

КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 10

ДЕКАБРЬ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1925 ЛЕНИНГРАД

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КРАЯ

Диалог о музыке.

Иосиф Эйгес.

Почтенный ученый: Хорошо-с! Я от музыки стою в стороне, некогда мне. А, вот, интересно, правда ли, что в опере «Евг. Онегин» — кажется, Чайковского? — в музыке к письму Татьяны переданы все знаки препинания: точки, запятые, точки с запятой?

Музыкант-мыслитель: ???!!

Музыкант-артист: Как, как? Не прав ли я, когда называю музыку великой мученицей. Чего только не делают с ней! Когда я слышу или читаю о музыке, я себя чувствую почти всегда совершенно так, как будто на моих глазах бьют до полусмерти живое существо. На самом деле, эти музыкальные писаки, чем более «красноречивые», тем более ничтожные и дальше отстоящие от своего предмета — музыки — только и делают, что гузят во-всю, уродуют ее прекрасное тело. Кончив свою жестокую расправу, они торжествующе возглашают, указывая на уродство, лежащее перед ними: вот теперь музыка, это любимейшее искусство, предстает во всей красе, во всем достоинстве и значении. И ничто не смущает их радость. А услышав вопрос о музыке нашего ученого, я вижу, что еще наносят раз'едающие ее тело царапины в виде знаков препинания.

Музыкант-мыслитель: Не так горячо! Давайте обсудим спокойно.

Почтенный ученый: Я догадываюсь, к чему тут гнут. А я вам вот что скажу. Прелюдия в ми минор Шопена № 4 изображает не что иное, как умирание от чахотки. Вы не испытывали этого состояния, а я знаю, что говорю. Я сам был болен туберкулезом, — только, что не умер, как Шопен — и решительно утверждаю, что эта прелюдия совершенно точно и полно передает предсмертное состояние чахоточного.

Музыкант-артист: Вы уверены в этом?!

Музыкант-мыслитель: Постойте. Итак, тут высказывается мнение, что музыка всегда что-нибудь изображает?

Почтенный ученый: Непременно, иначе музыка — нечто бессодержательное, пустое.

Музыкант-мыслитель: А разве музыка не может иметь своего собственного содержания?

Почтенный ученый: Какого же это? Никакого другого содержания не может быть, кроме природы внешней и внутренней, т.-е. так наз. мира природы и человеческих чувств. Если бы музыка ничего не выражала, то она не имела бы никакой цены.

Музыкант-мыслитель: А если бы смысл музыки заключался в изображении чего-нибудь, то не могла бы существовать музыка в чистой своей форме — а таких музыкальных произведений, и среди них гениальных, никто не станет отрицать, — не было бы и соответствующих признаний композиторов, отвергающих толкования их пьес и требующих, чтобы их принимали прямо и непосредственно, т.-е. как специфически-музыкальную данность.

Почтенный ученый: Но как же тогда прикажете понимать музыку?

Музыкант-мыслитель: А вот как. Почему-то думают, что надо выбирать между тем, что музыка есть пустая игра звуков, и тем, что она выражает какие-либо посторонние музыкале представления, тогда как и то и другое равно неправильно. Первое положение придется отбросить, так как ясно, что, будь это так, музыка не имела бы того значения и той властно-захватывающей силы, которыми она обладает в действительности: такую оценку музыки могли бы разделять только вовсе равнодушные к этому искусству, которых немного — да притом при условии, чтобы они ничего не знали о музыкальном впечатлении других. Остается второе предположение, — допустим его. Тогда музыкальное произведение должно зависеть от того, что оно выражает, и плестись за ним, как тень за предметом. Но так происходит только в одном особом течении музыки, так наз. программном. Вообще же говоря, музыка дорожит своим собственно-музыкальным началом, которое противостоит всему тому, что нарушает самостоятельность музыкального развития и препятствует ему проявиться во всей полноте. Нелепо думать, что музыка изображает предметы, так как звук не может выразить того, что чуждо ему по природе, как и линия, краска — того, что чуждо их природе. Ведь при изображении какого бы то ни было рода, будь зеркальное, водное, теневое, фотографическое, живописное, графическое, каждой точке предмета необходимо соответствует известная точка его изображения. Следовательно, видеть в музыке изображение предметов — значит признавать в каждом звуке, непременно в каждом, входящем, как часть, в данную музыкальную пьесу, вполне определенное соответствие с каждой частью предмета. Вообще, что может значить изображение во временном ряде пространственного, или наоборот?!

Почтенный ученый: Но позвольте, не все же изображения такие детальные и точные, как зеркальные; живопись дает изображение предмета в общем, когда...

Музыкант-мыслитель: В том-то и дело, что то общее, что музыка может схватить в предмете, те общие черты, которые доступны музыке, необходимо окажутся лишь такими, какие согласуются с самой природой звука, как такового, — а именно только такие свойства предмета,

как движение: его характер (спокойный или порывистый и пр.), темп, ритм. Музыка, значит, может изображать не самый данный предмет, а лишь некоторые его черты, именно некоторые общие свойства, не определяющие индивидуального предмета. Собственно говоря, даже не то, чтобы музыка воспроизводила какой-либо род движения предмета, а движение в музыке, с одной стороны, воспроизводит движение предмета. Музыка — не только движение, которое поддается вычислению, но и то, что движется, самые вычки, создающие мелодико-гармоническое единство. Если это движение в музыке обладает исключительной характерностью, то мы тотчас добавим к нему и образ, которому принадлежит это движение. В других, более обычных случаях, когда данный род движения может принадлежать целому ряду различных предметов, нам достаточно бывает какого-нибудь намека путем заглавия пьесы или смежности музыки с определенной декорацией или с текстом, чтобы в нашем воображении музыка соединилась именно с таким-то предметом. Без постороннего внушения здесь не возникли бы те общие всем образы и картины, которые сливаются у нас в одно с музыкой так крепко, что кажутся изображенными ею.

Музыкант-артист: Я поясню это на примерах. Итак, определенный вид музыкального движения может вызвать самый разнообразный вид представлений, совершенно равноценных или вернее совершенно равно бесценных перед лицом музыки самой по себе. Одно и то же музыкальное движение может быть сочтено и за бурное море, и за клубящиеся облака, и за клочкотание гнева, и за беспокойство страсти и пр., — короче, определенный вид музыкального движения может быть признан за выражение какого бы то ни было волнения: моря, облаков, души и пр. Со всеми такими толкованиями можно согласиться, потому что все они возбуждены не тем свойством музыки, которое образует ее основу, но свойством второстепенным, общим у музыки с другими явлениями. Следовательно, музыка воспроизводит только характер движения, образ же носителя этого движения — всегда произволен. Музыка может иметь плавное движение, а будет

оно движение лодки или чего другого, это может нам подсказать заглавие пьесы или сопровождающий музыку текст. Во всяком случае, береговые картины не могут быть переданы музыкой, так что говорить о прибрежных скалах, цветущих садах, восходах и закатах, к чему так охотно прибегают, желая зачем-то «истолковать» музыку, не имеет смысла.

Почтенный ученый: В таком случае, вы ближе к обычному суждению о музыке, чем полагаете. Пусть музыка изображает предметы не прямо и непосредственно, но лишь при посредстве движения, воспроизводимого ею, все же, значит, внимание музыки направлено на мир природы, который она по возможности и стремится выразить. Не так ли?

Музыкант-мыслитель: К сожалению или к счастью — как посмотреть — приходится ответить, что не так. То, что вы предполагаете в музыке, может относиться лишь к чрезвычайно небольшой группе музыкальных произведений, несколько не характеризующей музыку в целом. Изображение явлений, хотя бы косвенным путем, не составляет музыкаль-

ной заботы. Даже оперы, как и романы, пишут вовсе не так, как хотелось бы. Не музыка, а поэзия является служанкой при их соединении. Сплошь и рядом тексты и весь комплекс представлений подбираются к уже готовой музыке. При этом музыка предъявляет свои требования, которые всегда законны и перед которыми склоняются. Все недостатки сценария и текста мы не только прощаем ради хорошей музыки, но часто и вовсе не замечаем их. Оценивать музыку, вообще, следует только по ее собственному-музыкальному значению, а не по ее соответствию тексту или действию сцены, или просто заглавию. В случаях сочетания музыки с чем-либо музыкальное достоинство состоит в том, чтобы сохранились значительность и красота музыки и вне этого сочетания, при отрыве от текста. В истории музыки также известны многочисленные случаи перемены текстов, причём самой свободной, напр., светских, даже вульгарных, на церковные; причём даже у тех композиторов, которые ставили себе задачей верную передачу текста. Совершенно неправомерны также общепотребительные выражения как: перевести или переложить слова на музыку, положить на ноты. Романс есть музыка на слова или к словам, но никак не слова, положенные на музыку. Переложить или перевести можно только слова с одного языка на другой или музыку с одного инструмента на другой, но переложить слова на музыку — бессмыслица. Поэт горделиво даёт музыканту свое стихотворение «для переложения его на музыку», а в действительности композитор озабочен тем, чтобы, вдохновившись содержанием текста, создать хорошую музыку, имея в виду, что она будет соединена со словами и мелодия порчена голосу. При этом, не музыка сопровождает текст, как общепринято говорить, но, наоборот, текст сопровождает музыку, т.-е. голос с аккомпаниментом, как главную часть романа; да, мы называем романс, как оперу по имени композитора, а не автора текста; здесь нет равноправия двух искусств, — как это охотно представляют себе, — так как ведь, повторим мы признаем романс хорошим из-за музыки и независимо от качества текста, сплошь и рядом весьма слабого в поэтическом отношении; композитор останавливается не на хорошем стихотворении, а на удобном ему. К тому же стихотворение в романсе собственно перестаёт быть стихотворением; музыкальная форма безжалостно ломает его: ритм в музыке получается новый, и по нему нельзя узнать, каков ритм стихотворения; слова могут сильно растягиваться на несколько тактов, так как некоторые гласные делятся слишком долго сравнительно с другими, неударяемые слова могут оказаться на сильной, ударной, части такта или вообще на долгой ноте; слово повторяется столько раз, сколько это нужно для музыки, также повторяются целые фразы стихотворения. Этим, конечно, я не хочу сказать, что определенные ритмы стихов не могут оказаться для данной музыки более подходящими, чем другие. Но во всяком случае впечатление от романа зависит всецело от музыки, текста можно, пожалуй, и вовсе не слышать, или отдавать себе отчет лишь в самом общем содержании его. Это может показаться слишком крайним суждением, но что несомненно так это то, что компетентным судьей романа является не поэт, хотя и

автор данного стихотворения, интересующийся тем, как «переложено» произведение, а единственно музыкант, оценивающий романс, как чисто музыкальное произведение, и признающий хорошим только тот романс, языка которого сохранит свою ценность и помимо слов, т.-е. без них, как переложениях на инструменты без голоса; вокальный исполнитель укажет достоинства романса в отношении пения, т.-е. в смысле удобств для голоса. Вообще же следует сказать, что если кто стремится составить себе правильное суждение о музыке, тот должен брать в основу не такие смешанные явления, как опера, романс, а простое и чистое музыкальное явление — в смысле его элементарности, а в смысле беспримесного и полного обнаружения существенных свойств музыки.

Почтенный ученый: Хорошо, я хотел бы воспользоваться случаем вернуться к той нити нашего разговора, которая была прервана несколько неожиданной для меня экскурсией в сторону романса. Дело в том, что два вопроса мне еще хотелось выяснить по поводу изображения в музыке предметов. Если представления предметов при музыкальном впечатлении являются подсказанными нам, т.-е., следовательно, навязанными извне представлениями, то не могут ли у нас возникнуть представления, навязанные не извне, а нами самими, т.-е. произвольные. Напр., движение в музыке, которое мы так и зовем бурным, мятежным, вызовет у нас картину бури, мятежа или что-нибудь в этом роде, хотя бы эта музыкальная пьеса, казалось бы, ни на что подобное не претендует и названа просто этюд или соната. На том же основании, вероятно, и композиторы дают своим пьесам то или иное название, т.-е. намекая на свои собственные субъективные привнесения в музыку, быть может, драгоценные для них самих, но безразличные и равные всяким другим привнесениям для слушателя или исполнителя.

Музыкант-мыслитель: Совершенно справедливо. Такие свободные зрительные, да и другого рода представления весьма часто у нас возникают при слушании музыки. Я не говорил об этом, потому что здесь мы имеем явление чисто субъективное, там же разумелись представления, как бы обязательные для всех, твердо навязанные сознанию и создающие иллюзию чего-то объективного. Впрочем, следует добавить, что сплошь и рядом не отдают себе отчета в субъективном происхождении этих представлений, как вы выразились, навязанных себе нами самими, и принимают их за объективное содержание музыкальной пьесы. Справедливо у вас и о роли названия пьес у самих композиторов, как отражения субъективных придатков авторов музыки. А зачастую эти любимые публикой картинные названия даются просто, чтобы как-нибудь отличить по имени одну пьесу от другой, и имеется в виду всего лишь облегчение для публики, а, пожалуй, и для себя. В этом признавался даже Шуман, сам более других инструментальных композиторов богатый воображением поэтического или живописного характера. Замечательнее всего то, что столкновение самых разнообразных толкований музыки никого не смущает, и каждый уверен, что именно его фантазирование раскрывает загадку музыкального произведе-

ния, которую и не думал загадывать композитор. В этом сказывалось какое-то прямо патологическое упорство.

Почтенный ученый: Весьма возможно. Но у меня есть и в запасе одно предположение, которое я также хотел бы выяснить с вами и которое, может быть, спасет дело изображения в музыке. А это уже почти мой долг, с тех пор, как я поставлен в роли вашего антагониста, хотя, как вы знаете, я в сущности лицо постороннее, так как не имею никаких взглядов на музыку и слишком мало знаком с нею, как это часто среди нас ученых. Итак, если, как вы показываете, недопустимо ни так ни этак мнение, что музыка способна изображать предметы, то, ведь, звуки-то может она изображать, будучи сама звуковым искусством? А глядите-ка, что получается. Вот в музыке передано более или менее точно пение какой-нибудь птички, так что ее всяк тотчас же отгадает. Не значит ли это, что вместе со знакомыми звуками всплыв и вполне определенный образ?

Музыкант-мыслитель: Ваше рассуждение совершенно правильно. Действительно, передачу характерных звуков, — как и характерного движения, — музыка косвенным путем может дать изображение предмета. Я, пожалуй, должен был бы упомянуть об этом явлении; но, с другой стороны, небольшой ущерб, если оставить его вовсе без внимания. Во-первых, оно не дает ничего существенно нового по нашему основному вопросу, а, во-вторых, область звукоподражаний занимает такое незначительное, прямо ничтожное место в мире музыки, это — такой узкий, ограниченный уголок ее, что было бы странно и смешно опираться на звукоподражания в музыке для выяснения ее сущности, как особенного типа художественного сознания. Даже в случаях воспроизведения в музыке каких-либо звуков, напр., колокола, пения птиц и пр., подлинный смысл подобных музыкальных эпизодов остается чисто музыкальным, т.е. главное будет в том, какое музыкальное значение получают эти воспроизведения звуков, а не в том, представления о каких вещах они вызывают или претендуют вызывать. Можно превосходно исполнять музыкальную пьесу, вовсе не замечая звукоподражаний в ней даже там, где они есть, т.е. относясь к воспроизводимым в музыке звукам просто как к чисто музыкальному мотиву. Напр., в одном месте знаменитой увертюры «Леонора» Бетховена раздаются военные звуки трубы. Этот эпизод, вероятно, указывает на зависимость от содержания оперы («Фиделио»), но, ведь, вместе с тем он имеет собственно музыкальное оправдание и сливается в одно целое с музыкальной увертюрой, как известная часть ее или момент ее музыкального бытия. И хорошо делают, что, исполняя увертюры в концертах, не навязывают при этом ничего постороннего музыке при помощи пересказа либретто опер. То, что это непринято, есть, конечно, чистая случайность, недогодливость, — которой можно только порадоваться.

Музыкант-артист: Я бы так обобщил этот вопрос — звукоподражания в музыке, как художественное воспроизведение действительности, это — подлинный музыкальный реализм. Но роль реализма в музыке бесконечно ниже, чем роль фантастики в таких искусствах, как поэзия.

живопись. Музыка — искусство фантастическое по существу, подобно танцам, архитектуре, орнаментике, — так же мало, как и музыка, имеющими отношение к действительности, как своему образцу. Если уже различать в музыке реализм и фантастику, то лучше основывать это на непосредственном музыкальном ощущении. Так, мы невольно противопоставляем привычные нам лады, ритмы, гармонии тем, которые являются для нас необычными, странными. В первых мы ориентируемся легко и вполне, как и в реалистических произведениях, вторые же — новые лады (не мажор и не минор), сложные ритмы, неожиданные гармонические сочетания производят на нас впечатление именно фантастического, т.е. чего-то невозможного с точки зрения установившихся порядков, нарушающего знакомые нам направления, формы и устои музыки. Так Бетховен последних годов, едва ли не весь XIX. Вагнер и Скрябин с определенного периода казались большинству современников дикими, непонятными, фантастическими композиторами. Бетховен и Вагнер теперь уже для общего сознания являются реалистами, — в том смысле, как я только что указал — Скрябин же является еще и в наше время для многих фантастом в музыке, так как для них трудно ориентироваться в его новом и своеобразном гармоническом строе. Таким образом фантастическое в музыке, как вихри поднятой пыли, тяготеет к земле, постепенно оседая на ней, т.е. приобщаясь к миру устойчивого и привычного. Пожалуй, долее всего сохраняют фантастический отпечаток новые ритмы, поскольку они непохожи на знакомые нам ритмы в музыке и на известные нам ритмы в жизни, представляющиеся неизменными. Так, отчасти у Бетховена, а больше у Шумана, но особенно у Скрябина многое воспринимается, как фантастическое, благодаря необычности ритма, неизменно причудливого для нашего сознания. Фантастическое в музыке есть понятие скорее относительное, неустойчивое. В поэзии же фантастика имеет более постоянный характер благодаря несогласованности ее явлений с привычными законами природы. Впрочем, вместе с завоеваниями познания и более глубоким пониманием законов природы, явления, сходящие за фантастические и сверхъестественные, часто переходят в область явлений реалистических и естественных (гипнотизм и родственные ему явления).

Почтенный ученый: А, право, это уклонение в сторону фантастики не так уже не уместно. На самом деле, если музыка ничего не изображает, и все, что мы представляем себе, слушая музыку, есть только наше собственное измышление, ни для кого другого не обязательное и, значит, вовсе не существовавшее для самой музыки, а между тем действие музыки чуть не на большинство людей могучее и глубокое, — то и впрямь пришлось бы отнести это на счет какой-то волшебной силы.

Музыкант-мыслитель: Почему это? Формальный подход — спешу предупредить, что я вовсе не сторонник его, — формальный подход в других искусствах стремится наложить свою печать на все виды отношения к художественному произведению, и к этому относятся не только герпеливо, но и с интересом и участием, а в музыке, наоборот, стремятся при рассуждениях о музыке вовсе забыть о ее формальной стороне и общую

оценку музыки обосновывают помимо ее. Явная неправомерность, — тем более, что как раз в музыке формальное учение издавна получило богатое развитие и продолжает развиваться дальше. Этого не было бы, если бы теоретическое знание самым несомненным образом не оказывалось бы необходимым для композиторов; тогда как в поэзии приобретения на пути формального изучения этих искусств далеко не в такой степени обязательно полезны для деятелей этого искусства. Здесь, скорее, это дело частного исследования, отвлеченно-научного познания элементов искусства: в музыке же — теория и практика связаны нераздельно, самым тесным образом. Несмотря на это, в музыке теоретическому познанию не дано права отражаться, отпечатлеваться в каком бы то ни было виде в общих суждениях о музыке, и малейшее учитывание элементов музыкальной формы вызывает решительный отпор: «мыслимое ли дело, чтоб так волнующее нас искусство опиралось на какие-то там законы, строго обоснованные, теоретически закреплённые и в значительной доле осознанные композитором». Это клеймится, как сухость, педантизм, — то ли дело, говоря о музыке, притягивать картины и чувства, — расписывать дюярче, изливаться по горячее.

Почтенный ученый: Я очень рад, что вы бросили последние слова; на них-то я, как это ни странно, и надеюсь укрепить доверенное мне дело. А именно, мы до сих пор как-то пропустили без внимания мир чувств, как подлинное содержание музыки. Ведь отказаться от изобразительного значения музыки не значит, тем самым, отказаться от выразительного ее смысла. В музыке нет изображения, но в ней выражение т.-е. не образы, картины, а чувства и настроения. Что можно возразить против этого, когда музыка, по всенесомненнейшему опыту чуть не большинства, волнует нас всячески, вызывает разнообразнейшие оттенки ощущений, все настроения от самых нежных, женственных до мужественных, жадно-настойчивых, всю гамму чувств — грусть, тоску, веселье, бодрость?

Музыкант-артист: Эх, куда вас понесло! В поэзию! Вот когда вас тронуло!

Почтенный ученый: Позвольте. Разве не так представляю себе дело все, кто любит музыку, кроме таких чудаков, как вы оба? Формалисты вы — не формалисты, никак не разберешь. А я верю тому, как все, т.-е. громадное большинство, понимает музыку, что видят в ней, как испытывают впечатление от нее, — и не могу сомневаться в том, что это сама правда. Я только могу добавить, — уже от себя, — что это и составляет изображение внутренней природы, о которой я обмолвился в начале беседы, но которая была забыта из-за вопроса об изображении природы внешней. Вот теперь выясните, как вы можете этому противопоставить уже ваши собственные измышления, идущие вразрез с общим сознанием тех, кто соприкасается с музыкой.

Музыкант-мыслитель: Особенность общепринятого отношения к музыке можно выразить так: изучай законы музыкальной структуры, формы музыки, раз это необходимо для композитора, но как только ты

хочешь высказываться вообще о музыке, то должен забыть обо всем этом и вместо мелодико-гармонического начала, как основного в музыке, подставлять образы, чувства, мысли, — все, что угодно, только чтоб не осталось и воспоминания о том, что для тебя, как композитора, действительно имеет значение. — Если от поэтического произведения отнять его форму, — ритм, рифмы, сочетание звуков, составляющих стих, — то в нем останется нечто не менее важное, и без чего стихотворная форма была бы пустой, не имеющей никакой цены. Это оттого, что в слове заключаются для нас не только звуки, непосредственно данные в нем, но и посредственно данные через него образы, чувства, понятия, на которые слово указывает, — иначе мы не понимали бы слов. В обыкновенной речи мы проходим почти без всякого внимания через эту ступень звуков прямо к значению слова, у поэта же слово звучит, т.-е. его звуковая сторона по силе воздействия вступает в один ряд с другими сторонами, входящими для нас в слово. Но отнимите-ка от музыкального произведения ее звучащее начало, собственную, специфическую форму музыки, — что будет в остатке? Ничего. Вместе с музыкальными звуками, вместе с каким бы ни было слабым воспоминанием их исчезают и последние следы музыкального произведения. Тогда как с исчезновением из памяти последних следов стихотворной формы у нас может остаться еще многое и не менее существенное, чем элементы собственно-стихотворные. В музыке нельзя отличить содержание, воплощаемое в форме музыки, от самой этой музыкальной формы; воплощающее и воплощаемое, форма и содержание в музыке — одно, притом в гораздо более прямом смысле, чем в других искусствах. Следовательно, музыка должна стоять в центре рассмотрения искусства, и добытые при эстетическом анализе ее результаты распространены на другие искусства. Между тем до сих пор исходили от поэзии и живописи и добытое здесь насильственно навязывали музыке. Это было причиной того, что музыкальное понимание совершенно искажалось и извращалось, а в понимании других искусств долгим и извилистым путем приходили — да и то как-то неустойчиво — к тому, что со всею полнотою и яркостью освещает непосредственное, чуждое предвзятого понимание музыки. В музыке воплощается замысел, который сам по себе уже музыкален и только требует конструктивного оформления в том или ином виде музыкального произведения (более узкий, частный смысл понятия музыкальной формы: соната, рондо, песенная форма) и оформления по роду инструментов (также частное значение слова формы). Но если в музыке нет сюжета, фабулы и никакого подобного содержания, то, следовательно, всякая схема образов или схема настроения будет говорить не о музыке, но только по поводу ее, т.-е. даже не о какой-нибудь стороне музыки, подобно сюжету, фабуле других искусств, но вовсе мимо ее. Содержанием музыкального произведения, т.-е. тем, о чем оно говорит, тем главным, для чего все остальное служит только дополнением, помогающим обнаружиться — таким содержанием являются в музыке основные темы произведения. Им-то все служит в музыкальном произведении, и они-то являются как бы представителями всего произведения, пунктами наиболее

яркими и сосредоточивающими в себе главную силу музыкального произведения — совершенно так, как герои в поэтическом произведении — поэме, романе — или, вообще, как основной образ в поэзии.

Почтенный ученый: Но не сведется ли, в таком случае, музыкальное творчество всего только к построению целого по особым музыкальным законам, найденным и определенно выраженным? Я с этим никак не согласен. Ведь переживает же что-нибудь композитор?

Музыкант-мыслитель: Ну, а я согласен, — простите за шутку — и надеюсь, что вы также согласитесь со мною, когда я договорю свою мысль. Поразительно, что все знают по собственному опыту, как может взволновать музыкальная пьеса и при этом волнением, которое невозможно отделить от вызвавших его звуков. И все-таки сознанию, оказывается, трудно найти выход из тупика, о котором я уже говорил, именно, музыка будто бы непременно — или ненужная игра звуков, или выражение вещей, чувств, мыслей. Да музыка и есть само музыкальное переживание. Без этого рода переживания нет музыки; но эти переживания не есть вовсе область посторонняя музыке, которая принадлежит жизни немusической и может найти будто бы свое проявление как путем музыки, так и иными путями. В музыке, пожалуй, есть и образы, и чувства, и мысли, и воля, но свои, музыкальные. Не спешите проявлять свой испуг, но поймите следующее. Мое утверждение о единстве формы и содержания в музыке, конечно, не следует понимать в том смысле, что нет вовсе надобности в различении этих понятий. Можете быть спокойны, без этих терминов нам не обойтись. Я уже говорил об оформлении музыкального замысла в отношении построительном и в отношении инструментации. Таким образом, если в качестве понятий художественного рода, т.-е. в применении к самой художественной стороне музыки, форма и содержание неразделимы в ней, как понятия нехудожественного рода, т.-е. уже в ином значении, форма и содержание могут быть противопоставлены друг другу. Это вполне правильно, потому что неизбежно в нашей речи, т.-е. именно противоположение формы и содержания. Так, несмотря на гораздо сильнейшую музыкальную значительность Шумана перед Мендельсоном, нельзя не видеть у последнего большую законченность, выдержанность твердых канонических форм, точность и естественность стиля фортепианного и оркестрового. (Несколько близко к этому у нас соотношение Рахманинова и Аренского.) Аналогичное этому понятие содержания в музыке, т.-е. такого, которое бы не было вместе с тем и всецело самою музыкальной формой, также может быть применено к музыке. Напр., вполне возможно отличать национальное содержание в музыке Глинки, Грига, Шопена. Однако вследствие того, что в музыке нет бытовых сюжетов и пр., национальное содержание музыки у этих композиторов может определяться единственно только сходством с музыкой народной песни русской, норвежской, польской в их мелосе, ритмике. Но такой критерий оценки является уже лежащим вне собственно-художественной области. Этого часто не сознают, и тогда сравнительно слабому произведению с обликом, хотя бы чисто внешним и неискрен-

ним, в национальном роде оказывают предпочтение перед подлинным, крупным произведением, которое не имеет тех особенностей, но проникнуто все же глубокой творческой мощью. Тут можно напомнить ряд несправедливых критических выпадов некоторых писателей, примкнувших к так-наз. «русской школе» композиторов (кружок Балакирева). Естественно также говорить об индивидуальном содержании в музыке, характеризующем для нас произведения одного композитора в отличие от другого. Но уж это содержание вряд ли удастся свести к такому точному данному, как национальное содержание — к народным напевам: ведь мы не можем иметь точного знания о данной индивидуальности, что они такое во всей конкретности. При попытках определить индивидуальное музыкальное содержание помимо самой музыки, как таковой, можно впасть в двоякого рода заблуждение: или отнести все к формальной структуре произведений, — однако возможно сохранение тех же формальных черт без того же художественного эффекта, — или отнести все к началу вообще психологическому, не специально художественному, т.-е. к чувствам, идеям, привнесенным ли нами самими в музыку, вызванным у нас ею, или просто вычитанным из биографии композиторов. Но если предостеречься и от греха формализма, и от греха психологизма, то остается только констатирование того, что мы безотчетно сознаем индивидуальный творческий отпечаток музыкальных произведений. Думается, что проникнуть в этом вопросе дальше невысказанно, поскольку невысказанно уничтожение искусства как творческой деятельности; а это неминуемо произошло бы, если бы дознаны были пути превращения индивидуальности в художественном произведении. Вот тут кстати будет вспомнить, что индивидуальное содержание музыки есть заключающиеся в ней чувства, мысли, образы, воля, — но только специфически музыкальные, совершенно подобно тому, как Лев Толстой говорил в письме к Страхову), что основу его романа нельзя выразить иначе, как описанными в нем образами, действиями, положениями. Образ в музыке это то, что предстает нашему звукосозерцанию, что мы воспринимаем, как звуковое видение; чувство — то, что мы переживаем, слушая музыку, безразлично, можем ли мы хоть с какой-нибудь степенью приблизительности обозначить это, как грусть, радость и пр. или же будем сознавать, что испытываем нечто такое, что никак не укладывается в эти обозначения, не соответствует им и свойственно только музыкальному впечатлению; мысль в музыке — то, что связано с моментом развития, как тема, и что обналичивает следование определенным законам сочетаний и соотношений; воля — то, что испытывается, как напряжение, как известное устремление к проявлению себя в звуках. Следовательно, как музыкальное чувство не есть выражение наших обычных чувств, и музыкальный образ не есть изображение вещей, так и музыкальная мысль не имеет отношения к понятиям, а музыкальная воля — к действиям и поступкам в жизни. Однако надо помнить, что в музыке все это не отдельные стороны, а совершенно одно и то же: музыкальные образ, мысль, чувство, воля — совпадают; то, что есть в музыке одно из них, есть, вместе с тем, и другое. Все это

можно охватить обозначением музыкальной фантазии, которая есть и способность фантазировать под музыку, но сама способность воображения создавать свой собственный звуковой мир. Обладание такой музыкальной фантазией в активной степени создает композиторов, обладание же в только в пассивной степени, как отражение, образует музыкально-одаренных исполнителей и слушателей. Задачу музыкальной психологии, точнее психологии музыкальных переживаний — творчества и восприятия — состоит, значит, всестороннее исследование собственно-музыкальной фантазии. Казалось бы, дело простое и ясное. Но всему помехой — чувства, которые отклоняют музыкальных писателей с серьезного и трудного пути на путь безответственной болтовни, — путь заманчиво-легкий.

Музыкант-артист. Однако и вы не можете сохранить спокойного тона, как только кинете взор на убожество нашей литературы о музыке. Признаюсь, мне стоило бы слишком больших усилий попридержаться на этот счет. И лукавые же мысли являются у меня, когда поражаюсь о наших книгах о музыке. А когда приходится писать — «диктует совесть, пером сердитый водит ум». Мне нужно хоть несколько отвести душу, хотя мы пока не все выяснили в вопросе о чувствах — еще меньше о фантазии. Но прежде я расскажу случаи откликов наших великих музыкантов на типические проявления литературы о музыке. Когда впервые исполнялась знаменитая оркестровая фантазия «Камаринская» Глинки, один из известных тогдашних музыкальных писателей на репетиции разъярялся одно место этого произведения в том смысле, что это пьяный стучит в дверь. Композитор на это отозвался тем, что заявил в своих «Записках», что он «руководствовался при сочинении этой пьесы единственно внутренним музыкальным чувством, не думая ни о том, что происходит на сценах и пр.». Он назвал ловкую критику «предательским угощением, как не раз потчуют в жизни»; а затем он прибавил еще с горькой иронией, что этот критик «по своему глубокому воззрению не нашел ничего лучше и умнее, как только то, что пьяный-де толчется в дверь». Вообще, следует добавить, что эта любезность «приятельского угощения» оказывалась Глинке и после посмертного издания его автобиографических «Записок», так как до наших дней не редкость встретить сторонника как раз того толкования пьесы, которое вполне определенно было отвергнуто самим композитором. А сам этот критик (Ф. Толстой), о котором говорит Глинка, в своих «Воспоминаниях о Глинке» пишет, что в его словах было никакого приятельского угощения, и он вовсе не проявил тут недоброжелательства к нему, а только сказал, что «постукивания» вольфганга и трубы весьма, может быть, означают «постукивания» в дверь избы заплывшего мужичка. Так хорошо понял он, в чем его упрекает Глинка. Другой композитор, Чайковский, с которого, кстати, и началась беседа у нас, написал знаменитое трио памяти Н. Рубинштейна. И вот один музыкальный критик сообразил и пустил в ход, что в одной части этого трио, именно в вариациях, дана характеристика Ник. Рубинштейна и изображены различные эпизоды его жизни (веселая прогулка артиста за город, пляска кресел

перед ним и пр.). Поводом к этому послужило то, что композитор для своих вариаций воспользовался мелодией народной песни, которую слышал вместе с Рубинштейном во время общего пикника. Однако ответом на это были удивленные слова оскорбленного в своем достоинстве Чайковского в одном его письме: как это забавно! Написать музыку без всяких дополнений что-нибудь изобразить, — и вдруг узнать, что она изображает то или другое». И еще так, наподобие Глинки, но только много решительнее: «Дальше глупость не может идти». Но, конечно, догадка находчивого рецензента через много лет находила еще себе защитников, и один музыкальный писатель (В. Вальтер), сам приведший отзыв Чайковского, как бы пытался доказать, что глупость на самом деле может идти далее, чем предполагал композитор. Именно, он упрекает Чайковского в непонимании им задач музыки и процесса творчества и выставляет такие доводы: музыка — сказуемое, к которому надо подыскивать подлежащее и дополнение, т.-е. слушатель должен отдавать себе отчет, кто говорит музыкой и о чем, иначе будто бы неоткуда взяться единству музыкального произведения; в результате, несмотря на заявление композитора, его трио приписывается критиком такая-то вполне определенная характеристика человека, которому оно посвящено (Ник. Рубинштейну). Вся эта галиматья неизвестного музыкального писателя, не подозревающего о существовании собственно-музыкального единства, основанного на соотношении одного музыкального материала, напечатана в органе для многих достаточно почетном — в «Русской Музыкальной Газете».

Почтенный ученый: Вы предполагали дать существенные разъяснения о чувствах в музыке. Ну, уж подлинно у вас «сердитый ум».

Музыкант-артист: Факты говорят сами за себя. Но будем продолжать. После указания на две крайности в воззрениях на музыку, было сказано, что отвергну одно — бесцельную игру звуков — бросаются в другое, в требование, чтоб музыка что-нибудь обозначала. Оба воззрения оказываются равно ложными. Но при этом второе опять-таки представляет как бы вид крайностей и, сознав непригодность одного, находят полное утешение в другом. Именно, поняв неправомоность программно-образного подхода к музыке, решительно становятся на сторону понимания музыки, как выражения чувств, как будто — это не та же программность, как будто вместо программы образов не подставляют столь же неправомоно программу чувств. Ведь, даже говорят: изображение чувств. На самом деле, по существу здесь тот же предрассудок в отношении к музыке. Музыка на том же основании не может быть языком чувств, на каком она не может быть языком образов и понятий. Поиски в музыке определенных чувств нивелируют ее художественно-музыкальное воздействие на нас ничуть не менее, чем это делают отыскивания в музыке определенных образов и понятий. Тот же и вред программы чувств, т.-е. при этом оттесняют на задний план, как что-то второстепенное, как раз те чисто-музыкальные элементы, которые составляют основное содержание музыки. Музыкальное переживание, конечно, извращается, и стремление проникнуться самой му-

зыккой заменяется насильственным навязыванием определенных посторонних музыке чувств и связанных с ними образов. Если, напр., музыкальное исполнение, несмотря на достаточные данные артиста, не производит хорошего впечатления, то часто это, несомненно, от того, что исполнитель не отдается свободно музыкальному переживанию, а подгоняет, приспособляет музыку к какой-нибудь программе — все равно, образов или чувств. Заботясь об этом, он плохо слушает себя и дает нечто неприятное тем, кто его слушает, не зная к чему он идет, куда норовит и гнет. Если бы знать все это, то странности исполнения могли бы получить оправдание с точки зрения программы. Но тогда артист должен бы рассказать перед исполнением, какой он следует программе, которая иначе никак не может дойти до слушателя. В таком случае, исполнение будет оцениваться уже не в собственно-музыкальном отношении, а в отношении его соответствия известному внемusыкальному заданию. Пока же ничто не заставляет покинуть чисто музыкальную оценку, для слушателя остаются только скверное звучание, дикие акценты, нелепые ускорения и замедления и пр. Играть с чувством значит — играть дурно. Силясь проявить одно, проваливают другое. Но играть хорошо не значит играть бесчувственно, но с подлинно-музыкальным воодушевлением. Последовательно проведенный правильный принцип оказывается на благо дела, но легко убедиться, до чего доводят полностью выполненные попытки построить музыкальное исполнение на принципе выражения чувств. Потуги исполнителей не достигают цели, и слушатели испытывают только такие чувства, о которых те и не думали, именно, жалость к «артистам», так сказать — стыд за них, тягостную неловкость, недоумение. Когда слушаешь цыганские романсы, то недоумеваешь, чем хотят: если дело в музыке, то какова бы она ни была, исполнять ее следовало бы совсем иначе, а если дело в определенного рода интонациях, жеманных и томных, то музыка излишня. Сильнейшее влияние, какое имеют взгляды на искусство, как на выражение чувства, объясняется, быть может простым недоразумением, возникающим из-за двойного смысла слова. Именно, смешивают прочувствованное отношение в деле какого-нибудь искусства, как искренность художественного переживания известного рода с прочувзованностью в смысле наличности определенных чувств, принадлежащих к нашей обычной эмоциональной сфере, — горя, радости и пр. Но искренность чувства самого по себе ничего не значит для искусства; искренность, как неподдельность художественного переживания, это — все в искусстве, и только в последнем случае художник будет подлинным. Искренность в музыке, музыкальная прочувзованность, напр., при исполнении песни выразится в проникновении — конечно, не рассудочном, а внутреннем — к собственно музыкальным данным, а не в обнаружении всевозможных чувств, как это делают часто дилетанты и кокетничающие с публикой артисты. То же и при музыкальном восприятии: дело не в том, чтобы испытывать под музыку всевозможные страсти, а в чисто музыкальном переживании. Вот это-то и есть единственно истинное значение слова чувство, как оно может быть применено к музыке. Музыка есть внутреннее переживание

непосредственно и вполне проявляющееся в звуках определенной категории. Это чисто-музыкальное чувство неотделимо от музыкальных тонов, мелодии, гармонии.

Почтенный ученый: Итак, значит, вопрос об эмоциональном воздействии музыки принимает следующую форму. Если исходить из собственно музыкальных основ, то представится вопрос, обладает ли музыкальное впечатление чисто звуковым характером, или же для него существенна роль чувства. Оказывается, что музыкальное впечатление есть своего рода внутреннее переживание; но оно может возникнуть без всякого участия посторонних чувств, а единственно лишь благодаря захватывающей силе чисто музыкального воздействия. Это специфически-музыкальное чувство не только необходимо сопутствует музыкальным звукам, но оно совершенно неотъемлемо от них.

Музыкант-мыслитель: Именно так. Можно прибавить, что отсутствие этого специально-музыкального чувства говорит о нехудожественности восприятия музыки, т.е. о немзыкальности впечатления, — как бы сильно при этом ни проявились чувства обычного рода, не входящие в природу самих музыкальных звуков. Ясно также, что звуки, из которых состоит музыка, это — не просто звуки — такими, т.е. физическими звуками, просто акустическим явлением, бывает музыка только при нехудожественном ее восприятии — но, так сказать, живые звуки, — не звуки — ощущение, а звуки — переживание. Такого рода звуки есть непосредственное, интимное и цельное проявление творящей их индивидуальности. Как выразился Чайковский в одном из своих писем к Н. Мекк, душа композитора «по существенному свойству своему изливается посредством звуков». Вот это-то и есть основное в музыкальном переживании. Смысл музыки — специально-музыкальный, а не изобразительный или выразительный. Ясно, что это вовсе не есть понимание музыки, как чего-то отрешенного от жизни; но пытаться уследить и объяснить, в какие моменты жизни и почему у музыкально-одаренного человека зарождаются музыкальные темы, да еще именно определенного характера, — это, конечно, совершенно бесплодная, потому что недостижимая задача.

Почтенный ученый: Ну, а для кого закрыт этот музыкальный смысл?

Музыкант-артист: Тому надлежит вовсе проходить мимо музыки, не обращая на нее внимания, а не мутить дело, — во всяком случае, делиться своими домыслами и фантазиями единственно со своими друзьями, обязанными выслушивать всякого рода интимные признания, а не горделиво преподносить их в печатных работах для всеобщего поучения; ведь все это становится вздором, коль скоро выдается за нечто объективное.

Почтенный ученый: А все же, отвергая вполне образы, вы менее строги к чувствам и хоть в новом особенном виде, но оставляете их.

Музыкант-мыслитель: Да нет же! Вы забыли, что музыкальное чувство совершенно то же самое, что художественно-музыкальный

образ. Смотря по контексту, вы можете выбрать то или другое обозначение, но сущность дела одна и та же.

Почтенный ученый: Верно, верно. Беру свои слова назад. Видно, пока вполне привыкнешь к вашему углу зрения, будешь не мало путаться и недоумевать. Вот, напр., вы отклоняете внемузыкальные образы, чувства, идеи, как содержание музыки и наиболее целесообразным признаете определение музыки посредством музыкальной фантазии. Мне хотелось бы еще услышать дополнительные замечания о живых звуках музыки, о звуках — переживаниях в ней, характеризующих эту музыкальную фантазию.

Музыкант-мыслитель: Конечно, понятие художественной фантазии вообще сложно. Я попытаюсь уяснить вам дело на различении восприятия и созерцания в музыке. Музыкально-художественное созерцание, само собой, недоступно человеку немusическому; но и музыкальный человек не всегда созерцает музыку. Он воспринимает, а не созерцает музыку, когда, напр., слышит ее, не будучи вовсе расположен к тому, или когда условия неблагоприятны для художественно-музыкальных впечатлений, или когда пьеса слишком знакома и успела надоесть, приесться, а исполнение недостаточно индивидуально, чтобы освежить впечатление. На иной лад, но тоже мы воспринимаем, а не созерцаем, когда музыка, напротив, слишком нова для нас и в силу своей сложности, напр., гармонической, оказывается недоступной для художественного усвоения. В первых случаях несозерцания музыки мы можем даже разбираться во всех ее деталях, в последнем случае вместо музыки слышим хаос и шум. Но во всех этих случаях музыка предстает как что-то внешнее. В созерцании же звуки становятся внутренними, звучат как бы в нас самих. Из акустического явления, воспринимаемого, как все вещи, тот же комплекс музыкальных звуков становится созерцаемыми музыкальными образами нашей фантазии. Внешнее звуковое явление художественно преобразуется нами, как это обстоит и во всех других искусствах. Это и есть деятельность фантазии.

Музыкант-артист: Понятие фантазии необходимо в области осознания всякого искусства, именно при противопоставлении ее принципу чувства, ложному не только в одной музыке. Поэтому, чтобы вам не показалось, что музыка находится в изолированном положении, я несколько остановлюсь на фантазии иного рода, не музыкальной. Возьмите словесное искусство, особенно наиболее чистый вид его, — лирику. Казалось бы, она дает уже достаточно оснований для того, чтобы видеть здесь выражение чувства. Однако сами поэты признавались, что поэтические качества стихотворений возрастают по мере того, как в них остается менее следов непосредственного переживания чувств. Для творчества вообще почти необходима и всегда благотворна временная и пространственная отдаленность, дающая освобождение от конкретно-жизненных переживаний. По прекрасному выражению Фета «чувства раз'едают созерцательную силу», образующую художественность. То же у Пушкина: «Прошла любовь, явилась муза». Время от времени раздается и голос проницательного критика, от-

дающего себе отчет в том, что поэтическое достоинство стихотворения не зависит от степени проявления в нем чувства, равно как оно не есть и сумма таких слагаемых, как ум, чувство и техника. Помнится, что В. Брюсов в своих заметках о поэтах в «Русской Мысли» рассматривал стихотворения, именно как подобного рода сумму, и расценивал их с указанных трех точек зрения отдельно. Это, конечно, глубокая ошибка против художественности. Белинский же превосходно понимал это. Так, в своих заметках о поэтах он не раз указывает, что, вот, мол, есть хороший, обработанный стих и много чувств и ум, но, при всем том, нет поэтического таланта, фантазии, творчества. Художественность — не повышенная степень чувства, а особенный род его. Независимость качества художественности от силы напряжения чувства видна уже из того, что многие, бесспорно, художественные произведения, напр., лирические стихотворения, проникнуты каким-то сумеречным настроением, чувством растерянности, недоумения, неясными порываниями слабой воли, так что о яркости и мощи чувства говорить не приходится. Вместе с тем, воспроизведение подобных настроений может быть весьма ярким и сильным в художественном смысле. Вялое и тусклое само по себе может загореться особым огнем красоты и приобрести особое блеск и напряженность художественности. Художественная интенсивность чувства не совпадает просто с интенсивностью чувства, и сила чувства в стихах вовсе не ручается за художественность их. Сильно чувствующий и художественно чувствующий — различные вещи. Оратор, несомненно, могущественнее воздействует в смысле чувства, чем поэт, но именно потому, что оратор и поэт — два противоположные полюса словесного влияния, — художественного и нехудожественного. Лев Толстой, быть может, не совсем ясно понимал это, когда утверждал — то с оговорками, то без них, — что в искусстве нужна прежде всего искренность, которая заражает других. Как бы то ни было, усвоили-то у него самую безоговорочную тенденцию этого рода, которую и выражают, прикрываясь его именем. Но заразить другого искренностью своего переживания не значит стать художником, это достигается помимо художественности. Другое дело — искренность художественного переживания, которого нельзя подделать, без того, чтобы это дало о себе знать, и которая заражает не просто чувствами и настроениями, но, прежде всего, художественным родом их, — внушает нам художественную настроенность, которую могут проникнуться какие бы то ни было воспроизведенные в искусстве образы и чувства. Чувство само по себе несколько не определяет художественных достоинств произведения и не составляет характерного признака ни в каком искусстве. Нет более ложного положения, чем формула Золя, что художественное, это — «уголок действительности, рассмотренный через темперамент художника». Какая чепуха! Ведь, в конце концов, каждый рассматривает действительность не иначе, как сквозь призму своего темперамента. Но сказать, что все и всегда — художники, значит ровно ничего не сказать на взятую тему, так как задача как раз в том, чтобы понять особенность, качественное своеобразие художественного переживания, вполне опреде-

ленно отграниченного от нехудожественной сферы. Белинский в одной из последних своих статей писал: «Надобно уметь явления действительности провести через фантазию, дать им новую жизнь». Вот это верное понимание дела. Именно, пройдя через фантазию, а не через темперамент, действительность становится художественной. Мне вспомнилось еще стихотворение Бальмонта, дающее ответ как раз теориям художественного творчества, исходящим из чувства. «Мало криков. Нужно стройно...». Вы, можете быть, знаете?

Почтенный ученый: Нет, стихов давно не читаю, — тем более Бальмонта.

Музыкант-артист: Так я прочту их:

Мало криков. Нужно стройно,
Гармонически рыдать.
Надо действовать спокойно
И красивый лик создать.

Мало искренних мучений,
Ты же в мире не один.
Если ты разумный гений,
Дай нам чудо звонких льдин.

Силой мерного страдания
Дай нам храмы изо льда,
И тогда твои рыдания
Мы полюбим навсегда.

Если теперь обратиться к основному предмету нашей беседы, то это значит, что для создания музыки «мало криков» души; а если рыдать, то нужно «стройно, гармонически» — и мелодически, прибавим.

Почтенный ученый: Да, создать «чудо звонких льдин» и «храмы изо льда», это, конечно, дело фантазии. Однако, если дело уже доходит до постройки храмов, то, ведь, не обойтись и без разума. И если музыка не выражает никаких внемузыкальных идей и понятий, то создание музыкального произведения вряд ли возможно при помощи одного только музыкального инстинкта или музыкальной интуиции. Деятельность ума необходимо участвует при постройке сложных музыкальных форм, помогая ориентироваться в тех собственно музыкальных элементах, которые трактует теоретическое учение о музыке. Да и ни одно искусство не движется одним наитием и бессознательностью, одною силою фантазии.

Музыкант-мыслитель: Этот вопрос, пожалуй, частного характера, но не мешает коснуться и его, так как разум у нас чрезвычайно обидчив и заносчив и всегда настороже, не пренебрежен ли он, не обиден ли, не забыт ли. Вы правы, — композитор, творя, не вовсе пренебрегает своей рассудочной способностью и пользуется ею в определенном направлении, напр., при употреблении своих познаний из области музыкальной науки, в вопросах голосоведения, гармонических сочетаний и пр. Но...

Музыкант-артист: но все дело в том, что есть, как говорит Достоевский, большой разум и малый разум, главный и неглавный ум. В ху-

дожественном творчестве — не только музыкальном, но и всяком другом — этот неглавный ум, малый разум, отнюдь не бездействуя, все же всецело юдчиняется главному уму, большому разуму, — теряя свою независимость и самостоятельность и становясь послушником у него, тогда как обыкновенно, в обычной жизни, состоял, скорее, ослушником ему. Чем менее рас-судок заявляет о своих правах, тем менее он противоречит основному духу художественности. Не могу не вспомнить опять Белинского, который чрезвычай-но удачно выразил это соотношение ума и фантазии в творчестве. Именно, Белинский пишет, что у чисто художественных натур «ум уходит в талант, в творческую фантазию, и потому в своих творениях, как поэты, они страшно, огропно умны», а как люди могут быть ограничены. У других же, по словам Белинского, наоборот, «талант и фантазия ушли в ум»; поэтому, при наличии таланта и фантазии, у них нет «того чистого и самостоятельного таланта, который сам родит все из себя и пользуется умом, как низшим подчиненным ему началом», — у них талант — такой же «пасынок» в отношении к мыслящей и сознательной натуре «как ум в отношении к художественным натурам». Подобные явления бывают и в музыке; тогда мы говорим, что в данном произведении или вообще в произведениях такого-то композитора нехватает непосредственного воодушевления, что здесь все слишком сделано — пусть и мастерски, — а не творчески создано. Вниманием к музыкальной логике в ущерб музыкальной фантазии композиторы часто сушат себя.

Почтенный ученый: Вы, вот, приводили стихотворение Баль-монта. Конечно, у большинства поэтов должно найтись много приятного вам о музыке, что утешает вас и искушает неудовольствия ваши от того, что собственно составляет литературу о музыке; ведь, поэзия и музыка — близкая родня.

Музыкант-мыслитель: Почему же, именно, поэты должны, по-вашему, быть ближе к музыке, чем представители других искусств?

Почтенный ученый: Помилуйте, это ясно само собой. Разве в поэзии нет звуков, разве мы не говорили о музыке стиха? Вот уже не думал, что тут можно придраться ко мне. Вы уже много иллюзий отняли у меня о сродстве музыки и с тем, и с тем; неужели вы серьезно станете уверять меня в иллюзорности и такого самоочевидного положения, как то, что музыка находится в самом тесном соприкосновении с поэзией в ее звуковой сфере?

Музыкант-мыслитель: Этот вопрос может показаться вовсе мелким и лишним, когда речь идет об основном в музыке, но я о нем думаю иначе. Я подозреваю, не в этом ли мнении кроется один из прочных источников путаницы понятий о музыке. Сцепляя сначала музыку с поэзией в ее звуках, затем незаметно вовлекают поэзию полностью с ее образами, чувствами, понятиями, а дальше и совсем бросают поэзию и оставляют все то, что уже разобрано нами, как предрассудок. Конечно, и это ваше самоочевидное положение не более, как предрассудок. Никакого прямого соотношения между звуковыми элементами поэзии и музыкой не суще-

ствуует. Вспомните то, что мы говорили по поводу романса. Вообще же говоря, никак не хотят принимать во внимание того, что хотя в поэзии и в музыке на-лицо звуки, но звуки-то эти совершенно различной природы, и до такой степени, что способность и чуткость в отношении к одним может сколько угодно сочетаться с полной невосприимчивостью в отношении других. Разве наши лучшие поэты необходимо все музыкальны? Если и есть среди поэтов, несомненно, музыкальные, то это такое же случайное соединение талантов, как если бы они были в то же время скульпторами, учеными, или чем хотите.

Почтенный ученый: Меня до-нельзя удивляют ваши слова. Что же, по-вашему, Пушкин, Лермонтов, Фет совершенно немusикальны? Да что же, вы никогда стихов не читали? Я уж на что далек и от поэзии, но уж в музыкальности, напр., Пушкина никогда не усомнюсь.

Музыкант-мыслитель: Но позвольте, я про одно, а вы про другое. И на совершенно подобной же незамечаемой игре словом: музыкальность основано не мало работ, вся внешняя наукообразность которых теряет весь свой вес от простого указания на эту игру слов. Если музыкой называть вообще красоту звуков, то под нее подойдет не только поэзия; а если под музыкой разумею единственно только область специального искусства музыки, то в поэзии можно видеть музыку только в иносказательном смысле, метафорически; собственно же это будет уже не музыка, а просто красота словесных звуков, художественная значимость речевых данных. Смешивать прямое и переносное значение слова вовсе непростоительно. Рибо в своей «Психологии чувств» приводит очень интересное наблюдение Грант-Аллена над одним субъектом «весьма чувствительным к рифме в поэзии», но воспринимавшим музыку, как шум, скрежетание и пр. Для него не было ни аккордов, ни диссонансов, ни вообще звуков инструмента. Он едва различал интервалы, и только больших расстояний. Это явление вам не покажется слишком уродливым, если вы вспомните, что такой мастер стиха, как Вольтер, говорил о нашем искусстве: «Шум, называемый музыкой, и притом дорого оплачиваемый». Привычное словоупотребление не должно влиять на образование понятий. Везде и стараются этого избегать, но только не в области музыки; тут деспотически царит хаос понятий, и всякое стремление водворить порядок самый простой, элементарный, необходимый с точки зрения самой скромной в своих требованиях совести познания встречает стойкий и крепко уплотненный отпор. Да, попробуйте-ка заявить и подтвердить ясными, как день, данными, что Пушкин был вовсе чужд музыке. Это покажется не более не менее, как прямым разносом Пушкина: его, видите ли, непременно надо изображать, как великого энтузиаста музыки, или же, замечая, что данных для этого нет никаких, непременно надо так истолковать понятие музыки, чтоб этот термин не был уже в исключительном соответствии с искусством музыки, а охватывал бы все, что захочется. Это, конечно, открывает огромный простор для самого горячего, но пустого разглагольствования, с радушием принимаемого читателем.

Музыкант-артист: Да, что касается уровня литературы о музыке за последние годы, то нельзя сказать, чтоб он заметно поднялся. Литература о музыке все еще ждет младенчески-непосредственного голоса музыкального сознания, который бы, как в известной сказке Андерсена, заставил увидеть музыку, как она есть, в ее звуковой оголенности, вне иллюзорных, несуществующих на ней одеяний. Во всяком случае, если даже нагота музыкального тела не всегда полная, то все же ради этого нельзя забывать одного: главное, что привлекает в музыке, что прежде всего выделяет ее от всех других искусств, что не только все необходимо просвечивает ярко сквозь пеструю одежду немзыкальных образов, чувств, идей, но на чем все это в сущности брошено лишь слегка, лежит неуловимой, воздушной тенью субъективных прихотливых домыслов, — это главное, существенное в музыке, подлинная ее природа есть звуки определенной категории (музыкальные) в мелодико-гармоническом и конструктивном оформлении.

Почтенный ученый: Да, все это хорошо. Но, пожалуй, о литературе этой, против которой вы так настроены, можно бы поговорить и в отдельной, особо для того назначенной беседе. Теперь же я только заметил бы, что в замену всякого рода излиний, — красноречивых, но мало выясняющих музыкальное дело, а то и вовсе замутняющих его, — должна притти серьезная научная литература о музыке, трактующая ее социальный базис, как наиболее прочный корень всех идеологических произрастаний. Я думаю, что это уже никак не противоречит вашему взгляду на музыку, думаю так потому, что одна истина не может вступать в столкновение с другой истиной, — они могут лишь дополнять друг друга, и кажущееся их противоречие должно быть устранено внимательным и глубоким изучением дела.

Музыкант-мыслитель: Очень хорошо. Несомненно, так обстоит с музыкой, и здоровое воззрение на нее рано или поздно восторжествует. Я только заметил бы, что изучение музыки с социальной точки зрения вполне и плодотворно приложимо к определению характерного стиля отдельных, сменяющих друг друга музыкальных эпох, а определение музыкального восприятия, как такового, лежит вполне в пределах индивидуальной психологии и опирающегося на нее понимания искусства. Во всяком случае, быть может, наша беседа помогла вам хоть несколько разобраться в музыкальных вопросах.

Музыкант-артист: А положение этих музыкальных вопросов таково, что совершенно теряешься, что в них — азбучная истина и что на самом деле составляет вопрос, который надлежит тщательно исследовать, — настолько все находится в невероятно сумбурном состоянии. То, что занимало нас нынешний раз, есть, можно полагать, азбука музыкальной эстетики, но без усвоения ее невозможно приниматься за решение более тонких, более глубоких вопросов музыки.

Почтенный ученый: Во всяком случае, я на досуге еще подумаю о предмете нашей беседы.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
<i>Н. Огнев.</i> Видения. Рассказ.	3
<i>М. Марич.</i> Аракчеевщина (из ром. „Северное сияние“).	15
<i>Петр Ширяев.</i> Освобожденные воды. Рассказ.	26
<i>Эльза Триоле.</i> Земляничка. Повесть.	49
<i>Л. Сейфуллина.</i> Встреча. Повесть. (Окончание).	83

С Т И Х И: <i>С. Есенина, С. Клычкова, С. Герзона, В. Саянова, К. Большакова, Дм. Петровского, В. Наседкина.</i>	109
---	-----

<i>Л. Войтоловский.</i> Декабристы.	122
<i>С. Штраух.</i> Кающийся декабрист.	143
<i>Э. Квининг.</i> Товарный голод и перспективы промышленности.	170
<i>Дм. Фурманов.</i> Фрунзе.	184

От земли и городов.

<i>Глеб Алексеев.</i> Дело о трупе.	198
<i>Р. Акульшин.</i> Развязанные снопы.	222

Литературные края.

<i>И. Эйгес.</i> Диалог о музыке.	233
<i>А. Воронский.</i> О том, чего у нас нет.	254
<i>Ив. Розанов.</i> Вересаев.	266
<i>Moriturus.</i> Литературный некрополь.	279

Критика и библиография.

Рецензии: <i>В. Дынника, Ф. Жица, Н. Юргина, Р. Акульшина, С. Пакентрейгера, М. Голодного, Г. Поспелова.</i>	281
Указатель „Красной Нови“ за 1925 г.	291
Объявления.	298
