139, 196

Перов В. Г. 243

Петров О. А. 173

Петрова Ф. С. 238, 318, 338

Пикте А. 158

Писарев Д. И. 196

Полонский Я. П. 245

Помазанский И. А. 136

Помпадур де 199

Попов К. С. 257

Праут Э. 251, 259

Преображенский А. В. 14

Прерафаэлиты 154

Прокофьев С. С. 8, 118, 158

Протопопов В. В. 259  
 Протопопов И. Н. 275  
 Протопопов С. В. 9, 11—14, 19, 240, 289  
 Птолемей К. 296  
 Пухальский В. В. 237  
 Пуччини Дж. 63, 194  
 Пушкин А. С. 27, 35, 74, 128, 134, 136, 145, 167, 194, 199, 201, 208, 209, 222, 223, 238, 244, 277  
 Пшибышевский Б. С. 34

Равель М. 165, 179, 194, 195  
 Разумовский Д. В. 14  
 Райская Л. И. 346  
 Райский Н. Г. 326, 346  
 Рамо Ф. 38, 70, 100  
 Расин Ж. 137  
 Рафаэль Санти 109, 263  
 Рахманинов С. В. 10, 38, 39, 58, 62, 63, 75, 94, 132, 142, 157, 162, 163, 166, 167, 170, 177, 179—188, 191—193, 195, 203, 213, 221—225, 228, 230, 240, 255, 264, 301, 310, 311, 324, 345  
 Редклиф А. 131, 138  
 Рейзенауэр А. 316, 339  
 Рейнеке К. 106  
 Рембрандт ван Рейн 101, 122  
 Репин И. Е. 157, 243  
 Рид М. 134  
 Риман Г. 175, 251, 259, 270, 294, 298  
 Римская-Корсакова Н. Н. 214  
 Римский-Корсаков Н. А. 36, 38, 39, 58, 61—63, 75, 76, 93, 98, 102, 113, 129, 133, 135, 136, 141, 142, 144, 146, 147, 153, 157—161, 163, 167, 169—172, 175, 178, 179, 181—189, 191, 193, 195, 196, 198, 199, 204—206, 210—217, 219—221, 223, 225—227, 230, 235, 237, 241, 256, 260, 264—266, 269, 272, 297, 308, 313, 319—321, 323, 324, 341, 343, 345, 346  
 Рихтер А. 259, 298  
 Рихтер Г. 272  
 Розен Г. Ф. 73  
 Россини Дж. 59, 63, 118, 138, 139, 143, 158, 171  
 Рубенс П. 263  
 Рубинштейн А. Г. 38, 161, 181, 210, 211, 220, 223, 240, 247—249, 255, 257, 341

Рубинштейн К. Х. 38  
 Рубинштейн Н. Г. 38, 210, 211, 244, 246, 247, 256—258, 260, 267, 315, 318, 322, 340, 341  
 Рубинштейн С. Г. 38, 211  
 Рубинштейн С. Л. 14, 67  
 Рубинштейны бр. 177, 183, 184, 213, 247, 250, 254, 256  
 Руссо Ж. Ж. 28, 34, 38, 103, 130, 139  
 Рыб Е. А. 241, 297, 319, 320  
 Рязов С. Н. 19

Сабанеев Л. Л. 141, 142, 175, 327  
 Савелова З. Ф. 239  
 Садовская О. О. 194  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 24, 113, 345  
 Санд Ж. 137, 139, 145, 149, 158, 249, 250, 254  
 Сафонов В. И. 245, 255, 272, 275, 277, 278, 309, 321, 322, 344, 345  
 Сен-Жермен 199  
 Сен-Санс К. 63, 201, 202, 247  
 Сервантес М. 83  
 Серов А. Н. 38, 58, 73, 102, 133, 136, 144, 149, 158, 195, 196, 210  
 Сеченов И. М. 14, 17, 47  
 Скарлатти Д. 69, 70, 100  
 Скотт В. 28, 131, 134, 138  
 Скрябин А. Н. 7, 10, 13, 14, 16, 28, 29, 32, 37—39, 58, 60—62, 64, 66, 100, 102, 132, 133, 141, 142, 147, 157, 159—163, 165—167, 169—172, 175—177, 179—182, 184—186, 188, 190—193, 197—200, 203, 204, 211, 213, 215, 216, 221, 224—232, 238, 255, 256, 260, 263, 264, 272, 275, 281, 301, 308, 311, 315, 322, 324—327, 333, 334, 339, 341, 343, 345  
 Скрябина Л. А. 142  
 Смоленский С. В. 14, 133, 309—311, 321  
 Собинов Л. В. 158, 173  
 Сокальский П. П. 14, 133, 176  
 Спонтини Г. 140  
 Стасов В. В. 73, 133, 147, 171, 193, 196  
 Стендаль 102, 108, 121, 130, 133, 134, 138, 158  
 Стравинский И. Ф. 58, 118, 142, 170, 195  
 Стравинский Ф. И. 173

Сук В. И. 207  
Суриков В. И. 64, 157

Талейран Ш. М. 104  
Тальберг С. 118, 340  
Тальма Ф. Ж. 108  
Танеев В. И. 39  
Танеев С. И. 7, 10, 12, 17, 36, 38—  
40, 58, 61—64, 94, 98, 100, 102,  
132, 133, 141, 142, 145—147,  
157, 159, 161—163, 167, 170,  
171, 177, 179—182, 184—187,  
189—192, 196, 198, 199, 206,  
210, 211, 213, 214, 217—221,  
223, 225, 227, 228, 232, 236—  
240, 241—348  
Танеева В. П. 245  
Таузиг К. 341  
Толстая С. А. 347  
Толстой А. К. 244, 246  
Толстой Л. Н. 25, 29, 30, 64, 73,  
110, 139, 157, 167, 169, 196,  
201, 209, 210, 280, 300, 315,  
318, 322, 345, 347, 348  
Тосканини А. 116, 150, 158, 161,  
231  
Тредьяковский В. К. 134  
Тургенев И. С. 73, 83, 139, 169,  
177, 194, 222—224, 280, 300  
Тютчев Ф. И. 27, 242

Улыбышев А. Д. 58, 73

Фальконе Э. М. 125  
Фаминцын А. С. 14, 133  
Фетис Ф. Ж. 58, 175, 220, 237, 250,  
294  
Фехнер Т. 51  
Фигнер Н. Н. 193  
Фильд Дж. 35, 118, 134, 154, 165,  
258, 340  
Фитценгаген В. 247  
Флавицкий К. Д. 260  
Флейшер О. 260  
Флобер Г. 31  
Фрагонаро О. 28  
Фрейд З. 20  
Фридрих II 199  
Фуртвенглер В. 319

Ходовецкий Н. Д. 28  
Хомяков А. С. 245

Чайковские бр. 38  
Чайковский П. И. 10, 27, 36, 38,  
39, 58, 60—64, 66, 72, 75, 88,  
93, 94, 102, 118, 132, 133, 135,  
139—142, 145—147, 149, 157,  
160—165, 167—173, 175, 177—  
182, 184—193, 195—198, 203,  
205—211, 213, 214, 220, 221,  
223—225, 227—229, 243, 244,  
246, 248, 252, 255, 256, 258,  
260, 261, 263, 268—271, 276,  
279, 282, 288, 289, 291, 300,  
304, 313, 314, 317, 322, 338,  
340, 343, 345  
Челяпов Н. И. 34  
Черепнин Н. Н. 58, 170  
Черни К. 163  
Чернышевский Н. Г. 29—31, 196  
Чехов А. П. 167, 210, 345  
Чижова П. В. 324, 344

Шалапин Ф. И. 158, 173  
Шекспир В. 75, 88, 125, 137, 343  
Шёнберг А. 33, 118  
«Шестерка» 118  
Шеффер А. 139  
Шиллер Ф. 28, 117, 128, 131, 134,  
137, 138, 208, 325  
Школа: Венская 113, 176  
Версальская 73, 95, 113,  
249, 294  
Дюссельдорфская 154  
Лейпцигская 175, 220, 305  
Мангеймская 122  
Московская 145  
Парижская 122  
Петербургская см. «Могу-  
чая кучка»  
Регенбургская 260, 298  
Римского-Корсакова 170,  
182, 227  
Северо-итальянская 122  
Чайковского 132, 145, 210  
Шёнберга 118  
Шлегеля 131  
Шлегель А. В. 131  
Шопен Ф. 30, 31, 34, 37, 60, 66,  
71, 74, 75, 83, 94, 100, 112,  
132—133, 135, 136, 139, 142,  
145, 147, 149, 150, 153, 157,  
161, 163, 165—169, 175, 177,  
179, 182, 183, 189, 190, 194,  
197, 199, 200, 203, 207, 211,  
215, 216, 220, 222, 223, 226—228,  
231, 234, 235, 249, 250, 252—  
258, 261—264, 268, 269, 273,

276, 281, 282, 288, 294, 298,  
 299, 301, 308, 313, 315—318,  
 341  
 Шопенгауэр А. 20  
 Шорнинг И. Р. 277, 278  
 Шостакович Д. Д. 6—8, 13, 17, 22,  
 23, 32, 33  
 Штаде Ф. 305  
 Штейбельт Д. 35, 118  
 Штелин Я. 174  
 Штраус И. (сын) 64  
 Штраус Р. 118, 194  
 Штраусы 64  
 Шуберт Ф. 28, 70, 106, 128, 131,  
 134, 135, 138, 140, 175, 220  
 Шуман К. 214  
 Шуман Р. 63, 71, 74, 112, 149, 153,  
 181, 214, 215, 234, 235, 247,  
 250, 258, 264, 268, 280, 322,  
 343

Щепкин М. С. 35, 118

Энгель Ю. Д. 218, 267, 316, 323,  
 326

Энциклопедисты 130

Эрдмансдерфер М. 247

Эсхил 244, 280

Ядассон С. 255, 298

Якоби В. И. 243

Deslilles I. 134

Gedatge A. 260

Silhouette E. de 109

В. Д. Конен. Предисловие . . . . .	5
И. С. Рабинович. От составителя . . . . .	8
И. А. Сац. Неоценимый вклад в музыкально-теоретическую и историческую науку . . . . .	12
Б. Л. Яворский. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825—1915)	

#### ОБЩИЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ.

Звуковая речь . . . . .	41
Поведение . . . . .	47
Инстинктивность . . . . .	49
Пытливость . . . . .	52
Импульсивность . . . . .	56
Пытливость и импульсивность в различные эпохи музыкального мышления . . . . .	57
Страстность	
а) Общее определение . . . . .	59
б) Страстность как фактор поведения в различные эпохи . . . . .	60
Сентиментальность . . . . .	64
Искренность . . . . .	65
Темпераментность . . . . .	66
Характер . . . . .	76
Истовость. Трудовая истовость . . . . .	77
<Идеологическая истовость> . . . . .	84

#### <ГАЛАНТНО-ЭТИКЕТНАЯ ЭПОХА (ЭПОХА АБСОЛЮТИСТСКОГО МЫШЛЕНИЯ). СТАНОВЛЕНИЕ РОМАНТИЗМА.>

Риторичность . . . . .	103
Декламация . . . . .	104
Силлабическое стихосложение . . . . .	106
Декламация — артикуляция в живописи . . . . .	109
Силлабо-тоническое стихосложение . . . . .	110
Галантность . . . . .	114
Этикетность . . . . .	118

**<РОМАНТИЗМ. ПЕРЁХОД К ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ЭПОХЕ.>**  
**ЭПОХА НЕПРЕРЫВНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ.**  
**<ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЭПОХА.>** . . . . . 129

Соотношение эпох — романтической и психологической . . . . .	133
Отличие принципов мышления психологической эпохи от принципов этикетной эпохи абсолютистского режима . . . . .	146
Tempo rubato — tempo giusto . . . . .	150
<Позднейшая эволюция декламационности>	
а) Фразировка . . . . .	151
б) Фраза, фразировочный облик, эстетство. (Речитация, псалмодия, этикетная декламация) . . . . .	152
Эмоциональность . . . . .	154
Поэмность . . . . .	164
<Психологичность переживания> . . . . .	180
<Масштабность. Перспективность> . . . . .	180
<Насыщенность энергией. Осознанность и убежденность> . . . . .	184
Монуменальность . . . . .	185
<Драматизм и образность> . . . . .	186

**<ЗАМЕТКИ О СИМФОНИЗМЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ.>**

Соната-симфония . . . . .	188
<Виды симфонизма и характерность образов> . . . . .	191
<Оформление творческого процесса> . . . . .	195

**ЗАМЕТКИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКЕ ОТДЕЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРОВ.**

Глинка . . . . .	200
Мусоргский . . . . .	201
Бородин . . . . .	203
Чайковский . . . . .	205
Римский-Корсаков . . . . .	211
Танеев . . . . .	217
Рахманинов . . . . .	221
Скрябин . . . . .	225

**ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.** . . . . 232

<i>Б. И. Рабинович.</i> Б. Л. Яворский и С. И. Танеев . . . . .	236
---	-----

Б. Л. Яворский. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве . . . . .	241
---	-----

<i>Терминологический указатель . . . . .</i>	349
--	-----

<i>Указатель имен . . . . .</i>	358
---------------------------------	-----

*Продолжающееся издание*

**БОЛЕСЛАВ ЛЕОПОЛЬДОВИЧ ЯВОРСКИЙ**

**ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ**

*Том II, часть первая*

Редактор И. Прудникова.  
Худож. редактор Л. Рабенау.  
Техн. редактор Н. Глотова.  
Корректор А. Пименова.

**ИБ № 2015**

Сдано в набор 25.11.85. Подп. к печ. 23.07.86. Форм. бум. 84×108<sup>1/32</sup>. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 11,5. Усл. печ. л. 19,32. Усл. кр.-отт. 19,32. Уч.-изд. л. 22,72. Тираж 3195 экз. Изд. № 4635. Зак. 974. Цена 2 р.

Издательство «Советский композитор»,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.