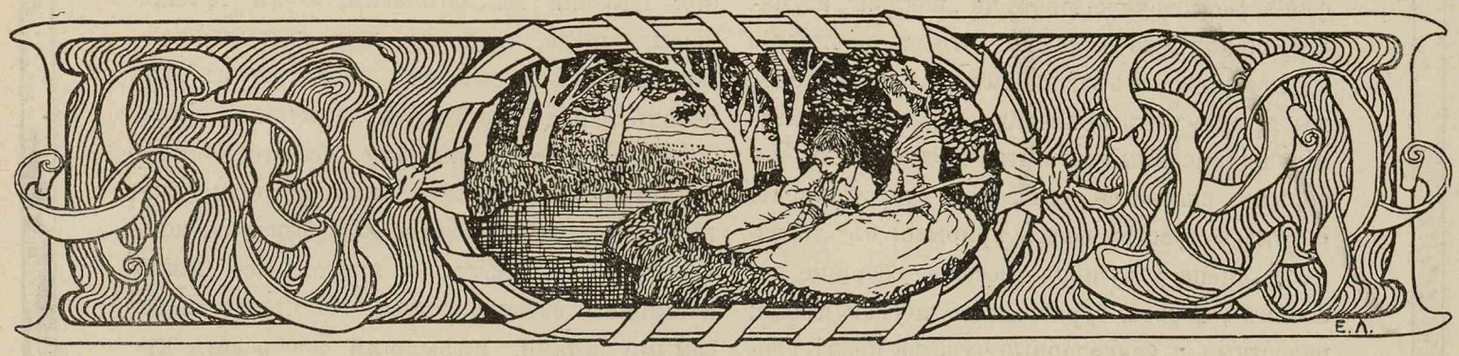


Нѣчто о програмной музыкѣ.

(Посвящается А. К. Лядову).

Меня иногда спрашиваютъ, отчего я врагъ програмной музыки. Иногда меня ловятъ на противорѣчіи: „какъ, дескать, можете вы восхищаться Берліозомъ, когда не допускаете програмной музыки?“ Здѣсь не одно, а нѣсколько недоразумѣній, съ которыми мнѣ хотѣлось-бы покончить навсегда. Но „покончить“ — мечта несбыточная. Довольно съ меня и того, чтобы хоть немножко разсѣять густой туманъ, въ которомъ у насъ пребываютъ вопросы музыки и музыкальной эстетики.

Первое недоразумѣніе касается слова „програмная музыка“. Обыкновенно называютъ такъ не только програмную музыку въ настоящемъ смыслѣ слова, но и всякую инструментальную піесу съ поэтическимъ заглавіемъ. Подъ „поэтическимъ заглавіемъ“ я не разумѣю чего-нибудь экстреннаго, пропитаннаго тончайшими духами поэзіи. Я позволяю себѣ такъ называть всякое особое заглавіе изъ одного или нѣсколькихъ словъ, даже фразы, оконченной или неоконченной, отдѣльнаго стиха и т. д. Вмѣсто „поэтическое“ можно было-бы, пожалуй, такъ и сказать: „особое“.

Дѣло въ томъ, что произведенія инструментальной музыки, какъ въ старину оды, элегіи, эклоги, сатиры и посланія, часто имѣютъ одни лишь видовыя заглавія съ прибавленіемъ нумера. Говорятъ „шестая симфонія Бетховена“ такъ-же, какъ и „шестая сатира Ювенала“ *). Если же вы ту-же сим-

*) Здѣсь можно было-бы отмѣтить множество особенностей. Напримѣръ, нѣкоторые изъ видовъ (соната или, что все равно, камерный ансамбль [обозначаемый по числу инструментовъ], или симфонія, рондо, тема съ варіаціями) совпадаютъ съ отдѣльными музыкальными *формами* (сюда-же относятся названія старыхъ и новыхъ видовъ танца); другіе (серенада, дивертисментъ, ноктюрнъ прежній, ноктюрнъ фильдовскій, баллада, идиллія, Rêverie, эскизъ, романсъ, Lied ohne Worte, рапсодія этюдъ и пр., и пр.) суть произвольныя названія, избираемыя композиторами для обозначенія *характера* музыки. „Фантазія“, „капричіо“ и „прелюдія“ имѣютъ третье значеніе: они не обозначаютъ ни какой-нибудь опредѣленной формы, ни какого-нибудь спеціальнаго характера, а служатъ, такъ-сказать, вывѣской безформенности (предшествующія фугамъ фортепіанныя фантазіи Баха и Моцарта, фортепіанныя-же фантазіи Бетховена и др.). Впрочемъ, въ употребленіи и этихъ трехъ названій го-

фонію Бетховена назовете не „шестой“, а „пасторальной“, то я скажу, что это сочиненіе съ поэтическимъ заглавіемъ. Если, наконецъ, мы примемъ къ свѣдѣнію отдѣльныя указанія, надписанныя на пяти частяхъ, изъ которыхъ слагается симфонія („пробужденіе свѣтлаго чувства послѣ прибытія въ деревню“, „сцена у ручья“, „веселое сборище поселянъ“, „гроза, буря“, „пастушеская пѣсня: радостныя и благодарныя чувства послѣ грозы“), то по моей номенклатурѣ выходитъ двойственность. „Сцена у ручья“, „пастушеская пѣсня“ и „гроза“ — то, что я называю поэтическими заглавіями. Такъ могло-бы быть озаглавлено стихотвореніе. Если-бы всѣ пять частей были названы такимъ-же образомъ, я сказалъ-бы, что симфонія состоитъ изъ пяти частей съ поэтическими заглавіями, все-таки не относя ее въ область програмной музыки. Программой я называю не заглавіе, не собственное, такъ-сказать, *имя* вмѣсто нарицательнаго, а *объясненіе*, предпосланное нотамъ, рукописную или печатную фразу или хотя-бы единичное слово, комментирующее піесу. Надпись: „гроза — буря“ уже составляетъ маленькую программу, непохожую на заголовокъ стихотворенія; я полагаю, стихотвореніе называлось-бы *или* „гроза“, *или* „буря“.

Къ программамъ-же я отнесъ-бы „пробужденіе свѣтлаго чувства послѣ прибытія въ деревню“ и „веселое сборище поселянъ“. Но, пожалуй, все это можно уступить и вспомнить, что и многіе поэты къ лирическимъ піесамъ писали обстоятельныя заглавія, составлявшія цѣлыя объясненія. Но затѣмъ въ упомянутой „сценѣ у ручья“ есть мѣсто, гдѣ не въ заголовкѣ, а въ теченіи піесы, близко къ концу, надъ нотами флейты обозначено: „соловей“, надъ гобоемъ „перепелъ“, надъ валторной „кукушка“. Вотъ здѣсь Бетховенъ пишетъ чистѣйшую програмную музыку, ибо эти три существительныя суть *объясненія* или *указанія*, комментирующія текстъ, и притомъ съ такою детальною заботливостью, что стоятъ надъ самыми нотами, имѣющими изобразить кукушку, перепела и соловья. Итакъ, „програмною“ я называю не ту инструментальную піесу, которая отъ ей подобныхъ отличена особымъ названіемъ, а ту, передъ которой написано *изложеніе содержанія*, какъ практиковалось, напримѣръ, въ эпическихъ поэмахъ передъ каждой книгой или пѣсней, независимо отъ заглавія.

Къ чему настаивать на этихъ мелочныхъ разграниченіяхъ, притомъ (какъ мы сейчасъ видѣли) иногда смѣщаемыхъ и, несмотря ни на какое стараніе, дающихъ смежнымъ областямъ слиться? А къ тому, что необходимо прекратить путаницу, достигшую крайнихъ размѣровъ. Въ обыденномъ языкѣ музыкальныхъ критиковъ и въ Россіи, и на Западѣ „програмной“ музыкою называется не только музыка съ комментаріями и объясненіями, но также и съ поэтическими заголовками; затѣмъ говорятъ, что есть программы неписанныя, подразумѣваемыя, предоставленныя догадливости исполнителя или слушателя, и, наконецъ, дѣлятъ инструментальную музыку безъ программъ и заглавій на такую, въ которой, повидимому, есть программа, „чувствуется недостатокъ программы“, или „программа и безъ комментаріевъ ясна“, и на такую, въ которой ничего этого нѣтъ. Къ сей послѣдней отношеніе двоякое: одни позволяютъ ей быть на правахъ „абсолютной музыки“, другіе презрительно отвергаютъ какъ „безсодержательную игру звуковъ“.

Прежде всего присмотримся къ тремъ

сподствуетъ полный произволъ: хоральныя, напримѣръ, прелюдіи Баха имѣютъ вполнѣ опредѣленную, подъ другимъ названіемъ не встрѣчающуюся форму.

приведеннымъ фразамъ. Во второй изъ нихъ („чувствуется недостатокъ программы") слово „программа" случайно употреблено въ настоящемъ своемъ смыслѣ. Слушатель желалъ бы имѣть объяснительный комментарій и, не получивъ таковаго, ощущаетъ нѣкоторую неловкость. Зачѣмъ понадобился ему этотъ комментарій и въ чемъ ему сдѣлается легче, когда онъ его получитъ,— вопросъ, къ которому я долженъ буду вернуться. Но слово „программа" вполнѣ на мѣстѣ.

Въ другихъ двухъ фразахъ самое понятіе программы замѣнено другимъ, хотя слово осталось прежнее. Тутъ музыка раздѣлена на два рода: на имѣющую „внутреннее содержаніе" и на лишенную таковаго, внутреннее же содержаніе названо „программой". Программа въ нашемъ, подлинномъ смыслѣ, такимъ образомъ, будетъ уже программой къ программѣ.

Вотъ гдѣ начинается нашъ споръ съ ходячимъ предразсудкомъ. Мы не допускаемъ въ музыкѣ „содержанія" кромѣ музыкальнаго. Не допускаемъ понятіе *сюжета*, какъ чего-то независимаго отъ звуковъ, спрятаннаго подъ ними или витающаго надъ ними. „Сюжетъ" музыкальной піесы есть ея тема; когда (какъ это большей частью бываетъ) темъ нѣсколько, піесу, если хотите, можно уподобить шекспировскимъ комедіямъ, въ которыхъ переплетаются два сюжета. Всего виднѣе это въ имитаціи и фугѣ, особенно въ фугѣ; но и въ самой свободной, то и дѣло вводящей новыя темы, еле связанной переходами гомофонной музыкѣ, вродѣ россиніевскихъ оперъ, можно указать сюжеты: ихъ ровно столько, сколько темъ, и такое сочиненіе хочется уподобить непринужденной бесѣдѣ, безъ усилія и натяжки переходящей отъ предмета къ предмету.

У музыки нѣтъ сюжета, какъ у повѣсти или романа, трагедіи или комедіи. Нѣтъ у нея также и „натуры", какъ у искусствъ изобразительныхъ *). Начнемъ съ инструментальной музыки и скажемъ, что произведенія ея ни съ чего не списаны. Симфоніи Бетховена не могутъ ни въ какой моментъ, ни въ какомъ отношеніи быть сравниваемы съ натурой. Повѣрки этой равно не выдержитъ ни піеса съ обозначеніемъ видовымъ и нумеромъ, ни піеса съ поэтическимъ заглавіемъ, ни програмная. Нѣтъ оригинала, съ которымъ могли бы быть схожи или несхожи первая, вторая, четвертая, седьмая и восьмая симфоніи Бетховена, не имѣющія особыхъ заглавій. Вамъ предоставляется поступать съ ними, какъ знаете. Вы можете 1) отнести ихъ въ разрядъ „безсодержательной игры звуковъ", съ худой отмѣткой; 2) сказать, что это „абсолютная музыка", безъ отмѣтки; 3) найти, что это „програмная музыка, но безъ программы", и сожалѣть, зачѣмъ это такъ случилось, и 4) обрадоваться и закричать: *Эврика*! Программы хотя нѣтъ, но и не нужно: программа и безъ программы ясна.

По-нашему, всѣ перечисленныя, имѣющія только видовыя названія и нумеръ симфоніи Бетховена — абсолютная музыка и больше ничего. А равно и всѣ остальныя. Сюжета, натуры или оригинала не имѣетъ и пятая, также первоначально безъ заглавія, но впослѣдствіи на-вѣки отмѣченная особою печатью, освященная знаменитымъ изреченіемъ композитора: So klopft das Schicksal an die Pforte, и съ тѣхъ поръ ставшая Schicksalssymphonie. Такая-же абсолютная музыка и третья симфонія, самимъ композиторомъ на-

*) Покойный Страховъ присовѣтовалъ мнѣ въ переводѣ Ганслика замѣнить весьма употребительное въ другомъ смыслѣ и потому сбивчивое слово „образовательный" словомъ „изобразительный", когда рѣчь идетъ о группѣ искусствъ (arts plastiques, bildende Künste). Послушавшись его для перевода, я намѣренъ не измѣнять принятому совѣту и въ собственныхъ работахъ.

званная *Eroica*, и даже шестая, имѣющая цѣлый рядъ заглавій и, какъ мы видѣли, стоящая на рубежѣ програмной музыки. Ни отроческое чувство, ни философская мысль, ни живописный образъ, ни историческое или анекдотическое событіе, которыя мы поочередно желали бы видѣть объясненными въ программѣ, или же считаемъ самою программой, не имѣются на лицо, не скрываются подъ звуками, какъ тѣло подъ одеждой или какъ сокровенный смыслъ подъ словами, хотя бы загадочными. Пожалуй, можно музыку считать языкомъ: это будетъ языкъ того попугая, который одинъ продолжаетъ на немъ говорить, не понимаемый окружающимъ поколѣніемъ, когда племя караибовъ, для котораго нѣкогда языкъ былъ живымъ, успѣло вымереть до послѣдней души. Антонъ Рубинштейнъ, котораго я здѣсь съ особенною любовью называю за свѣжесть, жизненность и непочатость его изліяній и бутадъ, написалъ книгу *Музыка и ея представители*, въ которой съ большою живостью ополчается на наше скептическое ученіе. Не любя програмной музыки въ современномъ, листовскомъ или послѣ-листовскомъ ея проявленіи, онъ находитъ, что во всякой музыкѣ есть „программа", т. е. духовное содержаніе, и что дѣло исполнителя ее „угадать". Вотъ это угадываніе—камень преткновенія для нашихъ противниковъ. Угадывать много охотниковъ, но они трудятся не сговорившись, каждый по-своему, притомъ для великихъ, „безсмертныхъ" произведеній искусства это разноголосное угадываніе продолжается и возобновляется нѣсколькими поколѣніями, такъ что получается самая странная коллекція недоразумѣній, фантазій, причудъ и несообразностей. Прежде всего сюда слѣдуетъ отнести заглавія, даваемыя сочиненіямъ помимо композитора. Сюда относится моцартовскій *Юпитеръ*, бетховенскія *Sonate pastorale*, *Sonata appassionata*, клементіевская соната *Didone abandonata* и многое множество другихъ. Сюда-же относится отмѣченный Гансликомъ интересный случай: постепенный переходъ одной и той-же піесы изъ сферы безсодержательной игры звуковъ въ сферу духовнаго содержанія. Это случилось съ листовскимъ *Мазепой*, который сначала былъ просто концертный этюдъ, потомъ сдѣлался *Mazeppa-Etude*, а въ третьей и совершеннѣйшей стадіи былъ передѣланъ, положенъ на оркестръ и снабженъ предпосланнымъ длиннымъ стихотвореніемъ Виктора Гюго и вслѣдствіе всего этого сталъ симфонической поэмой и програмной музыкой. Сюда, наконецъ, относятся тѣ безчисленные случаи, когда нехитрый любитель, сподобившійся познакомиться съ композиторомъ слышанной имъ піесы, прямо начинаетъ разговоръ со стереотипнаго: что вы хотѣли сказать вашимъ...

Что отвѣчаютъ композиторы? Много-ли композиторовъ имѣютъ мужество отвѣтить: „Да именно то, что въ ней нотами отмѣчено. Я хотѣлъ сказать сначала соль-соль-соль-ми-бемоль, а потомъ фа-фа-фа-ре и на ре сдѣлать большую фермату".

So klopft das Schicksal an die Pforte—не только красивая фраза, но, по моему мнѣнію, прекраснѣйшій стихъ; къ бетховенской музыкѣ (первоначальной темы, всего перваго аллегро, *пожалуй*, и цѣлой симфоніи) онъ счастливо и поразительно подходитъ, но подходитъ аналогіей, сходствомъ, „духовнымъ родствомъ", не болѣе. А искать въ пятой симфоніи необходимаго или „адекватнаго" *выраженія* мысли *So klopft das Schicksal an die Pforte*, по-моему, столь-же основательно, какъ и видѣть въ ней иллюстрацію къ гражданскому уложенію Наполеона.

Не всѣ авгуры и снотолкователи музыкальной критики могутъ или желаютъ обратиться за „программой" къ композитору. Большинство распоряжаются сами. Угады-

ваніемъ подразумѣваемыхъ программъ у Бетховена (Бетховену въ этомъ отношеніи всегда удивительно везло) занимались, между прочимъ, Гофманъ, Адольфъ Бернгардъ Марксъ, Шуманъ, Берліозъ, Лобе, Лудвигъ Ноль, Рихардъ Поль, Рихардъ Вагнеръ и наши соотечественники Улыбышевъ, Сѣровъ и Вильгельмъ фонъ-Ленцъ. Если сопоставить все то, что было написано хотя бы объ *Эроикѣ*, дразнящей комментаторовъ припиской „per festiggiare il sovvenire d'un grand'uomo", или о *седьмой*, производящей на нихъ сходное дѣйствіе противоположнымъ средствомъ — отсутствіемъ всякаго заглавія, то получится цѣлая кунсткамера. Во всѣхъ этихъ вымыслахъ и грёзахъ, можетъ быть, и бываетъ истинная поэзія, музыкально-поэтическое чутье. Отъ этого они могутъ имѣть литературное достоинство; суть музыки ими все равно не затрагивается. Инструментальная музыка остается одна и та-же, каковъ бы ни былъ заголовокъ: процессъ угадыванія можетъ доставить удовольствіе слушателю, но это занятіе музыкальными піесами, какъ ребусами, акростихами, шахматными задачами и т. д., гораздо болѣе отвлекаетъ вниманіе отъ настоящаго содержанія музыки, чѣмъ способствуетъ уразумѣнію ея смысла. Гансликъ дѣлаетъ уступку, которую я тѣмъ охотнѣе допускаю, что въ упомянутой книжкѣ Рубинштейна его мысль нашла самое блистательное подтвержденіе на дѣлѣ.

„Непосредственное изліяніе чувствъ въ звукахъ",— говоритъ намъ учитель,—„можетъ найти себѣ мѣсто не столько въ *изобрѣтеніи*, сколько въ *исполненіи* піесы... *Играющему* дана возможность передавать охватившее его чувство инструменту и въ исполненіе свое вдыхать бушующее волненіе, пылкое желаніе или свѣтлое ощущеніе силы и радости, наполняющее его сердце. Уже физическая жизнь, бьющаяся въ пальцахъ, нажимающихъ струны, или въ рукѣ, ведущей смычкомъ, или *непосредственно звучащая въ пѣніи*, способствуетъ изліянію личнаго настроенія".

Я подчеркнулъ слова „или непосредственно звучащая въ пѣніи" (остальные курсивы авторскіе) потому, что намѣреваюсь перейти къ вокальной музыкѣ, а теперь скажу, что „непосредственное изліяніе чувства въ звукахъ", находящее себѣ „мѣсто въ исполненіи піесы", у Рубинштейна поставлено въ зависимость отъ процесса угадыванія, или, повторимъ: нужно сначала „угадать душевное настроеніе, то-есть программу", а потомъ сыграть піесу сообразно съ этой программой. Иначе ничего не выйдетъ.

Когда это пишетъ Рубинштейнъ, я читаю совсѣмъ другими глазами. Только потому, что онъ вѣрилъ въ отдѣльное „душевное настроеніе" и считалъ его „программой", затѣмъ старался угадывать и получалъ увѣренность, что дѣйствительно угадалъ— только по всему этому онъ могъ играть, какъ Рубинштейнъ. Вся сокрушающая мощь, вся чувственная роскошь, вся эѳирная нѣжность, вся идеальность и полетистость его игры родились отъ этого увлеченія „угадываніемъ", отъ этой, если можно такъ выразиться, живописно - поэтической преоккупаціи. Можно - ли пренебрежительно отнестись къ явному заблужденію, явной химерѣ, если заблужденіе и химера, хотя бы косвенно, вызвали такую геніальную красоту? Признаемъ субъективную цѣнность теоріи для Рубинштейна, какъ виртуоза, пожалуй распространимъ ее на трехъ-четырехъ, такъ и быть на 9-10 исполнителей за весь XIX вѣкъ, и принесемъ нижайшую благодарность иллюзіи, этому плодотворному историческому двигателю, этому несравненному стимулу вѣры, надежды и любви.

Я обѣщалъ перейти къ вокальной музыкѣ. Казалось бы, вотъ гдѣ наше ученіе должно разбиться о дѣйствительность. Неужели вокальная музыка лишена содержанія, и не-

ужели содержаніе это можно искать гдѣ-бы то ни было, кромѣ словъ текста? Чего ходить далеко за заголовками или программами? Оторванный листокъ изъ середины оперы, кантаты, аріи, мельчайшаго романсика уже говоритъ все, что вамъ нужно. Что выражаетъ у Моцарта первая сцена Донны-Анны съ Донъ Жуаномъ и командоромъ? А финалъ перваго дѣйствія *Русалки* Даргомыжскаго, гдѣ Наташа бросается въ воду? Оторвите послѣдній листокъ отъ пролога *Паяцовъ* Леонкавалло—и тутъ нѣтъ мѣста сомнѣнію: прочтите слова и вы будете „понимать" каждый тактъ, каждый аккордъ. Я съ намѣреніемъ взялъ Леонкавалло, Даргомыжскаго и Моцарта, какъ бы три степени сравненія: музыкальный нуль, музыку „знаменитую", но очень сомнительную, и шедевръ. Намѣреніе композитора, или виноватъ, его „программа" и безъ программы ясна.

Читатель замѣчаетъ, что моя иронія черезчуръ прозрачна, глумленіе слишкомъ явственно и грубо. Не стоитъ быть ганслиціанцемъ, чтобы помнить, что *Донъ-Жуановъ* (говорю только объ операхъ) довольно много, что ситуація обольщенной дѣвушки, бросающейся въ воду, музыкально эксплуатировалась и раньше Даргомыжскаго, и послѣ него, и наконецъ, что знаменитое состраданіе къ знаменитому шуту, о которомъ плачетъ Леонкавалло, провозглашалось сравнительно недавно и очень громко, эффектно и общедоступно. Читатель знаетъ, что одно и то-же стихотвореніе Пушкина, Лермонтова, Гейне (остановимся въ перечисленіи) претворялось въ романсы не разъ и не два, а сотни разъ, такъ что почти каждый начинающій композиторъ, каждый любитель, которому и начинать-то вовсе не слѣдовало, считаетъ долгомъ, если не сообщить публикѣ, то хотя бы отмѣтить въ рукописи свой уголъ зрѣнія на стихи, давно наизусть заученные. Нельзя считать равно адекватнымъ выраженіемъ стиха музыку Абта и Шумана, Варламова и Римскаго-Корсакова, Глинки и... не вылупившагося изъ яйца орла двадцатаго вѣка. Наконецъ, читатель помнитъ, что есть богослужебные церковные тексты, на которые, вотъ уже почти два тысячелѣтія, поютъ, пишутъ, будутъ пѣть и писать несчитанныя полчища пѣвчихъ и композиторовъ (въ средніе же вѣка даже *импровизировали*); такъ что здѣсь число адекватныхъ выраженій или угаданныхъ „программъ" прямо становится безконечною величиной. Нѣтъ, въ вокальной музыкѣ дѣло не обстоитъ такъ просто, текстъ никого не выручаетъ, нужно искать поддержки иной.

Предоставляю противникамъ выбрать между романсами единственную *Сосну, выражающую* Гейне. Если они и того храбрѣе, пусть укажутъ мнѣ между одноголоснымъ подлиннымъ напѣвомъ и двадцать пятою мессою аббата Перози ту музыку, которая выражаетъ *Crucifixus*. Скажу просто: и вокальная музыка, отъ самой испещренной фіоритурами аріи Генделя до самаго архи-реальнаго речитатива Мусоргскаго, не выражаетъ ровно ничего. Символически и аналогически она можетъ *приближаться* къ характеру словъ, и, комбинируясь съ ними въ совмѣстномъ исполненіи, можетъ узурпировать роль выраженія мысли, законно принадлежащую *словамъ*.

Все это было *во-первыхъ*, то-есть, разумѣй о неправильномъ употребленіи слова *программа*.

Во-вторыхъ—я скажу тѣмъ, которые мнятъ поймать меня на противорѣчіи („програмной музыки знать не хочетъ, а носится съ Берліозомъ!"), что можно ненавидѣть программы и все-таки любить музыку, а слѣдовательно—и берліозовскую. Съ программой инструментальныя произведенія Берліоза такъ-же слабо, такъ-же условно связаны, какъ музыка вокальная со словомъ; тамъ и здѣсь имѣется *аналогія*, о которой рѣчь впереди. Но вѣдь то-же самое, что въ музыкѣ предъявляющей

эти претензіи, происходитъ и въ музыкѣ безъ программъ и заголовковъ, на которую предъявляютъ свои претензіи угадчики, и опять-таки то-же самое и въ музыкѣ, не затрагиваемой даже и угадчиками, въ музыкѣ „абсолютной“ или „безсодержательной“. Если для насъ все равно, пришита-ли къ музыкѣ программа, нѣтъ-ли, и даже написана-ли музыка для пѣнія со словами, или для пѣнія слогами, какъ въ сольмитаціи, или на однѣхъ гласныхъ, какъ сольфеджіи, то мы не можемъ вмѣнить Берліозу затѣю, по-нашему свободную отъ вліянія его-же музыки и даже — скажемъ смѣло — мало повліявшую, въ свою очередь, на эту музыку. *Какъ таковая*, музыка нѣкоторыхъ, особенно раннихъ, произведеній Берліоза очень нравится именно Ганслику. Другіе критики пламенно любятъ почти всѣ его произведенія, а нѣмецкіе консерваторы, мендельсонисты, шуманисты и вагнеристы—ни одного.

Въ-третьихъ, когда меня спрашиваютъ, зачѣмъ я преслѣдую програмную музыку, за что не взлюбилъ ее, я могу только отвѣтить новымъ вопросомъ: да гдѣ же это написано? Спросили бы сначала, люблю-ли я програмную музыку. Статьи мои разбросаны по разнымъ изданіямъ, иногда отдѣлены одна отъ другой большими промежутками, разъискать ихъ трудно; жаловаться на то, что меня мало читаютъ или успѣли забыть, было бы не только дурнымъ вкусомъ, но и несправедливостью. Упростимъ дѣло и на импровизованномъ, такъ сказать, интервью разспросимъ пишущаго эти строки. Я очень люблю програмную музыку и еще болѣе—музыку съ поэтическими заглавіями. Не потому только, что къ ней принадлежатъ нѣкоторыя изъ самыхъ восхитительныхъ произведеній XIX вѣка. Я иду гораздо далѣе: я люблю програмную музыку, *какъ таковую*. Меня интересуетъ въ музыкѣ (не преимущественно, но въ высокой степени) этотъ элементъ мнимой выразительности, это тонкое и отдаленное родство съ поэзіей и живописью. Воображеніе мое поражено этою непрерывающеюся въ теченіе вѣковъ осадой недоступнаго крутого утеса — передачи опредѣленнаго содержанія. Есть же что-нибудь во всемъ этомъ, какая-то крупица правды въ необъятной кучѣ искренняго заблужденія и завѣдомаго шарлатанства, есть же таинственная прелесть въ этомъ лже-богѣ, изъ-за котораго ложатся умирать все новые и новые ряды!

Я не только люблю, но и ревную. Особенно въ недавнемъ прошломъ. Мнѣ казалось, что я постигъ ту связь, которая какъ ни тонка, а все-таки существуетъ между музыкой съ одной стороны и живописью, поэзіей и философіей съ другой. Припоминая, какъ и всѣ мы, условные: „выражаетъ“, „передаетъ“, „рисуетъ“ и „изображаетъ“, и мало-по-малу пріучаясь употреблять ихъ свободно, я съ точностью почти-что фанатика правды высматривалъ, все-ли въ порядкѣ, соотвѣтствуетъ ли вокальная музыка тексту, а инструментальная—программѣ или заголовку.

Въ этой ревнивой любви, въ этой привередливой критикѣ средствъ выраженія и изображенія я слишкомъ увлекался стилемъ одной эпохи, стилемъ композиторовъ, писавшихъ между 1820—1850 годами и прославившихся на одно поколѣніе позже. А между тѣмъ я отлично зналъ, что именно средства выраженія и изображенія скоро старѣютъ и мѣняются, и даже быстрѣе самой музыки, такъ что многое въ музыкѣ, положимъ XVIII вѣка, намъ еще можетъ нравиться по звукосочетанію, хотя перестало быть понятнымъ по экспрессіи. *) Затѣмъ я и въ этой эпохѣ

*) Упомянутую сейчасъ сцену Донны-Анны, Донъ-Жуана, Лепорелло и командора слѣдуетъ, по моему чувству, причислить именно къ такимъ,— и притомъ всю до прихода командора. Только съ его появленіемъ музыка становится „серіозною“ на нашъ слухъ, перевоспитанный операми Вебера,

слишкомъ ограничилъ себя нѣмцами и русскими, слишкомъ игнорировалъ французовъ и итальянцевъ. Моимъ мѣриломъ для „правды въ звукахъ“ или „мѣркой характеристики“, въ сущности, были Шуманъ, Глинка, Робертъ Францъ и Даргомыжскій въ вокальной музыкѣ, Шуманъ-же, Берліозъ и Листъ— въ инструментальной или такъ-называемой програмной. Уже Мейерберъ и Р. Вагнеръ то и дѣло казались мнѣ лишенными правды, бьющими хотя и сильно, но мимо (такъ-же, какъ и родственные имъ Донизетти и Верди); еще менѣе мирился я съ экспрессіей у „классиковъ“, отъ Глука до Керубини включительно, хотя обожалъ ихъ какъ музыку абсолютную.

Этотъ культъ односторонней, и ограниченной во времени и пространствѣ, не скажу школы, но группы, сдѣлалъ меня исключительнымъ и несправедливымъ. *Манфредъ* Байрона казался мнѣ неразрывно связаннымъ съ музыкою Шумана. Любовная сцена въ саду у Капулетовъ, разсказъ про фею Мабъ, предъидущая бальная музыка — все это было предназначено для музыки Берліоза; *Русланъ* Пушкина или, лучше сказать, весь Пушкинъ казался мнѣ отлитымъ и навѣки застывшимъ въ божественной пластикѣ глинкинскаго Руслана и глинкинскихъ-же слишкомъ немногихъ романсовъ на пушкинскія слова. Стихи Гейне, Рюккерта, Эйхендорфа, Тютчева, Щербины и другихъ не могли и не должны были имѣть иной иллюстраціи, какъ Шуманъ, Францъ, Даргомыжскій.

И вотъ настало мое знакомство съ програмными или такъ-называемыми програмными сочиненіями Чайковскаго. Передо мною возвысилось нѣчто новое, притомъ новое въ произведеніяхъ человѣка, съ которымъ мы вмѣстѣ росли, музыкально учились у тѣхъ-же профессоровъ, видѣлись ежедневно и, какъ оказалось, не достигли ни согласія въ стремленіяхъ, ни общихъ основаній въ критикѣ. То новое, на что я наткнулся, показалось мнѣ просто невѣроятнымъ. Начиная съ *Фатума*, продолжая *Франческой и Манфредомъ* и кончая *Воеводой*, новая програмная или поэтическая музыка производила на меня впечатлѣніе вердіевской правды, литольфовскаго трагизма, некстати приплетеннаго Глинки или Шумана, недоразумѣнія въ употребленіи даже новѣйшаго, вагнеро-листо-балакиревскаго словаря. *Буря*, конечно, была мнѣ понятнѣе, а *Ромео* привелъ меня въ восхищеніе и былъ-бы въ глазахъ моихъ шедевръ, если-бы не интродукція, въ которой подражаніе церковному пѣнію опять показалось мнѣ некстати русскимъ и намѣренно-дешевымъ (Петръ Ильичъ не зналъ и знать не хотѣлъ XVI вѣка, а ранній XV вѣкъ, рѣзкій и постный, который здѣсь вызвалъ-бы полную иллюзію, несмотря на анахронизмъ, показался-бы ему просто „гадостью“).

А въ позднѣйшее время *Гамлетъ* (говорю исключительно объ увертюрѣ) былъ мнѣ уже прямымъ подаркомъ: даже та доля мелодраматической грубости, которая въ немъ чувствуется (Петръ Ильичъ никогда не могъ вполнѣ отдѣлаться отъ мелодрамы) здѣсь не портитъ: въ этой мѣрѣ она имѣется и у англійскихъ драматурговъ XVI вѣка, и самъ шекспировскій *Гамлетъ* не весь метафизика, а также театральная піеса, съ кровопролитіемъ и народными зрѣлищами всякаго рода.

Мейербера и Глинки. (Я съ намѣреніемъ избѣгаю именъ позднѣйшихъ и болѣе ярко окрашенныхъ въ смыслѣ „драматизма“ и въ смыслѣ серіозности. Ни Шуманъ, ни Берліозъ, ни Бизе или новѣйшій Верди, ни тѣмъ паче Р. Вагнеръ, Гольдмаркъ, Кюи, Римскій-Корсаковъ или Чайковскій не должны быть здѣсь называемы. Діалогъ Донны-Анны съ Донъ-Жуаномъ кажется намъ *веселенькимъ*, или, по крайней мѣрѣ, безразличнымъ и тогда, когда мы забываемъ о существованіи этихъ именъ, или признанныхъ только въ послѣдніе тридцать лѣтъ, или даже только въ этотъ періодъ выступившихъ).

Въ Гамлетѣ, такъ показалось мнѣ, и тема, и разработка, и аккорды, и ритмы, и даже инструментовка съ ея всегдашними громами, вполнѣ соотвѣтствуютъ поэтической задачѣ, а это, на мое чувство, въ Петрѣ Ильичѣ было исключеніемъ.

То-же или приблизительно то-же неудовлетворенное впечатлѣніе выносилъ я и изъ вокальной его музыки. Однако менѣе всего изъ романсовъ. Ни глинкинской прозрачности, ни шумановской страсти, ни пикантной мѣткости Даргомыжскаго я въ нихъ не находилъ, но все-таки „правда", казалось мнѣ, тутъ имѣлась въ большомъ количествѣ, и затѣмъ подкупала широкая волна мелодическаго изобрѣтенія, которымъ Чайковскій такъ ярко отличался отъ большинства людей шестидесятыхъ годовъ, вообще бѣдныхъ пѣніемъ и мало находчивыхъ на темы.

А иногда я находилъ такой удивительный паѳосъ и красоту, какъ „Нѣтъ только тотъ, кто зналъ"—эта жемчужина „правдивости", несмотря на элементарно-ошибочную просодію *). Что же касается оперы, то протестъ мой былъ почти постоянный. Ни *Воевода*, современному поколѣнію столь-же неизвѣстный, какъ симфоническая поэма *Фатумъ*, ни *Опричникъ*, нынѣ нравящійся, ни *Черевички* и *Чародѣйка*, успѣха не имѣвшія, ни *Мазепа*, гораздо лучше принятый, не отвѣчали моему Мейерберовскому взгляду на требованія сцены, моимъ глинко-шумановскимъ требованіямъ отъ музыкальной части. Казалось, и онъ любилъ Мейербера, Глинку и Шумана — а выходило все не то. Примиреніе воспослѣдовало, когда я въ *Евгеніѣ Онѣгинѣ* усмотрѣлъ, что онъ положилъ оружіе и отказался отъ оперы. На этотъ разъ онъ какъ-бы нарвалъ нѣсколько листковъ изъ альбома и на нихъ написалъ отдѣльныя лирическія сцены, годныя для спектакля московской консерваторіи, безъ притязанія на большую оперную сцену.

Въ *Пиковой дамѣ* мнѣ понравилось „откровенное направленіе", прямой ударъ кулакомъ въ лицо ненавистной мнѣ чопорности „органически-сложившейся музыкальной драмы", храброе отрицаніе набившаго оскомину гезамткунстверка. *Въ Іолантѣ* мнѣ понравилась идиллія тишины и уединенія и затѣмъ продолжавшаяся тенденція въ сторону популярности и доступности. Въ общемъ же мнѣ продолжало казаться, что Петръ Ильичъ написалъ только одну оперу (*Онѣгина*), да и та—не опера, и что у него все-таки мало „правды въ звукахъ".

Каково же было мое изумленіе, когда я началъ замѣчать, что не только молодежь, для которой музыка начиналась съ Чайковскаго опусъ первый, не только вообще русская публика, бѣдная традиціей и потому не всегда знающая, чего ей требовать, но что просвѣщенный Западъ, нѣмецкіе шуманисты, французскіе поклонники Берліоза и Гуно, англичане, въ общемъ современные поконтинентальному, но при этомъ выдумавшіе Дворжака, и къ тому-же всесвѣтные вагнеристы, которымъ и допускать-то продолжающую здравствовать „эгоистически обособленную" музыку, казалось, должно было

*) Вѣрность *просодіи* въ вокальной музыкѣ полезна и даже въ извѣстномъ смыслѣ необходима, хотя должна быть свободна отъ педантскаго преувеличенія. Съ вѣрностью музыкальнаго *выраженія* ее смѣшивать ни въ какомъ случаѣ не должно: просодія — требованіе низменное, первоначальное, разсудочное, для соблюденія котораго не нужно никакого музыкальнаго таланта, а достаточно знакомства съ языкомъ, здраваго смысла и всесторонняго пониманія текста; выразительность—требованіе высшее, не обнимающее собою просодію какъ часть, а удовлетворяемое (въ вокальной музыкѣ) совершенно въ сторонѣ отъ нея разумомъ и вдохновеніемъ, знаніемъ музыкальнымъ и чутьемъ поэтическимъ. Требованія просодіи могутъ быть попраны ногами въ музыкѣ, полной геніальнѣйшаго выраженія. Примѣрами изобилуетъ именно высшая сфера музыки отъ Жоскина де-Пре до нашихъ дней.

бы быть стыдно, что авторитеты всѣхъ толковъ, фанатики всѣхъ сектъ все болѣе и болѣе восторгаются правдой именно тамъ, гдѣ меня возмущала ложь. Я не безъ намѣренія продолжаю сыпать „правдою“ и „ложью“: для меня въ этихъ хлопотахъ о програмной музыкѣ, яко-бы чуждыхъ гансликіанства и съ нимъ несовмѣстимыхъ, кроется сладкій ядъ самобичеванія. Громкую славу создали Петру Ильичу именно его „програмныя“ сочиненія и оперы, да отчасти романсы, т. е. исключительно такія сочиненія, гдѣ, говоря ходячимъ жаргономъ, нельзя было брать красивыми, но безсодержательными звуками *), а требовалось внутреннее содержаніе.

Съ этихъ поръ конфузъ для меня становился все большій. Современники и преемники Чайковскаго, оказывается, были такими-же новаторами или, вѣрнѣе, писали въ томъ-же смѣшанномъ стилѣ: то правда, то ложь, ничего не разберешь. Въ *Карменъ*, въ вердіевскомъ *Отелло*, въ идущемъ отъ *Отелло* Масканьи, въ большей части Масснэ, въ Гумпердинкѣ, словомъ, во всей современной оперѣ Запада, насколько она мнѣ извѣстна и не окончательно мерзка экспрессія, неизмѣнно производитъ впечатлѣніе или какого-то компромисса, какъ *Ромео* и *Буря* Чайковскаго, или совершенной фальши, какую у самого Чайковскаго могу указать только въ отрывкахъ или развѣ въ *Манфредѣ*. А затѣмъ начинается музыка, о которой я и говорить не хочу, музыка, для которой я долженъ былъ бы припасти не только новые учебники гармоніи и формы, но и новыя уши, новую человѣческую природу, гдѣ, какъ у *Лѣкаря по неволѣ*, лѣвая сторона стала правой.

Нужно умѣть стать въ объективномъ сознаніи выше собственнаго чувства. Чувство мое и теперь клонитъ меня къ *Фаусту* Листа, къ *Damnation de Faust* Берліоза, къ *Манфреду* Шумана и многимъ другимъ произведеніямъ, которыя я люблю *въ ущербъ*, такъ-сказать, всякой новой попыткѣ иллюстрировать тѣ-же сюжеты. Самому Шуману я продолжаю ставить въ вину берліозовскую *Гибель Фауста*, тѣмъ болѣе, что нѣмцы, какъ бы сговорившись, восхищаются шумановскимъ Фаустомъ и съ негодованіемъ обличаютъ „искаженіе Гете“ въ либретто Берліоза. Точно такъ-же я имѣю зубъ противъ Гуно, блестящая, добросовѣстная, вполнѣ искренняя, но слегка мѣщанская иллюстрація котораго отнюдь не есть „посягательство на святыню“, или „пошлая оперетка“, или „возмутительный фарсъ“ (какъ пописывалъ, между прочимъ, Рихардъ Вагнеръ *), а напротивъ, свидѣтельствуетъ о тщательномъ изученіи поэта и любви къ средневѣковой старинѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ обличаетъ талантъ почтенный, грубоватый и твердо-ограниченный. Всякому новому романсу, если онъ написанъ на слова мною обожаемаго романса Шумана или Глинки, я предпочитаю романсъ Шумана или Глинки. Но все это происходитъ во мнѣ и, право же, никого интересовать не должно.

Девять десятыхъ всѣхъ критиковъ, когда пишутъ не изъ-за взятокъ, не изъ-за шантажа, не ради исполненія своихъ-же залежавшихся

---

*) Самъ Петръ Ильичъ, этотъ трезвый и прохладный во многихъ отношеніяхъ умъ, былъ убѣжденный анти-гансликіанецъ, и даже въ одной изъ своихъ сюитъ озаглавилъ одну изъ частей „Jeu de Sons“, не допуская мысли, что и вся сюита, всѣ остальныя сюиты, да и вся музыка вообще такой-же точно „Jeu de Sons“.

*) Рекомендую всѣмъ моимъ собратьямъ сюжетъ: *Рихардъ Вагнеръ, какъ критикъ*. Вѣдь онъ былъ геній универсальный. Критики нашихъ дней очень часто ссылаются на его слова, даже случайно брошенныя и стоящія внѣ всякой связи съ теоріей гезамткунствверка. Интересно его снисхожденіе къ Жоржу Бизе и, если не ошибаюсь, покровительство Брукнеру. Хотите, собратья, немножко матеріалу? Рихардъ Вагнеръ въ *Листѣ* восхищался неистощимой изобрѣтательностью, въ *Сѣровѣ* — голубиной чистотой и благородствомъ души.

въ портфелѣ оперъ, кантатъ, симфоническихъ поэмъ, ораторій и т. д. до романсовъ включительно, то пишутъ подъ вліяніемъ личнаго чувства: люблю, дескать, третій квартетъ и терпѣть не могу четвертаго и пятаго, вотъ вамъ и статья. А чувство измѣнчиво, какъ мужчина: сегодня Бюловъ бездарность, черезъ десять лѣтъ чуть не геній; сегодня Направникъ — метрономъ, черезъ пять лѣтъ тоже геній.

Если я самъ грѣшилъ этимъ, то, повторяю, сознаюсь въ своемъ увлеченіи и констатирую всеобщій поворотъ не въ пользу моей „правды", а въ пользу „правды" моего покойнаго друга и цѣлой фаланги новыхъ людей, все менѣе и менѣе для моего чувства понятныхъ. Нѣтъ, *не нравится* мнѣ „выразительность" и „характеристика" у композиторовъ, стоящихъ на рубежѣ двухъ вѣковъ.

Переходъ музыкальной правды отъ однихъ способовъ выраженія къ другимъ— движеніе закономѣрное и непрерывное. Какъ я говорилъ, меня смущаетъ слишкомъ свѣтлый тонъ въ характеристикѣ композиторовъ второй половины XVIII вѣка. Надъ всѣмъ царитъ какое-то пиршественное настроеніе, какой-то первый, средній или послѣдній нумеръ застольнаго концерта у вельможи, и это застольное ликованіе врывается порою даже въ моменты трагическіе. Современники Глука и Гайдна, Моцарта и Россини этого не замѣчали, ибо у нихъ и слухъ, и чувство были слегка другіе. Отодвинемтесь на пятьдесятъ лѣтъ назадъ и посмотримте ораторію Генделя. Сколько тутъ отдѣльныхъ чертъ глубокой и вдохновенной характеристики, но какой въ общемъ странный тонъ! Какая прямолинейность и тяжеловѣсная симметрія, какой богатый и однообразный орнаментъ, какая величественная и грубая походка! Точно шагаютъ петровскіе драбанты, а мимо несется золотая и неудобная карета, запряженная шестнадцатью лошадьми! Теперь опустимся еще на полтораста лѣтъ въ шахты исторіи и посмотримте мадригалы XVI вѣка. Здѣсь любовь со всѣми своими страданіями и радостями воспѣвается a cappella въ пять голосовъ, одними трезвучіями. Иногда идутъ сплошные аккорды, иногда контрапунктическія сплетенія, при паузахъ въ бо́льшемъ или меньшемъ числѣ голосовъ. Диссонирующихъ аккордовъ въ нашемъ смыслѣ никакихъ, задержаній и проходящихъ нотъ сколько угодно; въ результатѣ получаются иногда очень смѣлые диссонансы. Къ концу вѣка замѣчается наплывъ хроматизма: появляются послѣдованія трезвучій изъ очень отдаленныхъ тональностей, но безъ всякихъ „переходовъ" въ нашемъ смыслѣ и со множествомъ переченій, изъ которыхъ нѣкоторыя *обязательны*. Да простятъ мнѣ эти техническія подробности: спѣшу сдѣлать резюме: на русскаго любителя средней руки, посѣщающаго церковь, оперу и концерты, впечатлѣніе будетъ приблизительно такое, что „поютъ похоронное, но нескладно". Очень было бы пикантно показать, какъ любовныя чувства живописуютъ около 1500 года, когда не то что септаккордъ, а и полное трезвучіе употребляется осторожно и скупо.

Повторяю, вся эта сбивчивая и неуловимая правда, слишкомъ яркая при своемъ появленіи, несомнѣнная лѣтъ черезъ тридцать, тускнѣющая въ теченіе слѣдующаго столѣтія, а затѣмъ обращающаяся въ окаменѣлость, въ рѣдкость, въ смѣшной куріозъ, основана на иллюзіи, на вѣрѣ въ вѣчность или хотя бы вѣковую прочность того, что, по непонятной причинѣ, соотвѣтствуютъ нашему недолговѣчному внутреннему содержанію. Періодъ за періодомъ, столѣтіе за столѣтіемъ разрушаютъ эту иллюзію для вникающаго въ исторію искусства. Нѣтъ абсолютной правды въ звукахъ. Точно также нѣтъ въ нихъ и лжи: они подвижны и прекрасны, какъ фигуры танца; сфера ихъ не есть сфера

этики, правда и ложь имъ также чужды, какъ добро и зло, какъ плюсъ и минусъ. И страстная моя любовь къ „правдѣ“ шуманоберліозо-листовской, и грустное примиреніе съ фактомъ ея условности, и несправедливость моя къ Петру Ильичу, и громкій его реваншъ на Западѣ за отечественную неблагодарность, и споръ глуккистовъ съ пиччинистами, и блескъ Люлли, и слава Монтеверде, — все это въ концѣ концовъ подтверждаетъ справедливость гансликовскаго скептицизма.

Музыка не выражаетъ ровно ничего. Но, живя во времени, она представляетъ аналогію со всѣмъ тѣмъ, что во времени живетъ. Феномены ея суть виды движенія. Все, что составляетъ движеніе или только походитъ на движеніе, все *динамическое* или напоминающее про динамическое—представляетъ съ музыкой то большую, то меньшую аналогію. Наоборотъ, все косное, незыблемое, все царство статики ей чуждо. Изъ искусствъ она болѣе всего похожа на *архитектуру*, похожа какъ сѣверный полюсъ на южный. Это—зыбкая, вѣчно-колеблющаяся, вѣчно-убѣгающая архитектура. Это—архитектура безъ памятниковъ, вмѣсто которыхъ она имѣетъ только условные знаки (не особенно удобные, тысячу разъ мѣнявшіеся, быть можетъ, еще тысячу разъ имѣющіе измѣниться, всегда некрасивые), благодаря которымъ во всякое время могутъ снова развернуться и исчезнуть ея хрупкіе дворцы и храмы, павильоны и хижины, кіоски, башеньки и сараи. Также какъ и архитектура, музыка можетъ быть внушена, вдохновлена, подсказана, согрѣта *чувствомъ*, можетъ вызвать, поддержать, заглушить, убить въ слушателѣ (зрителѣ) *чувство*. Нѣтъ искусства, которое было бы чуждо этой сферѣ. Говорить, что поэзія выражаетъ отвлеченную мысль, а музыка—чувство, значитъ не имѣть элементарнаго понятія о наукахъ и искусствахъ. Отвлеченную мысль выражаетъ логика и нѣкоторыя части математики. Уже психологія и этика, а тѣмъ болѣе метафизика, не суть выраженія „отвлеченной мысли“, уже въ нихъ есть мѣсто для чувства. Иной философъ—вдохновенный поэтъ. А уже въ искусствѣ и подавно нельзя обойтись безъ чувства. Мы только отказываемся допустить, что музыка есть *выраженіе* чувства.

То *мы*, а то *я*. Мой оттѣнокъ (если таковой у меня имѣется) заключается въ томъ, чтобы *особенно* подчеркнуть сходство музыки съ архитектурой, совершенно отбросить предположенія или догадки, вродѣ „эта музыка, кажется, должна имѣть программу“, запретивъ всякую гипотетическую программу, допустить только наличную, то-есть признавать програмною музыкой только ту, передъ или надъ нотами которой стоятъ писанныя или печатныя объясненія („аргументы“), отличныя отъ заглавій. Затѣмъ, я нахожу, что запрещать или преслѣдовать эту внѣшнюю и произвольную комбинацію слова съ нотой, литературы съ музыкой—нѣтъ ни малѣйшаго основанія. Любить или ненавидѣть ее предоставляется всякому вообще, стало-быть—и всякому гансликіянцу. Между содержаніемъ программъ и содержаніемъ музыки можетъ быть большая или меньшая аналогія, всегда условная, измѣряемая поэтическимъ и музыкальнымъ стилемъ времени, вмѣстѣ съ нимъ умирающая. Лично я предпочитаю любить програмную музыку, что, какъ видно изъ предъидущаго, не оказало ни малѣйшаго вліянія на програмныхъ композиторовъ даже изъ моего ближайшаго круга, а тѣмъ менѣе способно убить, воскресить, упрочить или поколебать столпы теоріи музыкально-прекраснаго, какъ самостоятельнаго, отъ живописи и поэзіи отличнаго царства художественнаго творчества.

Ларошъ.

Р. ВАГНЕРЪ въ БАЙРЕЙТѢ.

ФРИДРИХА НИТЧЕ.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Колтяева).

III.

Во взаимномъ отношеніи этихъ силъ въ преданности одной силы—другой, лежала та желѣзная необходимость, благодаря которой онъ только и могъ оставаться совершенно самимъ собою: вмѣстѣ съ тѣмъ, то *единственное*, надъ *чѣмъ* онъ не имѣлъ власти, *что* онъ могъ лишь наблюдать и принимать какъ фактъ, въ то время какъ соблазны невѣрности, угрожавшіе такими сильными опасностями, становились ему все ближе. Неистощимый источникъ страданій всего возникающаго и рождающагося состоитъ въ *неизвѣстности*. Каждая изъ его склонностей порывалась въ безконечность, всѣ его способности стремились развиться и удовлетвориться порознь; чѣмъ сильнѣе онѣ были, тѣмъ больше былъ и общій хаосъ, тѣмъ враждебнѣе выходило ихъ скрещиваніе. Къ тому-же, случай и жизнь подстрекали пріобрѣтать власть, блестящее положеніе, влекли къ жгучимъ наслажденіямъ; еще чаще безпокоила безжалостная необходимость вообще жить: вездѣ и всюду—оковы и западни.

Какъ возможно при такихъ условіяхъ сдержать вѣрность, остаться самимъ собою?—Это сомнѣніе часто обуревало его, находя себѣ выраженіе, какъ всегда у художника, въ художественныхъ образахъ: Елизавета можетъ именно лишь страдать, молиться и умереть за Тангейзера, она спасаетъ вѣтренаго и невоздержнаго человѣка черезъ свою вѣрность, но—не для этой жизни. Опасенъ и страшенъ жизненный путь каждаго настоящаго художника, брошеннаго случаемъ въ современную эпоху. Многими путями онъ можетъ достигнуть почестей и силы, покой и удовлетвореніе часто улыбаются ему, но лишь въ формѣ, которая, будучи вполнѣ по плечу современному человѣку, является для честнаго художника неудобоваримымъ блюдомъ. Большія опасности заключаются для него въ томъ, что ему претитъ добиваться счастья и извѣстности современными путями: не съ яростію-ли отталкиваетъ онъ отъ себя эгоистическое счастье въ духѣ современнаго человѣка? Вообразите его на какой-нибудь службѣ—напр., Вагнеру пришлось быть (на время) капельмейстеромъ въ городскихъ и придворныхъ театрахъ; войдите въ положеніе этого серьезнѣйшаго художника, желающаго внести серьезное отношеніе къ дѣлу въ жизнь тѣхъ учрежденій, которыя воздвигнуты почти съ принципіальной легкомысленностью и сами требуютъ легкомыслія отъ своихъ служителей; вообразите, какъ, при такихъ условіяхъ, ему что-нибудь удается лишь въ деталяхъ и не удается въ цѣломъ, какъ отвращеніе наполняетъ его и онъ хочетъ бѣжать, какъ онъ не находитъ мѣста, куда-бы скрыться, и опять долженъ возвращаться къ богемѣ и отбросамъ нашей культуры, какъ одинъ изъ ихъ числа. Порываясь изъ одного положенія, онъ едва-ли терпитъ удачу съ другимъ—между тѣмъ глубокая нужда подстерегаетъ его. Такимъ образомъ, Вагнеръ мѣнялъ города, попутчиковъ, страны, и едва можно понять, какимъ образомъ могъ онъ

существовать, хотя бы нѣкоторое время, въ подобныхъ условіяхъ и обстановкахъ. Отъ большей половины его прошлой жизни вѣетъ тяжелымъ воздухомъ, какъ будто онъ уже пересталъ надѣяться вообще, но надѣется лишь съ сегодня на завтра; онъ не приходилъ въ отчаянье и вмѣстѣ съ тѣмъ не вѣрилъ. Ему, быть-можетъ, становилось временами такъ-же скверно, какъ путнику, идущему ночью съ тяжелой ношей—совершенно измученному и все-таки нервно, по-ночному, возбужденному; внезапная смерть представляется ему уже не страшилищемъ, но заманчивымъ, сладострастнымъ видѣніемъ. Все: тяжесть, дорога и ночь—въ одно мгновеніе исчезнетъ,—развѣ это не звучало чарующе? Сто разъ бросался онъ снова, вмѣстѣ съ той временной надеждой, въ жизнь, оставляя позади себя всѣ призраки. Но дѣлалъ онъ это, почти постоянно, съ отсутствіемъ мѣры, которое указывало на то, что онъ не вѣрилъ въ ту надежду, но лишь опьянялся ею. Контрастъ между желаніями и обычной невозможностью ихъ удовлетворить (иногда удовлетвореніе улыбалось ему наполовину) безконечно мучилъ его; когда внезапно недостатокъ смѣнялся довольствомъ, его душа, истерзанная постоянными лишеніями, совершенно не знала мѣры. Жизнь становилась все запутаннѣе, но все смѣлѣе, изобрѣтательнѣе становились средства и выходы, открываемые имъ, драматургомъ, хотя это и были чисто драматическія средства, т. е. поспѣшные мотивы, обманывающіе одну минуту и выдуманные лишь на одно мгновеніе. Съ быстротою молніи онъ бросается на нихъ, но такъ-же быстро они и издерживаются. Жизнь Вагнера, разсматриваемая совершенно вблизи и безъ особенной любви, имѣетъ въ себѣ, если припомнить одну мысль Шопенгауэра, много комизма и притомъ—замѣчательно причудливаго. Какъ должно было дѣйствовать сознаніе поразительной пошлости всего жизненнаго пути на художника, который болѣе, чѣмъ кто-либо другой, могъ свободно дышать лишь въ атмосферѣ возвышеннаго и сверхъ-возвышеннаго (Ueber-Erhabenen), —объ этомъ стоитъ подумать мыслителю!

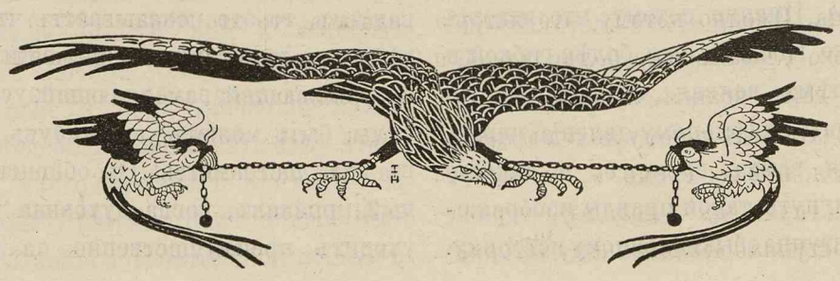
Среди подобныхъ терзаній, которыя, лишь вѣрно обрисованныя, могутъ возбудить извѣстную степень состраданія, ужаса и удивленія, развивается способность воспріятія, въ степени удивительной даже для нѣмцевъ, этого по преимуществу учащагося народа (Lern—Volk); но въ этой способности скрывалась опять новая опасность, которая была даже большей, чѣмъ опасность жизни, лишенной корней и кажущейся вѣтреною,—жизни, которую безпокойная мечта бросала изъ стороны въ сторону. Изъ пробующаго новичка Вагнеръ сталъ всестороннимъ мастеромъ музыки и сцены и, во всѣхъ техническихъ отношеніяхъ, —творцомъ и множителемъ (Mehrer). Его заслуга въ томъ (никто уже болѣе не оспариваетъ этого), что онъ далъ высшій образецъ для всего искусства высокаго стиля. Но онъ сталъ еще бо̀льшимъ—и для того, чтобы стать тѣмъ или другимъ, ему предстояло, какъ и всякому другому, учась, пріобрѣтать культуру. И какъ онъ дѣлалъ это! Одно наслажденіе—смотрѣть на это: онъ впитываетъ въ себя культурныя вліянія со всѣхъ сторонъ, и чѣмъ постройка становится больше и солиднѣе, тѣмъ все прямѣе вытягивается лукъ организующей и властвующей мысли. И все-таки едва-ли кому пришлось съ такимъ трудомъ находить ключи къ различнымъ наукамъ и искусствамъ, и часто ему приходилось прямо импровизировать. Воскреситель простой драмы, опредѣлитель мѣста искусства въ настоящемъ человѣческомъ обществѣ, поэтъ, объяснившій прежнія міросозерцанія, философъ, историкъ, эстетикъ и критикъ *Вагнеръ*, мастеръ языка, миѳологъ и миѳическій поэтъ, впервые обвившій „Кольцомъ“ великолѣпныя, страшныя первобытныя сказанія,—какое богатство зна-

нія долженъ былъ собрать и обнять онъ, чтобы стать всѣмъ этимъ! И тѣмъ не менѣе эта масса знанія не ослабила его воли, и онъ не отвлекался въ сторону наиболѣе привлекательныхъ деталей. Чтобы измѣрить все величіе подобной дѣятельности, возьмемте, напр., противоположный великій образъ Гете, котораго можно сравнить съ очень обширной рѣчной сѣтью, не отдающей, однако, морю всей своей силы, но по крайней мѣрѣ столько-же растрачивающей и теряющей на своихъ путяхъ и кривизнахъ, сколько и уносящей въ море. Это правда, что личность Гете имѣетъ въ себѣ больше внѣшней привлекательности; на ней лежитъ печать чего-то мягкаго и благородно-расточительнаго, между тѣмъ какъ неистовый бѣгъ и титаническая сила Вагнера, пожалуй, испугаютъ и оттолкнутъ. Пускай боится, кто хочетъ, мы-же, другіе, будемъ тѣмъ смѣлѣе, что воочію увидимъ героя, который по отношенію къ современной культурѣ не научился страху!

Такъ-же мало научился онъ успокоивать себя исторіей и философіей и заимствовать у нихъ для себя волшебно-размягчающіе и тормозящіе дѣятельность элементы. Образованіе и культура не задавили въ немъ художника-творца—и художника борца. Когда онъ находится подъ властію творческой силы, исторія становится въ его рукахъ мягкой глиной; тогда онъ вдругъ относится къ ней не какъ ученый, но скорѣе такъ, какъ относился грекъ къ своему миѳу, т. е. какъ къ чему-то такому, что доступно формировкѣ и творчеству, а именно съ любовью и извѣстнымъ благоговѣніемъ, но и съ верховнымъ правомъ творца. Именно потому, что исторія является въ его глазахъ еще болѣе гибкой и измѣнчивой, чѣмъ всякая легенда, онъ въ состояніи придать отдѣльному явленію черты, типическія для всѣхъ временъ, и такимъ образомъ достигнуть такой правды изображенія, какая недоступна обыкновенному историку. Гдѣ рыцарскіе средніе вѣка воплотились такъ ярко въ одномъ образѣ, какъ въ Лоэнгринѣ? И развѣ „Мейстерзингеры" не разскажутъ самымъ отдаленнымъ временамъ о сущности нѣмецкаго духа, — даже болѣе, чѣмъ разскажутъ: не представятъ-ли они собою одинъ изъ зрѣлѣйшихъ плодовъ этого духа, который всегда хочетъ лишь реформъ, а не революцій, и который въ широкой атмосферѣ своего довольства не забылъ благороднѣйшаго недовольства и стремленія къ всеобновляющему дѣянію?

Знакомство Вагнера съ исторіей и философіей принуждало его постоянно испытывать недовольство именно этого рода: онъ не только находилъ въ нихъ оружіе и оплотъ, но здѣсь онъ впитывалъ въ себя прежде всего бодрящій воздухъ, вѣявшій съ могилъ всѣхъ великихъ борцовъ, всѣхъ великихъ страдальцевъ и мыслителей. Ничто такъ не можетъ поднять человѣка изъ современной атмосферы, какъ то или другое его отношеніе къ исторіи и философіи. На долю первой—какъ она теперь понимается—повидимому, выпала задача дать современному человѣку, преслѣдующему свои цѣли съ такимъ аскетизмомъ и трудомъ, возможность перевести духъ и почувствовать себя на одинъ моментъ какъ бы отрѣзаннымъ. Исторія для современнаго духа имѣетъ такое же значеніе, какое имѣлъ Монтэнь въ развитіи реформаціоннаго духа: *успокоеніе въ себѣ*, мирное существованіе для себя (Für-sich-sein) —и такъ его понималъ, конечно, его лучшій читатель—Шекспиръ.

Если нѣмцы втеченіи цѣлаго столѣтія особенно предавались историческимъ изслѣдованіямъ, то это показываетъ, что они въ новѣйшемъ культурномъ движеніи играютъ роль сдерживающей, замедляющей, успокоивающей силы; быть можетъ, кто-нибудь обратитъ это въ ихъ достоинства! Въ общемъ же, это опасный признакъ, когда духовная работа народа уходитъ преимущественно на прошедшее,—

признакъ усыпленія, регресса, дряхлости; не дѣлаетъ-ли это народъ беззащитнымъ, въ самой опасной мѣрѣ, отъ всякихъ повѣтрій, напр., политическихъ? Подобное состояніе слабости, въ противоположность всякимъ реформаціоннымъ и революціоннымъ движеніямъ, представлено въ исторіи современнаго духа нашими учеными: они не ставятъ себѣ смѣлыхъ задачъ, но отмежевали для себя особый родъ безмятежнаго счастья. Каждый болѣе смѣлый, мужественный шагъ проходитъ незамѣченнымъ ими—хотя и замѣченнымъ исторіей! Послѣдняя имѣетъ въ себѣ еще другія силы, что чувствуютъ такія натуры, какъ Вагнеръ; только она должна писаться въ болѣе серьезномъ, строгомъ духѣ, изъ глубины высокой души и уже болѣе не оптимистично, слѣддовательно по-другому, чѣмъ дѣлали это до сихъ поръ нѣмецкіе ученые. На всѣхъ ихъ работахъ лежитъ печать чего-то прикрашеннаго, рабскаго и буржуазно-довольнаго—и *что* имъ до общаго хода вещей! Довольство одного изъ нихъ (уже это много, если онъ даетъ это замѣтить (обусловливается лишь тѣмъ, что, не правда-ли, могло-бы быть еще хуже? Большинство же прямо вѣритъ, что все очень хорошо—именно въ такомъ видѣ, какъ случилось. Если-бы исторія перестала быть замаскированной христіанской теодицеей, если-бы она писалась съ бо́льшей справедливостью и пламенемъ сочувствія, то дѣйствительно она всего менѣе могла-бы оказать услугъ въ качествѣ *гашиша* (эту роль она исполняетъ теперь) отъ всего революціоннаго и новаторскаго. Подобнымъ-же образомъ дѣло обстоитъ и съ философіей: не хочетъ-ли почерпнуть изъ нея большинство лишь то, какъ-бы приблизительно—очень приблизительно!—понимать вещи, чтобы затѣмъ въ нихъ спрятаться? И даже ея наиболѣе благородные представители подчеркиваютъ ея успокоивающую и утѣшающую силу: флегматики и лѣнивцы не могутъ-ли потому подумать, что они и философы ищутъ одного и того-же? Мнѣ же, напротивъ, кажется, что важнѣйшимъ вопросомъ всякой философіи является: насколько вещи могутъ быть измѣнены, чтобы тогда, въ случаѣ отвѣта, на этотъ вопросъ, съ безотвѣтной храбростью устремиться къ улучшенію тѣхъ сторонъ міра, которыя признаны способными къ измѣненію. Этому учатъ настоящіе философы и своею дѣятельностью, именно тѣмъ фактомъ, что они работали надъ улучшеніемъ весьма подвижнаго человѣческаго міросозерцанія, а не сохраняли своей мудрости лишь для себя; этому также учатъ и настоящіе адепты настоящей философіи, которые умѣютъ, подобно Вагнеру, почерпнуть изъ нея повышенную рѣшимость и желѣзо для своей воли, а не одурманивающія средства. Вагнеръ всего болѣе тамъ философъ, гдѣ онъ всего болѣе дѣятельный герой. И именно какъ философъ, онъ прошелъ, не смущаясь, не только сквозь огонь различныхъ философскихъ системъ, но и черезъ паръ знанія и учености—и остался вѣренъ своему высшему „*я*“, потребовавшему отъ него *общихъ дѣяній его многосложной личности*, заставившему его страдать и учиться, чтобы быть въ состояніи совершить эти дѣянія.

(*Продолженіе слѣдуетъ*).