

А.В.Луначарский

*В МИРЕ
МУЗЫКИ*





*Луначарский.
Рис. Л. Пастернака*

А.В.Луначарский

*В МИРЕ
МУЗЫКИ*

*СТАТЬИ
И
РЕЧИ*

Издание второе, дополненное



ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
МОСКВА · 1971

Составление, редакция и комментарии
Г. Б. БЕРНАНДТА и И. А. САЦА.

Предисловие
И. А. САЦА

Тексты, печатаемые в сборнике, взяты из последних прижизненных изданий статей А. В. Луначарского. В подготовке для их новой публикации встретилась некоторая специальная трудность.

Нередко в предшествующих публикациях встречались ошибки, обусловленные тем, что большая часть статей представляет собой стенограммы выступлений или запись под диктовку автора.

Луначарский почти никогда не писал свои работы; у него, прирожденного оратора, процесс литературного творчества был тесно связан с произнесением мысли вслух. Поэтому он предпочитал диктовать свои статьи другому лицу, записывающему стенографически, на пишущей машинке или даже просто от руки. Часто он не находил времени для проверки этих записей; обычно он поручал это своим личным секретарям (в 1922—1923 годах В. Д. Зельдовичу, с 1923 по 1933 год И. А. Сацу), а сам ограничивался последующим беглым прочтением. Статьи, печатаемые в повременных изданиях немедленно после записи, нередко редактировались сотрудниками газеты или журнала.

Вследствие недостаточно тщательной корректуры в прижизненных изданиях встречаются смысловые ошибки. Например, в речи о Стасове мы читаем: «Я выступаю (говорит Луначарский), чтобы оттенить, насколько жив еще для нас Стасов и насколько, может быть, он важен именно для нашей эпохи» — то есть допускается лишь возможность того, что сочинения Стасова важны и сейчас. Совершенно ясно, что Луначарским сказано было совсем другое: «насколько он может быть важен...» — то есть важность сочинений Стасова для нас утверждается как несомненная («В. В. Стасов и его значение для нас»). В другом месте ясенитское аббатство Пор-Рояль превращено в королевский дворец Пале-Рояль и т. п. Такого рода явные ошибки исправляются нами без оговорок. Однако, например, в стенограмме речи об А. Глазунове не всегда можно с уверенностью восстановить подвергшийся искажению текст.

Мы сохранили как целое изданный при жизни Луначарского сборник «В мире музыки», заглавием которого названа настоящая книга; из него

исключена лишь одна статья, написанная по случайному, утратившему интерес поводу (возражения Л. Сабанееву) и изменено расположение составляющих этот сборник статей — они размещены по времени написания в хронологическом порядке. Состав второго сборника «Вопросы социологии музыки» оставлен без изменений. Несобранные статьи и речи помещены в третьем разделе книги; хронологический порядок соблюден и здесь. Статья «Новые пути оперы и балета», повторяющая во многом уже сказанное в других статьях, перенесена в Приложение и цитирована в отрывках. Добавлены две статьи, не печатавшиеся в издании 1958 года: статья о А. Н. Скрябине, написанная для музея его имени, и статья о скрипаче Сырмусе.

В особый раздел выделены документы о деятельности Луначарского в области музыки в 1920—1924 годах с комментариями В. Л. Кубацкого и полная стенограмма выступления Луначарского на Всесоюзной конференции по ладовому ритму, восстановленная и комментированная для настоящего сборника И. А. Сацом.

Библиография, составленная К. Д. Муратовой, дает наиболее полный в настоящее время учет литературно-музыкальных работ Луначарского.

Комментарий состоит из «Примечаний» и аннотированного «Указателя имен и упоминаемых в книге музыкальных произведений».

Поясняемый в примечаниях текст и перевод слов и выражений с иностранных языков отмечается звездочкой.

В «Указатель» включены все встречающиеся в книге имена.

Названия музыкальных произведений помещаются вслед за именем их автора

Цифры, обозначающие страницы, на которых имя упоминается в тексте статей Луначарского, набраны прямым шрифтом; страницы, относящиеся к вступительной статье или примечаниям, набраны курсивом.

Имена, поясняемые в примечаниях, а также имена, принадлежащие широко известным лицам, в указателе не аннотируются.

Составители сборника выражают благодарность сотрудникам Библиографического отдела, Читального зала и Отдела газет Фундаментальной библиотеки Отделения общественных наук Академии наук СССР, а также искусствоведам С. Н. Гольдштейн, Н. П. Рославлевой, А. И. Савицкой, оказавшим помощь в их работе.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Первое издание настоящего сборника было выпущено издательством «Советский композитор» в 1958 году. Тогда еще только начинали после долгого перерыва появляться в печати достоверные сведения о жизни и деятельности Анатолия Васильевича Луначарского и намечались планы собрания и более или менее широкого издания его литературного наследства. При таких условиях необходимо было сопроводить издание статей и речей Луначарского о музыке хотя бы небольшим биографическим очерком.

Сейчас в этом надобности нет. Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Институт мировой литературы им. М. Горького, издательства позаботились снабдить свои выпуски трудов Луначарского краткими, но исторически точными справками. Поэтому мы не будем повторять здесь то, что достаточно известно, и ограничимся напоминанием, что Луначарский принадлежит к тем людям, жизнь и деятельность которых, при всем разнообразии, собрана вокруг одного центра — борьбы за коммунизм. Ни одна из сторон деятельности Луначарского — литературная, педагогическая и т. д. — не может быть достаточно понята вне этой главной, определяющей связи. Это верно и для его литературно-музыкальных работ; для их понимания и оценки общее знакомство с этой стороной личности Луначарского важнее, чем пояснения к статьям, почти всегда общедоступным.

Анатолий Васильевич Луначарский четырнадцати лет стал членом революционного нелегального кружка. В восемнадцать лет он был членом РСДРП и вел подпольную работу. Деятельность его не раз прерывалась арестами, тюремным заключением, ссылкой.

После II съезда РСДРП Луначарский стал большевиком. Ленин обратил внимание на молодого революционера и встретился с ним лично в 1904 году. С этого времени Луначарский стал постоянным сотрудником заграничной большевистской прессы и до 1909 года — когда он на несколько лет отошел к группе А. А. Богданова — был членом редакции цент-

ральных органов «Вперед» и «Пролетарий». Ленин ценил в нем человека идейного, смелого и широко образованного, талантливого публициста и оратора. По поручению Ленина и совместно с ним Луначарский выступал на диспутах с меньшевиками, на партийных съездах и конференциях (доклады о вооруженном восстании, об отношении партии к профсоюзам).

В десятых годах Луначарский был уже известен в России и Западной Европе как художественный критик, драматург, переводчик, и как автор философских работ по теории познания, истории религии, эстетике и педагогике, печатавшихся в легальных и нелегальных изданиях.

Формируя после Октябрьской победы первое советское правительство, большевистская партия поручила Луначарскому пост народного комиссара по просвещению. Он был, совместно с Н. К. Крупской, М. Н. Покровским проводником политики партии в области культуры, в строительстве советской школы от начальной до высшей, в руководстве внешкольной политико-просветительной работой и в организации всей научной и художественной жизни республики. (Луначарский оставался на этом посту двенадцать лет. С 1929 года он возглавил Комитет по научным и учебным заведениям при ЦИК СССР).

Общественная и государственная деятельность Луначарского далеко не исчерпывалась исполнением обязанностей народного комиссара. Он выступал в 1919 году с агитационными речами в красноармейских частях Тульского оборонительного района в опасный момент наступления денкинской армии; его доклады на политические и общекультурные темы слушали рабочие, учителя, студенты, военные, комсомольцы, научные и технические работники во многих городах, поселках, сельских районных центрах; он участвовал в качестве делегата на международных дипломатических конференциях, на конгрессах по философии, эстетике и истории; в качестве одного из активнейших пропагандистов защищал против троцкизма ленинские принципы в дискуссиях 1923—1924 и 1926—1927 годов; проводил многодневные кампании в связи с выборами в Советы в Северном крае, на Урале, в Сибири, в центральных областях; возглавлял Институт литературы и искусства Коммунистической академии в Москве и Институт русской литературы Академии наук СССР в Ленинграде (в 1930 году он был избран действительным членом Академии наук); вел широкую антирелигиозную научную пропаганду; читал курс лекций по истории западноевропейской и русской литературы в Коммунистическом университете им. Свердлова и в МГУ; был инициатором и главным руководителем многих научных и художественно-литературных изданий, энциклопедий, сборников.

И как ни широка его деятельность, в главном ее характер определялся его коммунистической партийностью.

«Интеллигент среди большевиков и большевик среди интеллигентов», — сказал однажды о себе Луначарский. Именно как большевик он был особенно ненавистен тем интеллигентам, которые с осознанной враждой относились к революции. Но в большинстве своем старая интеллигенция состояла из людей колеблющихся, растерявшихся перед неожиданным и непонятным для них социальным переворотом; предрассудки были чаще всего унаследованными. Эти люди прислушивались, когда им разъясняли сущность и цели нового строя. Опираясь на анализ исторического опыта

и современных политических и культурных явлений, Луначарский старался подвести своих читателей и слушателей к социалистическим выводам. Такая пропаганда в духе Ленина была успешной.

Луначарский оказывал влияние также на интеллигенцию капиталистических стран. Он умел показать превосходство марксистского мировоззрения, научное и нравственное преимущество социализма. При этом его печатные и устные выступления редко имели отвлеченный характер, чаще он давал образцы марксистской обработки того культурно-исторического материала, с которым удовлетворительно не справлялась буржуазная мысль — особенно в кризисный период истории, выдвигавший проблемы, которые буржуазная философская, историческая и эстетическая наука могла лишь запутать и затемнить.

Полемика Луначарского с представителями буржуазной прогрессивной интеллигенции бывала подчас резкой. Однако она не вела к разрыву — напротив, его прямая, принципиальная критика способствовала приближению видных культурных деятелей из общедемократического лагеря к социалистической точке зрения, делала их друзьями нашей страны.

О работе Луначарского над образованием и воспитанием в нашей стране новой социалистической интеллигенции, преимущественно из пролетарской и крестьянской молодежи, мы можем здесь лишь упомянуть. Но нельзя не указать на одну черту его просветительной и образовательной работы, которая играла весьма существенную роль в развитии советской музыки. Мы имеем в виду подход Луначарского к вопросу о культурном наследстве, в частности о наследстве художественном.

Не новая для марксизма проблема отношения к культуре прошлого, естественно, приобрела небывалое значение с первых же месяцев социалистической революции. Рабочий класс, руководимый коммунистической партией, встал во главе государства, которое не могло осуществлять свои цели, не преодолев культурную отсталость. Предстояло приблизить к культуре народные массы в стране, где количество неграмотных составляло три четверти населения, и очистить культуру образованной части общества от предрассудков, связанных и с феодально-буржуазным господством, и с буржуазным культурным упадком. С новой остротой возобновились старые разногласия. Часть наших деятелей культуры — и беспартийных, и коммунистов, — видя слабость многих новых исканий и их зараженность декадентскими влияниями, делала вывод, что об обновлении культуры, особенно искусства, нечего и думать, пока не поднимется общий уровень культуры масс — надо только распространять вширь культуру прошлого. Такая точка зрения не была удовлетворительной ни для одной области культуры: приняв ее, пришлось бы с порога отбрасывать любые новые черты, возникающие в новой действительности. Но эта тенденция не имела большого числа приверженцев и не могла считаться опасной. Гораздо активнее и многочисленнее были сторонники немедленной радикальной перестройки культуры, в первую очередь искусства, утверждавшие, что вместе с эксплуататорским строем и его идеологией должны быть повержены и старые культурные ценности. Ленин с чрезвычайным вниманием относился к государственной политике в этом вопросе, так как культурная отсталость большей части рабочих и их ненависть ко всему, что было связано с дворянством и бур-

жуазией, могли сделать их восприимчивыми хотя бы на время к таким «левым», псевдореволюционным, мещански-радикальным теориям.

Большое значение для истории советской политики в области идеологии имеет борьба с той формой псевдопролетарской «левизны», которая связана с Пролеткультом того времени, когда, под влиянием А. А. Богданова и его последователей, к 1920 году теоретики, принадлежащие к руководству этой организации, стали на цеховую, а не на классовую точку зрения в вопросе о развитии культуры.

Проповедуя выработку «абсолютно новой», «чисто пролетарской» культуры, сам Богданов еще задолго до революции, отказываясь от высших достижений классической философии, усвоил «последнее достижение» буржуазной культуры — махизм, реакционную философию империалистического периода, считая именно ее наиболее близкой к марксизму. В 1920 году последователи Богданова привлекли в «чисто пролетарский» Пролеткульт для обучения рабочих — начинающих поэтов и прозаиков — литераторов и театральных деятелей, главным образом, футуристического направления.

Для богдановско-пролеткультовской разновидности «левизны» характерно было в искусстве пренебрежение к реалистическому культурному наследству. Но то же, по существу, происходило и с другими «левыми».

Марксистская точка зрения на историю культуры неизбежно приводит, при последовательном ее применении к области искусства, к продолжению и развитию великих демократических и реалистических традиций, к убеждению, что именно их переработка может лечь в основу нового творчества.

Ленин писал: «Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры»¹.

В твердом и талантливом отстаивании этого принципа марксистского отношения к культуре большая заслуга Луначарского как художественного критика. Именно это сделало его влияние на советскую интеллигенцию и на демократическую интеллигенцию за рубежом таким плодотворным.

В области художественной деятельности общекультурные вопросы часто предстают в более сложной, более индивидуальной форме. Но суть от этого не меняется. И выяснение главных основ классового подхода к явлениям искусства имело не меньшее значение.

Еще в девятисотых годах Луначарский выступал против вульгарно социологических взглядов социал-демократов Шулятикова, Стеклова, Фриче и других, связывавших эволюцию форм искусства непосредственно с изменением форм материального производства и сводивших все идейное

¹ В. И. Ленин. «О пролетарской культуре» [Проект резолюции съезда Пролеткульта, написанный 8 октября 1920 г.]. Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 41, стр. 338.

содержание искусства к защите своекорыстных интересов отдельных классов¹. Он доказывал также ошибочность вытекающего из таких взглядов уравнения перед лицом пролетарского суда всех прежних эпох и даже предпочтения периода хронологически новейшего. Ведя эту полемику в статьях об искусстве, Луначарский по-марксистски анализировал действительный ход истории общества и конкретную историю искусства, показывая неравноценность исторических периодов, художественных направлений, отдельных явлений искусства «с точки зрения диалектического материализма... в общем ходе и исходе пролетарской борьбы», — как говорил Ленин². В дальнейшем Луначарский все глубже и последовательнее развивал тот же марксистско-ленинский принцип. Работа Луначарского «Ленин и литературоведение» (1932) была первой систематизацией ленинских взглядов на сущность марксистского отношения к явлениям искусства.

Художественно-критические взгляды Луначарского находились в согласии с его практической деятельностью.

Не будут забыты его заслуги как народного комиссара, практического проводника политики партии в искусстве. Полемизируя против консерватизма части старой художественной интеллигенции, которая чуралась всего нового и пыталась задержать искусство на той ступени вырождения реализма, на которой его застала революция, то есть, на ступени эпигонского подражания, Луначарский доказывал, что поворот от мнимо реалистической разновидности буржуазного декаданса к живому, творческому продолжению великих традиций прошлого необходим, если мы хотим иметь искусство живое и жизненное. Он отклонял притязания на художественную монополию и тех групп интеллигентов, которые называли себя «революционерами в искусстве», но тоже были эпигонами, только еще худшими — эпигонами декадентских форм буржуазного искусства.

С деятельностью Луначарского связаны сохранение памятников старины, новая постановка музейного дела, превратившая музеи в орудие социалистического воспитания и просвещения масс, сохранение высокого уровня мастерства в нашем оперном, балетном и драматическом театре, пропаганда высоких традиций в нашей живописи, скульптуре, архитектуре, музыке.

В соответствии с духом ленинской политики, Луначарский как представитель Советской власти в области культуры лишь в редких случаях считал применимым цензурный запрет или близкую к нему уничтожающую критику — хотя, конечно, не отказывался от них, когда встречался с проявлениями прямой политической враждебности или в случаях порнографии. Основным же способом влияния на развитие искусства в нужном народу социалистическом направлении он считал метод принципиальной критики, спора, убеждения. Партийность искусства он отстаивал партийными методами.

Это, конечно, дело трудное, требующее знаний, понимания искусства, твердости в основных принципах и гибкой тактики. Луначарскому прихо-

¹ См., например, статью «Еще о театре», перепечатанную в 1924 году в сборнике Луначарского «Театр и революция».

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 81.

дилось почти непрерывно слышать, как его обвиняют — одни в пассивизме, другие в поддержке футуристов, одни в либерализме, другие в административной жесткости и т. д. Защищаться от этих нападок бывало очень нелегко. (Еще теперь можно иногда встретить отзвуки этих старых обвинений, но происхождение их забыто. Забыто, что «пассивизмом» называли сохранение Третьяковской галереи, Эрмитажа, Большого, Малого и Художественного театров, а «футуризмом» — поддержку, оказанную Луначарским Маяковскому, Мейерхольду.)

Для осуществления ленинской политики в области культуры необходимо было работать и среди «потребителей» искусства — знать действительные нужды масс, содействовать подъему художественно-культурного уровня народа, развивать в нем уважение к художественной деятельности и самостоятельность суждений, — и одновременно среди «производителей» искусства, художников, критиков, искусствоведов, напоминая им о том, чего народ ждет от них, увлекая специалистов художников величием новой, выдвинутой историей задачи: создания подлинно народного искусства социалистической эпохи.

В лице Луначарского молодое советское государство нашло деятеля, по всем своим данным подходящего для этого дела. Он не только имел глубокие и разносторонние познания, способность излагать марксистские взгляды живо, свежо, без тени начетничества, но обладал также собственным творческим опытом в искусстве и художественной критике. Он твердо стоял на марксистско-ленинской точке зрения в основных принципиальных вопросах культурного строительства, но, рассматривая переживаемое время как начальный этап, не уставал предупреждать против «преждевременной ортодоксии» в конкретных вопросах, вполне основательно опасаясь того, чтобы та или иная группа, используя свою близость к органам власти, не говорила от имени пролетариата, навязывая ему свою кружковую, «направленческую» точку зрения. Как подлинно советский деятель, умеющий встать на общегосударственную точку зрения в любом вопросе, он заботливо охранял уже существующие художественные ценности, видя в них достоинство народа, и поддерживал всякое новое начинание, пусть даже во многом сомнительное, если только находил в нем нечто, способное в будущем к развитию.

И главное, вся государственная, общественная и литературная деятельность Луначарского — можно сказать, все его мышление — были проникнуты верой в пролетариат, в творческие силы народа, в неизбежную и полную победу коммунизма.

Он не принадлежал к числу оптимистов, которые могут ими быть только потому, что не знают и знать не хотят трудных и трагических сторон жизни. Живое переживание трагедии человечества в переломную эпоху входило в мировоззрение Луначарского, бойца великой пролетарской армии.

Это мужество, этот боевой дух стали его натурой и не покидали его никогда. Их не могли ослабить ни трудности его общественного пути, ни тяжелая болезнь, которая мучила его последние два года и свела в могилу. Две статьи, публикуемые в настоящем сборнике — «Путь Рихарда Вагнера» и «Н. А. Римский-Корсаков», написаны в последние месяцы жизни

Луначарского, когда болезнь все чаще приковывала его к постели и почти лишила возможности читать. Но можно ли ощутить в этих статьях малейший след не то что уныния, но хотя бы ослабления энергии? Луначарский остается и в это время прежним Луначарским, Воиновым, воинно-большевиком.

2

В предисловии к первому сборнику статей и речей о музыке (1923) Луначарский определял свою задачу: «Я, конечно, не претендую на то, чтобы книга «В мире музыки» могла дать что-нибудь специалистам в области научно-художественного понимания музыки. Не претендует моя книга также быть популяризацией знаний о музыке, так как и для этого я не считаю себя достаточно музыкантом. Книга преследует другие цели. Она перебрасывает некоторый мост между миром музыки и миром социальным. В этом смысле в литературе сделано еще очень мало, так что мои статьи в этом отношении не явятся, как мне кажется, излишними». Луначарский считал также, что его «популярные, а не научные очерки могут быть небольшим шагом» в сторону изучения истории музыки как части материальной и духовной истории культуры: «Они могут преследовать еще одну цель, а именно — ближе подводить дилетанта из демократических кругов к интеллектуальному и эмоциональному осознанию открывающегося перед ним мира и музыки».

«...Не считаю себя достаточно музыкантом...». Это значит, что в известной мере причастным к музыке А. В. Луначарский все же себя считал.

У нас нет сведений о его музыкальных занятиях в ранней молодости, кроме беглого упоминания в автобиографической статье. Но о том, что музыка присутствовала в семье Луначарских, мы можем знать.

Старший брат Анатолия Васильевича — Михаил Васильевич Луначарский — обучался в Петербургской консерватории в 1894—1895 годах (в классе С. И. Габеля). Он был зрелым музыкантом и хорошим певцом. Н. А. Римский-Корсаков посвятил ему в 1895 году романс «Медлительно влекутся дни мои...» и называет его имя в числе постоянных посетителей своих домашних вечеров. М. В. Луначарский обладал нечастым среди вокалистов умением петь с листа. На одном из вечеров у Римского-Корсакова в 1897 году он исполнил с Г. А. Морским (партию оркестра играл на фортепиано Ф. М. Blumenфельд) «Моцарта и Сальери»; среди слушателей были Стасов, Лядов, Глазунов, М. Беляев. В те годы он был заместителем председателя Санкт-Петербургского общества музыкальных собраний, председателем которого был Н. А. Римский-Корсаков. В апреле 1895 года силами Общества была впервые поставлена «Псковитянка» в новой редакции — с М. В. Луначарским в роли Юрия Токмакова; в 1896 году он был первым исполнителем партии Бориса Годунова в новой редакции и под управлением Н. А. Римского-Корсакова. Известен одобрительный отзыв Ф. И. Шаляпина об исполнении М. В. Луначарским роли Бориса Годунова.

Стать профессиональным артистом Михаил Васильевич по неясным причинам не согласился¹.

¹ Последние годы жизни Михаил Васильевич провел главным образом в деревне Полтавской области. Скончался в Москве в 1929 году.

Если Михаил Васильевич был любителем, но обладал знаниями и умением талантливого профессионала, то Анатолия Васильевича можно было бы назвать «профессиональным слушателем», обладающим такими высокими достоинствами, которые делают любителей, слушателей музыки третьей стороной музыкального процесса, людьми, необходимыми композиторам и исполнителям.

Систематического музыкального образования Анатолий Васильевич Луначарский не имел. Но он с детства любил музыку, много ее слушал и хорошо запоминал. Фундаментальное знание литературы, хорошее знакомство с другими отраслями искусства и естественно-научное образование помогли ему овладеть музыкальной культурой настолько, чтобы самостоятельно разбираться не только в музыкально-исторической, но и в музыкально-теоретической литературе.

Его знания в области музыки и музыкальной теории постепенно накапливались, из его статей о музыке исчезали черты приблизительности — особенно в способе выражения. В относительно ранних статьях Луначарского встречается употребление специальных терминов в неточном смысле — например, предпочтение мажора, как выражения мужественности и жизнеутверждения, минору, как выражению размягченности, меланхолии, пассивности. Конечно, если понимать «мажор» и «минор» в специальном смысле, как названия музыкальных ладов, это толкование неверное: ведь крайние части «Аппассионаты» написаны в миноре, так называемый «революционный» этюд Шопена — в миноре, этюд Скрябина ор. 8 № 12, который и сейчас воспринимается слушателями с ощущением высокого подъема, а в годы гражданской войны был необходимой частью программы почти каждого «концерта-митинга», — в миноре. Вместе с тем, в мажорном ладу написан ряд произведений (или их частей), проникнутых настроением созерцательности или примирения с судьбой, просветленной пассивности, отказа от борьбы («Пришла пора разлуки», «Липа» Шуберта). Ясно, что Луначарский понимал в этом случае «мажор» и «минор» не в музыкальном, а в житейски-обиходном, переносном смысле: «минорное», то есть пониженное настроение, «мажорное» настроение, то есть повышенное. Встречались у него неточности в употреблении слов «темпо» и «ритмо» — в подобном же рода переносном смысле. К середине 20-х годов Луначарский уверенно судит не только о тех вопросах музыковедения, которые наиболее близко соприкасаются с общей марксистской методологией в области эстетики («Один из сдвигов в искусствоведении»), но также о высших вопросах музыкальной эстетики («Танеев и Скрябин»). По отношению к таким статьям (или, например, к выступлению на конференции по ладовому ритму) оговорка Луначарского: «я не музыкант» — кажется уже излишней. Ведь размышления о музыке «неспециалистов» Стасова или Томаса Манна нередко дают музыкантам больше, чем профессиональные исследования многих квалифицированных специалистов.

Мы не решились бы, однако, противопоставлять статьям дореволюционных и первых послеоктябрьских лет статьи последнего восьмилетия жизни Луначарского (сборник «Вопросы социологии музыки» и последующие статьи), как безусловно более ценные для своего времени и для современного читателя. Вернее было бы сказать, что в каждый из периодов своей

работы Луначарский с очевидностью преследовал одну и ту же цель — борьбу за социалистическую культуру — и что его произведения разных лет получали свой отличительный характер не столько вследствие индивидуально-биографических причин, сколько под воздействием времени и выдвигаемых им задач.

Первое, что известно из написанного Луначарским о музыке, — рецензия на популярную, рассчитанную на любителя-неспециалиста книжку А. Берса «Что такое понимание музыки?» (1903). За нею следует перерыв на годы революции. С 1906 и до 1914 года Луначарский пишет двадцать статей и рецензий, но в 1915 году — всего одну («Тевтонская отравка», в большей мере антивоенную политическую, чем собственно музыкальную). Затем снова длительный перерыв — на все время мировой войны, затруднившей связь политического эмигранта с Россией, и на 1917 год, полностью занятый политической борьбой.

Что содержится в работах первого, дореволюционного периода?

Самые значительные статьи этого времени — «Юношеские идеалы Рихарда Вагнера» (1906) и «Культурное значение музыки Шопена» (1910).

Первая из них посвящена характеристике мыслей Вагнера в пору его близости к революционному демократизму (до поражения революции 1848 года) — мыслей о коренной связи между музыкальным творчеством и революцией, о народности и реализме, о том обновлении, которое несет с собой искусству революционная борьба народных масс. Исходя из этих положений Вагнера, признаваемых им высшим в буржуазный исторический период осознанием социальных задач музыки и театра, Луначарский делает попытку наметить задачи музыкального искусства в период пролетарской социалистической революции. Вместе с тем он намечает общую характеристику нисходящего развития буржуазного искусства. Уже в этой статье ясно видна отличительная черта Луначарского в подходе к музыкальным явлениям: изучая объективный смысл, который они имели в свое время, не «осовременивая» их, он больше всего интересуется вопросом, какое значение они имеют теперь для сторонников социалистического переустройства жизни. Это отношение к искусству, как существенному элементу народной жизни, сразу выделило статьи критика-большевика.

Еще более значительна статья о Шопене. О великом польском музыканте существовала уже огромная литература. Но, за исключением отзывов Шумана, книги Ф. Листа (текст которой, впрочем, немало попорчен своевольным вмешательством друзей, чуждых передовым устремлениям Листа и Шопена) и полных понимания и уважения высказываний русских передовых музыкантов XIX века, вся эта литература интересна почти исключительно содержащимся в ней фактическим материалом и отдельными музыкально-аналитическими наблюдениями. В то время даже польские историографы и биографы Шопена, в сущности, недостаточно сознавали великое всемирное значение творчества своего соотечественника. В литературе о Шопене преобладал интерес к его личной жизни и психологические характеристики, превращавшие его в изысканно-утонченного эстета и меланхолического индивидуалиста, чуть ли не предшественника современных декадентов.

Луначарский не мог опереться на самостоятельное изучение жизни и

творчества Шопена и развить новую концепцию всесторонне. Но и не в этом была его задача: статья адресована (как почти все написанное Луначарским) в первую очередь демократическому слушателю музыки и читателю-неспециалисту.

Критик устанавливает место Шопена в истории. Ко времени его деятельности высший подъем демократии, связанный с французской революцией XVIII века, остался позади; буржуазная идеология, в том числе искусство, уже не могли идти и по революционному пути И. С. Баха, творчество которого было поздним откликом Просвещения на «социальные бури Реформации», и «гиганта Бетховена», который «отразил в своей музыке именно исполненные ритмы народных движений Великой революции», выразил «стихию нового времени» — «народную массу, главного героя революционных драм». Правда, пишет Луначарский, и это порожденное буржуазной революцией развитие не иссякло — оно продолжалось отчасти в музыке Вебера, Берлиоза, Вагнера, в «Кармен» Бизе и произведениях русской музыкальной школы; но в общем буржуазная интеллигенция, «выделявшая из своей среды гениев музыки, все дальше отходила от революционных масс». По мере затухания массовой демократической стихии в буржуазном обществе нарастала стихия индивидуализма, несущая в себе не только новые возможности для развития личности, но — для наиболее тонких и честных натур — также муки одиночества, отъединения от народа.

Эту сторону буржуазной жизни XIX века Шопен выразил с необыкновенной силой, и одно это, пишет Луначарский, могло бы сделать его большим явлением в искусстве, зачинателем «психологической музыки». Но Шопен был в то же время «своеобразным народником»: его музыка вобрала в себя польскую народную песню и, внося ее в мировую музыку, обогатила искусство всех народов. Шопен пошел дальше современников благодаря тому, что он «еще не был оторван от питающей груди массового творчества». Поэтому, утверждает Луначарский, полонезы Шопена можно назвать музыкальным эпосом: «Это восторженное и вместе спокойное, пластическое изображение судьбы целого народа». Вот почему декаденты, которые называют себя «продолжателями Шопена», не понимают главного в нем и принижают его до себя.

Мы подробнее остановились на статье о Шопене потому, что она показывает, насколько еще в дореволюционный период своей литературно-музыкальной деятельности Луначарский (хотя и не совсем свободный от влияния предрассудков специалистов) умел наглядно показать превосходство марксистского метода над буржуазной историографией в анализе великих и сложных явлений культуры. Принципы искусства содержательного, отражающего реальную жизнь, искусства народного предстают в статьях Луначарского о Шопене и Вагнере как естественный вывод из исторической действительности и как необходимое требование наступающей социалистической эпохи.

Остальные статьи этих лет (по большей части рецензии и корреспонденции) посвящены блестящей и меткой критике декадентских тенденций — главным образом их проявлениям в заграничных спектаклях Дягилева.

Здесь надо отметить один из интересных моментов: Луначарский подчеркивает отличие буржуазного русского искусства начала века от

современного ему буржуазного западного. В русской живописи, театре и музыке тех лет, также испытывающих сильное влияние декаданса, есть значительная художественная идея, есть красота, есть элементы «слияния реализма с красотой» — идеал, к осуществлению которого, пишет Луначарский, будет стремиться социалистический художник (см. об этом в статье «К 100-летию Большого театра»); наконец в русском предреволюционном искусстве было нечто от народных истоков, были национальные художественные черты, и это ставит, например, таких художников, как Серов, Юон, Кустодиев, Головин, Коровин, Бакст, Бенуа, Добужинский, принадлежащих или тяготеющих к «Миру искусства», таких композиторов, как Прокофьев и Стравинский (времен «Жар-птицы», «Весны священной», «Свадебки», «Петрушки»), выше их западных современников, которые все чаще превращали красоту в красивость или убивали ее уродливым искажением форм.

С горечью Луначарский упрекает Дягилева в отказе, денег ради, от преимуществ, которые давала в то время художнику его принадлежность к русской культуре.

Луначарский не объясняет причин этого преимущества в своих, как он сам говорит, «беглых» статьях. Но, конечно, оно существовало и связано было с наличием мощного массового освободительного движения в России. Оно отражалось во всех слоях общества и препятствовало абсолютному господству модернизма в искусстве (это подтверждается и тем, что в русском литературном символизме был Блок, был «Пепел» Белого, в русском футуризме — Маяковский). Факт отмечен Луначарским совершенно правильно, и об этом полезно напомнить, потому что есть еще немало критиков, слишком легко отбрасывающих прочь все относительные, но действительные ценности, имеющие значение и сейчас (в том же «Мире искусства»). Луначарскому как человеку, чувствующему себя обязанным отчетом русскому пролетариату, всегда свойственно было бережливое отношение к культуре.

Итак, в работах первого периода музыкально-критической деятельности Луначарского можно выделить три главные задачи: это, во-первых, выработка марксистского подхода к классическому музыкальному наследию и выявление в нем традиций, наиболее ценных для будущего социалистического искусства; во-вторых, критика современного буржуазного искусства — для защиты демократических кругов слушателей и музыкантов от декадентской порчи вкуса и для выделения тех элементов, в которых, вопреки распаду культуры, все-таки остается нечто жизненное и здоровое; в-третьих, «помощь социально близкой среде в интеллектуальном и эмоциональном осознании музыки».

Во второй период (1918—1924) эти линии, в общем, сохраняются, но объем и характер музыкально-литературной работы Луначарского, пропорциональное отношение между ее разделами становятся другими.

Луначарский снова в России — и не в старой, а в новой, где у власти стоит пролетариат с Коммунистической партией во главе, пролетариат, еще ведущий тяжелую войну, но уже строящий новую культуру и овладевающий недоступными ему прежде культурными сокровищами. И сам Луначарский — уже не подпольщик, не эмигрант, а народный комиссар, отве-

чающий за «культурный фронт». Он привлекает к работе всех специалистов, готовых сотрудничать с новой властью. Ему открыт доступ к подлинно массовой пропаганде, и открыта возможность проводить на практике теоретически выработанные в течение двадцати лет художественные идеи. На первый план в его литературной работе, естественно, выдвигается то, что прямо обращено к массам — к пролетариату, крестьянству, трудовой интеллигенции.

Его первой статьей о музыке, опубликованной в 1903 году, была заметка о популярной музыкальной брошюре; эта работа тогда не продолжилась. Первой послеоктябрьской статьей была заметка в «Петроградской правде» — «Народные концерты Государственного оркестра» (1918); но на призыве к широкой популяризации музыки эта сторона его литературной деятельности теперь не остановилась. Луначарский делает работу, которой тогда никто не занимался, за которую и сейчас редко возьмется крупный специалист-музыкант или литератор: он произносил речи перед началом концертов, оперных спектаклей (к сожалению, лишь немногие из этих выступлений записаны), мало того, — писал к театральным программам статьи, излагая для нового, неподготовленного слушателя содержание «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Золотого петушка» и «Царя Салтана» (1920—1921). И в каждую такую работу Луначарский старался вложить живую мысль и все свое умение; даже импровизируя, он искал наиболее простой и впечатляющей формы.

Несколько особняком стоят два вступительных слова — к концертам из произведений Р. Штрауса и А. Скрябина. Состав слушателей этих концертов был особый: на них пришли главным образом не рабочие и красноармейцы, а интеллигенты-художники, все еще настроенные сдержанно и настороженно, а то и враждебно к новой власти. Луначарский, как свидетельствуют современники, был встречен молчанием. Но после окончания речей его провожали единодушными аплодисментами — это был успех и художественный, и политический, потому что он означал шаг к сближению с советским обществом нужных ему культурных работников.

Разумеется, названные нами три основные линии деятельности Луначарского не всегда можно четко разделять: так, упомянутые речи о Скрябине и Штраусе не были специально рассчитаны лишь на высокообразованных интеллигентов, но были доступны и хорошо грамотным рабочим, а тем более — среднему составу партийных, советских, профсоюзных работников. Заинтересовать эту публику неизвестной им стороной жизни, привить им вкус к расширению своих культурных представлений — этой задачей Луначарский никогда не пренебрегал¹. Вместе с тем, в речах, о которых мы говорим, Луначарский продолжал в форме небольших и популярных исследований свою работу по характеристике с марксистской точки зрения отдельных явлений художественного наследия.

В двух речах о Бетховене — «Бетховен» и «Еще о Бетховене» (1921) — Луначарский пропагандировал его творчество, утверждал, что произведения

¹ Не случайно два курса по истории художественной литературы — западноевропейской и русской — были прочитаны им в Коммунистическом университете им. Свердлова и МГУ именно для такой аудитории.

и взгляды Бетховена на место музыканта в жизни являют собой высшее и самое живое для нас достижение старой культуры в этой области. Такое отношение к Бетховену сохранялось у Луначарского в течение всей его жизни: любя Мусоргского, он пишет о нем как о замечательном представителе нового этапа в развитии бетховенского принципа правдивой, социально-насыщенной, великой по охвату всей жизни музыки; говоря о новом, революционном типе музыканта-исполнителя, он утверждает, что это будет артист «бетховенского типа», сочетающий величайшую объективность с революционной страстностью, широкую философскую мысль с непосредственностью и эмоциональностью.

Выясняя связь великих достижений музыкального искусства с великими революционно-демократическими эпохами, Луначарский призывает «не доверять» тому, что нам дает искусство времен упадка буржуазной демократии, особенно в империалистический период. Все, что создается в это время на почве буржуазного мировоззрения, либо проникнуто крайним анти-социальным субъективизмом с присущим такому отношению к миру внешним оригинальничаньем и внутренней мелочностью, либо представляет собой попытку преодолеть общественно-культурный распад посредством «неоклассицизма», то есть опять же внешнего подражания искусству высокого реализма; «неоклассицизм» иногда бывает и своеобразным отражением в эстетике реакционной утопии «организованного капитализма» или фашиствующих теорий «национального сообщества».

В предисловии невозможно хотя бы кратко остановиться на всех статьях и речах этого времени. Читатели, конечно, сами оценят их и почувствуют дух первых лет революции, которыми они овеяны. Наша задача заключается лишь в общей характеристике литературно-музыкального наследия Луначарского.

Началом третьего и последнего периода его деятельности мы считаем 1925 год, когда появилась статья «Новая книга о музыке», — первая из статей, помещенных в 1927 году в книгу «Вопросы социологии музыки». Эти статьи посвящены вопросам музыковедения, музыкального образования; одна из них — «Танеев и Скрябин» — представляет собой, как пишет Луначарский в предисловии к сборнику, «самостоятельный этюд по социологии музыки». Впрочем, уточняет автор, «это скорее эскиз, это набросок характеристики Скрябина и Танеева, как мне кажется, в самых глубинах их творчества, поскольку оно может и должно быть рассматриваемо с социологической точки зрения».

Луначарский считал крайне несправедливым мнение о С. И. Танееве, как о музыканте, заслуживающем, правда, всяческого уважения, но не имеющем живого значения, особенно в послереволюционной культуре. Луначарский не только отвергал такое отношение к творчеству Танеева, относя его к кастовым предрассудкам, но немало сделал для того, чтобы это угнетающее модам мнение всесторонне разрушить и убедить музыкальную общественность, в первую очередь слушателей, чтобы они заново открыли для себя произведения большого композитора. С этой целью он помогал замечательному музыканту, виолончелисту, руководителю квартета им. Страдивариуса — Виктору Львовичу Кубацкому — организовать в Малом зале Московской консерватории исполнение всех квартетов и некото-

рых других инструментальных ансамблей Танеева. К первому из этих концертов Луначарский сказал вступительное слово. Наряду с этим он в статье, о которой идет сейчас речь, развил взгляд на музыкальное мышление Танеева, отражающее важную сторону социалистического общественно-культурного созидания.

Мы не останавливались на многих из содержащихся в работах Луначарского интересных (хотя часто и спорных) мыслях — о будущем музыкального театра, о музыке как элементе драматического театра, о музыке на торжествах и празднествах советского народа, о программной музыке, об особенностях музыки как специфического вида отражения объективной действительности, о противоречии в музыке XIX века между формой (как объективностью) и содержанием (как субъективностью) и т. д. Обсуждение таких вопросов, конечно, невозможно в кратком предисловии. Мы должны, однако, отметить, что до 1925 года, по самому характеру речей и статей тех лет, изложение больших проблем в музыкальных статьях Луначарского было лишь эскизным. В «Вопросах социологии музыки» теоретические проблемы развиты несравненно шире и обстоятельнее. Является ли это следствием большего углубления автора в исследуемый предмет? Эта причина, несомненно, играет известную роль. Но нетрудно открыть влияние и другого, более сильного фактора.

За годы новой экономической политики произошли серьезные перемены на «третьем фронте» (так назывался еще во время гражданской войны «фронт» просвещения, следующий по насущной важности за фронтами военной обороны и экономическим). Оказалось, что для поддержания университетов, консерваторий, театров-студий и множества других учебных и художественных учреждений, возникавших вначале повсеместно, вплоть до уездных городков, не хватает ни материальных средств, ни квалифицированных специалистов. Широта охвата масс этими видами просвещения неминуемо должна была уменьшиться. На очередь встала главная проблема — повышение идейного и специального уровня теоретиков и практиков, действующих в области культуры, воспитание новых деятелей культуры из трудовых классов (об этом рассказано в статье «Основы художественного образования», сжато излагающей также взгляды Луначарского на художественный реализм и на задачи советского искусства). Распространение всех видов школьного и внешкольного образования, организация лекций, библиотек, специальных курсов, массовое издание научной литературы и т. д. — вся совокупность государственных мероприятий уже в первые годы революции резко подняла общий культурный уровень страны; углубление теоретических знаний довольно широкого теперь круга работников культуры стало задачей не только необходимой, но и выполнимой.

Это, несомненно, было одной из основных причин, обусловивших новый характер сочинений Луначарского о музыке¹. Превосходя широтой знаний

¹ Заметим, что в музыкальной советской практике в это время также появились интересные особенности — например, небывалый расцвет в исполнительстве ансамблей и в первую очередь квартетной музыки: квартеты возникли во многих городах и приобрели большую популярность среди слушателей (квартеты им. Страдивариуса, им. Глазунова, им. МХАТ, им. Бетховена, им. Вильома).

большинство образованных людей своего времени, он был в то же время так тесно связан с массовым движением, с процессом развития всей страны, что на всех его произведениях, отмеченных индивидуальностью, лежит также отчетливая печать времени — к их большой выгоде. Но, естественно, иногда они отражают ограниченные и слабые стороны сложного процесса формирования новой культуры или имевшие временное, но более или менее всеобщее распространение предрассудки (о чем мы скажем ниже).

В эти годы значительное место в музыкально-критической работе Луначарского занимает анализ теоретических взглядов наиболее близких к марксизму музыковедов старшего поколения — Б. В. Асафьева (Игоря Глебова) и Б. Л. Яворского. Первый из них, подвергавшийся тогда ожесточенным нападкам и «справа», — со стороны консервативной профессуры, и «слева», со стороны части музыкальной молодежи, группировавшейся вокруг Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), — теперь, несмотря на спорность некоторых его идей и вкусов, общепризнан как выдающийся писатель, сыгравший положительную роль в развитии советской музыки. Второй, несравненно более оригинальный и сложный по идеям мыслитель, — Яворский оказался в другом положении. С тех пор, как о нем писал Луначарский (статьи «Основы художественного образования», «Новая книга о музыке», «Несколько замечаний о ладовом ритме», «Выступление на всесоюзной конференции по ладовому ритму»), в нашей музыковедческой литературе не появилось ни одного достаточно широкого изложения и анализа его взглядов. Официальное признание их научной ценности — присвоение Яворскому степени доктора искусствоведения в 1940 году — ничего в этом положении не изменило. Написанное Луначарским остается до сих пор почти единственным источником, из которого можно получить известное понятие о сущности учения Яворского в целом¹.

Уже упомянутая нами статья «Танеев и Скрябин» может служить образцом чуткости к музыкальному материалу, понимания индивидуальности и культурно-исторического значения изучаемых авторов. Луначарский видит в творчестве Танеева и Скрябина яркое выражение двух сторон, двух тенденций предреволюционного периода в России. Эти тенденции казались непримиримыми, потому что еще не могли получить тогда своего адекватного развития и реализовать внутреннее единство. Значительность и мощь произведений этих музыкантов как бы предвещали близость социалистического переворота и свидетельствовали о его необходимости в стране, которая была родиной обоих замечательных людей.

По портретной точности духовного облика Танеева и Скрябина, по насыщенности мыслью эта статья, несомненно, принадлежит к лучшим у Луначарского. Можно ожидать, что по ее поводу возникнут интересные споры — например, по поводу тонкой и глубокой мысли, что борьба за

¹ В настоящее время издательство «Советский композитор» готовит двухтомное издание, озаглавленное: «Б. Л. Яворский». Переиздается том I, выпущенный изд. «Музыка» в 1964 году крайне ограниченным тиражом, содержащий, главным образом, воспоминания и статьи о Яворском и его письма; том II составляется из произведений самого Яворского.

форму — это не всегда формализм, что в известных историко-культурных положениях разработка и защита наиболее объективной и целостной художественной формы является действительным средством борьбы за жизненное, идейное содержание искусства. (Эта мысль родственна тому, что Белинский и Чернышевский писали о великом значении Пушкина именно как поэта ф о р м ы. Большинство искусствоведов не принимает эту проблему в расчет, что, конечно, не обогащает споры о художественном реализме и формализме.)

Литературно-музыкальная работа Луначарского в 1925—1933 годах была очень интенсивной. Она и количественно занимала большее, чем когда-либо прежде, место в его общем литературном труде. Правда, в этой области его работы был большой перерыв; значительную часть 1931 и 1932 годов Луначарский был занят выполнением дипломатического задания. Кроме того, 1932 год был годом резкого обострения болезни, угрожавшей полной потерей зрения. В эти два года Луначарский о музыке не писал ничего. Но за остальные шесть лет этого периода список работ Луначарского в интересующей нас области насчитывает пятьдесят четыре названия — это половина всего, опубликованного им за тридцать лет.

Статьи и речи Луначарского, не включенные в «Вопросы социологии музыки» и впервые собранные в настоящей книге, можно разделить по содержанию на следующие главные группы.

В связи с отмечаемым советской общественностью 100-летием со дня смерти Бетховена Луначарский опубликовал, совместно с П. И. Новицким (представителем Бетховенского комитета при Наркомпросе), обращение «Ко всем работникам музыкальной культуры в СССР»¹. К прежним уже упомянутым нами речам и статьям о Бетховене прибавились статья «Почему нам дорог Бетховен» (вступительное слово к концерту, организованному для комсомольцев), а также «Бетховен и современность». Сопоставление различных форм народности в творчестве Бетховена и Шуберта мы найдем в статье «Франц Шуберт».

К прежним статьям о Мусоргском, которого Луначарский неизменно ценил и непосредственно, в соответствии с личным вкусом, и с принципиальной точки зрения, как своеобразного продолжателя Бетховена на почве русской революционности шестидесятых годов, — присоединилась статья «Подлинный Борис Годунов» (отклик на дискуссию о том, что следует предпочесть театрам — партитуру в оригинальной авторской редакции Мусоргского или редакцию Римского-Корсакова). Интересная параллель между Мусоргским и Римским-Корсаковым начерчена в этюде «Н. А. Римский-Корсаков» (эта статья приурочена к 25-летию со дня смерти композитора). Две последние работы Луначарского о Р. Вагнере (1933) также связаны с памятной датой — с 50-летием со дня его смерти. Луначарский хорошо помнил указание Ленина — использовать памятные

¹ Текст этого обращения см. в комментарии к статье «Что живо для нас в Бетховене».

даты для пропаганды культурного наследия и для его критического переосмотра¹.

Тематически выделяется и следующая группа статей.

В 1925 году московский Большой театр праздновал свое 100-летие. По этому поводу в печати появились статьи Луначарского: «К 100-летию Большого театра», «О Большом театре», «Для чего мы сохраняем Большой театр?». Даже не знающего всех обстоятельств того времени последнее название заставит задуматься: все ли тогдашние участники торжества желали юбиляру долголетия? Действительно, некоторые влиятельные театральные и музыкальные критики вновь выдвинули тогда вопрос: нужен ли пролетариату этот дворянский театр, не обновивший за годы революции свой стиль и не сумевший пополнить свой репертуар новыми операми и балетами на современные темы?

Нельзя, конечно, сказать, чтобы все сомнения были вовсе лишены оснований — повод для них давал трудно преодолеваемый эпигонский «академизм» театра, погоня за внешней пышностью постановок. Однако критика рутины слишком часто принимала неверное направление.

Это было время, когда начался новый прилив «левачества» в области культуры — не столько в форме «лефовского» футуризма (так как «Левый фронт» был ослаблен отходом от него Маяковского и явным неуспехом в рабочей среде), сколько в форме «рапповской» (в музыке — «рапповской»). Критики, игравшие в этих организациях главную роль, на словах признавали ленинский принцип критического усвоения классического наследия, но на деле его отвергали, не умея видеть в произведениях прошлой культуры отражения народной жизни и сводя все лучшие завоевания искусства прошлого к проявлениям эгоистических интересов эксплуататорских классов.

В своем отношении к современным художникам, не входящим в их организацию, «рапповцы» и «рапповцы» (в изобразительных искусствах — «рапповцы») были крайне нетерпимы, считая их всех, в общем, подозрительными; для них установили целую тонко градуированную шкалу — «честный попутчик», «правый попутчик», «левый попутчик», «попутчик, возможный союзник», «попутчик, возможный враг» и т. д. — которая означала не что иное, как противопоставление одной группы художников, монополизирующей право считаться чисто пролетарскими, всем остальным советским художникам.

Эти левачки и групповые тенденции в общественно влиятельной организации, а также следование в теории вульгарному социологизму уменьшали положительное значение критических выступлений против действительно отсталых тенденций. Вскоре, в 1932 году, образовались единые художественные союзы, а «пролетарские» художественные организации, в числе прочих групп, были ликвидированы по решению Центрального комитета партии. Но в 1925—1926 годах их влияние было немалым. Это видно хотя бы из того, что в статье «Для чего мы сохраняем Большой театр?» Луначарский, отстаивая право этого театра на существование, считал не-

¹ Часть речей и статей этого происхождения опубликована посмертно в сборнике Луначарского под названием «Юбилей» (название указано было самим Луначарским незадолго до его кончины).

обходимым заверить, что Наркомпрос сохраняет его исключительно как технически хороший инструмент, на котором можно сыграть будущий новый репертуар, долженствующий заменить классику, и отрекался от «дворянской, официально-патриотической и монархической» оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») Глинки, чье имя сам Луначарский называл среди немногих подлинных продолжателей великого дела Бетховена.

Можно различно судить об этой уступке, сделанной Луначарским, но нельзя отрицать, что она имела тактический характер: чтобы увериться в этом, достаточно сравнить эту статью с незадолго до того написанной статьей «О Большом театре» и с «Ответом на письмо комсомольцев консерватории» (1926), в котором Луначарский защищает ленинскую политику в культурном строительстве, отвергает «чисто пролетарские» групповые притязания на гегемонию в искусстве, обеспеченную не качеством произведений, а преимущественным организационным положением. Он учит молодежь с должным уважением относиться к таким «музыкантам-попутчикам», как Прокофьев, Мясковский, Шебалин, А. Крейн. К статьям, направленным против «лжеортодоксии», против «душка пренебрежения» ко всей «непролетарской» культуре, относится также полемическая заметка «Боги хороши после смерти» — о постановке оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» в Большом театре (1926), а в плоскости музыковедения — статья «Один из сдвигов в искусствоведении».

К важнейшим целям музыкально-литературной публицистики Луначарского в последний период его деятельности относится проблема «насыщения быта музыкой». Он спорил против высокомерного отношения к «служебной» музыке, то есть к музыке, «обслуживающей» разного рода праздничные шествия, карнавалы, дружеские собрания молодежи и т. д. (статья «Восславьте Октябрь!», 1926), и придавал большое значение созданию массовых песен, развитию хоров, народных оркестров, особенно обучению гармонистов, несущих «городскую» музыку в деревню, куда она без их посредства почти не проникала (см. предисловие к брошюре «Музыка и политпросветработа», приветствие журналу «Музыка и быт», выступления на первом и втором публичных конкурсах гармонистов в 1926 и 1928 годах). Попутно, по различным поводам, Луначарский старался поддерживать у сочинителей и исполнителей так называемой «легкой» музыки — танцевальной, оперетты — чувство их общественного достоинства, призывая их, однако, очищать свою музыкальную область от пропитавших ее вульгарно-мещанских штампов и от влияния «американизма»¹.

Значение Луначарского в развитии советской музыкальной культуры выяснится полностью лишь тогда, когда будут собраны и изданы документы, относящиеся к его работе как представителя государства, его переписка с музыкантами (или по поводу музыки), воспоминания современников (сохранившиеся материалы этого рода находятся в государственных и личных архивах и не опубликованы; в настоящем сборнике, в отделе публикаций, печатается несколько характерных документов, комментированных В. Л. Кубацким, сохранившим их в своем личном архиве). Однако и литературно-

¹ К сожалению, сохранился лишь репортерский отчет о речи Луначарского, посвященной оперетте.

музыкальное наследие, главная часть которого печатается в этой книге, позволяет понять, почему влияние Луначарского было столь велико.

Мы говорили выше, что почти все из написанного Луначарским в любой отрасли знания доступно читателю-неспециалисту. Действительно, самые сложные вопросы Луначарский излагает с наибольшей возможной простотой, и если бывают трудны для понимания те или другие детали, то общий ход мысли понятен всегда. Это не значит, что чтение этих статей не требует умственной работы, — Луначарский всегда дает для нее материал и наталкивает своего читателя на самостоятельное размышление.

Нам кажется, что некоторые из затрагиваемых им вопросов могут возбудить мысль не только любителей музыки, но и людей, посвятивших себя разработке ее теоретических проблем. Таков, например, вопрос об исследовании физических и физиологических основ музыкального искусства. По мнению Луначарского, чисто физический, акустический подход к музыке (например, профессора Гарбузова) неудовлетворителен, так как он не принимает во внимание исторической изменчивости музыки как явления социального и отвлекается от физио-психологических элементов, связанных с устройством слуховых органов и работой высших нервных центров. На свой лад так же односторонен чисто физиологический (или преимущественно физиологический) подход. Но «чисто социальный» принцип, отвлекающийся от физики и физиологии, также представляется ему односторонним и потому неверным. (Добавим, поясняя мысль Луначарского примером из другой области, что в одном из неверных толкований теории стоимости Маркса труд, образующий меновую стоимость, сталкивался как «чисто социальная» категория, ничего общего не имеющая с той затратой нервов, мускулов, мозга рабочего, о которой писал Маркс.) Луначарский считал необходимым исследовать в процессе анализа физический и физиологический факторы, чтобы тем лучше понять главный фактор — общественно-исторический, и он ожидал, что теоретики музыки и эстетики выработают теорию, в которой постоянные и переменные факторы находятся в диалектической связи.

Этот взгляд Луначарского на общие проблемы теории легко отбросить, давая ему название «биологизма» и пр., что и делалось не раз. Но такое заранее отрицающее отношение приносит мало пользы. Оно основано на игнорировании момента относительности, без которого наука беднеет, на недиалектическом оперировании жесткими и косными категориями.

Разумеется, высказывания Луначарского не представляют собой законченных теоретических положений — это только общие очерки проблемы. Неверно было бы вообще рассматривать каждое из теоретических высказываний Луначарского как законченную формулировку принципа: часто они бывают лишь описательным изложением, не претендующим на точность, но дающим понять постановку вопроса в целом. Различая, например, в музыке два начала — конструктивное и эмоциональное, характеризую отдельных авторов и произведения по степени их близости к одному из этих начал, Луначарский имеет в виду тенденции, а не абсолютное воплощение той или иной полярности, он рассматривает эти тенденции в возможном их реальном переплетении. Точно так же различение, с одной

стороны, музыки и архитектуры как искусств, не пользующихся материалом конкретных образов, и, с другой стороны, живописи, скульптуры и литературы отнюдь не значит, будто Луначарский предполагает, что музыка отражает какую-то иную, особую действительность. Луначарскому (так же, как другому художественному критику-большевику Ольминскому, которого он в связи с этой проблемой цитирует) такое формалистическое или мистическое представление об искусстве совершенно чуждо. Конечно, действительность, отражаемая человеческим мышлением в любой форме,— одна. Но ведь существование различных искусств не случайно, и только самый плоский идеал может считать их порождением субъективности. Очевидно, каждое из различных искусств отражает преимущественно какую-то свою сторону единой действительности, и задача теории эту специфическую особенность данного искусства найти и объяснить. Отдельные высказывания Луначарского по этому вопросу очень отличаются друг от друга; среди них есть и неверное утверждение, что музыка — искусство «безобразное»; однако в статье «Рихард Штраус», на первых же ее страницах эта мысль уточнена: «музыка, при всей своеобразной определенности, не может быть переведена на язык образов и понятий — или, вернее, может быть переведена многообразно». Спорны некоторые гипотезы, которые высказывает Луначарский в речи на Всесоюзной конференции по ладовому ритму. Но вопрос поставлен им остро, серьезно и требует дальнейшей разработки.

Ко всему, что было написано Луначарским, требуется исторический подход. Он сам в большинстве случаев умел относиться «исторически» к своим прежним работам; пример — его послесловие 1923 года к речи «О музыкальной драме», произнесенной в 1920 году. Луначарский признает, что некоторые его идеи (сложившиеся еще до революции) относительно будущего развития музыкальной драмы приводят к настолько уродливым результатам, что лучше от попыток в этом направлении совсем отказаться; но он все-таки, добавив послесловие, в котором со всей ясностью выразил свое отношение к старому реалистическому театру и великому значению наследия А. Н. Островского для советского театра, перепечатал свою уже во многом устаревшую для него статью (в сборнике «В мире музыки»); он сделал это, по-видимому, и потому, что продолжал считать многие ее положения верными, а главное потому, что речь шла не о случайной или узкоиндивидуальной ошибке, но о мысли, связанной с более общими явлениями. Он часто излагал свою новую точку зрения в примечаниях к старой работе; и в тех случаях, когда он писал о том же вопросе новые статьи, то не старался уничтожить следы сказанного прежде,— того, что принадлежит истории.

Так, например, Луначарский уточнил свое суждение о Чайковском в статье «Чайковский и современность» (1930), отмечая при этом, что прежде у нас, в советской критике, этого великого музыканта ценили недостаточно и судили о нем односторонне. Более ранние отзывы о творчестве Чайковского у самого Луначарского противоречивы: с одной стороны, он причислял Чайковского к немногим продолжателям дела Бетховена, с другой — считал, что пессимизм, упадочное общественное настроение восьмидесятых годов является его наиболее характерной чертой. Спорным было

также у Луначарского понимание оперы «Евгений Онегин» как в основном «веристской», требующей от постановщика и исполнителей лирико-бытовой трактовки. Впрочем, и не соглашаясь с этими мнениями, было бы неправильно делать на их основании прямые выводы относительно общей методологии Луначарского как критика; напомним, например, что в своих прощательных и справедливых «Музыкальных фельетонах» П. И. Чайковский удивлялся, зачем исполнялось такое слабое произведение, как первый концерт для фортепиано с оркестром Шопена¹, и отказывал в художественных достоинствах Брамсу. Причины, обуславливающие такого рода спорные или неверные суждения, если они высказаны тем или иным значительным писателем, могут быть выяснены лишь конкретным и осторожным анализом.

Работы Луначарского неравноценны. Мы уже говорили, что уступки схематическому «социологизму» в его литературных работах редки. Все же они есть — в частности, в статьях о музыке. В этом смысле небольшая статья «Романтика» (1928) стоит ниже общего теоретического уровня работ Луначарского тех лет. Романтизм и реализм, их смена и взаимоотношение рассматриваются в этой статье, как порождение различных фаз в истории каждого общественного класса — его восхождения, господства и упадка. При этом романтизм жизнеутверждающий относится Луначарским к первому периоду, реалистическая классика — ко второму, а романтизм отчаяния — к третьему. Конкретная историческая сущность каждой общественной формации и особая роль каждого данного класса в истории при этом не анализируются. Но против такой схемы восстанут, прежде всего, исторические факты, а затем и многие работы самого Луначарского.

Подобные схемы были в двадцатых годах широко распространены в нашем искусствоведении и литературоведении (в «школе Фриче» и др.), они имели силу ходячей истины (теперь в таком обнаженном виде они уже почти не встречаются).

Несмотря на то, что культурно-историческая концепция «Романтики» не оригинальна и статья эта стоит, с теоретической точки зрения, ниже большей части работ Луначарского, мы считали нужным включить ее в сборник, так как она содержит интересные характеристики конкретных музыкальных явлений.

Повторяем: ко всему, что было написано Луначарским, надо теперь подходить исторически. Многое представляется сейчас в другом свете. Но, становясь достоянием истории, литературное наследие Луначарского принадлежит нашей истории — сложной истории созидания коммунистической культуры — и входит в нашу современную культурную жизнь как живая и ценная ее часть.

И. Сац

¹ «Что касается до выбора г-жою Есиповой первого концерта Шопена, томительно длинного, бессодержательного, преисполненного рутинности, то я не могу его одобрить», — писал Чайковский в статье «Второй концерт Русского Музыкального Общества» (П. И. Чайковский. «Музыкально-критические статьи». Музгиз, М., 1953, стр. 40).

*В МИРЕ
МУЗЫКИ*

Настоящая книга составлена из моих статей о музыке, написанных в разное время, частью еще до революции, частью после нее. Сюда вошли стенограммы моих речей, которые меня просили произносить перед началом разных концертных циклов; вошли сюда некоторые из небольших комментариев, которые я, по просьбе дирекции Большого театра, писал к отдельным операм для близкой нам публики.

Я, конечно, не претендую на то, чтобы книга «В мире музыки» могла дать что-нибудь специалистам в области научно-художественного понимания музыки. Не претендует моя книга также быть популяризацией знаний о музыке, так как и для этого я не считаю себя достаточно музыкантом. Книга преследует другие цели. Она перебрасывает некоторый мост между миром музыки и миром социальным. В этом смысле в литературе сделано еще очень мало, так что мои статьи в этом отношении не явятся, как мне кажется, излишними.

Подчеркивая идеи и эмоции, содержащиеся в музыкальных произведениях, они стараются связать их с соответственной общественной средой и с относящимися сюда общественными идеалами, как прогрессивными, так и иногда, с общечеловеческой точки зрения, вредными.

Гораздо более тонкой и столь же важной задачей явилось бы рассмотрение чисто формальной стороны музыки — и с точки зрения ее якобы внутренне самодовлеющих законов и закономерной их эволюции, и с точки зрения опять-таки глубокой связи этой формы, с одной стороны, с идейно-эмоциональным содержанием и через него с эпохой, а с другой стороны — с общим уровнем экономической культуры, с составом инструментов, с особенностью техники, чрезвычайно мощно отражающимися именно на формальных сторонах музыки.

Существуют уже кое-какие интереснейшие попытки создать

КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ ШОПЕНА

(К 100-летию ЮБИЛЕЮ)

историю музыкальной культуры, они имеются и в западно-европейской литературе (например, Комбарье и Бастиапелли * и др.), и в русской литературе. К сожалению, ни одна из них не написана с последовательно марксистской точки зрения и ни одна в этом смысле не стоит хотя бы даже на высоте еще далеко не окончательной работы Гаузенштейна «Искусство и общество», посвященной исключительно проблемам изобразительных искусств *. С этой точки зрения мои популярные, а не научные очерки могут все же быть некоторым небольшим шагом в указанном направлении.

Они могут преследовать еще одну цель, а именно — ближе подводить дилетанта из демократических кругов к интеллектуальному и эмоциональному осознанию открывающегося перед ним мира музыки.

В этих соображениях — оправдание появления настоящего небольшого сборника.

Автор

Кремль, 25/IV 1923 г.

1. МУЗЫКА XIX ВЕКА

Культурный мир чтит память одного из величайших представителей музыки.

Еще Тэн * противопоставлял нашу культуру эпохам архитектурным, скульптурным и живописным, как время господства музыки. С тех пор это положение повторялось бесчисленное количество раз. Бетховен и Вагнер не уступают ни в чем Фидию и Праксителю, Микеланджело и Леонардо.

Искусство теснейшим образом связано со всей социальной жизнью. Оно, во-первых, отражает ее тенденции, ее глубочайшие настроения, во-вторых, в свой черед, влияет на жизнь, является известной силой в определении культурного уклада и отчасти самого развития общества. Конечно, влияние искусства сравнительно поверхностно и пасует перед железными законами экономики. Если оно выражает собою тенденции отживающих или социально слабых групп, то его хрупкое сопротивление разлетится вдребезги под тяжким колесом экономики, если оно красками, песнями организует зарождающиеся и крепнущие в людских душах ростки завтрашнего неизбежного, — тогда оно, несомненно, ускоряет, углубляет, облегчает социальные процессы. Они протекли бы и без помощи искусства, и немного в них изменилось бы, если мы станем судить издали, как социологи; но для самих переживающих драму жизни, для ее актеров — а мы все являемся таковыми — далеко не безразличны детали, та атмосфера, которая окружает события, те душевные движения, которыми они сопровождаются. И тут значение искусства огромно; именно оно, больше чем философия, больше чем сама наука, создает эту атмосферу: терзает или успокаивает, зовет, ободряет, радуется или печалит, окрашивает в своеобразный цвет человеческое самосознание; и поэтому явления, в нем происходящие, борь-

ба нового и старого в самой области искусства, различные способы выражать или опережать действительность, а также противодействовать ей, отнюдь не безразличны для живого человека. Социальный анализ того или иного времени остается решительно неполным, если не проанализировано при этом тщательно и его искусство.

Самое явление торжествующего развития музыки, начиная с конца XVIII века, ее решительного выступления на первый план требует своего объяснения. Уже Тэн сразу попал в главный нерв современной художественной жизни. Музыка — искусство наиболее субъективное, с наибольшей силой и разнообразием отражающее внутреннюю жизнь, динамику эмоций, настроений и страстей. Великим музыкантом мог стать только человек, привыкший к самоуглублению, питающий величайший интерес к своей внутренней жизни, считающий малейшие движения своей психики ценными. При этом для его развития необходима и среда ему подобная, среда таких же «самокопателей», людей рефлексии, индивидуалистов. Мало того, необходимо, чтобы эта внутренняя жизнь, которая идеализированно отражается в звуках, была богата и разнообразна, чтобы она была напряжена и патетична, — скудный и тусклый духовный материал, конечно, не годится для музыкальной разработки. Всеми этими качествами обладала душа человека, выступившего на общественную арену вместе с крушением старого режима, человека XIX столетия.

Социальные перегородки рухнули, жизнь выбилась из наезженной колеи, все казалось доступным всякому; демократия, по выражению Наполеона, была карьерой, открытой для всех. Личность оказалась предоставленной себе, своему автономному чувству, прославленному Руссо, и своему критическому разуму, обожественному энциклопедистами. Необъятны были ее мечты, ее аппетиты. Но в общей свалке, в буржуазной борьбе всех против всех, огромное большинство этих жадных мечтателей, этих арривистов*, этих «самоценных личностей» гибло, устилая своими израненными горами оба края тяжкого пути человечества. Музыка была песню дерзкой мечты о богатстве, могуществе, наслаждении, благе, она была песней мучительных колебаний, страхов, наконец — отчаяния, песней полумертвых, выброшенных из жизни, оплакивающих себя, проклинаящих мир или ищущих для себя и для других обездоленных утешения в убаюкивающей, стоящей на границе нирваны музыкальной меланхолии.

Революционный период, в который вступила Европа в конце XVIII века, создавал индивидуализм, все богатство бурных личных переживаний и вместе с тем почву для широкого развития истеро-неврастенических настроений.

Но революционный период этот создал и нечто другое — некую стихию, которая отразилась было в совсем другой му-

зыке, чем ныне господствующая, которая нашла было свое собственное отражение, но по причинам, которые мы ниже укажем, вновь его потеряла. Этой другой стихией нового времени была народная масса, главный герой революционных драм. Хоровое начало, музыка коллективов, музыка психического океана слиянной народной души должна была идти рядом с музыкай мучительно оторванного индивидуума. Революция создала демократию с ее двумя выражениями — свободной личностью и пробудившейся массой.

В этой небольшой статье мы не можем, конечно, представить сколько-нибудь полной картины развития обоих, притом часто пересекавшихся течений.

Гигант Бетховен, как это доказано сейчас Жюльеном Тьерсо*, отразил в своей музыке именно исполинские ритмы народных движений Великой революции. Без нее Бетховен — в самом ценном, что он дал, — немислим. Даже музыкально-исторически он связан, как с предшественниками, конечно, гораздо менее значительными, но незаслуженно преданными забвению, с официальными музыкантами революции — Госсекком, Керубини, Лесюэром. Размах орлиных крыльев бетховенской музыки обещал колоссальное развитие коллективно-психологической музыки. Но на деле интеллигенция, выделявшаяся из своей среды гениев музыки, все дальше отходила от революционных масс, и поэтому развитие этой стороны музыки, на наш взгляд, наиболее важной и богатой, оказалось прерывистым и недостаточным. К наследникам Бетховена в этом отношении могут быть не без натяжки причислены Вебер, затем Берлиоз и Вагнер, но лишь в немногих произведениях, вроде «Траурно-триумфальной симфонии» Берлиоза и первых актов «Зигфрида»; затем «Кармен» Бизе и некоторые произведения русской музыкальной школы, прежде и главное всего исторические оперы Мусоргского.

Напротив, музыка индивидуалистическая получила развитие колоссальное, чудесное. Не говоря о таких превосходных музыкантах, как Шуберт, Мендельсон, Беллини, как Берлиоз в большинстве своих произведений, как позднейшие Брамс и Р. Штраус, как наш Чайковский, — она имела таких несравненно тонких и глубоких выразителей, таких пленительных, исключительных гениев музыкальной психологии, как величайший лирик, Гейне музыки — Шуман, как сладко-ядовитый, грандиозный, головокружительный Вагнер «Тристана» и «Парсифаля». Эти вершины искусства окружены бесчисленными группами предшественников, спутников и подражателей, так что, поистине, музыкальное творчество XIX века не боится сравнений с эпохами величайшего расцвета других искусств.

Таковы в общих чертах причины исключительного развития музыки в XIX веке, такова ее физиономия.

Чтобы лучше понять ее культурное значение и определить

среди других упомянутых нами гениев место Шопена, познакомимся с современными раздорами среди теоретиков музыки, имеющими к нашей задаче самое непосредственное отношение.

2. СПОРЫ НАД МОГИЛОЙ ШОПЕНА

При всем благоговении к Шопену, при всей невозможности отрицать гениальность мастера, ритмы, напевы и настроения которого вошли в плоть и кровь современного культурного человечества, часть французских критиков, целая школа с интересным музыкантом и писателем Венсаном д'Энди* во главе, школа, указывающая, как на своего учителя, на покойного композитора Цезаря Франка, считает важной задачей парализовать влияние Шопена.

Д'Энди с совершенной ясностью выразил основу этой теории музыки. Главнейшим в музыке, согласно ему, является своеобразная логика, глубокая разумность построений, ясность, прочность и гармония архитектуры. Именно архитектуру составляет д'Энди как наглядный прообраз музыки. Грозит неизбежным и жалким падением музыке вторжение в нее романтизма, безыдейных капризных построений произвольной, иррациональной игры чувств. Это, по мнению д'Энди,— чистое варварство, симптом духовной расслабленности, это — патологическая музыка. Пусть же говорят об искренности! Искусство — не область откровенных признаний, а область артистически законченных прекрасных форм. Пусть же говорят о глубине содержания романтической музыки! Искусство вообще ничего общего с содержанием не имеет, во всяком произведении художественно одно — форма.

Так говорят «интеллектуалисты». И встречают энергичный и негодующий отпор в среде «сензитивистов»*, группирующихся вокруг Дебюсси, как своего мастера, вокруг Лалуа*, как теоретика. Эти находят спасение музыки только в субъективизме, только в содержании. Чем утонченнее, чем капризнее, чем патетичнее изображаемые музыкантом душевные переживания, чем сильнее заражает он душу своими настроениями, чем виртуознее играет он на нервах — тем он более велик. Музыкант-формалист, музыкант для уха — это только добросовестный ремесленник рядом с истинным художником, страстная, измученная душа которого находит новые области чувства, новые комбинации ощущений и, как пламенеющий факел, предшествует простым смертным на таинственных путях мистерии развертывающейся и усложняющейся жизни духа.

— Боже сохрани пренебрегать правилами,— говорит д'Энди.— Боже сохрани оторваться от традиции: она хранительница веками проверенных разумных прекрасных форм и приемов.— Боже сохрани опутывать себя правилами и счи-

таться с традицией. Свобода, полная свобода, произвол гения — вот атмосфера, которой дышит истинный художник,— отвечает Лалуа.

Сопоставим эти направления в теории музыки с другими явлениями культурно-буржуазной жизни. Не так давно, с легкой руки Лассера и Леметра*, началась имеющая колоссальный успех «травля романтизма», свирепая критика его остатков и эпигонов, безжалостный суд над памятью его отцов. Особенно Руссо приводит этих так называемых «неоклассиков» в бешенство; он — отец всякого зла и, прежде всего, революции. Как? Говорить о свободе человека, о святости его страстей, о его праве ставить действительности идеальные программы, мечтать и бороться за осуществление своих мечтаний? Как? Объявить высокомерную личность выше установленных законов прочно сложившегося общества? Как? Заменить стильность, выдержанную последовательность, развитие жизни классических, органических эпох эклектизмом, базаром суеты, царством индивидуальных прихотей? Это — преступление, которому нет равного. Назад к классикам XVII века, к чувству меры античного мира, к простым здоровым линиям архитектурной устойчивости, склоненности личности перед повелительным законом! Назад к спокойному строю, к самодисциплине, к прозрачной разумности, к подчинению бунтующих страстей сильной воле, в свою очередь подчиненной царю царей — строгому долгу! И рядом с этим идут другие новости: идет призыв буржуазии к мужеству, к отважному сопротивлению наступающему врагу, к сомкнутой, внутренне прочно связанной классовой организации. Эти тенденции отражаются и в книгах по философии, социологии, экономике, и в лекциях, и в статьях журналов, и в романах вроде «Ницшеанки» Лесюэр*, и в драмах вроде «Баррикады» Поля Бурже. И это еще не все: оздоровители буржуазии, гуси, встревоженно загоготавшие в мешанском Капитолии при приближении «варваров», стремятся использовать для оздоровления своего гибнущего класса и то, что было до сих пор прихотью, спортом. Начинается усердная проповедь здоровой жизни, атлетических упражнений, половой сдержанности, употребления спиртных напитков, и все это начинает иметь успех среди новых поколений буржуазии, среди сменивших собою поколение «fin de siècle» и представителей aube de vingtième*. И тем не менее это торопливое движение от развратного, инертного индивидуализма, от декадентства, от гниения, и этот ужас перед свободной волей, перед личностью, человеком самому себе законодателем, человеком господином самого себя — все это симптомы бесповоротного конца класса. Это — поздние предсмертные старания массажем, водолечением и умеренностью вернуть навсегда утраченное здоровье.

И неоклассицизм в музыке есть не что иное, как попытка

вернуться к строгим, мужественным ритмам, использовать музыку, как пользовались ею спартанцы, считавшие свой дорийский лад средством, укрепляющим мужество, а мягкий и капризный лад лидийский — источником изнеженности и разврата.

Но, конечно, далеко не вся новая буржуазия идет за этими апостолами «возрождения». Хорошая половина культурного мещанства остается декадентской в точном смысле этого слова. Со старческим сладострастием ищет она утонченнейших переживаний, ищет извлечь какое-нибудь наслаждение из истрепанных, раненых нервов, любит, чтобы ее пикантно раздражали странным, экзотическим, извращенным, еще больше любит, чтобы ее убаюкивали тихими песнями, в которых она находит идеализированное, стилизованное, переведенное на язык причудливой красоты отражение своей лишенной единства, разорванной, калейдоскопической души. Эти — остаются романтиками декаданта. Эти — ищут дальнейшей патологичности музыки, эти — рукоплещут бесформенному импрессионизму, усталой сентиментальности Дебюсси и варварскому галопирующему бегу за новинками, пряному, оргиастическому разгулу Рихарда Штрауса.

3. ШОПЕН КАК СУБЪЕКТИВИСТ

Шопен добился славы почти с первых шагов. Его учитель Эльснер* предсказывает ему, ребенку, блестящую будущность после первого знакомства и напутствует его наказом занять место между Россини и Моцартом. В то же время Шопен выделяется как несравненный пианист. Эльснер сравнивает его со знаменитым Фильдом*. Двадцати лет Шопен переживает страшное общественное горе — взятие Варшавы и оставляет музыкальный памятник этого события в своем так называемом «революционном» этюде*. Переехав в Париж, Шопен приобретает дружбу самого сильного в тогдашнем музыкальном мире человека — Франца Листа, и тот без труда делает его модным как пианиста, импровизатора и изящного салонного композитора. Для него открываются салоны князя Радзивилла* и графини Ротшильд, он становится «пианистом герцогини». Великосветские дамы буквально носят на руках этого печального красавца с неистощимым родником самой сладкой музыкальной меланхолии в сердце.

Значит ли это, что Шопен был понят, что почувствовали его культурную роль или хотя оценили его место в развитии музыки, тот новый смелый шаг, который он сделал? Ничего подобного. Модный виртуоз, одно из утонченнейших светских развлечений, учитель по червонцу за час — вот что такое Шопен был для Парижа. Понять его могла только более широ-

кая публика: буржуазная интеллигенция, самые культурные слои мещанства, но они при жизни Шопена знали его плохо. Гениальность его натуры, Шопена-человека, эту воплощенную поэзию чуткости, грусти, патриотизма, нежности, бескорыстной любви, оценивали, конечно, друзья и, в особенности, великая Жорж Санд, но огромное место Шопена в истории искусства понял только один человек, но зато это был равный — это был Роберт Шуман.

В чем же дело? Дело в том, что Шопен был не столько даже музыкантом, сколько поэтом-лириком в звуках. Он с негодованием говорил о музыке бессодержательной, не выражающей никаких душевных состояний. Его музыкальные произведения — это тончайшие настроения души, отличающейся чудесною подвижностью и чуткостью, выраженные почти с полной точностью в звуках рояля. Что за дело было ему до правил? Как мог он считаться с прошлым? Как Вальтер* у Вагнера поет, что подсказывает ему сердце, приводя в ужас ученых мейстерзингеров, так точно и славянин Шопен, человек другой культуры, юной, искренней, деревенской, но культуры страдальческого народа, породившей уже таких гениев той же надрывной искренности, того же горького лиризма, как Словацкий, Мицкевич, польский интеллигент всеми фибрами — Шопен пел свою душу, как она есть, и стремился к одному: быть правдивым в музыкальном изображении своих воздушных грез и той свиты многоликих, летучих настроений, которая звенящим роем окружала эти золотые, лунные грезы.

В то же время не надо понимать шопеновское негодование против бессодержательной музыки в том смысле, будто он вкладывал в свои произведения определенные идеи, известный сюжет. Нет, конечно, иначе почему бы он был музыкантом? Если бы идеи его были определены, если бы образы его были законченны и пластичны, он бы был живописцем, как Матейка, или поэтом, как Словацкий, может быть, даже философом-мистиком, как Товянский. Но, как очень тонко заметил Пуаре*: «У Шопена музыкальная идея ближе к чувству, чем к мысли». Таким образом, Шопен есть самое полное отрицание музыкального формализма и самое утонченное, самое искреннее, а потому самое захватывающее выражение музыкального романтизма.

И по мере того, как неврастения делала свои завоевания, по мере того, как чудовищный бег прогресса, несущий с собой почти прозрачную быстроту впечатлений, по мере того как рост противоречий социальной жизни истощали и вместе с тем болезненно напрягали нервы культурного мещанства, — Шопена-субъективиста стали понимать.

Из обездоленного края, из окровавленной Варшавы этот юноша принес свою лиру, похожую на ту дудочку, что сделана из кости убитой сестрицы, и сыграл на ней песни своей

тоски, своих почти неумолимых, почти уже мистических грез — порождений польской души, смертельно отчаявшейся, но не желающей умирать.

И в этих песнях лишенного родины поляка европейский интеллигент нашел самые поразительные созвучия с расстроенной музыкой своей собственной истерзанной души.

4. ШОПЕН КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ НАРОДНИК

Но назначение Шопена еще не исчерпано сказанным. Если Шопен занимает рядом с Шуманом едва ли не первое место среди музыкантов-индивидуалистов, то ему принадлежит также и одно из почетнейших мест в музыке коллективистической.

Шопен страстно любил свой многострадальный народ, с огромным вниманием прислушивался он к народной песне, такой родной и понятной ему. Он внес во всемирную музыку славянскую широкую печаль, славянский раздольный разгул, всю ту безотчетную игру буйных чувств, сменяющихся внезапным упадком, которые созданы и нашей природой, и нашими социально-экономическими судьбами.

Уже в «революционном» этюде слышатся народные песни. В длинной веренице сверкающих красками, непостижимым образом сливающихся вакхическое веселие с почти безумной тоскою мазурок Шопен целиком улавливает старопольскую душу, рыцарскую, разнузданную, страстную, неудовлетворенную и в недрах своих глубоко печальную. Это именно славянские танцы. Ведь и в малорусском гопаке, в самом примитивном, самом деревенском, веселье вложено в минорную гамму.

Но Шопен пошел, если это возможно, еще дальше в своих полонезах. Наступает иногда такое время, когда личный гений, организатор, обладающий широким кругозором, настоящий хозяин техники своего искусства оказывается еще не оторванным от питающей груди массового народного творчества. Такие времена создают величайшие произведения художественной культуры. Библия, песни Гомера, «Калевала», трагедии Эсхила — все это продукты, так сказать, гениев-редакторов хаотических, безмерных, бездонных произведений творчества коллективного. То же можно сказать, и о полонезах Шопена. Это уже не лирика — это эпос, это восторженное и вместе спокойное, пластическое изображение судеб целого народа — того, что в них психологически существеннейшее. В полонезах Шопена столько пышности, блеска, молодости, порыва и вместе такой сдержанной грации играющего своими силами гиганта, что нельзя, слушая эти полонезы, не верить, что «еще Польша не погибла», что этот народ еще будет иметь

свой новый расцвет высокой культуры, что его пророки не ошибались, предрекая ему великое будущее.

Но времена были тяжелые, времена были отчаянные, и часто Шопен оплакивал свою родину, хоронил свои надежды. Таким образом создал он свой похоронный марш*, своего рода Монблан музыкальных Альп. Острота личных переживаний, страстный крик индивидуальной изболевшейся души здесь гармонично смешивается с колоссальным коллективным горем, траурным потоком массовой печали. Шествие развертывается, исполинское и черное, длинные вереницы людей с поникшими головами, хоронящих самое дорогое, объединенных одним чувством безотрадного горя, но в то же время людей гордых, идущих к могиле ровным и сильным шагом, мужественно встречающих сразивший их надежды удар. И вдруг черная пелена разрывается. Луч солнца падает сквозь тучи. Что-то зажигается в черных глубинах сердца, во что-то еще верится, какое-то умиление сжимает горло, и почти сладкие слезы выступают на глаза. Кто-то поет грустно и просто — она ничего не обещает, она таинственна, эта песня, но она утешает почему-то. Однако клубящиеся громады черных туч вновь скрывают беглый луч солнца. И опять, надрываясь, звучит сумрачная похоронная музыка, и опять холодные с виду, сдержанные в движениях, проходят титаны, со смертью в сердце, за гробом самого для них дорогого.

Непосредственное влияние Шопена велико. Лист и в рояльной и в оркестровой музыке широко использовал вольности Шопена. «Тристан и Изольда», самое страшное по своей интенсивности произведение Вагнера, носит на себе явную печать глубокого и любовного изучения Шопена. Русская школа в значительной мере порождение Шопена. Глинка горел к нему энтузиазмом. Отец новейшей школы — Балакирев — был знаток и, можно сказать, последователь польского музыканта. Чайковский во многом шопенианец. Не менее заметно приемы и ритмы Шопена проникли во всю современную музыку. Мало того, эти ритмы проникли во всю современную культуру. Многие из нас бесконечно далеки от того, чтобы сознавать в себе присутствие Шопена, и, однако, он тут, он неслышно напевает в глубине нашего горя и нашей радости, он живет в ритмах нервной системы человечества, ибо он был гениальным выразителем и организатором разнообразных волн, кипящих в психофизическом океане общественной жизни.

Среди французских виртуозов на скрипке самым интересным является Люсьен Капэ*, немного знакомый уже России, куда он ездил два-три года тому назад, куда вернется и, надеюсь, найдет там признание, какого заслуживает.

Я слышал его игру как солиста, эту строгую, кристально чистую, какую-то богослужебную игру. Я знал, с какой высокой хвалой отзываются о его квартете даже немецкие авторитеты — как известно, с порядочной долей предубеждения относящиеся ко всему французскому.

Серьезная критика Парижа, говоря о Капэ, никогда не преминет произнести слово: апостольство. Но в чем заключается «апостольство» знаменитого скрипача — она оставляет невыясненным.

Понятно, с каким удовольствием принял я предложение одного молодого скрипача посетить Капэ и прослушать в его кабинете репетицию несравненного Четырнадцатого квартета Бетховена.

Впечатление, которое я вынес из этого визита, столь сильно, оригинально и благотворно, что мне было бы невозможно не поделиться им с читателем.

Кабинет Капэ — высокая, но небольшая темная комната, отделанная синим сукном и дубом. Чья-то картина в блеклых тонах, напоминающих гамму знаменитого пювисовского «Рыбака»*, да мощный бюст Бетховена на камине украшают эту почти капеллу, освещенную строгой формы кубической лампой у потолка. Под ней — четыре освещенных пюпитра — и на них уже раскрытые ноты одного из божественнейших произведений гения музыки.

Входит Капэ. Он мне кажется меньше ростом, чем на эстраде. Он мне кажется меньше похожим на Достоевского, чем я предполагал. Но известное сходство остается. В бороде, в

этих высоких взлизах над висками, в тяжелом спуске лба и нависших бровях, в глубоко сидящих глазах. И в странной, мягкой и в то же время властной складке губ. Но тонкий профиль и манера откидывать длинные волосы напоминают мне иного фанатика иной любви и иной ненависти: Жюля Гэда.

Кроме меня и приведшего меня скрипача, публики нет. Собираются участники квартета. Их знает музыкальный Петербург. Еще недавно музыкальный критик «Дня» давал блестящий отзыв об этих трех артистах. Это участники французского общества старых инструментов — братья Казадезюс и Эвит*.

Пока они собираются, Капэ беседует со мной. Ему присущ в высшей степени спокойный, уверенный тон.

Он говорит мне:

— Наша эпоха очень музыкальна. Кто теперь не любит музыки? Кто не играет на чем-нибудь? Было ли время, когда общество так гордилось своими музыкантами, так радушно к ним относилось бы? Не обманывайтесь, однако. У нас страшно мало подлинной музыки. Музыка! Это слово должно произноситься таким же тоном, как слова: мудрость, религия, молитва. Мы, — он указывает на своих сотрудников, — так относимся к музыке. И вот, как исполнители, во всем океане музыкальных произведений прошлого и настоящего мы не нашли почти ничего, что можно было бы назвать высокой проповедью в тонах и ритмах, евангелием красоты, кроме музыки Бетховена. Зато наш мастер нас вполне удовлетворяет. Да, нами владеет культ Бетховена. Мы не думаем, чтобы он был понят, мы не думаем, чтобы сколько-нибудь значительно был использован этот водопад истины и любви. И мы отдаем нашу жизнь делу сближения людей, по возможности масс, с источником наивысшей, утешительнейшей и глубочайшей красоты.

Капэ помолчал. Посмотрел перед собою, словно думая, стоит ли посвящать меня глубже в свои мысли и чувства, и продолжал тем же ровным тоном:

— Судьба. Я верю в судьбу. Да и как же иначе? Наши таланты, наши страсти, весь телесный и духовный облик не нами определен. Мы получили его в дар. Но я не фаталист. Можно зарыть свои таланты, можно не понять себя и голоса своей судьбы. Человек должен глубоко вдуматься в себя. В глубине своей найти свой крест и свою звезду. Осуществить себя — не значит идти легчайшей дорогой. Почти всегда это значит карабкаться в самую крутизну. Судьба требует от нас двух вещей: понять ее дар и культивировать его постоянным, неутомляемым, ни перед чем не отступающим, даже мук не боящимся напряжением воли. По мере восхождения становится легче. Чувствуешь свое «я». Делаешься человеком. Но стоит ослабить волю, и душа разворачивается: ты скользишь вниз. За по-

стоянное усилие, за власть над утомлением, за пожертвование всем одному — получаешь награду. Не счастье — это неважно, — но сознание того, что ты делаешь свое дело.

Сотрудники Капэ сидели молча, задумчивые, видимо, одобряя слова учителя.

— Мы нашли, что наше дело — Бетховен. Мы работаем без усталости над ним. Мы кое-чего достигли.

И он сделал знак.

И вот в строгом кабинете началось чудо. Мистерия воплощения в звуки и через них в трепет нервов, в экстазы душ когда-то пережитых Бетховеном экстазов.

Величаво раздвигалась непостижимо логическая последовательность образов Четырнадцатого квартета. Вот его внушительный готический портал, а за ним вся сказочная страна преображенной земли.

Серебряные ночи, кровавые закаты, пышные сады роз и кипарисов. Вздохи счастливой печали, стоны мучительного наслаждения.

Как в песне духов, усыпляющих Фауста, природа предстает в ее единстве, словно ткань, в которой все мотивы сплела она в один грандиозный узор. Помните: «Блещет все поле, гроты блистают, где процветают в радостной доле тихие грезы, грезы любви. Нежные лозы гроздь отягчает, сок выжимает пресс, и в ручьях он вытекает, шумно сбегает в мраморном ложе, с гор ниспадает звуочной струей; пенясь, подножье гор омывает шумной волною. Птичка взлетает с песнею в небо, к светлomu Фебу. В море блистает ряд островов в зеркале чудных вод изумрудных. Там, среди лугов, духи блуждают, пляшут на нивах хоры счастливых, бодро на воле носятся в поле, бродят на склонах блещущих гор, плещутся в водах тихих озер...»

А вот медленно движется процессия. Большие фигуры в покрывалах. Их пение глухо и торжественно, их свечи мерцают. Но что это? Не сбросили ли они с себя капюшоны? Или вслед за монахами идут рыцари и поют так же вольно, как вольно веет их знамена и пышные перья их шлемов? А за ними идут менестрели с той странной песнею ранней весны европейской чувственности, в которой мистицизм и сладострастие сочетаются в какой-то робкий и неуклюже грациозный танец. Между тем, там, на взгорье, ушедшие вперед рыцари уже бросились в сечу, свирепую, смятенную, звериную, как на рисунке Рубенса, скопированном, говорят, с картона другого мага — Леонардо.

Поразил меня эпизод, где какие-то счастливые существа поют сквозь слезы о любви, сидя словно в меланчевом саду Орканьи *, над темным обрывом; а там, в глубине обрыва, рисует виолончель что-то черное и безликое, что копошится, взбегает, обрушивается, роется, хочет выглянуть и испугать.

И в то время, как перед духовными очами проходят эти

и многие, многие другие образы, — телесные глаза видят исполнителей. Они ушли в свой великодушный труд. В работу глаза и уха, искусных пальцев и в сочетание песен своих инструментов.

Капэ особенно хорош. Он покрыл своей черной бородой волшебника половину скрипки и колдует смычком и ворожит левой рукой. Лицо его строго. В глазах горят свечи. Ровным, напряженным, фанатичным и восторженным пламенем. Но иногда, в иных местах, он полужакрывает глаза, и на губы его всходит истомная улыбка.

Душа Капэ похожа на дорическую постройку. Она грозит и восхищает ясной правильностью своих больших пропорций. Но вокруг ее массивных колонн, вдоль канелюр бегут виноградные побеги. Широкие темные листья бросают фиолетовые тени, и сладостно рдеют синие гроздья, и вот сквозь колоннаду пробегает испуганное стадо коз, за которыми гонится смеющийся фавн.

Они кончили. Глядят друг на друга, все еще восхищенные. Молодой Казадезюс, словно зачарованный, напевает одну из своих тем.

— C'est un monde! — Это целый мир, — говорит Капэ с каким-то беспомощным жестом.

Когда мы очнулись, стали продолжать нашу беседу.

— Вы видите, — сказал маэстро, — мы проникли далеко в Бетховена. Гордиться тут нечем. Это благодать. Конечно, пришлось трудиться, но труд без дара судьбы — пуст и немощен, как дар без труда — тускл и полумертв. Мы преданы нашему делу уже потому, что испытываем подобные часы. Раз испытываешь — от этого не откажешься.

Я говорю: «Для вас было большим счастьем найти трех музыкантов, оказавшихся способными стать на вашу точку зрения и выполнять вместе с вами вашу миссию».

— Да, — отвечает Капэ, — мы друзья. Я смело могу сказать — мы братья.

И он прибавляет фразу, оставшуюся для меня несколько загадочной:

— Я нашел их как артистов. Потом они стали людьми. Конечно, я предпочел бы обратное. Предпочел бы найти людей и сделать из них артистов: но нами располагает судьба.

Разговор стал общим. Старший Казадезюс стал рассказывать об их общих путешествиях и привел, между прочим, типичные русские воспоминания: артист едва не был арестован за ношение оружия.

При этом для меня выяснилась одна крайне любопытная черта: все четыре артиста не любят юга и южан.

Это характерно. Если вы спросите: откуда у французов это мистическое чувство музыки? Эта кропотливость разработки, это сознание долга, это апостольство в искусстве, эта

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ

(РЕЧЬ НА ОТКРЫТИИ ИНСТИТУТА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ)*

поражающая серьезность, граничащая с педантизмом, но порождающая зрелое мастерство? Если вы скажете, что это все вовсе не французские черты, не то, что принято называть «латинским гением», если вы вспомните французскую музыку с ее Берлиозами, с ее Гуно и ее Дебюсси — я вам скажу: вы берете лишь половину Франции, берете ее провансальское, почти греко-итальянское, и оставляете в стороне ее кельтское. Разве не кельты создали бездонные мифы о Тристане и Изольде, о Парсифале? Разве не северные строители Франции воздвигли мистичнейшие здания Европы, соединив в искусстве свободных каменщиков иератическую серьезность и вольную игру фантазии?

И когда передо мной играли эти четверо, я думал: это их предки построили волшебные «Notres Dames»* по всему северу их родины.

Я хочу кончить несколькими строками из отзыва о Капэ другого глубокого и гениального музыканта — Феликса Вейнгартнера*.

Вот что пишет этот царь музыки: «Во главе сидит мастер Капэ, который длинной бородой своей и насквозь одухотворенным лицом кажется пророком. Неподвижно и молча сидят четыре музыканта за пюпитрами».

Вейнгартнер рассказывает дальше об исполнении квартета В-dur и продолжает: «В первый раз услышал я фугу. Да, в первый раз. Столь совершенное исполнение дает этой звуковой фантазии нечто одновременно более интимное и более мощное, чем исполнение оркестра. Капэ углубился в самую пучину тайны мира бетховенских творений. Для этого нужно было отдать всю жизнь великой классической музыке. Он говорил мне: «Я не сажусь за Бетховена, мысленно не помолвившись ему, чтобы он простил мне мою дерзость». Это — слова истинно великого и глубокого художника. Мне казалось, что над залой протянулась связь между величием и красотой, и под ее сенью раскрывались нам многочисленные тайны».

Таков Люсьен Капэ, его квартет, его апостольство.

Да пошлет нам судьба, в которую он верит, побольше таких музыкантов!¹

¹ Статья была написана в начале 1913 года. Вскоре виолончелист Казадезюс был убит, к великому горю Капэ. Я не знаю, возобновился ли после этого квартет. В течение 1914—1915 годов я часто встречал Капэ и имел с ним множество интереснейших бесед. Он был призван тогда в Парижскую консерваторию в качестве профессора, и ему же одно большое издательство поручило классическое переиздание всей скрипичной литературы Бетховена и ансамблей, в которые входит скрипка. С конца 1915 года, после переезда моего в Швейцарию, я потерял связь с Капэ и даже сейчас не знаю, что с ним, и где он работает. (26/IV — 1923). (Все подстрочные примечания в тексте принадлежат автору.— *Ред.*)

Я не имею намерения сейчас обсуждать или освещать подробности программы, которая была выработана и продумана для будущего Государственного института музыкальной драмы*. Я хочу сказать несколько слов относительно принципа музыкальной драмы, и не потому, чтобы об этом было мало сказано, наоборот, в последнее время было много порываний в направлении создания музыкальной драмы, — но в эту идею вкладывалось различное содержание, и вот теперь я хочу сказать, как мы смотрим на задачи того Института, который может привести к расцвету этой формы.

Я сказал, что в идею музыкальной драмы может быть вложено разное содержание; но всем сторонникам музыкальной драмы присущ протест против нынешней формы оперы и драмы, вообще против современного состояния театра. Первым гениальным выражением этого протеста был знаменитый манифест Рихарда Вагнера, изданный в 1849 году и переизданный сейчас Советской властью*. Это единственный памятник мировой литературы, где с такой яркостью и революционным пылом говорилось о значении истинного театра и бичевалось то состояние театра, которое Вагнер нашел перед революцией 1848 года. Как гениальный представитель оперы, Вагнер указывал на те бытовые и экономические причины, которые превратили театр из учреждения очищающего и просвещающего в коммерческое предприятие, имеющее целью забавлять одну часть общества, а именно высший слой публики, так как это неизменно обеспечивало хорошие сборы, а этого только и было нужно театральным предприятиям.

Для Вагнера идеалом театрального искусства была музыкальная драма, где стихи музыки и действия должны взаимно проникать друг друга, как это было в древнегреческой тра-

гедии. В древнегреческой драме все жесты, интонации должны были быть выдержаны в строгом ритме. Все действия, все речи и паузы, раздававшиеся со сцены, были строго расчитаны и разучивались таким образом, как это теперь делается только в балете. Никакого произвольного движения не допускалось, за исключением оттенка страсти, того или иного освещения голосом. В таких же формах рисует себе Вагнер и музыкальную драму. Но, вместе с тем, музыкальная драма не должна быть таким произведением, которое бы действовало, как музыка, исключительно без посредства слова через слух, прямо на некоторые нам еще не известные нервные центры. В греческой драме драматическая часть стояла на должной высоте. Когда желали воплотить определенный замысел, то брался всем известный миф громадного культурного содержания, который имел бы значение поучения и представлял блестящую череду перипетий, увлекающих, заставляющих ждать развязки и дающих вместе с тем громадный подъем изображением пафоса человеческого страдания. Вместе с тем проходил целый ряд афоризмов, блестящих формул, суммирующих человеческий опыт. Колоссальное разнообразие было включено в греческую драму в единении с пластическим впечатлением ритмических телодвижений, единичных и массовых. Такое богатство, такой исключительный синтез художественных человеческих возможностей сплетались, чтобы создать не спектакль, не зрелище, а своего рода богослужение, ибо греческая драма не порвала с первоначальным культом, она имела в центре театра, во время действия, жертвенник Дионису. Греки рассматривали драму как воспарение человеческого общества к великим, вечно ясным богам. В этот театр под открытым небом собиралось десять — пятнадцать тысяч человек — целый народ. Небольшой, но гениальный народ имеет своего блистательного представителя в лице Софокла, который представляет собой настоящую универсальную личность, выражавшую в себе почти все, чем богата была греческая культура. Софокл был полководцем, министром финансов, актером, танцором, воином. Это громадный гений человечества, и мы очень мало его знаем, несмотря на классическое образование. Никогда ни до, ни после не расцветал такой яркий гений. Софокл для своей музыкальной драмы получал как материал самых красивых актеров и просто людей красиво сложенных, с красивыми голосами и пластическими движениями, собирал их, как цветы, и создавал театр, оставивший после себя длительную мечту о взаимном проникновении музыки и драмы.

Вагнер, негодуя на театр своего времени, говорит, что теперь мы имеем лавку музыки и драмы, куда люди приходят потому, что больше некуда девать время, в которой нет никакого религиозного подъема и которая не играет больше роли

института социального воспитания, опоры культурного государства (этот упрек целиком относится и к театру нашего времени). Вагнер, в своем стремлении создать музыкальную драму наподобие древнегреческой трагедии, дал свои великие произведения, которые долго не признавались и критиковались журналистикой и критикой, и дирекциями театров. Публика раньше признала Вагнера, чем журналисты и критики. Вагнер создавал свои великие произведения в направлении изменения тогдашней формы оперы и драмы.

В этих двух крупнейших формах искусство театра спускалось с той высоты, на которой оно стояло в древнегреческой трагедии. Драма постепенно превращалась в изображение реального быта, от изображения бога спускалась все ниже, изображая божественного героя, затем общечеловеческий образ, затем единичный частный тип чиновника, купца и т. д., а еще дальше стали изображать уже просто данное индивидуальное лицо, и зритель драмы стал интересоваться тем, что изображаемое лицо, пожалуй, похоже на Ивана Петровича.

Драма стала изображать маленького человека с его маленькими переживаниями — служебными и семейными. Такая линия падения значительности драмы была заметна в очень приветствовали, считая ее демократизацией театра. На самом же деле это было омешанение театра. Выросшее мещанство сделало очень крупным слоем общества и стало требовать себе места в театральном искусстве. Оно обижалось на то, что театр изображает только богов, героев и царей, когда наступило всеобщее избирательное право и все стали равными. Мещанин желал иметь в лице театра зеркало, в котором он видел бы свои собственные переживания, свои повседневные чувства. По этому поводу Тэн в своей «Истории искусства» * остроумно замечает, что разбогатевший буржуа заказал искусство портреты себя, своей жены и своего мопса. И вот мы видим, как театр устремился по этому пути «строгого реализма», и чем более серым, заикающимся и спотыкающимся был мещанин, тем более требовали и от актера, чтобы он становился таким же серым, заикающимся и спотыкающимся. Когда же актер хотел дать больше пафоса, экстаза, то говорили, что это слишком театрально: театральное не допускалось в самом театре.

Я не хочу сказать, что весь театральный фронт был занят стремлением к изображению будничного и житейского. Оставались уголки, где театральное искусство стремилось к парению человеческого духа. Такими уголками были испанская драма и шекспировская трагедия. Но и эти уголки остатков традиции античной трагедии страдали от соседства мещанской драмы, так как актеры и тут и там были одни и те же.

Актеры уже не вырабатывали в себе того величия жестов,

безукоризненности голоса, красоты тела, которым обладали актеры античной трагедии. Играя мещанскую драму, актеры уже не стремились превращаться в сверхчеловеческое существо, полубога, стоящего головой выше всего житейского, каким должен быть вообще человек и каким пока мы можем видеть его только в искусстве. От всего этого страшно страдало то в театральном искусстве, что еще оставалось от древнегреческой трагедии.

На самом деле в этом омещанении драмы не было никакой ее демократизации. Тут было только торжество принципа индивидуальности отдельного обывателя; если же взять истинную демократию в лице рабочего, то этот рабочий никогда не пожелает выступить как «я», так как его интересует классовая борьба, вопросы создания нового мира, где он всегда выступает, как «мы», а не как «я». Чтобы убедиться в этом, стоит только обратиться к народным песням, сказаниям; там «реализма» нет, наоборот, во всем народном творчестве — стремление к сказке, к типизирующим образам и явлениям, к символам. Может быть, крестьянин или рабочий и обрадуется, увидав, что вывели на сцену Никиту в блузе, который похож на его соседа, но это будет невольное заражение мещанским чувством, которое присуще каждому, а вовсе не типично классовым чувствам. Истинная демократия может найти свое выражение только в героях и исключительных людях, которые являлись бы выразителями идей и стремлений масс.

Вагнер, будучи революционером и надеясь на социальную революцию, ждал спасения театра от рабочего класса. Он ждал, что придет рабочий класс и освободит драму от мещанства, сделает ее выразительницей своих чувств, воплощением своих наивысших идей, подобно тому как античная трагедия была выражением духовных стремлений афинской демократии.

Другой полосой театрального искусства являлась опера. Она возникла в Италии сравнительно недавно, в XVI—XVII веках. Эти века были в Италии веками стиля барокко, веками стремления к различным прикрасам виртуозности, и опера с самого первого момента возникновения приобретает этот характер виртуозности, внешнего блеска. Такой она осталась во многих случаях и до нынешнего дня, и только исключительные таланты создают в ней нечто большее.

В течение всего XVIII и начала XIX века итальянская опера была виртуозным представлением, в котором под точий музыкальный аккомпанемент певец берет высокие ноты, заливаясь колоратурой. Французы со своей стороны хотели дать опере более глубокое содержание. Глюк в своих операх стремится назад к Еврипиду, он старается вернуть в свои оперы богов и героев. Хор древнегреческой трагедии он хочет заменить оркестром и дать в оркестре истолкование чувств

действующего лица. Но перевес все-таки оказался на стороне виртуозной оперы. В Гранд-Оперá мы видим появление оперы с дуэлями, дуэтами, квартетами, хором и традиционным балетом в пышных костюмах. Мелодраматические писатели писали бесконечное количество либретто, кто мог глупее, и никто эти бессмысленные либретто не находил неуместными, так как все понимали, что не место серьезному осмысленному сюжету там, где раздается бравурная музыка и вставляется балет в пышных костюмах. Наступает линия торжества мейерберовской музыки, которая, конечно, не выдерживает никакого сравнения с симфонической музыкой. Создается вавпука* во всем ее блеске. Получается спектакль с музыкой второго сорта, сюжетом третьего сорта, спектакль, как раз достойный празднующего свою победу буржуа после удушения революции 1848 года, театр, куда дамы приезжают показывать свои туалеты и бриллианты.

После подавления революции 1848 года Вагнер остается в стороне и находит свое утешение в покровительстве романтически настроенного короля, осуществляет опыт со своими операми. Но оперы Вагнера не были оценены. Мейерберовская опера продолжала свое помпезное шествие.

Что же повлекло к падению столь высокую форму, как опера Глюка, какое место в истории оперы занимает вагнеровская опера? Глюк в своих операх под влиянием Корнеля, Расина стремился вернуться к античным образам. Тут-то и заключается ошибка. Нам, в наше время, нельзя брать образы, созданные другим народом, жившим в совершенно других, нежели мы, условиях, и думать, что в этих образах мы сможем воплотить наши собственные переживания. Что касается Корнеля, Расина, то это были действительные классики, так как они создавали громадные образы, открывающие тайники человеческой психологии, несмотря на то, что герои их, будучи одеты в античные костюмы, выражались в куртуазных фразах двора Людовика XIV. Но все эти античные костюмы были маскарадом, а не истиной. Корнель и Расин — классики не потому, что их герои заимствовали свои костюмы из классической древности. То же можно сказать и по отношению к операм Глюка: костюм героев его оперы был маскарадным, он давал фальшивый тон его высокохудожественным операм.

Что касается вагнеровской романтической драмы, то это — лучшее создание в области музыкальной драмы.

Ницше в своей прекрасной книге «Происхождение драмы»* дает определение музыкальной драмы, как вешего сна. Гениальная книга Ницше исходит из идеи Вагнера и опирается на произведения его. Ницше требует, чтобы современная ему опера была уничтожена. Ницше так же, как и Вагнер, с презрением относился к реалистической драме и рекомендовал слияние драматической формы с музыкальной. Ницше пола-

гает, что архитектура, живопись, в особенности же скульптура — искусства, которые стремятся к полному выяснению идей, стремятся как бы остановить момент, поставить идею и образ вне течения времени, дать ощущение счастья, такого счастья, которое присуще всеблаженному, ничего не желающему богу. Всеблаженное и радостное ощущение счастья, которое похоже на небытие. Это стремление к вечным, поставленным вне времени формам присуще аполлонийскому началу. Другое начало полно движения, стремления и страсти. Все происходит в бурно проносащемся времени. Это — дионисовское начало, оно выражается музыкой, которая в самом своем существе полагает время. Правда, в «Лаокооне» мы имеем скульптурное изображение страдания, но в данном случае художник старается передать движение и выходит из своей орбиты. Также музыка может быть гармоничной, спокойной, дающей аполлонийское настроение, но по самой природе своей она должна протекать во времени, а ощущение, протекающее во времени, свойственно только дионисовскому началу. Полностью же дионисовское начало торжествует там, где изображается вся буря человеческого страдания. Это страдание полностью изображается в симфонической музыке, открывающей самые крайние пределы переживаний человеческой личности. Музыка в своей основе трагична. И вот в то время, как Дионис беснуется, на сцене должно проходить, как бы в вещем сне, приблизительное конкретное изображение того, что изображает гораздо шире оркестр. Такой должна быть музыкальная драма. Здесь и стихия музыки и стихия драмы взаимно проникают друг друга.

Основываясь на первых произведениях Вагнера, Ницше думал, что Вагнер создаст именно такую музыкальную драму. Но в связи с гибелью революции 1848 года творчество Вагнера пошло в сторону пессимизма, и с той поры Ницше сделался злейшим врагом Вагнера. Ницше осуждал Вагнера за то, что его произведения проникнуты истерическим чувством, нездоровой эротикой с помпезным взлетом, что музыка Вагнера так страшно длинна и сложна, что ее могут слушать только специалисты, следовательно, люди ненормальные, а маломальски нормальный человек не может высидеть до конца. Ницше даже насмехается над Вагнером, говоря, что он сам потеет, когда пишет свои оперы, и публику приводит в угнетенное состояние. Ницше обвиняет Вагнера в реакционерстве. Он говорит, что в первых своих произведениях Вагнер стремился к торжеству света, а затем с ним произошел перелом, и в нем пропала вера в торжество света. Так, в первых своих произведениях он дает Зигфрида сильным победителем и завоевателем мира, когда же он потом возвращается к Зигфриду, то приводит его традиционно к смерти.

Чем же объясняется такой перелом в творчестве Вагнера?

В результате удушения революции 1848 года появился с одной стороны империализм, а с другой — пессимизм, который нашел себе яркое выражение в лице Шопенгауэра и отразился на Вагнере, отравив блестящую страницу музыкальной драмы, которую мы могли бы иметь в его творениях.

Кроме музыкальной драмы, созданной Вагнером, существовала другая линия этого рода театрального творчества. Тот же Ницше прославляет Бизе, как создателя «Кармен». Ницше говорит, что «Кармен» — это музыкальная драма, которую дал знойный Юг в ответ Северу. «Вы пьете пиво в туманных долинах — и у вас выходит Парсифаль. На Юге светит солнце, люди с горячей кровью пьют вино. Сухощавые, подвижные жители Юга, светлые трубадуры создают такую же светлую, яркую, радостную музыку, слушая которую делается приятнее жить на свете».

Следующим этапом рода, созданного Бизе, была веристская драма*, которая у нас дала попытку Мусоргского — «Женитьбу», в Италии довела до Леонкавалло. Веристскую драму вы все знаете. Эта итальянская школа дает мелодраму из жизни маленьких людей. Разыгрывается какой-нибудь конфликт, где получают развитие страсти любви, ревности и т. п.

К этому роду музыкальной драмы мы должны отнести отрицательно, так как тут, в сущности, не музыкальная драма, а драма с музыкой, драматизированная опера, но взаимопроникновения музыки и драмы, которое должно быть в настоящей музыкальной драме, здесь нет. Это и понятно. Дионисовское начало трагедии человеческого страдания не может воплотиться в качестве частного примера вещего сна, конкретно изображающего то, что в оркестре проходит, — в маленьком частном событии, изображающем адюльтер или какое-нибудь другое событие из жизни маленьких людей. Можно музыкой довести сюжет до очень большой высоты, но существует предел, на котором данный реалистический сюжет отказывается служить. Создания Масканы и Леонкавалло мы не можем признать истинной музыкальной драмой. Такая опера подает руку оперетке, той ее части, в которой оперетка сама приближается к мелодраме, и вообще веристская драма во всем ее дальнейшем развитии должна прийти к мелодраме.

Таковы реальные произведения, о которых можно говорить, как о попытке создания музыкальной драмы.

О музыкальной драме можно еще говорить в плоскости метода исполнения уже данных произведений. В этой области большое место занимают попытки тов. Лапицкого*. Писал ли он о своей теории, я не знаю, но он очень много ставил. Тов. Лапицкий говорит, что надо покончить с вампукой. На сцене должно происходить интересное, осмысленное действие, изображение которого должно отвечать художественным требованиям, все это должно сочетаться с хорошей музыкой. Новых

пьес у нас сейчас нет. Приходится пока брать старые оперы и разрабатывать их по-новому, изгоняя вампуку. Если драматическое действие не укладывается в музыкальную форму и музыка диктует вампуку, можно сломать музыку, подчинив ее таким образом режиссеру. Но, с другой стороны, есть места, где музыка должна выступать на первый план; там, наоборот, надо слушать драматическое действие. Можно делать разного рода купюры и даже вставки, от чего приходят в ужас музыканты,— лишь бы в конечном результате все целое выиграло. С таким принципом тов. Лапицкий много ставил, результаты получались хорошие. Но все же это вовсе не то, что нам надо. Я считаю, что исполнение каждого произведения требует соблюдения известного стиля. По-моему, самое лучшее — ставить Гуно и Мейербера так, как его ставили прежде, модернизация прежних композиторов ни к чему не приводит. Что касается новых произведений, на появление которых надеется тов. Лапицкий, то мы пока их не видим.

Остаются еще великие произведения, в которых так или иначе выразилось стремление создать музыкальную драму. Такими произведениями являются «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского. В обеих этих операх ясно выступают на первый план не переживания героев, а изображение России. В обеих операх Мусоргский в индивидуальных или массовых образах, при помощи музыки и драмы, дает одно представление — это Россия. Переживания героев интересуют Мусоргского гораздо меньше, чем этот доминирующий над всем образ России. Здесь громадный подъем пафоса, и от актеров требуется особая игра, которая лишь отдельными, очень крупными талантами может выполняться достаточно успешно.

Но все это лишь проблески той музыкальной драмы, какую мы хотим создать. Какая же музыкальная драма нужна для нашего времени? Музыкальное произведение, которое послужит основой для музыкальной драмы, должно быть задумано прежде всего как симфоническое произведение, заключающее в себе какие-нибудь гигантские чувства. Возникающие на почве симфонической картины те или иные образы будут иметь свое выражение в том «аполлонийском сне», который будет в это время проходить на сцене. Аполлонийский сон на дионисовской основе.

От артиста требуется, чтобы он шел в унисон с музыкой, чтобы он целиком погрузился в музыку и ни одним жестом, ни одним словом не нарушил единства впечатления. Артист должен быть подобен инструменту в оркестре, и все действия его должны быть строжайше учтены в общем хорале, в который зрительное впечатление входит как часть музыкальной драмы. Все переливы красок на сцене, все модуляции лица актера должны совпадать с музыкальным переходом и создавать свержаккорд.

Но не только этим должна ограничиться наша задача. Нам необходимо так или иначе применить тот огромный материал, который нам остается от прошлого в виде оперы, и тот материал, который уже имеется и будет вновь возникать в виде драмы или оперы. Необходимо те оперы, которые мы уже имеем, уметь играть. Это не значит обязательно играть в реалистических тонах. По моему мнению, лучше всего воссоздавать, например, старую вердиевскую оперу так, как ее играли итальянцы пятидесятих годов. Нужно не забывать того, что стиль, в котором написано данное произведение, играет огромную роль. Мы не будем отказываться от прошлого, и оно еще подарит нам благоуханные цветы. Что касается важности сохранения стиля, то это особенно нужно помнить для драмы. У нас имеется громадная драматическая литература, остающаяся от прошлого, и, конечно, в будущем очень часто будут появляться драматические писатели, которые не будут стремиться к тому, чтобы окунуть свое вдохновение в звучащий дионисовский океан, и будут писать для драмы в прозе и стихах. В данное время драма в прозе почти убита стремлением к ультрареализму. Реалистический театр низвел этот вид театра, лишил актера прежней красоты тела, голоса, интонаций, движений, и теперь задача всякой школы — вернуть актеру пластичность; при помощи балетных упражнений поднять актера, чтобы он владел своим телом, как скрипач владеет своим смычком, чтобы он мог передразнивать того бога, который ему снится в лучших снах. Если он способен довести тело до интенсивной красоты, то он будет таким актером, который имеет право выступать на сцене. К этому ведет чрезвычайно тонкая, редкая специализация, которая именно так изменяет физический состав тела (потому что мы знаем, что от упражнений могут меняться функции и строение органов). Эта специализация должна начинаться с уменьшения ритмически двигаться и доходить до тончайшей ритмизации мимики и жеста, как выражения психических переживаний. Это тот путь, который может создать настоящего артиста, ибо разница между искусством и обыденщиной та, что в прозаической обыденщине отсутствует ритм — там все случайно.

Правда, может показаться, что ритм может привести к холодной размеренности, но те, кто этого боится, не понимают всего богатства и могущества ритма. Сама живая жизнь глубоко ритмична. Когда ветер склоняет цветок или ходит волнами по полю ржи — появляется ритм. Настоящая жизнь глубоко ритмична, и нет такого проявления природы, которое бы не было ритмично. Возвращаясь к ритму, мы уходим от хаоса, крошки, от бессознательного, которые порождены ужасом человеческой социальной жизни, отпадением человека от природы и впадением в ту своеобразную стихию случайного, через которую человек, как через чистилище, проходит, чтобы

возвратиться к состоянию человеко-животного со всей обостренностью духа, но с громадным орудием, вынесенным из прошлого, с могучим разумом. Подобно тому как музыка превращает шум в тона, так и мы при посредстве искусства придем от хаоса к ритму.

Если Институту удастся создать такого актера, если из вашей среды выйдут люди, которые могут прислушиваться к биению земли, к страстям человека, все это воспринять и потом создать сценически «аполлонийский сон», если удастся создать соответственного артиста, который вернет в драматическое изображение гибкий и живой ритм,— тогда задача Института будет выполнена блестяще. Конечно, задача эта чрезвычайной трудности, но важно, чтобы звезда этого идеала сияла перед вами, чтобы вы шли к достижению его, и в области искусства вряд ли есть задача более тонкая, чем та, которую вы должны воплотить в жизнь. И если мы позволяем себе открыть Институт в такое тяжелое и горькое время, то это потому, что мы надеемся, что через пять — шесть лет мы достигнем желанных результатов и увидим, что мы опередили человечество с огромной быстротою, что мы по прошествии этого тяжелого и славного времени увидим, на какую гору мы взобрались. Может быть, придется сначала вести свою работу скромно и с большими затруднениями, но это нас не испугает, и когда над нами засияет солнце победы, работа пойдет легко и весело.

ПОСЛЕСЛОВИЕ *

Главной целью моей вступительной речи о музыкальной драме было указать на один из важнейших путей прогресса театра, а именно на внесение глубоко идейного драматического содержания в пустую на три четверти европейскую оперу, при этом не только в смысле указания направления к созданию новых опер или трактовки многих истинно содержательных идей и правильного исполнения старых опер, но и поднятия драматического театра на большую высоту путем четкой ритмизации сцены и возвращения от идеалов плоского реализма к театру возвышенному, фантастическому и т. д. Общее продвижение русского театра, сколько-нибудь передового, именно к формальному пересозданию драмы путем различных приемов ритмизации сценического действия заставляет меня теперь подходить несколько иначе к этой задаче. Конечно, общие цели остаются теми же. Над всяким другим театром возвышается театр мифотворческий, театр в грандиозных образах, в оперной или драматической форме, но, как мне кажется, непременно ритмичной и при глубоком участии музыки, художественно проповедующий какую-нибудь велича-

вую идею или сеющий какие-либо яркие титанические чувства. Для такого театра возвышенный стиль (также в случае, если это фарс, потому что Аристофан и другие комики показали, что может быть и колоссальный фарс) как нельзя больше подходящ. Однако что мы видим на самом деле? Эти плодотворные приемы то являются одеждой для вещей идейно незначительных, эмоционально не волнующих, просто развлекающих, то захватывают в свое колесо реалистические пьесы и, размалывая их, по существу принижают, а не возвышают их значение. Наоборот, действительно возвышенной в этом смысле сцены, какой надо было бы ждать, мы почти совсем не видим. Спектакли, подобные «Турандот» или «Укрощению строптивой» или, наконец, той же «Жирофле-Жирофля»*, прелестны и против них мало что можно возразить, но, во всяком же случае, это не культурно-творческий театр. Спектакли, подобные «Смерти Тарелкина» и «Грозе»* во Второй студии,— издевательство над здравым смыслом и над присущим этим пьесам стилем. А если мы имеем от времени до времени преисполненные большого пафоса вещи, вроде «Федры»*, например, то явление это кажется почти случайным. Просто один взял Сухово-Кобылина в обработку, а другой — Расина.

Драматическая мысль, в том смысле, о котором я говорил в моей речи два года тому назад, внешне пошла вперед, но главное в этой мысли, которую я тогда высказал, нисколько еще не осуществилось. Перед действительно содержательными пьесами театр более или менее беспомощен. Он скучно трактует пьесы Мартинэ или Толлера* и проходит прямо-таки мимо русских и зарубежных пьес, обладающих действительно идейным и эмоциональным зарядом. В другом месте я буду говорить об этом подробно. Здесь я хотел только отметить, что с этой точки зрения я считаю в значительной мере несправедливым свой приговор о реалистическом театре. Разумеется, если говорить об эпигонах и о драматургах типа, скажем, Шпагинского*, то суждений менять никак не приходится. Но надо прямо сказать, что сейчас не регрессом, а прогрессом для нас явилось бы подлинное, сердечное возвращение к Островскому, например, и к его стилю. Не потому, чтобы театр Островского казался мне высшей формой театра, а потому, что он, во всяком случае, несравненно выше того чисто формального театра, который сейчас занимает у нас главное место и который превращает приблизительно в одинаковое фрикассе всякого автора, кто бы он ни был.

Возвращаюсь к вопросу об опере. Я должен сказать, что здесь мы чрезвычайно медленно движемся с места, но как будто усваиваем себе правильную точку зрения. Старые оперы должны даваться в их собственном, им присущем стиле, но только как можно ритмичнее, как можно выше в вокальном и пластическом отношении. Всякая их модернизация на-

«БОРИС ГОДУНОВ» МУСОРГСКОГО

носит им безнадежный удар. Внутренне глубоко содержательные оперы (Вагнер, Бизе) должны даваться с известным торжественным или, пожалуй, если хотите, экспрессионистским подчеркиванием их внутреннего содержания. Большой театр в этом отношении («Аида», «Кармен», «Лоэнгрин») сделал правильные шаги. Правда, он не удосужился еще дать такую постановку Мусоргскому, какой он заслуживает.

В общем же и целом превращение оперного театра в подлинный театр музыкальной драмы, как я его понимал и понимаю, дело будущего уже потому, что для этого нужны новые оперы. Разве можно сравнивать бесконечную скудость в идейном отношении мирового оперного репертуара с огромным богатством репертуара драматического? Почти не знаешь, что ответить на вопрос об обновлении оперного репертуара, но заслуживают имени невежд те, которые заявляют, будто бы трудно создать хороший драматический репертуар для нового театра.

Не только над русскими оперными композиторами, но и над композиторами всего мира Мусоргский возвышается, как мощный дуб. Дело не в том, что он написал много, и, конечно, в смысле изящества инструментовки, богатства мелодий и всякого рода виртуозных достоинств можно найти не мало имен, перед которыми имя Мусоргского в этом отношении по бледнеет, — но это был первый и, если хотите, единственный творец подлинной музыкальной драмы. Мы не станем здесь заниматься сравнениями с другим великаном — Вагнером или с тем Бизе, которого Фр. Ницше поставил выше Вагнера как раз за ту близость к жизни, за ту острую правду, подчеркнутую очарованием музыки, которая господствует более, чем где-нибудь, в произведениях Мусоргского.

Две великие идеи совершенно сознательно проводились Мусоргским в его творчестве.

Прежде всего, он хотел быть правдивым, хотел быть реалистом в той области, которая казалась наименее для реализма доступной. С неподражаемой смелостью и гениальной свежестью требовал он от музыки — говорить конкретно и убедительно, от лица живой жизни, служить носительницей таких зрелищ, которые, из жизни выйдя, непосредственно возвращались бы в жизнь, как воспитывающая человеческие души сила.

И когда я формулирую эту задачу реализма Мусоргского, я, в сущности, подхожу к другой его великой идее, вне которой он, конечно, не был бы музыкантом, а может быть, даже и вообще художником. Копирование действительности менее всего могло бы быть музыкальным, и, повторяю, вряд ли самое искусное копирование создает художника вообще.

Дело заключалось не в одном натурализме, ибо второй идеей Мусоргского было величие содержания, глуби-

на психологического проникновения, которые делали бы изображаемую им правду многозначительной, поднимая ее высоко над той обыденной правдой, которую мы можем встретить в жизни.

Сам Мусоргский писал об этом В. В. Стасову: «Искусство не есть цель, но средство говорить с людьми. Правда, как бы она ни была солоня, смелость, искренняя речь к людям — вот моя задача. Вот чего хочу я, и вот то, в чем боялся я промахнуться. Так меня толкает, таким я и буду. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковырянье в этих мало изведанных странах и завоевание их — вот призвание человека.

В человеческих массах, как и в отдельном лице, всегда есть тончайшие черты, никем еще не тронутые. Подмечать и изучать их всем нутром и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали, — вот мой восторг»*.

Разумеется, если провести перед собою всю серию оперных композиторов разных стран и спросить их, интересовала ли их задача глубоко расследовать и искренно, остро выразить какую-то великую правду в глаза людям, то они, вероятно, ответили бы пожатием плеч и растерянным взглядом. Как нельзя более далека такая задача от подавляющего большинства, почти от всех оперных композиторов.

Отсюда непризнанность Мусоргского в течение долгого времени цеховыми музыкантами. Даже такой человек, как Кюи, бывший его другом, и во время жизни его и после смерти разражался замечаниями по адресу Мусоргского, которые теперь обратились целиком против самого критика и приводят обычно как свидетельство тупости современников, хотя Кюи далеко не был тупым человеком.

Наоборот, большая публика, демократия того времени, когда «Борис» появился на сцене, — главным образом, студенчество, часть городской бедноты, часть средней интеллигенции, — встречала Мусоргского яркими овациями.

И только в самое последнее время не только в России, а и во Франции, благодаря таким музыкантам, как Дебюсси, стал общепризнанным реально Мусоргский как великий среди музыкантов; не только как человек, намечающий новые пути в опере и не имевший, в сущности, ни одного достойного последователя, но и как человек, создающий новые горизонты для самой музыки, ибо, стремясь к правдивости, с одной стороны, и к значительности, с другой, Мусоргский все остальное разбивал и отбрасывал, никаких условностей не признавал, никаких школьных цепей не носил. Все, что казалось его современникам дилетантизмом, недостаточной четкостью письма, отступлением от законов музыкальной красоты, было как раз теми чертами, которые сделали из Мусоргского на-

стоящий идеал для самых утонченных эстетов новейшей Франции.

Среди опер Мусоргского по законченности главное место занимает «Борис Годунов». Историческая драма Пушкина сама по себе является великим произведением. Это, пожалуй, единственное произведение русской исторической драматургии, которое идет в сравнении с хрониками Шекспира и им подобными шедеврами западной литературы.

Но замечательно, что Мусоргского не вполне удовлетворил текст Пушкина; он не ограничивался, как это обычно бывает, купюрами и сделал целый ряд чрезвычайно важных добавлений.

Почему?

Пушкин гениально прикасается к толпе, но только прикасается. Простое замечание: «народ безмолвствует» — остается памятным, потрясает; и в других местах небольшие восклицания, возникающие в толпе, характеризуют эту несчастную, забитую, взволнованную массу, которая, однако, в конце концов творит историю. Но Мусоргского этот великий немой и заинтересовал в первую очередь. В своей музыкальной драме он решил сделать главным героем народ. Сделал ли он его великим, придал ли ему черты сказочного Бовы, восславил ли он его добродетели? — Ничуть не бывало! Внутренне верный гениальному анализу Пушкина, он сделал его таким же заброшенным, забитым, трусливым, жестоким, слабым — толпой, какой она могла и должна быть при условии антинародного режима, веками сковывавшего всякую жизнедеятельность демократии. И при всем том, этот народ возбуждает огромную симпатию — не жалость, а глубокое сострадание, связанное с невольным предчувствием возможной силы и величия народных масс.

Вы присутствуете как бы при надругательстве со стороны всех этих царей, бояр и авантюристов над благородным великаном, об искаженных страданием чертах, над слепым Самсоном, который порою мечется в судорогах и не знает путей своего спасения.

Для этой цели Мусоргский дал народу отдельные восклицания, вложил в его уста замечательные песни, поставил новую сцену народного бунта и расправы с боярами, дал, наконец, исход слезам народным в незабвенном образе юродивого. Все это, вместе со свободно текущей, как бы в одну песню сливающейся грандиозной музыкой, делает из этой оперы величайшую жемчужину русской музыки, русского театра и, больше того, музыки и театра всемирного.

Самое либретто у Мусоргского в остальном придерживается, более или менее, Пушкина. При этом надо сказать, что в первоначальном построении оперы вовсе не было Марины Мнишек и сцены у фонтана, но тогдашняя театральная дирек-

ция категорически заявила, что без любви оперы вообще не бывает, и Мусоргский, не без сопротивления и скрежета зубовного, поставил эту сцену, которую вообще не любил, хотя она написана достаточно мастерски, чтобы не портить оперы.

В первом действии мы присутствуем при искусственно создаваемом народном движении в пользу Бориса. Все, что в этом отношении дано Пушкиным, подчеркнуто Мусоргским: пристава, которые, помахивая кнутами, заставляют народ молить «отца своего» не покидать его, жалостный хор, звучащий невольным лицемерием, и разговор Митюхи с крестьянами: «Митюх, а Митюх? Чего орем?» — «Вона? Почем я знаю?» и т. п.

Все реплики, которые слышатся здесь в толпе, при всей кажущейся случайности, полны глубокого значения. В самом деле — в этой сцене народ ставит царя, будто бы занимается высшей политикой, а вся сцена выражена в тоне глубокой иронии, полной сострадания.

Песни калек переходящих подчеркивают мрачный колорит картины политической забитости народа, которая явится фоном для трагедии человеческого честолюбия и порочности, разыгрываемой великими мира сего.

Вторая картина пролога изображает пышное шествие нового царя на венчание; народ ликует, не зная, будет ли какой-нибудь толк от этой перемены, смотря на все чужими глазами.

Борис — человек недюжинный и по-своему искренний — не без раздумья и внутренней тревоги вступает на престол. Еще живет в нем надежда, что мудрым правлением он оправдает то движение хищного честолюбия, которое направило его к власти.

Первая картина первого действия совпадает с гениальнейшей из страниц пушкинской драматической поэмы, выводящей на сцену Пимена-летописца как представителя народной совести. Народ не молчит: засохшею рукою старца все то, что глухим протестом живет в его груди, заносится на страницы, которые переживут века. Сам народ вечен и пишет свои заметки для грядущих годов своей возмужалости. И тут же, рядом с величием коллектива, выявившегося в отрешении от своей личности Пимене, мятущийся индивидуалист — авантюрист Григорий.

Вторая картина — Корчма — дает возможность Мусоргскому создать необычайно яркие страницы. И шинкаря, и Мисаила, и даже пристава — все это глубоко народные типы, музыкально правдивые, так же точно, как правдивы они драматически, и самым их обыденным бытовым штрихам, самым простым словам музыка придает какое-то вечное значение. И над всем доминирует фигура Варлаама. Это — настоящая разуха-

бистая, широкая, нелепая, хаотическая русская натура. В его песне о взятии Казани чувствуется, что он и сам мог бы брать Казань, что он и сам мог бы в любой момент широко размахнуться и оказаться почти сказочным богатырем, а рядом с этим — пьянство, бессовестность и порою погружение в ту отупелую обстановку, которая так великолепно выражена в заунывной бесконечной песне Мисаила «едет ён», которую может петь только ленивейший народ, обладающий бесконечным количеством праздного времени.

От Обломова до Ильи Муромца — все заключено в богатейшей натуре Варлаама, который в другое время, возможно, мог бы быть великим сыном великого народа, а в данной обстановке становится только бездельнейшим пакостником и заблудыгой.

Ход сценического действия идет по Пушкину, события жизни Григория развиваются соответственно. Мысль выдать себя за Дмитрия растет и переходит в стремление бежать в Литву, которое осуществляется.

Самая сцена хитрости Григория, желающего отвести подозрение полиции на Варлаама, и ответ Варлаама выполнены Мусоргским с таким огромным юмором, что только здесь они получают свое подлинное значение, и если бы Пушкин дожил до этого музыкально-сценического воплощения своего замысла, он, вероятно, восторженно приветствовал бы союз своего гения с гением Мусоргского.

Во втором действии в первой картине мы имеем сцену семейной жизни Бориса. Как у Пушкина, так и в чрезвычайно широкой разработке с массой вставных песен, игр и т. п. у Мусоргского — идея этой сцены одна и та же. Здесь совершенно ни в чем неповинные, глубоко симпатичные дети оказываются втянутыми в вихри и водовороты политических потрясений, вызываемых честолюбием их жадных отцов. Это — одна из форм казни для этих отцов.

Борис, любящий отец, стремящийся основать новую династию, будет фактически погубителем этих милых его сердцу, нежных и прекрасных существ.

Тут же происходит знаменитая сцена с Шуйским, прекрасная уже в драматическом замысле Пушкина по четкости психологического анализа «лукавого царедворца» и опять-таки бесконечно выигрывающая у Мусоргского, ибо музыка является здесь у него психологом, который и интонациями певцов и аккомпанементом оркестра как на ладони выкладывает вам самое внутреннее и тайное в душах действующих лиц.

Монолог Бориса полон драматической силы и является тем же образчиком великой музыкальной интерпретации переживаний, намеченных драматургом.

Здесь, в той постановке, которая обычно идет на сценах,

следует картина между Самозванцем и Мариной, вполне следующая Пушкину.

Четвертое действие написано самим Мусоргским. Он придавал ему особое значение, ибо здесь-то и выступит полностью на первый план главный герой Мусоргского — народная масса.

В каком-то лесном овраге взбунтовавшаяся толпа крестьян издевается над боярином Хрущовым. Это — мучительная сцена, в которой жестокая, справедливая ненависть и дикое озорство жутко смешиваются между собой.

Появляется Юродивый в железном колпаке и веригах. Мальчишки почти с такою же жестокостью набрасываются и на невинного. А Юродивый, садясь на камень, покачивается и поет жалостную песню. Сюда же приходят бродяги Мисаил и Варлаам. На фоне их лицемерной и провокаторской песни вдруг врывается удалой хор толпы о поддонной силушке бедовой, о грозной силушке удалых молодцов, которые жаждут потешиться.

Я думаю, слушая эту песню в наши времена, всякий невольно припомнит эти действительно стихийные взрывы народного негодования и народной мощи, когда пришла вулканическая пора переворота. Но Мисаил и Варлаам направляют всю его поддонную силушку на свои грязные грабительские цели.

Сцена продолжается избивением попавшихся по дороге католических священников (одно воронье натравливает полуслепый народ на другое) и затем славословием того же непрозревшего народа самозванному авантюристу, к которому присоединяются и толпа, и Хрущов. Сцена пустеет, остается один Юродивый, и его за душу хватающий плач несется над снежными равнинами: «Горе, горе Руси! Плачь, плачь, русский люд, голодный люд!»

Вторая сцена — сцена боярских козней, лукавых речей Шуйского и трагического внутреннего распада Бориса, старающегося спасти, что он может, от надвигающегося шквала, сцена, в которой Пимен рассказывает (по тексту Пушкина, у которого эти слова вложены в уста патриарху) повесть о слепом, прозревшем у гроба царевича Дмитрия — в значительной мере скомпонована также самим Мусоргским с большим чувством драматического действия.

В картине смерти царя, принимающего перед кончиной схи́му, сосредоточен необыкновенно мощный и мрачный пафос. «Я царь еще!» — кричит даже перед смертью честолюбец, но в самый последний момент человеческое оказывается сильнее политического и, бормоча мольбу «простите, простите», погибает тот, кто хотел быть великим руководителем народа, а бояре шепотом произносят: «успе».

Повторяем — ярче, чем у Пушкина, во всей опере проведен

контраст между мятущимися и страдающими, но хищными верхами и слепотой еще более страдающего могучего народа-младенца, у которого все в будущем ¹.

¹ То высокое суждение об опере Мусоргского, которое высказано в этой небольшой статье, написано в качестве маленького комментария для неподготовленной части публики Большого театра по просьбе его дирекции. Это суждение по существу, конечно, не новое, тем не менее находит себе радостное подтверждение в совершенно триумфальном успехе «Бориса Годунова» в Дрезденской опере*. Не отрицая заслуг Добровейна* и самой постановки, во многом способствующей успеху, надо отметить здесь большую чуткость немецкой публики и немецкой критики. Правда, по поводу этой оперы были произнесены последние слова: некоторые критики прямо заявляют, что Мусоргский возвышается как гигант, над всей новой оперной литературой; но суждение это отнюдь не далеко от истины (26/IV — 1923).

РИХАРД ШТРАУС

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ РЕЧЬ
К ЦИКЛУ СИМФОНИЧЕСКИХ ПОЭМ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ)

Известный немецкий музыкальный критик Леопольд Шмидт говорит: «Музыкальная проблема нашего времени—это Рихард Штраус. Его творчество знаменует собою новую эпоху в истории музыки. Это самый гениальный представитель модернизма».

Что же такое модернизм? Прежде всего здесь возникает вопрос, на который решительный ответ даст только будущее: является ли вообще модернизм в музыке и в других отраслях искусства шагом вперед или представляет собою, наоборот, явный упадок с высоты, на которую встало искусство классическое?

Из-за этого вопроса ломалось много копий и скрипело много перьев. О самом Штраусе говорит, например, Вейсман: «Отсутствие поэтического дара характеризует его, несомненно, как эпигона». В превосходном труде итальянского теоретика Бастианелли «История музыки с формальной и этической стороны» для доказательства основного положения автора, что музыка конца прошлого и начала нынешнего века представляет собою неслыханный расцвет формы при все большем оскудении содержания, приводятся в особенности произведения Штрауса и даже лучшие среди них.

О Штраусе, как о многих других модернистах (особенно футуристах), часто говорили, как о шутнике, фокуснике, шарлатане, как о карьеристе, который желает выдвинуться оригинальностью своих приемов. С другой стороны, нет недостатка в людях, которые приветствуют его как своего рода мессию новой музыки, вполне соответствующей новому душевному строю.

Присматриваясь ближе к этому явлению, модернизму, надо совершенно отчетливо понимать, что в нем смешивается не-

сколько не только различных, но, пожалуй, и прямо противоположных течений. Отчасти эти течения представлены и в самом Штраусе. Я, конечно, не думаю анализировать здесь весь модернизм в целом; но Штраус сам по себе достаточно крупная фигура, чтобы многие существенные черты модернизма можно было постичь через него. Прежде всего, с формальной стороны совершенно ясно, что Штраусу присущи в некоторой степени нервные искания нового, оригинального, большая смелость в пользовании грубыми, за нервы хватающими эффектами как в отношении изображаемого, так и в отношении средств изображения. Эта жажда новизны и погоня за внешним эффектом действительно присущи новому времени, как таковому, являются порождением нашей эпохи конкуренции, быстролетности хода нашей культурной жизни, грубости, многосложности и беспощадности эпохи высокоразвитого капитализма.

Но эта внешняя, формальная сторона является наименее существенной. В искании новизны, как таковой, нет еще ни плохого, ни хорошего; важно, насколько ценна эта новизна. Так же точно смелость, с которой разрываются традиции, решимость пользоваться какими угодно ударами, приемами, хотя бы противоречащими установленным правилам хорошего вкуса, могут быть чрезвычайно прогрессивным явлением, даже революционным, но могут быть также и чистейшим хулиганством.

Поэтому перейдем к краткой характеристике внутренних и их моментов штраусовского творчества. Все единогласно отмечают здесь прежде всего то, что лежит на поверхности, а именно — программность симфонической музыки Штрауса *, которая отразилась и в опере известной характерностью и высокой иллюстративностью, психо-живописностью форм. Программная музыка есть не что иное как позднее отражение в этой наименее конкретно-образной области искусств движения к реализму, развившегося рядом с романтикой в середине прошлого века и победившего ее. Приблизить музыку к жизни, заставить ее непосредственно выражать факты — к этому устремлялись еще Берлиоз и Лист, под этим флагом выступала наша «Могучая кучка» и особенно самый могучий ее представитель — Мусоргский.

Штраус, так сказать, запоздало проводит принцип образительности в музыке и, конечно, никто до него не отдавал этой образительности такой большой дани. Не всегда Штраус увлекается при этом изображением фактов, отражением образов — очень часто его программная музыка выражает чувство, и в этом случае мало уклоняется от музыки высокого классицизма. Защитники так называемой чистой музыки и в то же время поклонники Бетховена должны были бы вновь и вновь задумываться над словами Бетховена: музыка всегда содержательна. У каждого подлинного

музыкального произведения есть идея, люди нашего времени это прекрасно понимали, такое понимание, к сожалению, начинает теряться*.

Не напрасно Штраус в письме к одному из друзей спрашивает: «А что такое абсолютная музыка? — Я не знаю». Никакой «абсолютной музыки», конечно, не может существовать, кроме чистейшего музыкального орнамента. Но чистой музыкой надо назвать ту, которая не прикреплена ни к какому совершенно определенному содержанию, ни к какому образу или факту. Музыкальная идея почти целиком сводится к звуковым динамическим противопоставлениям. Вы сразу отличите, конечно, любовную песню от выражения гнева, но не выражает ли то, что вы приняли за любовную песню, гармонию миров, а то, что вы приняли за изображение человеческого гнева, бурю, — этого вы сказать не можете, ибо гармония миров и любовь имеют в себе нечто музыкально общее, как и буря человеческого гнева и словно гневающиеся порывы бури в природе.

На этом маленьком примере я хочу показать, что музыка, при всей своеобразной определенности, не может быть переведена на язык образов и понятий — или, вернее, может быть переведена многообразно. Даже один и тот же человек, прослушав какой-нибудь квартет Бетховена в разное время жизни, может создать совершенно иную поэму в красках или словах, которая, по его мнению, наиболее адекватно выражает прослушанную музыку.

У Штрауса не то; даже там, как я сказал, где он приближается к чистой музыке в изображении психических переживаний, самое чередование этих переживаний представляет собой как бы определенную биографию, притом она часто показывается чисто изобразительными моментами (как у Берлиоза): он и здесь прямо подходит к чистейшей звуковой живописи и старается через оркестр изобразить определенные события, сцены.

Если и до него, как я уже указал, такая тенденция была сильна в музыке и имела своих сторонников, то Штраус является до сих пор наиболее далеко пошедшим в этом направлении музыкантом. Прогресс это или регресс? Ни то, ни другое. Это разработка известной сферы музыки. Ни один объективный человек, который не хочет смешивать своих собственных пристрастий и своих собственных предпочтений с вопросом о ценности данного явления с точки зрения социальной, не посмеет сказать, что тот или другой род музыки является безусловно предпочтительным. Это было бы столь же смешно, как утверждать, что квартетная музыка выше симфонической, что опера выше оратории или обратно.

Область музыки весьма широка, еще шире, чем, например, область живописи, но разве не безжизненны были бы оба ут-

верждения: полное пренебрежение картиной ради так называемой бессюжетной живописи или, наоборот, глухое непонимание по отношению к линейной и красочной красоте орнаментального искусства ради искусства сюжетного?

Это, конечно, неправда, будто бы музыка выходит за свои пределы, если она наполняется внешним содержанием. Ведь мы имели в нашем нервном модернизме и обратное явление. Бессюжетности стали требовать от живописи в то самое время, как из музыки стали изгонять так называемую литературу, а в литературе появился лозунг: подчиниться целиком музыке, забросить даже самое слово и превратить поэзию в искусство звуко сочетаний.

Но чем же объяснить в этом случае, что вдумчивый и строгий критик Вейсман говорит об отсутствии поэзии в произведениях Штрауса? Литературы в них, во всяком случае, очень много. Не объясняется ли это именно чрезмерной конкретизацией, к которой Штраус подходит? Такая конкретизация требует прежде всего виртуозности. Переложить на музыку главные эпизоды рыцарского романа Сервантеса — это задача головоломная, требующая громадной формальной мощи. Это увлекает Штрауса, и всевозможные трюки, которые при этом приходится употреблять, часто отводят его в сторону от подлинно поэтического вдохновения. Одно дело — охватившее всю душу творца настроение, и другое дело — внешнее мастерство, стремящееся заставить музыку говорить непривычным для нее языком фактов и образов.

Было бы, однако, совершенно неверно преувеличивать характеристику Штрауса как чисто формального, почти парадоксального насильника музыки и отрицать в нем абсолютно поэтический дар, то есть непосредственную силу настроения и выражения. В том же «Дон-Кихоте» имеются очаровательные страницы, полные самой несомненной и благоуханной поэзии. Только у великих классиков эта поэзия стоит на первом плане, даже больше — она наполняет собою все, она составляет самую душу каждого произведения, между тем как у Штрауса она как бы проглядывает от времени до времени сквозь виртуозное мастерство внешне выразительной музыки.

Эта черта модернизма Штрауса — программность — в сущности говоря, делает его скорее музыкантом вчерашнего дня. Можно думать (если социальная революция не изменит мощно всего течения культуры), что музыка, наоборот, вслед за кубизмом и футуризмом в живописи, вслед за самой литературой, себе самой изменившей и требующей «музыки прежде всего», вернется в собственные недра и отринет, как кошмар, всякое служение внешним богам, что она замкнется в чистейшей, беспредметной, бесконечной, себедовлеющей и, пожалуй, бесплодной абсолютной музыкальности.

Другой чертой модернизма в Штраусе является героич-

ность содержания его музыкальных поэм. Эта героичность содержания связывается с философией Ницше и должна рассматриваться как отражение той же самой общественной формации.

Что такое ницшеанский героизм?

Если тот натурализм, та программность, о которых мы говорили выше, явились порождением науки в XIX веке, стремлением к правдивости и жизненности — этой лучшей черте буржуазного, проникнутого практичностью нового века, то и ницшеанский героизм является плотью от плоти общественных условий. Социально Ницше является провозвестником грядущего в ту пору и уже наставшего теперь в Германии империализма.

Известная часть буржуазии — крупные капиталисты и колонизаторы, офицеры армий и т. д. и т. п. — уже прониклась завоевательным хищническим инстинктом. Этот завоевательный инстинкт, эта «воля к власти» пришли к Ницше от Бисмарка и от послебисмарковских, все более мощно разраставшихся, наглых в своем самоутверждении германских капиталистических сил. Но было бы чистым примитивизмом представлять себе Ницше как чистого защитника солдатчины. Нет, капиталистический солдатский дух хотя иной раз и сказывается в Ницше, но приобретает совершенно другой характер. Иногда в его мечтах о герое тот рисуется ему, правда, как белокурый зверь в прусской каске; но чаще это — мудрец Заратустра, герой бытия, враг смерти и потусторонних надежд, человек, со всей силой утверждающий свою тонкую, ароматную, высокоразвитую телесную жизнь, утверждающий данный текущий момент, отраженный в его многогранной душе великолепной радугой переживаний. Вот это отражение империализма в человеке, стоящем в стороне, но чувствующем как бы симпатический прилив сил и завоевательный дух в себе самом — поскольку он поглощает его из атмосферы, которая богата напряженной империалистической энергией, — породило и героизм Штрауса.

Две, и притом самые сильные, музыкальные поэмы Штрауса навеяны непосредственно Ницше: «Так говорил Заратустра» и «Жизнь героя»; другие переполнены родственными им мотивами. Конечно, этот героизм насквозь индивидуалистичен и с этой точки зрения не может полностью удовлетворить нас, коммунистов; однако кое-какие родственные нам моменты в нем есть. На империализм капиталистический мы отвечаем нашим собственным «империализмом». Мы тоже не те развращенные декаденты, которых иной раз зачисляют в модернизм (да и правильно), но которые, как земля от неба, далеки от модернизма штраусовского. Кладбищенское хныканье мелкой буржуазии в тысячу раз более чуждо пролетариату, чем трубы и сверканье сабель в лагере буржуазии. Буржуазный им-

периализм хищен, буржуазный империализм отвратителен, но он силен, он идет в бой. Пролетариат тоже силен и тоже идет в бой. Капиталистический империализм говорит: все мое, все возьму, — но теми же самыми словами отвечает ему и труд. Капиталистический империализм внутренне расщеплен на враждующие группы и на ненавидящие друг друга индивидуальности во всем мире, труд же все более спаивается и все более представляет из себя нечто абсолютно целостное. Однако целостность армии труда отнюдь не противоречит мощно выраженной индивидуальности каждого борца в отдельности и особенно вождей этой мировой схватки.

Вот почему в героических поэмах Штрауса, по самому их содержанию, мы находим мотивы, родственные нашим переживаниям. В поэме «Так говорил Заратустра» (по словам Штрауса, созданной по Ницше) превосходно изображается борьба с интеллигентской тоской и унынием, борьба с религиозностью и мистикой, светлое, торжественное утверждение жизни, как таковой.

Если, проделав нечто подобное, капиталист или обуржуазенный интеллигент становится типичным конквистадором, если интеллигент типа Штрауса, приобретая такую духовную свободу, делается, скажем, вольным творцом в области мечты и искусства, то пролетарий из этого рода победы над пессимизмом и мнимыми упованиями выходит борцом за новый мир, построенный целиком на глубоко реалистических и в то же время глубоко поэтических основах.

Как ни индивидуалистически воспринят и выражен герой в поэме «Жизнь героя», тем не менее в течение еще долгого времени это повествование о врагах, о любви, о борьбе и победе может слушаться с захватывающим вниманием каждым борцом за великое дело... К сожалению, индивидуализм копошится, как червь, внутри этого прекрасного плода, а потом, в симфонии «Domestica» («Домашняя симфония»), разрастается в настоящее чудовище.

Герой Штрауса после победы внезапно разочаровывается в своем служении, видит, что мир его усилиями не изменен. Да как же и может быть иначе, если дело идет об индивидуальности? Давно сказано — один в поле не воин! И вот герой удаляется в весьма поэтическую пустыню, другими словами, к мелкобуржуазному домашнему очагу, он умирает в лоне своей семьи, возносясь потом к звездам.

Этот глубоко индивидуалистический и мещанский конец ясно показывает нам внутреннюю несостоятельность штраусовского героизма. Если бы Штраус был выразителем крупной буржуазии, он кончил бы не так, он кончил бы громами победы своего героя и изобразил бы, как он наступает на голову поверженного пред ним человечества. Если бы он был представителем пролетариата — он изобразил бы своего героя, быть

может, погибающим индивидуально, но уверенным в победе коллектива, которому он служил, или побеждающим при звуках братского торжества победоносного труда.

Но будучи по существу своему мелким буржуа, Штраус не мог привести своего героя ни к чему иному, как к разочарованию и к уютной келье под елью. Эта келья под елью разрастается в «Домашней симфонии» в нечто совершенно несуразное. Никакая красота отдельных мотивов, что бы нам ни возражали, не может искупить неуклюжести изображения громадным оркестром переживаний алькова, детской — вообще узкого семейного круга.

«Domestica» есть наибольшее этическое падение Штрауса, хотя в музыкальном отношении вещь хороша. Здесь Бастианелли прав целиком: громаднейший технический аппарат оказывается на службе для изображения совершенно ничтожного переживания. И напрасно будут говорить нам, как это делает Штейницер *, что переживания Штрауса не менее интересны, чем переживания Дон-Кихота или Дон-Жуана. Ибо дело не в том, называется ли поэма «Дон-Кихот» или «Рихард Штраус», а в том, что самое переживание не выходит за рамки обычных семейных радостей и волнений, и если Штраус переживает их, как высокие и достойные оркестрового выражения, то тем хуже для Штрауса.

Мы не можем, однако, забыть, что Штраус целостнее выражает идеал героичности в других своих произведениях, хотя и там берет эту героичность с несколько специфической точки зрения. Так, его Тиль Уленшпигель есть герой-смех. Пожиратель филистеров, рыцарь свиста — Уленшпигель гибнет на виселице, но победоносно остается жить в памяти народа. И действительно, с изумительным внешним мастерством и глубочайшей внутренней симпатией рисует Штраус этот образ победы революционера в эпоху безвременья, победы, предвкушаемой им в собственном своем еще злом, но уже веселом смехе, ибо злой смех есть начало победы, а веселый, торжествующий — венец ее.

Так же точно в чудесной первой по времени поэме «Дон-Жуан», написанной на строки Ленау *. «От победы к победе, ни на чем не останавливаясь, всегда вперед», — видим мы замечательный полет почти дикой, жадной энергии. Конечно, соответственно сюжету, ей придан эротический характер, но эротизм взят в такой благородной форме, что, в конце концов, поэма «Дон-Жуан» делается как бы поэмой неиссякаемой жажды все расширяющегося бытия. Такая жажда роста, расширения новых ощущений присуща здоровому человеку в нашем лагере в еще большей мере, чем в противоположном лагере крупнокапиталистических завоевателей, и, конечно, гораздо больше, чем затерявшимся среди обоих лагерей интеллигентам.

Даже поэма «Макбет», при всем ее отражающем Шекспира трагизме и лежащей на ней печати злодеяния, является таким же выражением напряженной воли. Это поэма преступного карьеризма, история многих отдельных крупных капиталистических рыцарей наживы, история, может быть, всего капитала в целом.

В день, когда я выступаю с этим докладом здесь, великолепный оркестр Большого театра должен представить вам две поэмы: «Смерть и просветление» и «Дон-Кихот».

О «Дон-Кихоте» я уже говорил выше, но хочу остановиться на нем несколько подробнее. Как подходит Штраус к этому образу? Вы знаете, что с некоторых пор образ Дон-Кихота окружен для нас трогательным и умилительным ореолом. Со времен Тургенева мы больше не смеемся над Дон-Кихотом *, мы даже улыбаемся несколько болезненно, мы прежде всего страдаем ему, а порой даже восхищаемся, ибо во всем сумасбродстве его исторически сказывается растерянность лучших представителей рыцарских начал феодальной эпохи перед глубоким мещанским прозаизмом серого буржуазного утра и неуклюжесть и бесприютность высокого сердца и высокой фантазии среди тех же прозаических сумерек мещанской обыденщины *.

От Штрауса такая мысль далека, он называет свою поэму введением, вариациями и финалом на рыцарскую тему. Для него Дон-Кихот — рыцарь, правда, рыцарь в кавычках, но без иронии, которая свойственна была самому Сервантесу *, — галантный, увлекающийся, не к месту смелый, вообще несколько нелепый в своем благородстве. Образ берется со стороны его смехотворных авантур, облагороженных, однако, в музыке неизменными чертами высокой рыцарственности, и после целого ряда таких приключений Дон-Кихот тихо умирает, в то время как вокруг его изголовья носятся все те же рыцарские мотивы.

Это неглубоко, но изящно. Это, так сказать, внешняя маска сервантесовского романа и, так как в «Дон-Кихоте», как нигде Штраус постарался проявить себя мастером внешней изобразительности, то вся поэма являет собою скорей блестящий курьез, полную виртуозности великолепную музыкальную юмореску, чем действительно поэму, могущую быть отнесенной к героическому циклу.

Дон-Кихот у Штрауса не герой, а, так сказать, псевдогерой. Вся поэма есть, в сущности, ласковая насмешка над героическими аллюрами мнимых героев.

«Смерть и просветление» также не знаменует собою героического в Штраусе, и с этой точки зрения сегодняшний концерт как раз для этой черты Штрауса дает сравнительно мало иллюстраций. Но зато поэма эта, взятая отдельно, являет собой высокий художественный интерес. Если на какое-нибудь про-

изведение Штрауса можно тотчас же указать в опровержение слишком смелого утверждения Бастианелли об этической пустоте Штрауса, — то именно на это.

Индивидуальность, столь остро развернувшаяся в последний период жизни капитализма как раз в тех средах, где могло привиться нищестановление с его переоценкой всех ценностей, с ужасом останавливается перед смертью. Как быть? Со старыми формами религиозных утешений порвано; но чем ценнее сама личность в своих глазах, чем утонченнее, глубже ее жизнь, тем страшнее конец этой жизни.

Идея смертности является в своем роде центральной идеей индивидуальности, порою порождающей такие изумительные явления, как «Дневник» Амиеля * или многие и многие произведения Толстого. Штраус не подошел к этой теме, как Чайковский в своей Патетической симфонии. Наш мягкий и рыхлый интеллигент-славянин просто рыдает, сидя у развернутой могилы, он просто бесконечно испуган, и вся его победа, как художника, заключается в том, что рыдания свои он старается сделать прекрасными и, так сказать, забыться, убаюкать себя самой красотой собственных предсмертных стонов.

Не то у Штрауса. С необыкновенной для него искренностью перебирает умирающая душа в его поэме страницы своих воспоминаний. Эта жизнь действительно бесконечно дорожит собою, и страшны схватки умирающего со смертью, смерть избрана с совершенной беспощадностью, как какое-то чудовище. Но Штраус, ощущая необходимость победить эту смерть, как индивидуалист, не нашел, конечно, никакого другого выхода, как возвращение к мистике, — но не мистике профессиональной, церковной, а к тому утверждению, которое так часто повторял и Толстой. Умирающие у Толстого — Иван Ильич, Хозяин — в минуту смерти постигают, что смерти нет, и что то «иное бытие», которое наступает потом, является каким-то просветлением.

Социальный человек не нуждается в таких утешениях. Его победа над смертью — в истории, в жизни.

Вряд ли искусство слова может изобразить каким-нибудь образом ту тайну, которая, по мнению величайших индивидуалистов, ждет их за гробом и в которую все крупнейшие среди них не могли не верить уже по причине самой силы жизни в них. Эту тайну более всего может изъяснить на своем языке музыка. И если, таким образом, «Смерть и просветление» остается глубоко индивидуалистической поэмой, то тем не менее в ней чрезвычайно много чистейшей человечности.

Итак, попутно рассмотрев почти все симфонические поэмы Штрауса, составляющие суть его славы, мы установили в модернизме Штрауса две черты: внешнюю изобразительность и героичность, как доминирующие, проглядывающие, в конце концов, всюду, иногда с огромной силой, иногда в ослабленной

мере. Мы узнали в них отражение научно-реалистических тенденций капиталистического мира и его империалистических тенденций и не отрицали при этом, что в нас самих есть, хотя и в иной потенции, в иной окраске, нечто сочувствующее как этому реализму, так и этому культу силы.

К сожалению, у Штрауса есть и третий элемент, не менее отражающий присущую ему эпоху, — элемент декадентства. Вообще говоря, декадентство есть нечто отличное от той формации, к которой принадлежит Штраус. Декадентство есть отражение расслабленной, разбитой мелкой буржуазии, гибнущей под колесами крупнокапиталистического Джаггернаута *, но не имеющей, по индивидуализму своему, никакой возможности спастись на пролетарский берег. Штраус же принадлежит к числу побежденных групп интеллигенции, с одной стороны, находящихся под очарованием крупнокапиталистического энергетизма, с другой стороны, сумевших преломить солдатско-купеческий империализм на свой лад — в духовный индивидуалистический героизм. Но декаденты не только музыкально хныкали, убирая свою осень кладбищенскими цветами, они утешались в своем безвременьи еще и всякого рода извращениями, главным образом половыми. Эта крайняя рафинированная развращенность была чрезвычайно ярко выражена в произведениях конца XIX века. Штраус отдал ей дань. Его оперы (вплоть до самых последних как, например, «Мещанин во дворянстве», о которых я говорить не берусь) были извращеннейшей музыкой на чисто декадентские тексты, какими являются «Саломея» Уайльда, «Электра» и «Рыцарь розы» («Кавалер роз») Гофманстала *.

И «Саломея», и «Электра», и полуопереточная фривольность «Розы» — все это истерический пароксизм, который искусственно развивали в себе мужчины и, в особенности, женщины того времени. Штраус отразил это в своих операх талантливо, но это не спасает их от чрезмерной печати декаданса, то есть развала, психологического разложения; вся гамма нездоровой эротики, от садизма до фривольной чувственности передана остро и щекочуще. Могло ли быть иначе? Мог ли Штраус удержаться на здоровой реалистичности лучших представителей психологического направления или на высотах чистого героизма? По-видимому, нет. Отражая современную ему жизнь германской интеллигенции, он не мог не отравиться миазмами ее разврата.

И эта черта проведена достаточно глубоко на музыкальной физиономии Штрауса. Она не может быть ни забыта, ни отринута, она также есть порождение, с одной стороны, скуки жизни, поражающей капиталистическое общество, с другой стороны, громадных возможностей извращения культуры.

Резюмирую. Штраус является необыкновенно для отдельной индивидуальности полным отражением своей эпохи в ее

дурном и в ее относительно хорошем. Мы, наследники этой эпохи, отнюдь не имеем намерения выбрасывать ценное вместе с мусором, а там, где то и другое срослось неразрывно,— мы умеем оценивать, различать. Часто пролетарское сердце может усиленно биться под звуки музыки Штрауса и находить в них глубоко родственные мотивы, часто оно узнает в них трепеты более мелкого, хрупкого интеллигентского сердца, а порою и отвратительные спазмы совершенно чуждого ему сердца истого буржуа.

Я менее всего думаю, чтобы такой бесконечно популярный, даже, можно сказать, для нас всех дорогой композитор, как Бетховен, нуждался в каких-либо предисловиях к исполнению его музыки. Каждый из здесь сидящих и слушающих не только хорошо знаком с его биографией и много раз слушал его произведения, но, вероятно, много думал о нем и более или менее глубоко оказывался пронизанным тем огнем бетховенского вдохновения, который сделался важным и необходимым элементом современной культуры. Поэтому я думаю ограничиться немногими словами для характеристики этого великана, равного которому вряд ли может показать какая-либо другая отрасль искусства.

Я помню, в Париже, в маленьком кабинете скрипача Люсьена Капэ * этот длиннородый человек, похожий на жреца, проповедовал нам, немногочисленным слушателям, о своем божестве — Бетховене. Для Капэ и многих других Бетховен — не просто художник, великий художник; Бетховен — это мессия, это спаситель, который принес с собой на землю новую религию, новое разрешение всех моральных, общественных и метафизических вопросов.

Что музыка носит в себе искупляющее начало, это не подлежит никакому сомнению. И если в древние времена, до расцвета греческой культуры, наши предки уже понимали, что музыка есть как бы отзвук из какого-то мира, где все стройно, гармонично, и пользовались музыкальными терминами для обозначения всякого рода порядка физического и психического, если они полагали, что над спутанной, дисгармоничной землей музыка возносит нас на волшебных крыльях именно туда, к стройным хорам светил, к гармонии сфер,— то этим самым человечество сознавало ту особенную силу, которой обладает это его великое изобретение — музыка. Все боли челове-

ского сердца могут отражаться в этой прозрачной и золотой волне, и как только они отразятся в зеркале музыки, они облагораживаются, и даже самые острые страдания и грызущие муки приобретают утешительный характер по тому одному, что они вовлекаются в танец всепримирающего и всеоблагораживающего ритма, по тому одному, что им приходится говорить на языке чистых тонов.

И тем не менее, мы можем сказать, что музыка начала выявлять все таящиеся в ней неизмеримые глубины только в новейшее время.

Явлением, которое обеспечивало колоссальное углубление музыки и расширение ее области, была демократия. Еще Ипполит Тэн отметил с большой проницательностью глубокое родство между музыкой и теми переживаниями, которыми переполнялась индивидуальная душа при назревающем демократическом режиме.

Конечно, музыка прошлого знала себя в величавом спокойствии и обладала большей внутренней уравновешенностью, чем новая музыка. Демократия, которая все перевернула, которая вырвала, далеко отбросила сына от ремесла отца, которая открыла головокружительную погоню за успехом, открыла эру острой борьбы людей, как раздробленных осколков старого режима, борьбы, где на каждого выигравшего приходилось десять гибнущих,— эта демократия, которая сделала личность одинокой, страстной, носящей в себе бесконечно много скорби, заставила личность волноваться среди огромных надежд и желаний, кровавых схваток и нужды, свергнула ее в этот мир смятения, разъединения,— сделала музыку бесконечно нужной и дорогой утешительницей и создала для нее бездонно богатый материал все более разнородных, трагичных, индивидуальных переживаний.

Народные и церковные песни стали отступать назад перед выражениями человеческой души, какова она есть в отдельности, как она живет в определенной индивидуальности. Этот индивидуализм был чреват большими опасностями, он должен был повести музыку через Шумана, Шопена дальше в сторону крайней индивидуализации, в сторону отражения самых беглых, нервных настроений, в сторону психического импрессионизма; чутким ухом прислушиваясь к внутренним изломам, стараясь запечатлеть быстролетным звуком волшебные шорохи, которые происходят в тени индивидуальной души, музыка становилась оригинальной до потери своей общезначимости.

Но если демократия, освобождая индивидуальность, создавала почву для крайнего субъективизма и нервности, то вскоре она начала выступать иначе: она выступила не только как демократия индивидов, но и как демократия коллективная.

Великая французская революция была тем узловым явле-

нием, из которого потянулись многочисленные нити всех культурных сторон жизни, в том числе — искусства. Эта демократия, старавшаяся раскрыть перед собой дорогу, это гигантское третье сословие, включавшее в себя всех — от богатого капиталиста до поденщика в деревне, это третье сословие, которое хотело сделаться всем, которое вступало в жизнь с развернутым знаменем, с упованием и жаждой достичь власти, славы, богатства,— эта толпа выступала именно как толпа, как коллектив, как целое, чтобы победить громадное сопротивление старого общества реакционной Европы.

И среди других сил, которыми должна была вооружиться для победы французская демократия, важным оружием явилось искусство.

Гигантские народные празднества, в которых каждый должен был напитаться общемассовым настроением, намагнититься, которые создавали резервуар энергии, эти праздники поставили требование: сочинять музыку для громадных масс, импонирующе-соответственную величии демократии и отвечающую достаточно разнообразным переживаниям народа в красные дни его бытия. Ликование победы, разлука с теми, кто должен был отправляться на фронты, похороны героев, взаимные клятвы и т. д. и т. д. находили язык в произведениях Мегюля, Керубини, Госсека. Согласно исследованиям Тьерсо, они явились во многом прямым источником Бетховена; но, конечно, они представляли собою только в высшей степени слабых предшественников его, ибо то, что отражалось в музыке во время Великой французской революции, еще полнее отразилось в гигантской музыке Бетховена. В этом заключается огромное, неповторимое своеобразие Бетховена. Его неизмеримое сердце, полное жаждой радости, полное разнообразными тревогами, печальями и скорбями, готовое на беззаветную борьбу и хранящее в себе непоколебимую веру в победу,— это индивидуальное сердце могло, не изменяя себе, обнять и истолковать то, что переживала, сама того не сознавая, тогдашняя демократия в целом.

Чем больше мы прислушиваемся к музыке Бетховена, тем яснее становится для нас, что коренным переворотом по отношению к музыке XVIII столетия явилось именно то, что Бетховен, пожалуй, еще в большей мере поэт, чем музыкант.

Ему бросят в этом упрек некоторые современные эстеты; они скажут, что Бетховен — слишком проповедник, слишком моралист, слишком содержателен, что он недостаточно музыкант. Сюарес*, один из тончайших эстетов Франции, говорит: чем более утончена, изношена, сладострастна данная эпоха, тем менее она понимает Бетховена. И я думаю, что не только представители прежней изношенной сладострастной эпохи не понимали Бетховена, но положение Сюареса вполне можно отнести и к современному буржуазному миру. Сюарес с замеча-

тельной тонкостью, пронизательностью и большой красотой характеризует Бетховена как пророка победы. Но и этот представитель буржуазного отчаяния, этот публицист и поэт, выражающий собою настроение той лучшей части старого общества, которая говорит, что в героическом отчаянии и в политической резиньяти только и может найти достойное себе оправдание существование современного мыслящего человека, оценив Бетховена и его титаническую силу, вместе с тем отвергается от него, потому что Бетховен ничего не говорит его душе, потому что Бетховен — моралист, проповедник, призывающий к победе. Эти же люди в победу не верят и в ней не нуждаются, у них для борьбы нет больше сил — как же они могут понять могущество Бетховена иначе, как нечто им чужое? Но мы, продолжатели Великой революции, именно в Бетховене можем найти вождя и руководителя в царстве искусства.

Бетховену присуща гигантская жажда радости. Всякий, кто читал его письма и хорошо знает его музыку, признает, что в Бетховене жил своеобразный народный юмор — попытка облечь свое веселье в какой-то неуклюжий, но ликующий танец; эта стихия в конце концов увенчала творчество Бетховена великим хором Девятой симфонии. Сюарес даже обвиняет Бетховена в том, что он только оптимист; однако нужно сказать, что Бетховен — не оптимист, который носит розовые очки и через них смотрит на мир. Бетховен слишком провидец, слишком чуткий человек, его сердце не могло не содрогаться от ужасов жизни, он ощущал их в себе, и судьба не давала ему забываться.

Этот человек, так могуче мечтающий о радости, не получал от судьбы ни одной капли этой радости. Отрицаемая действительность клещами схватила его сердце, сжав его среди целого ряда унижительных несчастий; но будучи провидцем и отражая с поражающей многогранностью все нюансы печали, вплоть до бурных приступов отчаяния, Бетховен никогда не склонял головы перед судьбой. И даже когда первый приступ глухоты потряс его, он сказал: «Я схвачу за горло судьбу, но не уступлю».

Эта схватка с судьбой постоянно кончается победой у Бетховена: песня скорби дает место радости. Из этой схватки с судьбой, которая составляет внутреннюю душу Бетховена, его динамику, он всегда выводит нас победителями. Сюарес говорит, что только в песне абсолютного отчаяния есть истинная правда и истинная музыка; Бетховен, по его словам, слишком счастлив своей твердой уверенностью в победе. Но пусть не ускользнет от нас бесконечная важность этой черты для человечества; Бетховен знает все препятствия, стоящие на пути, и в то же время не упускает случая призвать к борьбе и обещает мощным словом пророка конечную победу.

В Третьей симфонии вы слышите о герое. Он не приходит к

нам, как рисует финал Третьей симфонии, откуда-то с небес, чтобы принести чуждый, новый, необходимый нам огонь. Нет, герой вырастает среди нас, мы питаем его нашими страданиями, нашими надеждами, он вырастает, становится необходимым элементом дальнейшего роста масс, он — важнейший орган развивающегося, расцветающего коллектива.

Я думаю, что только псевдодемократия может привести людей к недостаточной оценке героев и вождей.

И я скажу: когда я в памяти своей перебираю серию этих человеческих маяков, волшебных гениев, каждый из них возбуждает, конечно, горячую любовь к себе; но все-таки никто из них, кроме Бетховена, не трогает меня каким-то особенным образом. Нам хотелось бы видеть сейчас среди нас Гете, Софокла; но никого из них сердце не жаждет так, как Бетховена.

Мы благословляем его за эту могучую ласку, так успокаивающую, гармонизирующую все то, чем ужасна наша жизнь. Хотелось бы прижаться к нему, как сын к отцу, хотелось бы поцеловать ту руку, которая запечатлела эту веру и эти страдания на нотной бумаге.

Бетховен — герой, Бетховен — вождь, и никогда, я думаю, он не был так нов, так необходим, никогда призывы Бетховена не могли раздаться с такой силой, как теперь. Хотелось бы думать, что не только над головами присутствующих, что скоро проповедь его начнет реять над головами миллионных масс, находить отклик в рабоче-крестьянских сердцах, что этот могучий, горячий источник любви, скорби и веры в будущее станет достоянием всего человечества.

ЕЩЕ О БЕТХОВЕНЕ

150-летний юбилей Бетховена празднуется Красной Москвой в широких и импонирующих формах. Музыкальный отдел * организовал серию концертов, в которых были исполнены все симфонии Бетховена; его Торжественная месса и некоторые другие произведения. Только что закончилась серия симфоний Бетховена в Большом театре, и сейчас мы присутствуем при открытии в помещении, совершенно недоступного для публики, бывшего царского фойе — Бетховенского концертного зала, имеющего быть одним из самых изящных и музыкально совершенных концертных залов Москвы.

Это празднование не может иметь характера эпизодического. Бетховен нам слишком дорог, Бетховен слишком нужен народной России, стремящейся к коммунизму, чтобы мы могли ограничиться просто серией торжеств. Этот зал не будет просто залом имени Бетховена — он будет местом, где гений Бетховена в лучшем, что он оставил нам в своей музыке, будет жить, как некий благостный гений, готовый поддержать нас в трудную минуту, вдохновить нас, вознаградить нас улыбкой счастья.

Здесь предполагаются постоянно возобновляемые каждый год циклы из несравненных квартетов Бетховена, последние из которых поистине являются музыкальными откровениями, жуткими по своей глубине и бесконечно радостными по своему совершенству, — сонат для скрипки и рояля, рояльных вещей и, наконец, ансамблей редких инструментов, ибо великолепные силы этого рода имеются в оркестре Большого театра и дают полную возможность возобновить многие почти забытые, но вдохновенные страницы великого музыканта.

Мне уже случалось давать краткую характеристику Бетховена при открытии цикла его симфоний в Большом театре. Я и теперь ограничусь несколькими беглыми замечаниями.

Недавно один французский писатель, утонченный эстет, упрекнул Бетховена в оптимизме *. Я вспомнил по этому поводу, что в самой ранней моей молодости я восторженно приветствовал термин, впервые пущенный в ход, кажется, Селли [?] — мелиоризм. Пессимист считает, что мир плох, оптимист — что мир хорош, мелиорист считает, что он улучшается. Мелиорист может вместе с тем видеть все бедствия мира, всю мерзость действительности, всю слабость и греховность человека; но мелиорист в то же самое время не только отмечает постоянную борьбу светлого начала, но и хранит внутри себя глубокую уверенность в его конечной победе.

Основная динамика музыки заключается в том, чтобы, вызвав в нашей душе разного рода колебания, разного рода неудовлетворенность, привести потом все это к единству, разрешить все это в гармонию. Разрешение диссонанса есть основная динамическая форма музыкально-психологического воздействия. Но то, что в музыке, достигая человеческого сердца, остается для ее автора все же, так сказать, формальным приемом, для Бетховена было отражением его собственной души и проявлением его философии, его религии.

Музыка Бетховена бесконечно разнообразна, она имеет колоссальный, всеобъемлющий ключ: болезни, нужда, смерть, греховные страсти, низменные побуждения, соблазны и многое, многое другое может рисовать перед нами Бетховен. Его герой, которого вы чувствуете во всяком его произведении, до отчаяния борется со всевозможными врагами извне и внутри. Но в конце концов он побеждает, побеждает иногда трагически, — через собственную индивидуальную гибель, может быть, — но побеждает всегда. И та гармония, которую рисует себе и нам Бетховен как конечную, не есть нирвана, не есть самодовлеющий классический покой и уравновешенность — это есть радость, и к радости пропел он свой последний симфонический гимн.

Бетховен глубочайшим образом индивидуален, в то же время это — самый социальный не только из музыкантов, но вообще из художников.

Как это понять?

Дело в том, что выражаемые Бетховеном чувства, вращающиеся вокруг только что указанного стержня, общечеловечны в самом глубоком смысле этого слова. И Бетховен индивидуален тем, что он с такой изумительной яркостью это общечеловечное в себе и своих произведениях воплотил.

Таким образом, требуется гигантская личность, совершенно своеобразная, для того чтобы в ней все, разрозненно и бледно звучащее в людях, запело громким и ясным голосом, и эта индивидуальность должна быть истинно человеческой для того, чтобы, выражая свою душу, выразить душу всеобщую, а не нечто отколотое, отщепенческое.

Музыка после Бетховена пошла по пути все большей индивидуализации: Шопен, Шуман, Дебюсси, футуристы. Если нельзя сказать, что последние стали выражать такие личные переживания, которые уже чужды всем, так как мы воспринимаем только их внешнюю шелуху и иногда подозреваем, что кроме этой шелухи в музыкальном произведении и нет ничего, то это только потому, что небольшая группа из общественных верхов, эстетически утонченные баловни судьбы, со своими изощренными и измельченными нервными настроенницами, вполне понимают язык своих музыкантов. Большие народные массы этого языка не понимают, и это прекрасно. Дело совсем не в том, чтобы новейшая музыка (я говорю не обо всех, но о большей части композиторов последних пятидесяти лет) опередила Бетховена; она просто ушла куда-то в сторону с большой дороги общечеловеческого коллективно-индивидуального мастерства на тропы личных настроений.

Один из лучших музыкантов Франции, Венсан д'Энди, противопоставляет в музыке две стихии: архитектуру и настроение. Одна музыка конструктивна и поэтому объективна, она была занята созданием стройных музыкальных форм; другая — субъективна и лирична, она отмечает всякие выражения и даже гримасы отдельной души.

Баха выдвигает д'Энди как величайшего архитектора, Шопена — как типичного выразителя музыки настроений.

Если мы обратимся к Бетховену, то мы увидим, что ему совершенно чужды чисто архитектурные устремления, которые иногда увлекают Баха (далеко не всегда, для этого Бах был слишком велик) и очень часто всю баховскую школу. Бетховен грандиозно архитектурен, но, так сказать, всякая большая плита, всякая колонна, всякий свод его музыкальной конструкции преисполнены огня и жизни. Его музыка в этом смысле как бы насквозь духовна.

И вместе с тем, Бетховен никогда не бывает мелок, снижаясь до ступени, на которой было бы уместно слово «настроение». Кто понимает Бетховена, тот невольно улыбнется при этой комбинации: Бетховен в такой-то сонате передает душевное настроение (или настроения — ожидания и пр.). Нет, он передает всегда огромные серии чувств, страстей, он всегда патетичен в лучшем смысле этого слова.

И так как Бетховен, классик среди классиков, объединяет в своей музыке и архитектурную монументальность и глубокую задушевность, он объективно лиричен. А объективный лиризм — общечеловеческий, прошедший сквозь великую личность, есть вообще тайна всякого истинно великого искусства.

То же самое наблюдаем мы при противопоставлении понятий: классическая и романтическая музыка.

Классическим искусством считается обыкновенно тогда, когда оно, подобно греческому, спокойно и величаво представ-

ляет собой достижение, а не бурный путь, когда оно похоже на античного бога, а не на античного титана.

Романтическим называется искусство бурнопламенное, полное кризиса, страдающее, мечтающее, далекое от своего умиротворения.

Бетховен кипуч и титаничен в самой крайней мере, но в то же время этот титанизм, на вершинах которого сияет солнце веры в победу, выражен в таких убедительных, в таких прекрасных, таких уверенных в себе формах, что поистине здесь слезы превращаются в бриллианты и капли крови — в рубины.

Бетховен — классик романтизма или романтик классицизма.

Многое можно было бы сказать еще о нем, — не напрасно об этом великане написаны библиотеки книг. Я удовлетворюсь тем, что сказал, и прибавлю только: новое искусство, которого мы чаем, которое начинает расцветать после землетрясения и в которое вольют новые соки громадные массы, до сих пор бывшие отторгнутыми от культуры, это новое искусство, когда оно будет искать пищу для своих корней, вынуждено будет пройти сквозь относительно бесплодные пласты новейшей музыки и найдет для себя колоссальное количество пищи в бетховенском пласте.

Бетховен ближе к грядущему дню, Бетховен более интимный сосед искусству социализма, чем хронологические соседи последних десятилетий.

«ГИБЕЛЬ ФАУСТА» БЕРЛИОЗА*

Гектор Берлиоз является одной из самых оригинальных, привлекательных и крупных фигур во французской музыкальной школе. Развернулся он как раз в ту счастливую, в некоторых отношениях золотую эпоху французского искусства, когда расцвет романтики (в отличие от немецкого мистического типа), активной, революционной, яркой, совпадал с первыми и, быть может, величайшими проявлениями грядущего реализма. Это было время Бальзака и Жорж Санд, время Делакура и Домье, время Фредерика Леметра — время, которое до сих пор осталось окруженным ореолом особой поэтичности и к которому вновь и вновь притягивается внимание как французской критики, так и всей мыслящей Европы.

В необычайно многочисленной плеяде тогдашних писателей, тонко очерченные портреты которых остались в произведениях достойного их летописца Сент-Бева, фигура Берлиоза отнюдь не затеривается. Фактически только он один был тогда гениальным представителем (французской) музыки, только он один в этой области шел в одну линию с великими представителями литературы, живописи, театра. Для Берлиоза характерна не только смесь фантастичности, мечтательности и бурного протеста, вообще характерная для лучших представителей мелкой буржуазии той эпохи, еще сохранивших отзвуки своих революционных стремлений, еще не сдавшихся окончательно на милость победоносному капиталу, но и почти единственное в своем роде сочетание дарования музыкального и поэтического.

Дело не в том, чтобы Берлиоз был хорошим поэтом (этого даже вовсе не было, стихи он писал плоховатые) и хорошим музыкантом, а дело в том, что он был одновременно тем и другим, и что в самой музыке своей он выражал прежде всего свои поэтические замыслы.

Отсюда именно его устремление к внешней выразительности, живописности музыки, вследствие чего он и остался до нынешнего времени величайшим мастером программной музыки и нашел себе соперника только в нашем современнике — Рихарде Штраусе. Отсюда также его стремление соединять музыку и слово, к неслыханному великолепию и остроумию своей инструментовки прибавлять хоры, арии, а иногда и декламационные монологи.

Его идея «мелолога» — соединения музыки и речитативной поэзии* — еще расцветет в свое время, может быть, чудеснейшими музыкально-поэтическими ораториями.

Франция не сразу оценила его, только теперь она причислила его окончательно к лику своих гениев и, пожалуй, только в знаменитой книге Ромена Роллана «Музыканты нынешнего дня»* нарисован был впервые во весь рост портрет этого удивительного человека, в глубокой горечи и пессимизме проведенного большую часть своей жизни. Многочисленные письма, приводимые Роменом Ролланом, рисуют все благородство, всю глубину, весь пафос этого человека и всю бездну его разочарований и страданий.

Тот, кто за восхитительным блеском внешней одежды берлиозовских произведений, блеском, граничащим как будто с каким-то почти легкомысленным жонглированием музыкальными ценностями, не увидит большой, исстрадавшейся и жаждущей счастья души, — тот лишен ушей для слушания подлинной поэтической музыки.

Для нашего времени значение Берлиоза может быть бесконечно большим. Я не могу представить себе более подходящего для широкой демократии музыкального произведения, чем оратория, чем соединение солистов, хора и оркестра для выражения величайших истин, какими может жить человечество. Именно в этом направлении идут сейчас передовые социалистические музыканты Франции. Пример: «Триумф свободы» на слова Ромена Роллана, музыка Дуайена*.

Рихард Штраус слишком пронизан ядовитыми соками времени упадка буржуазии. Рядом со взлетами нищезанятия, по тону своему могущими еще быть родственными пролетариату, в нем живут прятая чувственность, известный надлом, психопатические уклоны.

Гектор Берлиоз, ни на минуту не уступая Штраусу в даровании, — композитор, безусловно, более здоровый; конечно, в нем слишком много поэты; конечно, в нем есть наивная театральность, столь присущая его милой эпохе; но, право, все эти черты вовсе не так плохи и, быть может, ближе к подлинно народному искусству будущего, чем изысканность и утопичность музыкальных произведений последних годов.

Берлиоз написал много первоклассных музыкальных про-

изведений, но среди них, пожалуй, самое высокое место занимает поэма «Гибель Фауста».

Все романтики мира всегда притягивались к гениальному шедевру Гете. Легенда о Фаусте в гетевской обработке — одна из вечных книг. Рядом с лучшими страницами Библии, рядом с лучшими трагедиями Софокла, двумя-тремя вершинными произведениями Шекспира стоит этот лучший плод германского гения.

Музыка многократно откликнулась на великую легенду. В ее музыкальной переработке имеются превосходные произведения романтической музыки, например, «Фауст» Листа, позднее большую популярность приобрели две оперы — «Фауст» Гуно и «Мефистофель» Бойто. Менее известны другие произведения на ту же тему, которых очень много, — например, и свою первую часть неоконченной симфонии Вагнер назвал «Фауст»*.

Но над всеми этими произведениями, плохими и хорошими, поднимается поэма Берлиоза.

Правда, она капризна, она как будто слишком увлекается внешней фантастичностью, в ней как будто поставлен на самый задний план философский интерес великого сюжета, она даже как будто извращена абсолютным спасением Маргариты и гибелью Фауста, то есть пессимистическим разрешением того вопроса, оптимистическое разрешение которого есть, в конце концов, душа «Фауста». Можно сказать, что великий романтик гениально расфантазировался на тему великого классика и тем самым исказил внутреннюю и внешнюю конструкцию поэмы, взятой им за основу. Все эти возражения были бы справедливы, если бы надо было непременно сравнивать берлиозовские либретто и конструкцию с гетевской. Но делать этого во все не нужно.

Берлиоз обязан Гете только пробуждением восхищения к этому сюжету и отдельными маловажными моментами, в остальном он самостоятелен и какой-то гигантской музыкальной кистью, захватывая с необъятной по разнообразию инструментальной палитры музыкальные краски, он рисует нам широчайшие фрески, полные глубины и очарования.

В первой части действие происходит в Венгрии — исключительно потому, что у Берлиоза уже был готов необыкновенный венгерский марш*. Но что за беда! Одинокий Фауст в широчайшей венгерской степи, встреча с крестьянами и внезапное возникновение героического, вольного, непреклонного, орлиного марша является чудесной прелюдией для изображения судьбы неудачного гения, неуравновешенного романтика, мрачного берлиозовского Фауста.

Вторая часть озаглавлена «Север Германии». Это — порыв отчаяния Фауста, разочарование жизнью, упадок сил, полный драматизма речитатив, который является прообразом грядущей

шей драматической музыки и равный которому можно найти только у Вагнера и Мусоргского. Пасха приносит детские воспоминания и на мгновение утишает боль оскорбленного сердца.

Появление Мефистофеля. И сейчас же после этого — полет на волшебном плаще и поразительная по глубине изображения картина полного кутежа разнородных человеко-свиней. Далее, прямо отсюда, из этого царства хрюкающего пьянства, Фауст переносится на берег Эльбы и присутствует на балете сальфов. И в контраст с этими воздушными, порхающими, почти неземными тонами и ритмами — новое появление людей и гулянье горожан на берегу той же, только что волшебной реки.

Какое разнообразие действия!

Поистине, волнуясь, как море-океан, проходит перед нами в этой части жизнь, как она воспринимается поэтом.

Третья часть посвящена роману с Маргаритой. Кульминационным пунктом ее является изображение июльской ночи, остающееся одним из шедевров музыки всех времен, — танец блуждающих огней. Природа сама бросает все свои чары для того, чтобы сладким дурманом их погубить девичье сердце, и раздражается дьявольской серенадой Маргарите. Здесь чудесный дуэт Фауста и Маргариты, конец слишком быстротечной любви, великолепная характеристика соседок, погребавших под своими сплетнями холодеющий труп преждевременно скончавшейся нежности, — и третьей части конец.

Четвертая часть — расплата. Она открывается грустной песней Маргариты. Фауст далеко от нее, его бродячая натура, лишенная корней, лишенная цели, беспуто мечущаяся от одного впечатления к другому, жадная, но беспринципная, манит его вдаль от людей, и все терзания своего беспорядочного «я» старается исцелить, прижавшись к груди природы.

Но нет ему доступа в ее стихийное царство, ибо сзади — совершенные им человеческие преступления. Мефистофель напоминает ему о судьбе Маргариты, и Фауст мчит на адских конях спасать ее. Однако это — ловушка дьявола! ни себя, ни другого не может спасти Фауст, и черные кони в злобном галопе несут его в пропасть.

Над всей этой мрачной романтикой Берлиоз вдруг возносит нас в настоящее сияющее небо, ибо нельзя представить себе и вряд ли можно найти во всей остальной музыке нечто более насыщенное светом, нечто более эфирное и серафическое, чем финал этой поэмы, вещающей прощение и награду невинно страдавшей девушки.

Повторяю, испорчен во многом замысел Гете, и весь сюжет, вся чередовка капризов, нелогичны, лишены большой философской и повествовательной ценности. И, тем не менее, это — не только изумительное произведение музыки, это — великая и волнующая исповедь не нашей, а нашей души.

Берлиоз сам чувствует себя таким Фаустом. Как великолепно и доступны ему и красоты природы, и вершины простой человеческой доброты, как понимает он всю грацию чистоты, как широко открыты перед ним ворота в какие-то, уже за рамками жизни находящиеся, глубины — и неизвестно почему, в силу какой-то внутренней заколдованности, столь богато одаренная личность сеет несчастья вокруг себя и гибнет.

Разве это просто случайное мирозерцание пессимиста Берлиоза? Нет, здесь звучит глубокая жалоба гения-интеллигента, до кончика пальцев затерявшегося в буржуазном мире в эпоху наступления железного капитала на остатки революции, жалобы человека, протестующего всей силой духа против мещанской пошлости, мечущегося, но не видящего перед собой дороги.

Это — гениальная, полная красоты, жалоба на мир, которую можно формулировать так: посмотрите, как мир прекрасен, посмотрите, как человеческое «я» богато возможностями, и посмотрите, как оно гибнет бесплодно, вредоносно для окружающего.

Кто же виноват в этом?

В этом виновата коренная неправда всего человеческого строя. Новый великий человек уже не будет таким страдальцем, отщепенцем, бесцельным мятежником, он найдет себя, потому что ясны пути спасения из ада, устроенного для себя людьми на лоне прекрасной природы.

16/IV 21 г.

Товарищи и граждане! Мне приходилось за этот год несколько раз выступать в этом театре со вступительными словами относительно целого ряда великих музыкантов. Я с удовольствием согласился на просьбу устроителей этих концертов сказать несколько слов на этом первом концерте, посвященном произведениям Скрябина, тем более, что есть некоторая общая линия, которая совершенно случайно объединяет всю серию в нечто целое. Лично меня всегда особенно интересовали в музыкальном творчестве те стороны его, которые можно назвать поэтическими и философскими. Музыкальное творчество есть прежде всего поэзия в том глубинном смысле, на который указывает самая этимология этого слова. Это есть творчество, а человеческое творчество всегда было, есть и будет выявлением человеческой личности и человеческого духа вообще. С этой точки зрения каждый действительный музыкант, каждый крупный композитор — поэт, а каждое произведение есть, конечно, произведение поэтическое, а до некоторой степени и философское, так как всякая глубокая поэзия, отвечающая на большие переживания, больше или меньше родственна и с мыслью человека о мире, тем более, что мы все прекрасно знаем, что сама по себе философия есть не только наблюдение и мышление над наблюдаемым согласно законам логики, но также и интуитивное восприятие мира, и большинство философов представляет собою поэтов, писавших свои поэмы о мире.

Однако в музыке можно наметить водораздел, по одну сторону которого окажется так называемая чистая музыка, где автор ставит перед собою задачу исключительно звуковую, тональную и меньше всего думает о том, чтобы оживить какое-либо чувство; а с другой стороны будет музыка, насыщенная настроением, чувством, страстью и иногда тем, что можно на-

звать идеей, если понимать под этим словом не ясно выраженную мысль, а нечто интуитивно чувствуемое, какой-то подход, восприятие или переживание, не отвечающее никакой конкретной человеческой эмоции, а представляющее отражение в этой эмоции всего мира или того или другого колоссального мирового феномена.

Все те музыканты, о которых мне приходилось говорить, относятся к поэтам, философам в музыке. Я даже ссылаюсь на тех или других представителей авторитетной европейской критики, чтобы подчеркнуть, что это мнение — более или менее общепринято.

Несомненно, что Бетховен сам так оценивал свои произведения. Никто не отрицает, что Бетховену, как мы говорили перед серией концертов симфонических и камерных, присуща особая, искупающая, громадной важности и глубины этика.

Здесь были представлены и такие музыканты, как Берлиоз и Штраус. Эти музыканты, как программные, представляются заведомо поэтами — их музыка имеет совершенно конкретное содержание. Они писали поэмы, иногда непосредственно сочетавшие со словами. Только один из них является вершинным поэтом-музыкантом романтики, а другой — модернизма.

Мне пришлось также говорить о Вагнере. Он, несомненно, такой же поэт, как и музыкант, и у него начало оркестровое сопровождалось драматическим действием, которое является, по мнению Ницше, как бы конкретным примером, отдельным воплощением тех общих явлений метафизического характера — характера, отвечающего известному понятию о судьбе мира, — которые он изображает в своем оркестре.

И Скрябин был поэтом, философом, музыкантом, причем между Скрябиным и Вагнером есть чрезвычайно важная связь. Я не буду говорить о Скрябине как о музыканте в собственном смысле этого слова, о том, какую роль он сыграл в расширении пределов того, что считалось музыкально допустимым. Эта связь с новаторством Вагнера меня интересует сейчас мало. Меня интересует то, что Вагнер стоял обеими ногами на шопенгауэровском мирозерцании, на том пессимистическом пантеизме, который и у Шопенгауэра, и у Вагнера отвечал тогдашним общественным переживаниям. Скрябин был вначале тоже пессимистом и тоже пантеистом. Однако если пантеистические переживания Скрябина почти совпадают с шопенгауэровскими, то его пессимизм превращается постепенно в ликующий оптимизм. Я недостаточно знаком с внутренним миром Скрябина и не могу утверждать, что на Скрябина Ницше имел большое влияние, но думаю, что он читал его, либо был в той атмосфере, в которой ницшеанские эманации не могли не затронуть его жизни.

Я очень кратко сформулирую, как представляется Шопенгауэру мир. Он для него поток воли. Она слепа, бессмысленна,

она сама терзает себя, разбиваясь на отдельные волны, на отдельные индивидуальности, которые взаимно нарушают принцип каждой отдельной части, так что получается хаос. В основе мира, который есть хаос, который есть страдание, лежит единая воля, но она расщепилась по своей глупости и слепоте, по своей глухой страстности. Шопенгауэр не оставил этот пессимизм безнадежным: он говорил, что человек может иметь выход из этого мира в нирвану. Но как только те или иные части воли спасутся из этого хаоса и гармонизируются, придут в состояние, при котором нет противоречий, как только достигнут этого, они выступят за предел своего бытия. Это и есть прекращение воли. Стало быть, здесь, в новейшем языке, буддизм был выражен совершенно отчетливо.

Посмотрим, как представляет себе мир Скрябин. Недавно опубликованы полностью (в последней книжке «Русских Пропилеев»*) его записки и замечательная поэма — вся литературная часть так называемого «Предварительного Действия», которым он заменил свою громадную идею Мистерии (о которой мне придется сказать несколько слов).

Как же представлял себе Скрябин мир? Он почти с педантской скрупулезностью пытается подойти к тому мистическому восприятию мира, которое ему, как поэту и музыканту, мерещилось, все больше и больше овладевая его душой. Мир представляется ему как творчество духа, как и Вагнеру, — духа, который жаждет приключений. Именно для того, чтобы имели место всяческие переживания, для этого-то воля и создает мир, для этого-то мир и распадается на миллиарды частей, на неисчислимость всяких оттенков, и для этого создаются скорбь, немощь, страсти, вся гамма самомучительства, которой дух предается с таким же сладострастием, как и наслаждению. То он падает в пропасть, то поднимается на какие-то вершины, идет какая-то огромная игра подъемов и спусков, и чтобы эту игру можно было принять всерьез, чтобы этот дух мог войти в свою роль, нужно ему забыть свою божественность, свое единство и потеряться в миллиардных массах, в которых он существует и в которых мы наблюдаем его бывание.

Это то же самое, что и у Шопенгауэра. Только Шопенгауэр говорит: все это — большое несчастье, это ужас, это нечто, чего нужно бежать. А Скрябин говорит: это прекрасно, это увлекательно, ибо я чувствую всем своим сердцем, что я один из отпрысков вседуха, я понимаю, почему дух этого хотел, почему он разбился на эти страдающие бытия, и я благословляю его. И Скрябину рисовалась какая-то гигантская пульсация, которая происходит в зонах духа, то разбиваясь на осколки, то собираясь в один фокус и находя свое бытие, которое не есть отсутствие жизни, светлая нирвана, но есть воскресение всеединого, в котором каждое отдельное «Я» получает отдых. Потом отдых надоедает, прискучивает духу, он не хочет

больше оставаться в этом состоянии, он нарушает свое равновесие, и вновь наступает период бытия.

Вот так, в общем и целом, рисует себе Скрябин мир. Вот почему он говорит: музыка есть то искусство, которое может выразить этот мир в его сущности, то есть выразить непосредственно его внутреннее состояние — именно жажду страдать, жажду наслаждаться, жажду борьбы и жизни. Ни одно искусство, кроме музыки, не может с бесконечным разнообразием выразить то, что является настоящей сущностью мира.

Но тут были моменты великого внутреннего смущения, соблазна в душе этого изумительного человека. В одну полосу своего духовного развития нам всем, большинству тех, кто не знал близко Скрябина в последние годы, не знал его самым интимным образом, — в последнюю полосу его служения казалось, что Скрябин пришел к идее как бы парадоксальной и даже сумасшедшей. С одной стороны, сумасшествие это заключается в том, что он стал смешивать волю духа со своей собственной душой и стал говорить: ты, любой брат мой, не есть дух, а только я — дух, я, Скрябин, только один я. Все остальное есть мое творение, и из этого никакими философскими доводами вы меня не выведете. Я чувствую только то, что я чувствую, стало быть, весь мир во мне и все люди во мне. Они есть момент моего бытия. Я представляю собою все разнообразие мира. И ты, — говорил он, — страдающий брат мой, приходящий на мои концерты, есть не что иное, как существо, живущее через меня и благодаря мне, Скрябину. А я сам — как бы настоящее выражение бога-духа, я в мире существую для того, чтобы разрешить мир в nirvanу. И я сделаю это путем музыки, я претворю мир в музыку, я расплавлю мир в музыку, я создам такую Мистерию, которая, продолжаясь в течение нескольких дней, с захватывающими церемониями, сопровождающимися небывалой, неслыханной музыкой, заставит все человеческие души влиться в мою, осознать свое единство со мной, и это будет возвращением миров в лоно покоя и гармонии, лоно Пана.

Конечно, странность этих идей сразу бросается в глаза. Это — патологическое извращение, это уже мания величия, это сумасшедшая идея.

Но если это сумасшедшая идея, то еще более сумасшедшей идеей является та Мистерия, которая отнюдь не простой концерт: где-то в мире, в Париже или где-нибудь еще раз будет она дана, и после этого весь мир изменится.

И вот мы, посторонние люди, стоявшие более или менее далеко от Скрябина, видим такую картину. Гениальнейший музыкант, великий поэт ставит перед собой недостижимую задачу и путем неправильной переоценки своей бесконечно богатой жизни, путем распространения ее на весь мир, благодаря как раз гениальной симпатии, с которой он ощущает все, что

делается с морем, звездами, людьми, зверями и т. д., — расширяет представление о своей душе до представления о всем мире. Он думает, что то, что происходит в его душе, есть мировое событие, закон, который обязателен для всех миров.

И в этот момент, когда этот человек таким образом касается главою небес, когда он в собственном воображении представляется демиургом*, создавшим вселенную и собирающим ее разрушить, богом, которому принадлежит мир, — в момент этой гордыни, одной из самых блистательных и жутких картин самовозвеличения, какое-то ничтожное событие, какая-то ничтожная царапина, ничтожный микроб рушит все, приводит к смерти*. И человек, которого мы объективно признаем гением и надеждой русской музыки и который сам себя считает творцом, зиждителем, правителем и искупителем мира, — этот человек жалким образом гибнет от случайного случая*.

Трагичность этого так велика, что невольно мысль наталкивается на то, что здесь вмешалась «какая-то сила». Какой миф из древних мифов можете вы поставить рядом с этим? Как будто какой-то сатана, который правит миром, в своей невероятной злобе сказал: «этот человек думает, что он бог, а я покажу ему, что он зависит от меня. И вот смотрите, люди, что такое ваши идеалистические мечты».

Но так эта трагедия рисовалась нам, поскольку мы во внутренней жизни Скрябина не имели никакого участия. Теперь, когда опубликованы его записки, когда мы знаем, с какой мукой он отрывался от этой Мистерии, заменяя ее «Предварительным Действом», как будто в душе понял ясно, что только Предварительное Действо и дано ему написать (но и этого не дано ему было), когда мы знаем, с какой мукой он к этому подходил, видим его гигантское самоотречение, — все меняется. Он чувствует, что он один не может создать эту Мистерию, что только массы людей могут выдвинуть ее из себя. Значит, это мудрец, который пережил бесконечно разросшийся эгоизм и вышел за его пределы. Он говорит: Предварительное Действо! — Но ни одному человеку в мире не дано написать ту Мистерию, о которой мечтал Скрябин. И он понимает, что он может написать только вступление к ней.

Я могу сказать, что был действительно потрясен, когда перелистав его заметки, вдруг уже в самом конце натолкнулся на чрезвычайно ясное, кристально прозрачное замечание самого Скрябина: а ведь я ошибался. Если я признаю, что дух создал весь мир и он живет во всех «я», — значит, я не один. Значит, мы все видим один и тот же мир, значит, нужно изменить представление в с е х о мире, чтобы он изменился. Я не могу, — говорит он, — сделать так, чтобы камни вырвались из мостовой и бросились в воздух, хотя я и властен над своей фантазией. Значит мир — это не я, значит в этом сплетении атомов мое

воображение, мои силы являются очень ограниченными, и притом на внешний мир я действую иначе, чем на мою фантазию. Картины моей фантазии я могу быстро разрушить, а эту картину, которую я вижу на улице, я могу разрушить только физическим воздействием.

И вот мы имеем теперь иное представление о конце Скрябина,— может быть, еще более жуткое.

Мы видим человека, который обогнул этот мыс гордости, который видит, что он может создать только Предварительное Действие, чтобы сказать всем людям: жизнь прекрасна, творчество и даже борьба, страдания и даже ненависть суть акты, которые большие души примут, как краски бесконечно разнообразной поэмы.

Нужно вдуматься в это. По глубокому убеждению Скрябина, даже тогда, когда два человека с разными идеями, но одинаково верующие в свою правду, встречаются друг с другом как враги, есть какая-то плоскость, где они все-таки братья и умеют уважать друг друга. Они — выражения мысли и воли человеческих, устремляющихся к гармонизации мира. Может быть, ты защитник дела вчерашнего, а я — сегодняшнего, но если в каждом из нас имеется вера, искренность, убеждение, мы являемся даже в борьбе строителями того, что есть человеческая культура или история духа. И музыкант должен всегда быть проповедником приятия мира в его борьбе и творчестве, он должен быть пророком, который не смеет отрицать мелких сторон жизни, не смеет заставлять уйти от скорбей, ибо они необходимы, как момент, в котором есть тоже красота, и я должен думать только о том, чтобы прекратились страдания низкие, пошлые.

Вот этот мир отражается в музыке. Я употреблял, говоря о Скрябине, почти те же выражения что и говоря о Бетховене, который сто лет тому назад тоже звал к радости, к просветлению, к гармонизации, чтобы бились вместе сердца миллионов. Если я говорил, что Бетховен нам страшно нужен, что он есть учитель жизни, что он особенно нужен в момент кипучей деятельности, полной противоречий, как в наше время, и в особенности для того кузнеца своего счастья, который в муках творит новый мир, для трудового люда,— то и Скрябин нам сугубо нужен. И трагизм становится еще более ужасным, когда подумаешь, что этот человек, который не только по дарованию своему, но и по внутреннему воззрению на мир, по своей пророческой мудрости поднимался не на голову, а по пояс выше всего, что имеется в остальной русской музыке его времени, что этот человек, который, несмотря на все ужасы того землетрясения и развала, что должна была принести наша хаотическая эпоха, смог бы ее полностью оценить, что этот человек, который понял бы величие наших дней, в отличие от всех своих братьев и братишек испугавшихся трагических гримас страш-

ной действительности,— что этот человек, после того как развенчал сам себя из мессий в простого героя, погиб у порога новых времен. Тут можно действительно плакать кровавыми слезами. Но гораздо лучше, пожалев и вздохнув о том, чего не дал Скрябин, обратиться к его наследию, прикоснуться, как к драгоценности, как к святому залого, к тому, что он дал, ибо он стал пророком, провозвестником, который стоит у двери настоящей «мистерии», к которой вся история человечества была только вступлением. Он учит не бояться страданий, не бояться смерти, но верить в победную жизнь духа.

К 40-летию ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. К. ГЛАЗУНОВА

Русская музыка, рядом с русским романом и, я думаю, в меньшей степени, с русской живописью, является нашей гордостью в смысле национальном. Впрочем, и по отношению к русской живописи только теперь начинается та же новая оценка, какая не так давно совершила целый переворот во взглядах на русскую архитектуру.

Трудно говорить, конечно, об относительной талантливости отдельных народов, да и вопрос этот довольно праздный для нас, интернационалистов. Но, тем не менее, уровень культуры, достигнутый тем или другим народом, вещь весьма серьезная, и показателем этого уровня, хотя и не абсолютным, являются ее достижения в области искусства. Русский народ необычайно молод в культурном отношении — один из самых молодых народов Европы. Культуру повсюду строили, главным образом, силы интеллигенции — представители средних классов, часто пополнявшиеся непосредственно из народа, изредка также отдельными лицами из господствующих классов, люди в главной массе своей работавшие в условиях, близких к мелкобуржуазному производству, если говорить экономически. Точно так же и внешний быт художников имел различные оттенки, но в общем колебался вокруг мелкобуржуазных форм быта.

Можно сказать с почти абсолютной точностью, что народ, как таковой, строил культуру разве на низших ступенях, поскольку она выражается в безымянном так называемом коллективном творчестве. Возможно, что в будущем, в социалистическом будущем, это коллективное творчество, то есть творчество целых масс специалистов, займет место еще более лучезарное, чем оно занимает в прошлом своими сокровищами фольклора. Однако и тогда вряд ли прекратится то явление, что народные массы будут выделять мастеров-специа-

листов художественного дела, по самой психике своей наиболее к этому тонкому роду творчества приспособленных. Не думаю, чтобы когда-нибудь были такие времена, когда искусство творилось бы не этим своеобразным органом общества — художественной интеллигенцией.

Пролетариат не выдвинул пока своей собственной интеллигенции или выдвинул ее в слабой степени. И ему, как неоднократно уже указывалось, приходится прежде всего считаться с уже накопленной культурой, кристаллизовавшейся в соответствующих научных истинах, технических навыках и художественных произведениях и приемах. Ему приходится также считаться и с владельцами этого духовного имущества — специалистами.

Почти вся область культуры подверглась известному влиянию буржуазии (а ранее и отчасти параллельно — помещицества) как класса, руководящего обществом и являющегося главным заказчиком. Однако уже как в науке, так и в искусстве можно различать отдельные слои, по самым социальным условиям более или менее подвергшиеся злобному влиянию буржуазии, в особенности того периода ее жизни, когда, загнив сама, она распространила гниение и вокруг себя.

Не надо думать, чтобы художник всегда выражал буржуазный дух. По самому существу своему художник ищет разрешения ряда, так сказать, объективных задач. Десять лет его эмоциональной жизни — те же, что и у каждого человека. Вот почему произведения искусства, если они чисты и высоки, трогают людей каждой нации и каждого класса. Последняя десятая, конечно, очень часто, как ложка дегтя бочку меда, может испортить все, если в ней сказываются буржуазные предрассудки или, еще хуже, запродажа своей души крупнобуржуазному Мефистофелю.

Вряд ли можно найти художника, который в своих произведениях был бы совершенно чист, то есть общечеловечен. Для этого среда, в которой живет художник, слишком расщеплена на классы и слишком полна всяких противоречий. Только бесклассовый социализм создаст возможность расцвета чистой человечности. Поэтому приходится принимать за правило при марксистском анализе произведений искусства, что мы имеем известную долю выражения общечеловеческих эмоций, прошедшую сквозь призму личности как определенного социального явления, как представительницы каких-нибудь групп и течений в обществе. Но каких?

Так как в огромном большинстве случаев мы имеем в лице художника представителя средних классов, мелкой буржуазии, то в большинстве и тенденции, которыми окрашена общечеловеческая работа художественного сердца, определяются положением и интересами этого класса в обществе. Когда люди, недостаточно продумавшие марксизм или просто недостаточно

знакомые с историей искусства, говорят, что искусство прошлого буржуазно, они глубоко заблуждаются. Гораздо более прав орган Барбюса «Кларте»*, когда он доказывает, что огромное большинство крупных писателей (а равно живописцев, музыкантов) ненавидели буржуазию всеми силами души, отталкивались от бездушного капитализма, от того класса, который «Манифест Коммунистической партии» характеризует как самый черствый, самый лишенный иллюзий, самый антихудожественный. Искусство развивалось, так сказать, вопреки буржуазии, и почти сплошь против нее (тот период, когда на искусстве сказывалось влияние бар, дворянства, в гораздо меньшей мере имеет такой оппозиционный характер). Дело лишь в том, что в то время как одни художники — типа Гюго, Золя, Курбе, Домье или у нас Островского, Щедрина, Репина, по крайней мере в некоторых своих произведениях (а если присмотреться, то во всех) вели прямую, почти публицистическую борьбу с буржуазией, были представителями мелкобуржуазного революционного духа, а порой такие мелкобуржуазные революционеры, как Барбес или Чернышевский, подходили почти вплотную к научному социализму и становились его предшественниками, — другие иначе протестовали против буржуазии, строили вольные фантазии и яркие мечты, в которые они и бежали от ужасов буржуазной пошлости. Такими были, например, Флобер, Делакруа, в России — Лермонтов или, скажем, Врубель. Наконец, третьи, именно из ненависти к буржуазии, искали противопоставить ей какие-либо метафизические и мистические ценности. Они отрицали всю живую реальность за то, что она так пропахла буржуазным салом. Таковы были, например, Бодлер или у нас Достоевский и т. д. В этой маленькой статье я, конечно, привожу только суммарные суждения.

Бегство в область фантастики, бегство в область метафизики и мистики — это были, так сказать, колоссальные пассивно-революционные силы. Вся немецкая классика (Лессинг, Гете, Шиллер — сравни прекрасные работы и отзывы о них социалистов Меринга, Каутского, Маркса), вся немецкая романтика, вплоть даже до ее католицизма, — это какой-то бессильный, но часто в бессилии своем художественно прекрасный протест лучшей части мелкой буржуазии, той, нервы которой были тоньше всего, — художников — против буржуазии. В этом залог того, что подобное искусство целиком отринуть пролетариат не захочет и не сможет.

Но есть такая область, в которой все вредное, что, конечно, таят в себе фантастика и, тем более, метафизика и стократно мистика, как силы не столько революционные, но еще в большей степени реакционные (зовут от буржуазии не вперед, а назад или в сторону), теряет эту свою вредность. Это — область музыки.

Музыка сама по себе не фантастична, не метафизична и не мистична. Она чистейшая реальность, она сама по себе какая-то стихия, как вода, как огонь, и она обладает необычайно бодрящей и очищающей силой.

Всякое другое искусство слишком определено (за исключением разве таких не особенно богатых [содержанием] искусств, как, скажем, орнамент). Оно навязывает вам определенные мысли.

Музыка — нет. Музыка многосмысленна. Вы можете вкладывать в нее различное содержание, смотря по строю своей собственной души. Только одно несомненно (если мы будем говорить о настоящей музыке): она необыкновенно благородна, необыкновенно глубока и все — скорбь и радость, мечту, порыв, волю — превращает в чистое золото необычайно напряженной и в то же время спокойной красоты. Народ — народ часто совершенно раздавленный — пел, придумывал инструменты. Делал это он с самой зари своего существования и находил в музыке все то же — утешение, бодрость. Когда перестанут люди петь, когда они перестанут интересоваться музыкой, то прав будет Ницше: придет последний человек, мигающий глазами и удовлетворенный жизнью своего брюха. (Вероятно, он будет конструктивистом).

Конечно, социалистический идеал не таков. Когда нечто подобное сквозит в словах различных мелкотравчатых теоретиков, стремящихся выдать свои жиденькие настроенки за настроение пролетариата, то можно только не без некоторой гадливости отмахнуться от этого. Ведь из того, что Бескину не нужно красоты, не следует, что она не нужна русскому трудящемуся народу. Я не знаю, выдал ли пролетариат Бескину аттестат, дающий ему право от имени всех будущих поколений отказаться от всех благ искусства.

Конечно, и на музыке сказывалась социальная среда. Надо сказать, что в истории музыки даже сделано кое-что в смысле правильного учета воздействия социальной среды на музыку. Для этого есть много материала, и чрезвычайно увлекательно для марксиста заняться подобным вопросом. И с формально-материальной стороны и с идейно-эмоциональной здесь имеются необычайно захватывающие перспективы для научного анализа.

Но в общем и целом, настоящая, подлинная музыка, то есть та, которая захватила современников или ближайшее к себе поколение (бывает так, что музыкант перерастает свое поколение), редко оказывается потом ненужной для следующих поколений. Очень хорошо ответил тов. Капелюш* тов. Уриелю на попытку последнего просеивать великих музыкантов и указывать пролетариату, кого он может употреблять (то есть постная музыка), а кого не может (музыка скромная — грех).

Великую музыку узнавали как-то всегда почти вовремя. Очень уж мощно она стучится в наши сердца. Я не знаю, существует ли хоть один великий музыкант, о котором можно было бы сказать, что он устарел. Самая простая песня, идущая из глубины тысячелетий, жива. Жив, как наш дорогой и великий современник, почти весь Бах. Жив и еще не усвоен не только молодым пролетариатом, но и самой художественной интеллигенцией Бетховен. Совершенно ясно, что несмотря на очень большое своеобразие, продиктованное веком, не умрет Вагнер.

Славянство создало столь великолепную песню, что, по мнению этнографов, вряд ли какое другое племя может с ним в этом отношении сравниться. Кто знает! Может быть, это то добро, которым в тысячной доле оплатилось худо славянской жизни. Уж очень было скорбно, некуда было деваться — вот и пели, то тоскливо выражая свои страдания, то буйно, во хмелю, притоптывая в бешеном танце, чтобы забыться. И музыка русской интеллигенции, которая необычайно быстро и близко связалась с народной песенной стихией — от Глинки до Глазунова — занималась тем же, выражая тоску бесконечно тоскливой русской жизни, как выражал ее, например, с захватывающей меланхолией Чайковский *, или забывалась в бурно-красочной музыкальной радости Римского-Корсакова. И вот забывался в необычайной красоте музыкального мира и Александр Глазунов.

Забываться в музыке не грех. Музыка — это такое забвение, от которого потом не болит голова, как от забвения за чаркой зелена вина (а ведь и до сих пор, кажется, «Руси есть веселие пити»?). Музыкальное забвение всегда делает потом душу жизненно более сильной, более жизнеспособной. Может быть, правда, иная очень тонкая и ломкая музыка пессимистической души может лечь на душу слушателя вредным налетом, но Глазунов, например, является каким-то гигантом оптимизма. Именно потому, что как-то сразу и целиком понял он своеобразие и несовершенство окружающего его исторического мира, оттолкнулся от этого берега и поплыл по какому-то морю, подобному мораньону светлых мечтаний, в которые грусть вплетается только для того, чтобы ярче лучился свет рядом с этой тенью, — и может быть, именно поэтому удалось ему создать такой дивно-гармонический мир. Не думаю, чтобы на свете был еще музыкант, который в музыке своей — не знаю как в жизни — был бы так счастлив. Глазунов создал мир счастья, веселья, покоя, полета, упоения, задумчивости и многого, многого другого, всегда счастливого, всегда яркого и глубокого, всегда необыкновенно благородного, крылатого.

Когда еще мальчиком-гимназистом Глазунов начал учиться у Римского-Корсакова, тот в письме к какому-то другу отметил: «Этот Саша Глазунов будет Александром Великим рус-

ской музыки». А через пару лет Глазунов уже вышел на бурные аплодисменты публики в гимназическом мундирчике раскланиваясь за восторги, вызванные его Первой симфонией *.

На чествовании, состоявшемся в воскресенье, Глазунов сказал в конце краткую, но трогательную речь. Вот что он сказал: «Мало кто знает музыкантов, которых чтит. Иной, расхваливая Глинку, чистосердечно сознается, что никогда не слышал «Руслана». Что такое слава и что такое бесславие? Когда я был молод и полон сил, когда во мне били творческие способности и я действительно мог кое-что создать, — я не был известен и ко мне отнеслись с недоверием. Теперь меня окружают похвалами. Я боюсь, что они чрезмерны. Силы уже иссякли. Удастся ли еще что-нибудь создать?»

Конечно, вся публика разразилась протестами и пожеланиями творчества впереди. Но в этих простых словах гениального музыканта есть очень много правды, только подойти к ней нужно с другого конца. Нет, в чествовании Александра Константиновича Глазунова никакой ошибки нет. А вот знает ли его русский народ — это другой вопрос. Уже нечего говорить, что русский народ в собственном смысле, трудовые массы, Глазунова не знают — разве случайно, тот или иной в частности. Но это, конечно, не их вина. Это вина тех, которые не пускали пролетариат и крестьянство к свету, а может быть, и тех, которые и сейчас еще не умеют отдаваться великому делу народного просвещения.

Но вот есть же образованные люди? Знают ли они Глазунова? Часто ли дают возможность слушать его музыку? Оценена ли она даже теми, кто ее слушать может? Я скажу больше: знают ли Глазунова русские музыканты? — Конечно, внешне они его великолепно знают. Они не только, так сказать, шапочно знакомы с каждым его произведением. С иными вещами даже «на ты» (сами играют). Но знают ли они, какое это сокровище и в чем его сила? Является ли этот созданный Глазуновым многопесенный ангел, такой нежный, такой очаровательно красивый, такой богатый, действительно другим их жизни и силой благотворной, готовый сказать свое золотое слово в каждом акте их творчества, может быть даже в каждом их жизненном акте?

Нет, этого нет.

Конечно, прав будет тот, кто скажет, что ни один из великих музыкантов, а может быть, ни один из великих художников еще не изучен и не использован людьми как следует. Но тут есть большие градации, большей частью несправедливые.

Я ни на одну минуту не хочу умалять значения Чайковского, но это совершенно несправедливо, что Чайковский вошел в душу этого самого образованного русского общества и сейчас царит в ней почти безраздельно, а Глазунов — нет!

Глазунова чествовали, знают, что он прекрасен, ставят его

рядом с Чайковским. Я не хочу сказать, что по степени своего дарования Глазунов выше (или ниже) Чайковского, а я хочу сказать только одно — что в музыке Чайковского очень много уныния, очень много мягкодушия, доходящего до малодушия, что у Чайковского та одна десятая сверхличного, общечеловеческого, в которой отразилась его социальная личность, вся от нашей русской мелкобуржуазной интеллигенции, от Рудина до Обломова, от наших прекрасных девушек из помещичьей среды, Татьяна, Лиз, полных жертвенной готовности, и т. п. и проч., и что до сих пор живо, к сожалению, в русской интеллигенции. В русской музыке нет такого исполина, который был бы весь выражением стальной электрической энергии и задыхающей радости жизни, хотя Скрябин как будто бы временами поднимался на эти высоты, временами же — не технически, а эмоционально — обрывался в каприз и почти внешнее увлечение силой фантазии. Но мы имеем Глинку и Глазунова. Мы имеем также и Мусоргского, великого музыканта-народника, о котором — особая речь, и который страшно глубок, и который есть своего рода, очень своего рода Толстой и Суриков нашей музыки. Но, повторяю, есть у нас Глинка, и есть у нас Глазунов, родники необычайно счастливой музыки, какие-то голубые озера холодной душистой воды, окунувшись в которую, выходишь как из объятий сказочной живой воды. Глинка, кажется, в некоторой степени сделался настоящим царем, но я, право, боюсь, не начинает ли он от русской интеллигенции отходить все дальше и дальше? Чтя устами своими Пушкина и Глинку, эти розы, расцветшие в весну русского самосознания, в них, может быть, часто чтут как раз то, что было от помещика (а в них много этого), а то, что от человека, — вот эти основные «десятые», в которой первый раз свое общечеловеческое слово сказала русская культура, пожалуй что чтут только опять-таки «устаи своими».

Но зачем повторять, что Пушкин и Глинка вечны. Ведь только тот или другой футурист, в простительном мальчишеском задоре, сгорая соревнованием и завистью, может от времени до времени сделать неприличие на великих могилах... Но все же всякому времени свое. Время, которое только курит фимиамы перед могилами, а живых творцов не имеет, — время скудное. Ждем: каких великих творцов выдвинет нам сегодняшней день? В области музыки мы, пожалуй, никого не видим. Может быть, и потому, что наш новейший день заражен невероятным техническим штукарством. Но вот вчерашний день дал нам Глазунова, который еще живет среди нас. Техническим штукарством Глазунов никогда не занимался, но всю технику, мощно созревавшую от времени Глинки до времени Глазунова, он усвоил. Он — современнее, формально роднее, потому больше наш.

Вот почему не для 40-летнего юбилея Александра Кон-

стантиновича Глазунова, а совершенно объективно хочется сказать: теперь только небольшая фаланга людей, которые являются людьми культурными, способными оценивать сложную музыку и людьми в то же время новыми, чье сердце бьется вместе с сердцем пролетариата, оценивает музыку Глазунова как великий дар, как великое сокровище. Но придет время, когда все большими и большими массами поднимутся из бездонно богатых недр пролетариата, а за ним и крестьянства, толпы, для которых эта музыка делается духовным хлебом. Кто будет способствовать этому, может быть уверен, что его помянут благодарным словом.

Вот это и хотелось мне сказать в день 40-летнего юбилея Глазунова¹.

¹ Я очень счастлив отметить, что немцы, которые являются сейчас, безусловно, наиболее чутким культурным народом, отметили заслуги Глазунова, через несколько месяцев после его юбилея дав ему звание члена Берлинской академии (26/IV — 1923) *.

В. В. СТАСОВ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ НАС

(РЕЧЬ, ПРОИЗНЕСЕННАЯ ПЕРЕД КОНЦЕРТОМ ПАМЯТИ
В. В. СТАСОВА 13 ДЕКАБРЯ 1922 ГОДА)

В будущем году мы будем праздновать юбилей Стасова *. Быть может, мне тогда именно выпадет на долю честь на каком-либо из торжественных собраний, посвященных его чествованию, выступить с подробной характеристикой этого замечательного человека. Сегодня, перед концертом, посвященным его же памяти, я думаю ограничиться лишь немногими словами, чтобы оттенить, насколько жив еще для нас Стасов и насколько он может быть важен именно для нашей эпохи.

Богатырская фигура Стасова рисуется на фоне того широчайшего общественного явления, которое можно назвать народничеством, если не придавать этому слову направленного и узко политического значения и охарактеризовать им целую полосу культуры.

Используя великие завоевания первых художников-дворян, творчество которых ознаменовало художественное пробуждение страны,— Глинки, Пушкина, Герцена — новая фаланга людей, центр жизни которых пал на шестидесятые — семидесятые годы, создала в полном смысле слова расцвет русской литературы. Эта интеллигенция, которую вряд ли можно считать по происхождению чисто народной, была, тем не менее, близка к массам, а главное, проникнута горячей любовью к ним. Разночинцы считали себя в долгу перед народом, они заботились о его будущем, они нежно прикипали к источникам народного творчества, в то же время они были гордо враждебны господствующему строю, пренебрежительно относились к помещичеству и с антипатией — к буржуазии. Народолюбивая интеллигенция вела себя самостоятельно. Иллюзией, конечно, была ее вера в то, что историю делают «критические личности», что она, интеллигенция, есть вершитель судеб всей страны, и за эту иллюзию она была роковым образом наказана в области политической, где она оказалась изолирован-

ной. Но и тут она проявила огромную силу духа. В области культуры эта вера в себя — вера в себя как людей русских, призванных в международном масштабе сказать нечто свое, оригинальное и новое, заставить заблестеть искони русское, глубокое, народное художественное сокровище, вера в себя как в демократию, как в людей, несущих новую справедливость, в людей, полных важными идеями и сильными чувствами, — не только не была вредной, но, наоборот, самой иллюзорностью своей, в самом, так сказать, реалистическом идеализме, в самом своем энтузиазме укрепляла и развертывала силу передовиков демократического строя.

Да, то был расцвет работы русской демократической интеллигенции и наивысший гребень русского искусства. Мы разучились потом оценивать его правильно. Мы еще и теперь часто пренебрежительно фыркаем на передвижников, на народническую реалистическую литературу, на музыку «Кучки». Мы думаем, что мы переросли их. Кое-кто из нас, даже из людей, стоящих в марксистском лагере, заявляет, что искусство шестидесятых — семидесятых годов само было продуктом мелкой буржуазии, они забывают при этом, что, за малыми исключениями, искусство двадцатых годов XX столетия тоже продукт мелкой буржуазии, только не той гордой, самостоятельной, полной мысли и чувства, а выветрившейся в результате вырождения буржуазного мира и отнюдь не спасаемой своими поверхностными симпатиями к начинающему побеждать пролетариату.

В самом деле, после глубоких сумерек разочарований, после тяжелых восьмидесятых годов, так трагически отразившихся в позднем Успенском, Гаршине, в Чехове, в ужасе Короленко перед «нестрашным», наступила пора приспособления интеллигенции к потребностям широко проявившегося в России богатого человека. На запросы купца-мецената, на запросы своего брата-интеллигента из высоко оплачиваемых врачей, адвокатов, инженеров и т. д. стали изготавливаться «изящные вещи». Россия во всех областях искусства вступила на путь подражания Европе — ибо потребитель, а не внутренний могучий импульс был главным мерилем художественных произведений. А потребитель этот не хотел могучего содержания, боялся его, скорее всего он склонялся к фривольности или мелкой мистике, или к каким-нибудь курьезам и вывертам — словом, он хотел, чтобы его изящно обставляли и более или менее тонко развлекали. Художники слова, кисти, музыки превратились, так сказать, в обойщиков и обстановщиков — в лучшем случае для наиболее развитого и требовательного слоя богатой буржуазии. Это нужно признать, и от этого никуда не уйдешь, от этого не заслонишься ссылкой на отдельные явления, представлявшие собою исключение.

Когда, катясь дальше, буржуазная культура на Западе по-

родила среду богемы, а с нею окончательный отход от реализма, полный отрыв от искусства идейного и эмоционально богатого, — это перенесено было так называемыми «левыми» художниками в Россию. Но художники эти еще не были вполне признаны буржуазией. Это была молодежь, часто демократическая по своему происхождению. Неудивительно, что после победы пролетариата в России и приближения к ней Германии * значительная часть этой «левой» художественной молодежи пробовала перебросить мост к пролетариату. Провозглашая принцип искусства бессмысленного, бесчувственного, она говорила пролетариату: ты работаешь рукой — ты производственник, и я работаю рукой — и я производственник. Она забывала при этом, что у пролетариата есть также полная мыслей голова и полное чувства сердце, что он не только производственник, но и революционер и преобразователь истории.

Мост между бессмысленным и бесчувственным искусством и пролетариатом строился под лозунгом «чистой производственной конструктивности». В области художественной индустрии это может оказаться приемлемым, но этим не затрагивается искусство идеологическое.

Если пролетариат, создавая свое собственное искусство или наталкивая своих подлинных друзей-художников на искусство, ему действительно необходимое, оглянется вокруг, чтобы посмотреть, где же искусство, напоминающее то, которое ему нужно, он, конечно, остановится именно на искусстве шестидесятых — семидесятых годов. Этот мир революционных его предшественников разночинцев остановит его внимание прежде всего.

Да, грядущее искусство будет гораздо более похожим на картины передвижников, на музыку Мусоргского, на беллетристику Щедрина и Успенского, чем на то, что сейчас выдает себя за последнюю страницу искусства. Большой художник, который пойдет навстречу этому требованию, легче других сможет добиться признания наших народных масс. Надо уметь говорить на языке этих масс для того, чтобы они тебя поняли. Язык художников шестидесятых — семидесятых годов вполне понятен массам, язык нашей новой, вычурной и вымученной «сверхкультуры» им непонятен.

И вот для этой знаменательной полосы искусства Стасов является выразителем-истолкователем. Надо отряхнуть пыль десятилетий с громадных томов разнообразных писаний Стасова, сесть за них и вникнуть в них. Это лучшая школа для пролетария-художника и для художника, желающего стать пролетарием.

О Стасове говорят, что по влиянию своему и литературному дарованию он был не ниже Белинского. Пожалуй, Белинский имел более широкий круг воздействия, поскольку он был

человеком раннего утра и ранней весны. Как некий новый Адам, перед лицом всей России он впервые называл вещи своими именами. Белинскому присущ был также огневой пафос, которого мы не найдем у Стасова, несмотря на большую страстность стиля последнего. Но зато Стасов превосходил Белинского обширностью и основательностью своей учености и поистине изумительной многогранностью своего дарования. Если отвести от Стасова те исторические труды, которые он совершал по заказу власть имущих и которые, во всяком случае, отнимали у него много времени, то и тогда у нас остается Стасов — археолог, Стасов — критик и теоретик в области искусств изобразительных и в равной мере музыки, Стасов — историк литературы.

Археологическую работу Стасова и до сих пор нельзя читать без величайшего наслаждения. Какое умение проникать в глубокий смысл памятника, порой кажущегося незначительным! Какое остроумие сопоставлений никем не замеченного сходства далеко стоящих друг от друга феноменов! И над всей исторической работой Стасова высится его исследование о происхождении былины *. Нас поражает и смелость, с которой он наносил удар ложнопатриотическому предрассудку, и огромная эрудиция, и — особенно в восточном эпосе — железная цепь аргументаций и тончайшая чуткость в изображении того, как в нашей русской народной среде усвоился и отразился восточный эпос. Конечно, наука пошла дальше, но одно время она шла кривыми путями. Мы можем сказать, что мы ближе сейчас к Стасову, чем хотя бы к исторической школе, которая, часто даже с некоторым легкомыслием, находила аналогию между сюжетами эпоса и историческими событиями, аналогию, несравненно более шаткую, чем культурная эпистологическая аналогия, доказывающая миграцию мифа.

Всякому известно, или всякому должно быть известно, какую могучую поддержку оказывал Стасов развитию свежего реалистического искусства, отколу от чуждой нам и ненужной народу академии *. До сих пор остаются блестящими и непревзойденными те характеристики, которые даны им великим передвижникам. Он прекрасно умел различать крупные дарования от подражателей. Он прекрасно умел вскрывать и художественные достоинства, и социальный смысл картин, остающихся до сих пор подлинной славой русской живописи. Вряд ли не более еще сделал он в области музыки. Все великие представители того неоспоримого музыкального расцвета, который пережила Россия, многим обязаны Стасову. Правда, навстречу ему шла известная часть общества, например, энтузиастически настроенные народники-студенты, но сильные и темные силы, пытавшиеся заглушить тогда новые и революционные ростки этого блестящего расцвета. И Стасов советами и личной дружбой, героической защитой и популярными истолко-

ваниями очищал дороги и защищал фланги и тыл прокладывавшей себе путь художественной интеллигенции.

Я не буду дальше задерживать внимание аудитории, которой многое доскажут те гениальные музыкальные страницы, которые сейчас будут исполнены. Эти страницы писались музыкантами, во многом обязанными Стасову, но вместе с тем людьми, художественный гений которых создал самую душу Стасова, давая ему самые счастливые мгновения его жизни. Они красноречиво скажут о той стихии, о той атмосфере, которой дышали они и Владимир Васильевич.

Слов моих будет достаточно, чтобы дать первый сигнал тем, кто захочет узнать, что лежит на полках библиотек, где красуется имя Стасова, и кто лежит в той могиле, которой отдано его тело, но в которой не похоронена вечно живая и способная с новой силой возродиться его душа.

РЕЧЬ НА КОНЦЕРТЕ ПОД УПРАВЛЕНИЕМ ОСКАРА ФРИДА

Товарищи и граждане! Меня просили сказать на этом последнем концерте Оскара Фрида несколько слов о значении той серии замечательных музыкальных утр, которую мы с таким наслаждением прослушали под руководством нашего гостя *. Действительно, мы не можем не придавать этому первому визиту одного из великих европейских мастеров музыкального искусства чрезвычайного значения.

После первого же концерта, в котором дирижировал наш гость, известные художники и артисты чествовали его. На этом собрании присутствовали как представители Советской власти, так и посланники Германии,— те и другие в один голос констатировали культурно-политическое значение этого первого яркого возобновления сотрудничества народов в области искусства.

Общекультурные связи мира были безжалостно порваны войной, а дальнейшая судьба политической и культурной жизни отдельных стран не позволяла вновь связать эти тончайшие и нежнейшие нити глубокого общечеловеческого сотрудничества.

Однако сейчас эта связь налаживается, и первый гость, который к нам приехал, может констатировать всю неосновательность слухов о положении культурной жизни в России; приехав сюда, он может констатировать, что на языке искусства здесь говорят и этот язык здесь понимают; он может констатировать, на какой замечательной высоте стоит оркестр Большого оперного театра в нашей красной столице.

Помимо этого фактического сближения, этого интересного шага вперед в деле налаживания общего сотрудничества в едином искусстве, которое легко перелетает через какие угодно границы при мало-мальски нормальных условиях жизни,— помимо этого мне кажется, что именно данное посещение, по-

сещение именно этим художником, Оскаром Фридом, имело не случайно, конечно, тоже своеобразное символическое значение и подчеркивало своеобразные стороны теперешнего положения художественной культуры и настроения двух рядом живущих народов.

Фрид показал себя перед нами чрезвычайно характерным музыкантом с ярко выраженными особенностями.

Во-первых, нельзя не отметить чрезвычайно мужественного подхода к музыке, который ему свойствен. Давно известные нам гениальные произведения немецких, французских и русских музыкантов представляли перед нами как будто в состоянии какого-то более цветущего здоровья, как бы с более мощной мускулатурой, с более искрящимися глазами, с более энергичной походкой. Там, где нужно было дать наступательно активный музыкальный характер, там Фрид с чрезвычайной решимостью брал столь ускоренный темп, к какому мы, пожалуй, не привыкли и который придавал неожиданно подвижный и неожиданно мажорный характер тому, что проходило прежде более, я бы сказал, изысканно, но и более слабо, иногда даже почти вяло.

И с такой же мужественностью и решимостью, там, где нужна была другая музыка, где нужно было медленное и расширяющееся шествие звуков, там, где нужна была надвигающаяся грозная сила, там, где нужно было изобразить это постепенное наступление рока,— там Фрид, наоборот, брал с такой же решительностью более медленные темпы, придавал больше мощности и больше тяжести самой процессии звуков. И эта подчас почти парадоксальная решимость — для каждого данного куска великого произведения взять те внутренние размеры, которые дают ему наибольшую характерность,— все время поражала нас, когда мы слушали Фрида.

Другая замечательная черта. Вся внутренняя конструкция произведения становилась прозрачной и ажурной, какой я не помню ни у одного мастера-дирижера, которых мне когда-либо приходилось слышать. Многие произведения, которые мы рассматривали как бы издали, как какой-то романтический пейзаж, окутанный дымкой, дали гор в очаровательном тумане, у Фрида стерли эту дымку, и все отдельные части музыкальной конструкции вставали перед нами с яркостью зимнего солнечного дня на горных вершинах.

И эта необычайная четкость, с которой мы проникали во внутреннее строение присутствовавшего перед нами художественного произведения, иногда наводила на мысль, что, должно быть, самому композитору в первый раз предстало бы с полной силой его произведение, когда он прослушал бы его в этом своеобразном аналитическом воспроизведении Фрида. Притом этот аналитический характер передаваемой музыки никогда не приводил к разрушению единства произведения. Если бы это

было так, само собою разумеется, это было бы уже достоинством с избытком, которое превращалось бы в свою противоположность; но этого никогда не было, цельность впечатления от всякого произведения всегда сохранялась полностью.

Наконец, третья черта — это огромная внутренняя жизнерадостная боевая подъемность музыкального духа Фрида. В этом отношении мы присутствуем перед ярким, изумительным явлением. Например, исполнение Шестой симфонии Чайковского. Я знаю, что некоторые говорят об исполнении отдельных частей этой симфонии, что они не были даны с обычным надрывом, с привычной патетикой. Это ведь гениальная сдача позиции перед смертью, это — гениальное хныканье над ужасом человеческого существования, гениальное и потому чрезвычайно привлекательное, и в этом смысле почти срывается с уст слово — «ядовитое».

Но в конце того мастерского, конечно, но, быть может, не всех удовлетворившего исполнения, которое давалось трем частям этой симфонии, что было сделано с ее скерцо? Для того, чтобы дать дистанции между какими-то положительными моментами и всей глубокой скорбью Шестой симфонии, Чайковский наметил в скерцо что-то более мажорное, более боевое, более жизнерадостное, и вот наш Фрид, который не желает сдачи позиции, который не хочет минора, который не боится смерти, он берет это скерцо и превращает его в подлинный триумфальный марш, который прошел перед нами с такой ясной жизнерадостностью, что публика разразилась колоссальной овацией! Чайковский, пожалуй, от этого потерпел крушение, потому что рассчитывал не на тот эффект*. Фрид на могилах, которые нарисовал нам Чайковский, среди кладбищ, вдруг в конце скерцо показал нам золотые побеги, какую-то ароматную бурю, разлил потоки бодрости, которые весь пессимизм симфонии поставили под сомнение. И несмотря на все гигантские трауры, которые развернуты, как черные тучи, как мрачный флёр, подернувший самое небо, в общем получалось такое впечатление: а все-таки жизнь сильнее, а все-таки молодость поборет смерть, а все-таки солнце сияет и будет сиять впредь!

Это очень характерно для нашего гостя.

Я не слышал, как он исполняет Девятую симфонию Бетховена, как и большинство тех, кто будет слушать ее сейчас. Я только готовлюсь с огромным волнением прослушать это исполнение, о котором я слышал отзывы и от опытных музыкантов, и от чутких профанов, мнению которых придаю иногда большее значение; отзывы — самые восторженные. В те часы, когда здесь шла Девятая симфония,— о которой говорят, что это была наиболее подъемная музыка, какую слышали много слышавшие люди, иногда за десятки лет, даже за всю свою музыкальную жизнь,— я не присутствовал здесь, потому что

слушал другую симфонию, другую симфонию молодости и силы: я был на избирательном собрании студентов, где четыре тысячи людей переживали моменты огромного энтузиазма.

За все время нашей героической революции я не помню себя в атмосфере такой жизненной радости, такой уверенности в победе, такой преданности начатому делу, с которой вся эта молодежь, из недр народных поднимавшаяся русская молодежь идет через уже перенесенные страдания и еще предстоящие, несомненно, бури, жертвы и раннюю смерть, идет туда, на те сияющие вершины, где человечество сможет, наконец, спеть полной грудью свою песню радости.

Девятая симфония уже на наших глазах становится песнью песней людей подлинного прогресса. В Париже Общество друзей музыки, которое представляет собою огромное рабочее объединение под руководством нашего товарища, композитора и директора Дуайена, считает эту Девятую симфонию своим символом, своей передовой позицией. Недавно убитый, скончавшийся мученической смертью наш товарищ, знаменитый и талантливейший писатель Ландауэр* написал целый гимн в честь Девятой симфонии, как пророчеству и откровению сил, таящихся в человечестве. Это — пророческий гимн истории человечества на его вершинах, в его падениях, в его сомнениях, в его победе и радости.

И та симфония, которую пели на этом собрании молодые голоса новой русской молодежи, она показывает, что мы, в России, впереди других народов уже двигаемся в этом направлении, и звучит уже здесь мощная симфония, еще полная скорбных звуков и трагических нюансов, но уже отодвигающая их перед лицом радости, уже предчувствующая ее с биением молодого сердца.

Если Фрид думал, приехав в страну, которую посетил страшный голод, разрушила гражданская война, если он думал, что он увидит здесь унывающих, то он должен отказаться от этой мысли. Здесь тоже звучит мощная музыка, мужественная, интеллектуальная и подъемная. Здесь другая романтика, чем романтика старая, чем романтика средневековая, мистическая. И вот почему фридовская музыка оказалась нам под стать. Поэтому мы приветствуем громкими аплодисментами, когда скерцо симфонии Чайковского было воздвигнуто над его финалом. Поэтому мы, вероятно, будем и сегодня слушать Девятую симфонию через тот прозрачный кристалл, через ту призму индивидуальной энергии, которую Фрид нам показал.

Мажор сам по себе заключает в себе тот характер, что он поднимает всякий звук, который он начал, он поднимает его вверх на полтона, потому что силы его прибывают. По аналогии со смехом, с ликующим чувством радости, он поднимает настроение, он дает бодрость. Минор же сдает, минор ведет к компромиссу, минор — сдача позиций, минор понижает звук,

который он взял потому, что силы его убывают. Позвольте мне, как старому большевику, сказать: мажор — большевистская музыка, минор — коренной внутренний меньшевик. Культурной истории угодно было назвать мажором и минором (большим и меньшим ладом) два рода ладов в звуковом мире. Большевики и меньшевики — это две партии, которые не только разрешили судьбу России в эти величайшие годы ее жизни, но и превратились в мировое явление, выдвинули, рядом с чисто реакционным и буржуазным, два важнейших по силе знамени, вокруг которых группируется человечество.

И вокруг знамени мажорного большевизма группируются не только передовой пролетариат, но и лучшие элементы интеллигенции, переходящие на его сторону, не только цветные народы, угнетаемые капиталом в колониальном порядке и просыпающиеся теперь под московский гром к новой жизни и борьбе, — нет, вокруг этого знамени вьется также все, что есть сильного, все, что есть устремленного вперед, мужественного, радостного. Мне кажется, что все духи весны слетелись к этому красному знамени, что около него реют хороводы всех надежд уже ушедших в прошлое поколений, что вокруг него слышны удары крыльев грядущих светлых лет. И около этого знамени уместно раздаваться звукам великих симфоний родного нам Бетховена в исполнении московского оркестра под управлением родного нам Фрида.

*ВОПРОСЫ
СОЦИОЛОГИИ
МУЗЫКИ*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Искусствоведение в последнее время привлекает довольно значительное внимание и достигло заметных успехов. Под искусствоведением я понимаю марксистское искусствоведение, единственное, которое действительно может пролить свет на все искусствоведческие вопросы.

Рост марксистского искусствоведения объясняется тем, что марксистская мысль, исследуя идеологические надстройки в их особенностях, не может миновать и искусство — чрезвычайно яркое, многообразное, волнующее отражение классовой борьбы в обществе. Само по себе искусство есть такой изумительный документ человеческих, идейных и эмоциональных переживаний, что историку и социологу невозможно не пользоваться им. Между тем, пользование художественным материалом, как живым отражением общественной жизни, представляет собою операцию весьма тонкую. Искусство вовсе не есть зеркало, непосредственно отражающее жизнь. Искусство есть сложная функция общественности, в которой действительность преломляется через мирозерцание известных классов, а это мирозерцание классов — через индивидуальности, на которые ложится печать особого социального места, занимаемого ими в обществе. Зато, при достаточно точном учете всех этих преломлений, мы, пожалуй, ни в одном разряде человеческих документов не найдем таких красноречивых свидетельств, как именно в искусстве всякого рода.

Но, с другой стороны, искусствоведение, независимо от социологического интереса, независимо от задач общего округления и расширения области марксистской мысли, привлекает к себе внимание того, кому искусство дорого, кто живо реагирует на него, кто умеет им наслаждаться. Наслаждаться же искусством во всей полноте можно только тогда, когда берешь его со всеми его корнями, почвой и атмосферой, его окружающей. Искусство, вырванное из общественной среды, которая

его создала, теряет большую половину своей ценности и своего аромата; но постичь любое произведение искусства в глубокой связи с подлинной жизнью, его породившей, можно только будучи вооруженным марксистским методом.

Мы можем поздравить себя с появлением книги т. Фриче «Социология искусства»*, которая, несомненно, является значительным шагом вперед в деле марксистского искусствоведения. И во всех других областях — быть может, особенно в области литературы — имеем мы сейчас серьезные достижения и в высшей степени яркую дискуссию, все более точно устанавливающую область, задачи и методы искусствоведения. Нельзя не радоваться, что к марксистам в собственном смысле слова все более и более подходят подлинные попутчики, прекрасно понимающие сущность марксистского метода, интересно применяющие его к своим задачам и принесшие нам свои очень большие специальные знания в соответствующей области.

Наконец, и в музыковедении имеем мы теперь любопытные проявления завоевания его социологическим методом. Конечно, теоретики, которых я имею при этом в виду, часто являются только полумарксистами или же усвоили (быть может, сами того не замечая) не марксистский метод в целом, а только отдельные его элементы. Но попытка подойти историко-культурно к музыке, объяснить закономерность ее эволюцию, связывая эту закономерность с историческими судьбами общества, порождающего музыку, есть уже ценный вклад именно в марксистское искусствоведение.

Музыка представляет в этом отношении особую ценность. С одной стороны, это искусство в отношении понятий чрезвычайно абстрактно. Прав Ольминский, когда он говорит: «Марсельеза как музыкальное произведение может одинаково нравиться в республиканской и монархической стране. Но если при этом ее вокальная часть исполняется и в словах — результат будет совершенно иной»*.

Музыка не выражает ясных мыслей. Музыка не дает точных образов. Поэтому, казалось бы, тем труднее проникнуть в ее внутренний смысл, тем труднее указать соответствие ее форм с обществом. Но на самом деле это не так, потому что, будучи чрезвычайно общей и абстрактной в том, что касается выразимого в словах содержания, так что одно и то же музыкальное произведение может подавать повод к совершенно разным толкованиям его, музыка в то же время чрезвычайно конкретна — по-своему. Часто сам создававший ее музыкант не может сказать, что собственно он хотел ею выразить; между тем, все те звуковые сочетания, которые он нашел, все те ритмические формы, которые он придал своему сочинению, представляют собою нечто неповторимое и в то же время носящее на себе печать эпохи как в том случае, когда это

произведение является типичным для нее, так и в том случае, когда оно начинает превосходить ее, выступает за ее рамки, ибо поступательное шествие музыки определяется теми же социологическими законами.

Задача поэтому здесь открывается чрезвычайно любопытная. Социальные воздействия на музыканта оказываются почти исключительно подсознательными и тем не менее очень могущественными, ибо музыкант всякой данной эпохи и данного класса как нельзя ярче выражает всю манеру чувствовать и, так сказать, весь «темп» их жизни.

Предлагаемая вниманию читателя книга представляет собою сборник, три статьи которого являются откликами на крупные сочинения в области музыковедения.

Вебер*, не являясь марксистом, был человеком, часто очень близко подходившим к марксистской диалектике при рассмотрении отдельных социальных проблем. Было чрезвычайно интересно разобратся в книге Вебера, посвященной музыке. Этот многосторонний и высокоталантливый человек касался всевозможных проблем общественной жизни; но ждать от него специальной книги о музыке, кажется, никому не приходило в голову. В моей статье говорится не только о достоинствах, но и о недочетах этой книги; но во всяком случае социологическому музыковедению в будущем придется с ней считаться.

Книга Буцкого* менее оригинальна, но она содержит в себе отголоски чрезвычайно оригинального подхода к музыке еще не опубликовавшего свои труды, лишь устно излагавшего их своим ученикам, выдающегося нашего музыкального теоретика Б. Л. Яворского. Буцкой сам в значительной мере выходит из школы Яворского.

Третья статья посвящена опубликованным уже достижениям школы другого интереснейшего теоретика Игоря Глебова (Асафьева)*.

Мне кажется, что в этих статьях подведены итоги тем плюсам, которые достигнуты в критикуемых теоретических трудах, и вместе с тем отмечены те ошибки, те недоговоренности, которые в них существуют. Я льщу себя надеждой, что эти замечания не окажутся бесплодными для лиц, работающих в области музыковедения, а рядом с этим дадут широкой публике, в особенности интересующейся марксизмом, некоторое представление о применении марксистской социологии к такой своеобразной области как музыка.

В сборник я включил, кроме того, стенограмму моей речи о музыкальном образовании, которая является разработкой проблем уже не теоретической, а практической социологии, то есть выводов из наших общих предпосылок в нашей общественно-теоретической работе. Речь была принята очень радушно почти всеми музыкантами, ее слышавшими, что и дает мне

смелость думать, что в ней выражены многие мысли, действительно входящие постепенно в состав основ нашего музыкального воспитания.

Наконец, в книге имеется и самостоятельный этюд по социологии музыки. Впрочем, я даже не могу назвать его этюдом. Это скорее эскиз, это набросок характеристики Скрябина и Танеева, взятых, как мне кажется, в самых глубинах их творчества, поскольку оно может и должно быть рассматриваемо с социологической точки зрения. Я убежден, что более внимательное рассмотрение обоих композиторов достаточно для этого вооруженным специалистом музыкальной теории — если он в то же время будет достаточно вооружен и для понимания общественной среды, выдвинувшей обоих великих композиторов, — приведет его к выводам, упрочивающим мои гипотезы.

Имеющаяся уже на книжном рынке моя книга «В мире музыки», в которую вошли этюды более беглого характера, чем статьи нынешнего сборника, встретила хороший прием среди музыкантов. Это заставляет меня думать, что не лишним для широкой публики, интересующейся всем комплексом вопросов, сочетающихся в понятии социологии музыки, будет и настоящий сборник.

Москва, 1927 г.

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

I

В самой основе своей музыка и революция глубоко родственны. Александр Блок в одной из своих послереволюционных статей старался вникнуть в причины неприятия Октябрьской революции значительной частью русской интеллигенции и вместе с тем объяснить себе, почему она этой революции не приняла. Главным объяснением он считает амузыкальность русской интеллигенции. Он утверждает, что тот, кто не умеет жить внутренней музыкальной жизнью и понимать музыкальную сторону вселенной и человеческого общества, не может понять и революцию. Как когда-то говорили о России, да и сам Блок это повторял: «Умом России не понять» *; так хочет сказать Блок и о революции.

Что, в сущности, лежит под этим утверждением Александра Блока? Это противоречие между романтическим и классическим или, скажем, рациональным восприятием жизни.

Блок всегда был страстным противником рационализма. Белинского, например, он ненавидел, хотя в Белинском было очень много романтического пафоса. Он ненавидел его именно за то, что все-таки рациональные силы великой природы Белинского были еще сильнее его эмоциональных сил. Ненавидел Блок марксистов, так как ему казалось, что они относятся к жизни почти как к математической, механической проблеме. Ему, наверное, казалось, что если марксисты и принимают революцию, то на самом деле они ее не понимают. Во время единственной нашей встречи и сравнительно длинного разговора после революции, когда Александр Блок назначен был директором одного крупного ленинградского театра и пришел ко мне условиться о его программе, он сказал мне с недоброй усмешкой: «Хочу постараться работать с вами. По правде сказать, если бы вы были только марксистами, то это было бы мне чрезвычайно трудно, от марксизма на меня веет холодом;

но в вас, большевиках, я все-таки чувствую нашу Русь, Бакунина, что ли. Я в Ленине многое люблю, но только не марксизм».

Само собою разумеется, что здесь Блок ошибался так же, как и в отношении Белинского. При огромной силе рационализма марксизм включает в себя и величайшую эмоциональную силу. Ошибался Блок и в том, что к революции можно подходить как-то без головы, а только сердцем; еще более ошибался, полагая, что голова тут помехой. Но, конечно, он был прав, когда полагал, что революцию понимает и принимает только тот, кто не только более или менее постигает ее умом, но кто видит в ней красоту. А видеть в ней красоту можно, только охватив весь ее объем или услышав всю ее симфонию.

Блок говорил: «Революционный поток может быть мутным, он может поднять со дна всякую грязь, он может нести в своих волнах разный мусор, но тем не менее гремит этот поток всегда о великом»*. И здесь уже сильная сторона Блока. Она сказана и в его «Двенадцати». Умом-то он революцию действительно не понимал, проанализировать он ее не умел так же, как и те интеллигенты, которые отвернулись от революции; но у них не было не только достаточно сильной головы, но достаточно сильного «сердца», а у Блока это сердце было, и гремевшую музыку революции он слушал душой взволнованной, восторженной и любящей.

II

Я сказал, что в своей принципиальной глубине музыка и революция — родные.

Я постараюсь доказать это.

Вдумываясь в сущность музыки, можно сказать, что в ней есть два начала, абсолютно крепкие, спаянные между собою, и каждым из этих начал и их своеобразной сцепкой музыка родственна, с одной стороны, космосу, с другой стороны — человеческому обществу и человеческой природе. Обои этими элементами и их своеобразной сцепкой музыка с необыкновенной силой и чистотой отражает некоторые важнейшие законы и космоса, и человеческого общества, и человеческой природы.

Музыка стремится к разрешению всего звукового мира — или, в частности, данной звуковой системы — в гармонию. Окончательной победой музыкального начала в мире была бы некоторая нирвана, некоторое сглаживание всех потенциалов, некоторый основной аккорд, который, так сказать, перестал бы уже петь, поскольку он невозмутимо согласован и бесконечно длителен.

Вселенная построена по такому же закону неравенства:

потенциалы, каковы бы они по существу ни были — механические, термические, органические, — всегда стремятся к уравнению. Наука устанавливает, что одна из тенденций мира есть энтропия, то есть превращение всех энергий в теплоту и равномерность этой теплоты в неизмеримости пространства. Это означало бы величайшее единство мира, но вместе с тем и его смерть.

И человеческое общество имеет одной из важнейших своих тенденций стремление к миру, к благоденствию, к разрешению всех вопросов и конфликтов, установлению социальной гармонии, царства счастья. Так как, однако, отсутствие всех проблем, всякой борьбы, всякого стремления к цели и т. д. означает собою глубокий покой, то полное установление абсолютной социальной гармонии привело бы к формам общества застойным и даже сонным, оно приблизило бы общество к той полунирване, в состоянии которой рисовал себе Будда своих последователей во время земной жизни. Человеческая натура в каждой отдельной индивидуальности имеет тенденцию к покою, к удовлетворению всех своих нужд, к блаженству; но блаженный покой есть состояние сонное, неподвижное. Эта своеобразная полусмерть прекрасно изображена хотя бы в знаменитом лермонтовском желании «заснуть не холодным сном могилы» и т. д.

Наука устанавливает, однако, что если бы законы энтропии были единственной тенденцией мира, то мир давно был бы неподвижен. А он живет и, по-видимому, имеет вечный источник жизни, в нем вечно есть возмущение основной гармонии. Все воды стремятся в море, смывая при этом холмы и горы, земля должна была бы обратиться в ровный шар, равномерно покрытый водою, но это — в каком-то неизмеримом будущем; а пока что идет сложнейший круговорот, определяющий собою необыкновенно живую и разнообразную природу земли. Вселенная же, существующая в неизмеримости, тем самым, что она сохраняет еще большую энергичную и ярко выраженную жизнь, свидетельствует о том, что где-то есть обратный процесс, нарушающий равенство потенциалов и вечно разрывающий на струнах стихии новые и новые драмы.

Музыка имеет внутреннюю тенденцию к разрешению противоречий, но ее жизнь заключается в возбуждении этих противоречий. Всякое музыкальное произведение есть постановка этой проблемы. С точки зрения чисто музыкальной, оно есть логически вытекающий друг из друга ряд звуковых сочетаний, ставящих чисто музыкальные неравновесия и разрешающих их. Но естественно, что в постановке этих неравновесий, порою гигантских, и в разрешении их — порою сложном, порою бурном, — музыка отражает подобные же явления вселенной и подобные же явления социальной жизни и личной жизни человека.

Музыка нисколько не уходит от своей сущности, когда она делает свои акустико-динамические процессы сходными с процессами силовыми, какими они являются в природе и в человеческом обществе; напротив, она колоссально выигрывает при этом в разнообразии. При этом она обратно воздействует если не на мир (об этом думал только Скрябин в «магический» период своего развития), то, конечно, на человека и общество. Музыка как бы уясняет нам глубину нашей жизни и самым разрешением поставленных ею противоречий как бы вещает нам о предстоящих победах.

Революция есть фактически постановка острейшей проблемы социального бытия на разрешение в самом бурном темпе, путем напряженнейшей борьбы. В этом ее непревосходимая музыкальность.

Каждой революции предвозносится тот счастливый мир, за который она борется.

Каждая революция с величайшей напряженностью внутренне переживает зло, против которого поднялись ее бушующие волны.

Каждая революция испытывает перипетии борьбы всеми фибрами ее участников.

Каждая революция на восходящей своей линии полна надеждами на победу.

Каждая революция есть грандиозная симфония.

И недаром музыка Бетховена вышла из французской революции, ею была насыщена* (для чего вовсе не надо было удаляться от основного стержня музыки). Потому-то таким полубогом в музыкальном мире и встает перед нами Бетховен, что, потрясенный революцией, он смог окупиться в самую глубину музыкальной стихии, которая, выражаясь на языке человеческого сознания, есть постановка проблемы горя, борьбы и победы, выражаясь же на языке чисто музыкальном — постановка проблемы величайших нарушений музыкальных равновесий и сложнейшего сведения их к гармоническому разрешению.

Надо заметить, что и другая величайшая вершина мировой музыки — Бах — вышла из гигантских бурь реформации, являясь родным братом тех колоссальных конструкторов нового мирозерцания, какими были Декарт, Спиноза, Лейбниц. XVII век ознаменовал собою первую грандиозную победу буржуазии, установление ею ее собственной религии, ибо протестантизм есть глубочайшее религиозное отражение мироощущения мелкой и, в особенности, средней буржуазии. И мало того, XVII век, в особенности к концу, явился в то же время самым мощным из имевшихся до сих пор усилий человеческого ума установить систему мирозерцания и мироощущения, которая соединяла бы в себе идею порядка и единства и идею жизни. Трудно себе представить более глубоко музы-

кальные системы, чем системы Спинозы и Лейбница, — разве только системы великих идеалистов Фихте, Шеллинга и Гегеля, которые в другом порядке откликнулись на Великую французскую революцию — этот следующий бурный шаг буржуазии к гегемонии и, вместе с тем, в дальнейшем открывающий двери для пролетарской революции.

Естественно, что эта великая эпоха революционных бурь, самые высокие волны которых поднимались так, что с гребня их отдельные Бабефы видели наше время и его горизонты, не могла не породить великой музыки.

III

Мы знаем, конечно, и другие эпохи.

Во-первых, эпохи относительного самодовольства. Конечно, это самодовольство свойственно было только господствующим классам и опиралось на возможность править без протестов со стороны всегда несчастных низов. Дело, конечно, не доходило при этом до абсолютного блаженства, а скорее останавливалось на границах некоторого более или менее изящного, но более или менее свинского благополучия.

Музыка в этих случаях теряла свой пафос. Музыка становилась орнаментальной, она, так сказать, аккомпанировала этому благополучию, она шалила и порхала. Если она плакала, то из кокетства, как хорошенькая содержанка, которая дуетя. Веселость не принимала настоящих, человечески грубых, гомерических размеров, как приступы веселья у Бетховена. Нет, это была веселость напудренная и с мушкой.

Нельзя, конечно, строго разделять музыку именно по эпохам. Разные музыки в разной степени живут и рядом. Можно сказать только, что эта умеренная, порой грациозная, а порой тривиальная, мещанская, пожалуй, музыка является выражением уже достигнутого довольства более или менее господствующих классов.

Есть и противоположный полюс — музыка классов разбитых и безнадежных. Такие классы редко чувствуют в музыке раздирающее выражение своего отчаяния. Музыка ведь вообще имеет свойство стремиться к разрешению противоречий; но в данном случае противоречия разрешаются в колыбельную песню у постели умирающего. Музыка этих классов и групп убаюкивает человеческое горе. То, что Бетховен разрешает в победный гимн, в песню радости, то Чайковский разрешает в тихие просветленные слезы, в резиныацию, в наркотику.

Перед нашей великой революцией были музыканты, которые чувствовали ее пришествие; его можно было предчувствовать, потому что у нас был 1905 год. Не только у великого Скрябина слышен ее приближающийся голос, я различаю

его и у антипода Скрябина — Танеева; но, в общем и целом, до революции преобладала — а на Западе и сейчас преобладает — музыка аккомпанирующая благополучию или музыка утешающая. Она может быть очень виртуозной, даже великой в виртуозности своей; но все же это есть либо музыка трутней, либо музыка калек.

Отсюда: победа революции должна разбудить музыкантов или должна породить новых музыкантов бетховенского типа. Если этого еще нет, то это будет. Пути будут сложны, и, может быть, мы даже не сразу признаем появление первых, действительно революционных музыкальных произведений.

IV

Но помимо этого основного вопроса о творческом импульсе, который великая сестра-революция должна дать своей великой сестре-музыке, существует ряд других точек зрения, с которых надо посмотреть на их взаимоотношения. Сюда относятся прежде всего, так сказать, просветительные музыкальные проблемы.

Широчайшие народные массы жаждут овладеть культурой прошлого, без чего, как учит их великий учитель, они не смогут идти вперед. Отсюда — гигантская важность правильной организации концертов. Вовсе не так прост этот вопрос, и я сейчас касаюсь его лишь мимоходом. Дело вовсе не только в том, чтобы дать массам послушать знаменитостей, и не в том, чтобы, так сказать, популярно-научно составлять соответственные программы. Массы, даже в концертных залах, требуют несколько иной виртуозности, требуют монументальной крепости исполнения, которая была бы конгениальна их собственной боевой жизнерадостности и боевой жизнерадостности величайших музыкантов. Нам нужны не музыканты, которые бы шопенизировали или дебюссизировали самого Бетховена. Нам нужны либо кристально чистые, честные, спокойные, могучие исполнители, которые бы, как в ясном зеркале, давали нам образы всего исполняемого, или тип исполнителей тенденциозный, страстный, все преломляющий сквозь собственную призму, на все налагающий собственную печать, который, быть может, будет бетховенизировать нам и Баха, с одной стороны, и Дебюсси, с другой, который приблизит их к нам, отмечая в них все, что есть там мужественного и живого, заставляя эти стороны доминировать над схоластическим и чрезмерно утонченным.

Сама массовость нашего слушателя наводит, однако, на мысль выйти за пределы концертного зала. Сейчас уже представляются какой-то необычайной массовости оркестровые и хоровые исполнения. Революция требует (как требовала она

и в конце XVIII века в Париже) виртуозного массового исполнителя.

Еще много можно было бы сказать об этом, но пока ограничусь сказанным и прибавлю только, что соответственно вышеуказанным целям должны мы вести линию и в наших учебных заведениях как специально музыкальных, так и общих, поскольку в них ведется то или иное воспитание в музыке.

V

Социальная жизнь вообще и всегда требует, чтобы ее насыщали музыкой не только в виде вершинных композиций и концертных исполнений, но насыщали бы ею глубоко самый быт, насыщали его песней и песенкой — рабочей песней, детской песней, маршем, танцем и т. д. И наш революционный быт, такой приподнятый, требует больше, чем какой бы то ни было другой, этой постоянной насыщенности музыкой.

Для этого, конечно, мало делается. Мы, конечно, слышим с разных сторон песни комсомола и пионеров, зачатки песни рабочей, песни красноармейцев и т. д., но все это пока еще довольно мелко и недостаточно. У нас нет мастеров, которые стали бы выделять, так сказать, музыкально-обиходные вещи, жизненно необходимый музыкальный хлеб — не скверный, отравленный дурной патокой, отвратительно размазанный пряник, а действительный, настоящий, аппетитный, хрустящий и питательный музыкальный хлеб.

Задача огромной важности. В ней, конечно, сами народные массы могут оказать большую помощь, может оказать помощь массам сама жизнь. Мы по-новому, еще свежее должны подойти к колоссальным запасам крестьянской музыки, не только основных славянских народов нашего Союза, но и всех многочисленных народностей, входящих в нашу семью; мы должны прислушаться к естественным ритмам, которые рождает наш революционный город. Музыкант может и должен воспринять множество, так сказать, носящихся в воздухе новых элементов неоформленной, элементарной * музыки наших дней.

VI

Возможно также, наконец, что наше бурное, все перематривающее время сможет критически подойти ко всей установившейся музыкальной системе. Ведь тут так много проблем, ведь чувствуется, что музыка закована сейчас в некоторые рационалистические темперованные латы. И нельзя не спросить себя, не должны ли мы в будущем усовершенствовать эти латы, сделать их более звонкими, блестящими, а, может быть, отчасти более гибкими, или надо разбить их и освободить таящуюся под ними живую грудь музыки. Что

будет тогда? Очутимся ли мы действительно перед цветущей грудью, готовой питать чудным молоком новые поколения, или, сняв эти латы, мы раскуем некоторые хаотические музыкальные силы, которые потом придется вновь стараться скристаллизировать?

Но эти проблемы еще более сложны и в первую очередь могут интересовать только людей, глубоко проникших в недра современной музыки и музыки вообще. Профаны должны ступать по этой тропе с особенной осторожностью.

Таковыми кажутся мне, говоря кратко, основные вопросы, которые возникают при сочетании этих слов — «революция и музыка». Возникают они при сочетании этих слов потому, что они неизбежно возникают при сочетании этих явлений в живой действительности.

I

Этой зимой Квартет им. Страдивариуса исполнил серию камерных сочинений знаменитого московского музыканта Танеева.

Музыкант этот пользуется широчайшей известностью в России и Европе как автор самого глубокого и широко захватывающего ученого труда по контрапункту*. Этот труд и весь художественный облик Танеева снискали ему величайшее уважение, как своеобразному высшему математику музыки.

Но это же обстоятельство послужило к большой недооценке Танеева как творца широкой публикой. Под этим термином я разумею публику, посещающую концерты, интересующую музыкой и знакомую с ней, но не принадлежащую к небольшому кругу особо квалифицированных и особо культурных в музыкальном отношении лиц.

О Танееве прошел слух, что музыкант это головной, разрешавший свои музыкальные проблемы, как математик задачи, потому-то он-де очень любопытен для цеховиков, но оставляет холодными слушателей.

Концерты Квартета им. Страдивариуса имели место в сравнительно небольших залах и в этом отношении не могли приобрести характера широкой массовой пропаганды достижений Танеева в области, в которой он был, пожалуй, особенно силен,— в камерной музыке. Но важно отметить, что это исполнение вызывало всегда настоящий восторг слушателей. Я знаю немало лиц, знающих музыку и далеко не профанов, которые именно в результате этих квартетных собраний (не будучи, правда, прежде достаточно знакомыми с Танеевым) радикально переменили о нем свое мнение.

Я полагаю, что для переоценки Танеева надо сделать больше. Ведь еще недавно у нас принято было ругать Чай-

ковского сентиментальным, слезливым интеллигентом, музыка которого не имеет-де для нашего поколения ровно никакого значения. Именно пишущему эти строки первому, кажется, пришлось выступить против такого суждения о великом композиторе, занимающем исключительное место в русской музыке, которая, как это теперь уже для всех ясно, начиная с Глинки и кончая нынешними молодыми композиторами, по праву занимает одно из первых мест в музыке мировой.

Давно реабилитирован и в некоторой степени, так сказать, усыновлен революционной эпохой великий Скрябин. Я считаю совершенно необходимым попытаться дать толчок к такому же процессу по отношению к Танееву. Было бы крайне приятно преуспеть в организации исполнения в будущем году его великой оратории «По прочтении псалма» и его строгой, насыщенной, высоко трагической оперы «Орестея»*.

По просьбе Квартета им. Страдивариуса я предпослал серии его музыкальных выступлений речь о Танееве. Ею я и воспользуюсь для настоящей статьи, представляющей собою литературную обработку стенограммы тогдашнего моего выступления.

II

Несколько слов о Танееве как личности.

Танеев по образу своей жизни и облику своему — русский барин, с внешней стороны как будто даже с какими-то обломовскими чертами; любил жить тихо, любил спокойное захолустье дальнего уголка Москвы; к вопросам политическим относился сравнительно равнодушно, хотя всегда был не только либералом, но даже демократом с радикальным уклоном и революцию 1905 года, например, приветствовал радостно, даже отчасти отразил ее (косвенно) в некоторых музыкальных произведениях*.

Имея, по-видимому, довольно продуманную философскую систему и сводя для себя концы с концами очень гармонично и без бога, в которого решительно отказывался верить, он, однако, нигде своего мирозерцания не проповедовал и даже не выражал. В музыке оно, несомненно, отразилось, но опять-таки косвенно. Танеев любил делать добро, учил даром бедных учеников, помогал им из своего очень небольшого состояния; о себе заботился мало — только бы жить умеренной и тихой жизнью.

Но надо помнить, что эта тихая и немножко обломовская форма быта ничего общего с настоящей обломовской пустотой не имеет. Ведь и Гончаров был в значительной мере Обломовым и многое с себя списал в своем великом романе. Но под халатом Гончарова билось все-таки совсем другое сердце, и под лениво мечтательной гримасой его лица таился целый мир

образов, а не те глуповатые сентименты, на которые только и был способен его знаменитый герой.

Танеев — человек той же породы, что Гончаров, что и Тургенев. Ведь некоторая рыхлость и как будто бы «халатность» внешней жизни и у них возмещалась огромным потоком внутреннего творчества. Творчество людей этого типа, быть может, отходящего в прошлое, особенно ценно своей плодотворной замедленностью.

Медленность, сладостная вдумчивость работы, так сказать, путешествие по идеям и чувствам «на долгих», у натур талантливых есть просто плохой темп работы; но у натур талантливых это разворачивается как раз в необычайную полновесность всего, что ими производится, в глубину и законченность творчества.

В наш нервный век, когда и события истории бегом бегут, и суета городская достигла ужасающего мелькания, и люди настолько нервны, что кажется, будто самые нервно-мозговые вибрации укоротились и ускорились в тысячи раз, — в этот век искусство устремилось через импрессионизм к футуризму, ментализму и т. д. Процесс совершенно естественный, но вовсе не обозначающий собою непременно прогресса.

Конечно, такое быстролетное, быстрохватающее искусство имеет свой эффект, ему доступны достижения, невозможные в дореме прозрачного, тягучего, как мед, старинно-классического творчества; но зато для него и утеряно многое*.

Танеев жил в мире музыки, но он вовсе не смотрел на музыку как на какой-то особый мир, где царствует своя курьезная закономерность. Он не смотрел на нее, как на какую-то замысловатую область высшей математики, как смотрит оторванный от жизни специалист.

Танеев был музыкальным мыслителем. Им он был в двух отношениях. Во-первых, он старался сложить свои музыкальные формы в целостное и стройное здание путем глубокого, медленного и уверенного, основанного на колоссальной музыкальной культуре умственного труда. Во-вторых, он вкладывал в это свое построение продукт своей глубокой и тонкой мысли; в музыкальные формы вкладывалось его собственное мирозерцание, то есть его мысли о вселенной, о человеческой жизни и т. д. Не думаю, чтобы кому-нибудь даже из равнодушных к Танееву людей пришло когда-нибудь в голову отрицать эту сразу охватывающую вас атмосферу немного строгой и очень сильной мысли, которая царит в его музыке.

Но этого мало. Танеев был человек глубоко сердечный, волнуемый всеми волнениями интенсивной человеческой жизни. Ничего, что жизнь этого старого холостяка с виду была лишена всяких бурь и волнений; и скорбь, и надежда, и негодование, и любовь, и чувство одиночества, и радость общения с природой и людьми, и многое, многое другое заставляло

трепетать это твердое, но чуткое сердце и в молодые годы, когда Танеев выглядел таким богатыренок, и в годы его седой мудрости, когда близко знавшие его готовы были почти преклоняться перед ним, как перед святым и учителем жизни.

Поэтому безобразным варварством и легкомысленным непониманием веет от суждений о Танееве, как о человеке, лишенном сильных эмоций. Все дело заключается только в том, что Танеев не опускается до сентиментальности, что ему абсолютно чужда всякая цыганщина, иной раз, особенно при эффектно звучащем исполнении, заметная даже у Чайковского.

Танеев мудр; свои переживания он вкладывает в музыку только тогда, когда он уяснил их себе, когда они откристаллизовались в музыкальной стихии. Это не значит, чтобы Танеев представлял схемы чувств, — они у него живые. И ведь ни один музыкант не может просто изобразить рыдание или хохот, ни один живописец не может вставить в свою картину свой собственный реальный нос. Музыкальное творчество еще более других требует перечеканки, переплавки в особую золотую монету своего материала. У Танеева — чеканка высокого мастерства, без лигатуры, одновременно и вся насквозь живая, и вся насквозь оформленная.

Танеев был барин, барин с замедленным темпом жизни, барин, ушедший в себя, барин, путем невероятного прилежания и огромных способностей приобретший единственную в своем роде культурность, барин, дошедший до границ мудрости.

Мы терпеть не можем бар, терпеть не можем барства, мы, может быть, особенно ненавидим русское барство, но мы не должны закрывать глаза на то, что в «вишневых садах» помещицкого уклада расцветали порой благоуханные цветы, когда исключительная культурность, какую долгое время невозможно было приобрести вне рамок барства, утончалась в почти подвижническую культурную жизнь, когда человек весь целиком отдавался эстетической задаче, когда он вместе с тем поднимался над своим классом и начинал смотреть проясненным оком на всю действительность. В этих случаях получались люди совершенно исключительные по художественной своей силе и очень часто сочетавшие с тонким эмоциональным и мощно-архитектурным искусством замечательную силу философской и социальной мысли.

Большую часть нашей классической литературы получили мы от таких бар. Мы получили от них Герцена, получили от них и Плеханова. Я с трудом вижу такую фигуру, как Танеев, возникшей на другой какой-нибудь почве, а не в тихих кварталах старой барской Москвы, открытых, однако, всем дуновениям Запада; и я подчеркиваю, что этот чисто московский продукт для нас чрезвычайно важен, и в нашем пересмотре

наследия отцов мы должны с особенной бережливостью относиться к изумительным музыкальным тканям, сотканным и вышитым терпеливой рукой этого композитора-мудреца.

III

Чтобы немного точнее понять особенное место Танеева в музыке, я проведу некоторую параллель между ним и Скрябиным, параллель, покоящуюся на другой, более глубокой и более общей параллели.

На внутреннюю разницу между музыкой настроения и музыкой архитектурной указывали не раз. Конечно, эти полюсы музыкальности вместе с тем являются сторонами одной и той же музыки и в разной мере сочетаются между собой. Но это не мешает тому, что мы имеем перед собой как бы два потока музыкального творчества — объективно-архитектурный (пожалуй, эпический) и эмоционально-чувственный (скажем, лирический). Но слова «эпический» и «лирический» менее подходят для уловления истинного смысла этого различия, чем термины «архитектурный» и «эмоциональный».

Музыка по самому своему происхождению является выразительницей человеческих чувств. Ни на минуту нельзя сомневаться, что она возникла из криков, выражающих эмоции. Мы ведь знаем, откуда появляется «музыка» у животных. Наиболее объективным примером является музыка эротическая, так как она, кроме криков непосредственной страсти, включает в себя еще элементы прельщения, приманивания самки своеобразной серенадой. В какой-нибудь соловьиной песне мы имеем не только выражение непосредственных эмоций самца-соловья, но и своего рода самодовлеющее искусство, развертывающееся в процессе полового подбора и дошедшее — не в индивидуе, а в целом виде — до определенного совершенства.

Приблизительно по такому же типу развертывалась, вероятно, и всякая песнь: из плача получалось причитание, а затем похоронные гимны, из яростных криков перед боем — боевые марши и т. д., и т. п. Весь смысл превращения эмоциональных выкриков в музыку или, вернее, в пение заключался именно в том, что приобреталась чистота форм, выделялись постепенно чистые тона, определенные их сочетания, мелодические навыки и т. д.

Идя по этому пути, музыка потом до чрезвычайности усложнилась. В самых разнообразных инструментах получил человек помощников для выражения живущих в его груди индивидуальных или общественных чувств.

И недаром в последнее время — скажем, с середины XVIII века — начался такой неслыханный до тех пор расцвет музыки, продолжающийся и до наших дней. С одной стороны,

личность в то время как раз до крайности усложнилась, в особенности благодаря появлению типичного мелкобуржуазного интеллигента, то есть личности, выбитой из социальной (цеховой, например) колеи, со сложной, вполне индивидуальной душой, с большим развитием мозга и нервов и часто с большим количеством страданий на своем жизненном пути. Постепенно шествовавшие вперед демократия и индивидуализм создали этот тип, одним из первых ярких проявлений которого был Жан-Жак Руссо. Я считаю, что внимательный анализ такой фигуры, как Руссо, дает необыкновенно много для понимания центрального и многозначительного типа интеллигента как идеолога, в том числе — и, может быть, прежде всего — художественного идеолога общества в новой истории. Эмоциональная, разнообразная и до болезненности неуравновешенная натура нового человека, «психопата» в точном психиатрическом смысле слова, все более усложнялась вместе с усложнениями общественных отношений. Она дошла вместе с тем до предельного чуткого самоанализа и, наконец, до необычайно гибкого и виртуозного умения выразить все изгибы и все моменты своего сложнейшего внутреннего мира. Тут мы встречаем Шумана, Шопена и их дальнейших учеников. Но вместе с тем и общественные переживания порою делались необыкновенно бурными и многообразными. Так, например, Бетховен, конечно, не только являлся выразителем сложной личной психики, но и необыкновенно могуче отразил бури Великой революции.

Можно рассматривать Скрябина в некотором отношении как вершинного представителя этого типа. В то время как французская школа импрессионистов с Дебюсси во главе дошла, как будто бы, до предела музыкального моментализма и миниатюризма, Скрябин, при не меньшей разносторонности внутренних переживаний, имел колоссальную тенденцию к обществу, всенародности, даже космичности, в чем сказались его принадлежность к народу, прошедшему через великую революцию 1905 года и бывшему в пути к величайшей из всех революций.

Быть может, современная Западная Европа, американизируясь, начинает постепенно терять эту линию, которая не всегда заменяется, однако, архитектурной, о которой я сейчас буду говорить, а очень часто, так сказать, машинизируется.

Наклон некоторых современных композиторов Западной Европы к машинным ритмам, к механически-танцевальным формам, к обездушиванию музыки, но зато ее своеобразной «электрификации», есть наклон совершенно естественный в век архикапитализма и империализма, но, конечно, для музыки пагубный. Увлечение в эту сторону пролетариата возможно, но от него необходимо предостерегать, ибо основной принцип пролетариата — это полное подчинение ма-

шины человеку, а основной принцип гиперкапитализма — это полное подчинение человека машине.

Иное дело — музыка архитектурная. Возможно, что даже корень ее происхождения иной; возможно, что она ведет свою линию прямо от инструментальной музыки, то есть от восхищения человека перед звуком спускаемой тетивы или перед звоном глиняного горшка или металлического предмета.

Здесь звук не выражал непосредственной эмоции. Конечно, человек и сюда вносит некоторые симпатизирующие моменты: уже с самого начала для него барабан рокотал, а струна пела не бездушно; он даже более одушевлял все окружающее, соответственно своим анимистическим взглядам, чем делаем это мы теперь. Тем не менее, здесь он имел некоторую объективную красоту, как, скажем, в постепенно изобретавшихся им красках, и голос человеческий сам мог теперь вплестаться в инструментальные голоса и рассматриваться прежде всего как источник красивых звуков. Тут начало того процесса, который Вебер называет рационализацией музыки.

Музыка у всех народов, мало-мальски культурных, представляет собою очищение мира звуков, выделение элементов и затем конструкцию из этих элементов комбинаций, соответствующих воле человека. Совершенно так же, как человек строит храмы, дворцы или могилы из осязаемого и зримого материала, строит он монументальное произведение из звуков. Они могут сочетаться с танцами или другими церемониями, в особенности религиозного и придворного характера; они могут сочетаться также с эпическим содержанием первых героических песен, индивидуальных или хоровых гимнов богествам.

Эта музыка развивается вовсе не сама по себе. Она удовлетворяет определенные социальные потребности, как и монументальное строительство. Она прежде всего увеличивает пышность богослужения и цареслужения. Надо помнить, что эти церемониалы имеют совершенно определенный социальный смысл — укрепить и возвысить самосознание господствующих и поразить, покорить подданных величием, красотой и стройностью отражаемого искусством государственного и небесного порядков. При этом, однако, бросается в глаза, что как на этой почве возможны были великие архитектурные произведения, так, конечно, имеется здесь и возможность возникновения великих музыкальных произведений.

В самом деле, господствующий класс в свою более или менее золотую пору заинтересован ведь в том, чтобы архитектура его — а также музыкальная архитектура — выражала спокойное величие, глубокую внутреннюю уравновешенность, гармонию. Ведь недаром аристократ Пифагор, стремившийся к диктатуре группы наивысше поставленных семейств, при-

давал такое огромное значение именно музыкально-мелодическим построениям. Ведь это у него с особенной яркостью выразилась идея о существовании в надлунном мире глубокого и великого порядка, который искажается в мире подлунном. И порядок этот Пифагор старается свести к музыкальной гармонии.

Таково социальное происхождение и социальное значение архитектурной музыки. Она не могла не развернуться всюду, где имелся крепкий социальный порядок. Ею поэтому в высшей мере пользовалась католическая церковь, а затем и протестантская, все свои чары вложившая исключительно в музыку — орган и хор прихожан.

К сожалению, общественный порядок до сих пор выражался обыкновенно либо в религиозной форме, либо в форме монархической, в более редких и частных случаях — в форме разных капитулов, орденов, цехов и т. д.

Нетрудно видеть, что социалистическое общество имеет тенденцию к созданию самого грандиозного коллективного порядка. Нетрудно предвидеть и то, что этот грандиозный порядок, совершенно нового, небывалого типа, вызовет к жизни неизбежно огромной возвышенности музыку, которую я называю здесь архитектурной — то есть грандиозные сочетания хора и инструментов оркестра для идеального выражения гигантской согласованности сил.

Мимоходом отметим, что такую согласованность можно представить с полной глубиной, лишь противопоставляя ее какому-то побежденному ею или грозящему ей отрицательному началу, сочетание с которым победоносного света гармонии и согласия и составляет обыкновенно внутреннюю сущность всех архитектурно-музыкальных зданий.

Приближение к социализму и глубокое внутреннее сознание разобщенности, болезни нынешнего состояния человечества приводят лучших его сынов к мощному порыву по направлению к этому порядку. Они могут ясно сознавать, что в мечтах их живет какой-то мир мудрой и высокой жизни, согласующий в себе диссонансы расовых и классовых противоречий. Они могут и не сознавать этого, они могут даже обманывать себя и помещать этот идеально согласованный мир в загробное или небесное мнимое время и пространство. Но, во всяком случае, появление таких устремленных к порядку музыкантов и возможно, и даже неизбежно в наше время.

Очень своеобразно то, что и западный буржуазный мир стремится к порядку, социальным выражением чего является движение неомонархизма, фашизма и т. д. Это находит свое отражение и в музыке. Венсан д'Энди, как раз чрезвычайно красноречиво подчеркнувший полярность в музыке, о которой я здесь говорю, и осуждавший Дебюсси, причисляв-

ший себя к архитекторам-музыкантам, был, например, активным монархистом.

Новые тенденции в западном искусстве, особенно французском (неоклассицизм, пуризм и т. д.), могут представлять собою отражение стремлений буржуазии заменить демократию и индивидуализм диктатурой, но к архитектурной музыке могут вести также и тенденции пролетариата заменить капиталистический строй подлинно общественным строем, то есть стройным социалистическим строем.

IV

Скрябин, вышедший из Шопена, но потом с необыкновенной страстью раздувший шопеновский огонек в какой-то бушующий стихийный пожар, несомненно, относится главным образом к музыкантам настроения.

Он сам пишет о том, какое огромное наслаждение доставляет ему сознание своей власти над музыкальной материей, необыкновенное могущество, с которым он может заставить играть глубочайшими психологическими красками послушные звуки.

Именно опыт художника, могущего все величайшие перемены своих настроений немедленно и властно претворять в объективную данность, в очаровывающую другие души музыку, натолкнул Скрябина на те любопытные философские блуждания, которые дают ключ к его музыке второго и третьего периодов.

Сущность философии Скрябина теперь общеизвестна. Скрябин полагал, что все мироздание представляет собою вольное творчество некоего личного духа — творчество, однако, полное противоречий и трагизма, своего рода скорбную, страстную, терпкую, захватывающую игру духа с призраками, им же вызванными к жизни.

Скрябин допускал существование бога-художника, а всю вселенную считал произведением этого художника, созданным его мечтой, так сказать, для собственной высокозначительной «потехи».

Но в каком же положении относительно этого бога является творческая индивидуальность, сам Скрябин, его «я»? Рассматривая и свой личный мир опять-таки как творческий центр — «я» — и все окружающее как его игру, Скрябин, как это часто бывает с идеалистами, впал было в настоящий солипсизм, то есть представление о том, что этот бог и есть не кто иной, как сам Скрябин, и что по отношению именно к его «я» вся остальная вселенная представляет собою его вольную, но в то же время страшную художественную игру.

Исходя из этих представлений, которые он вообще хранил в тайне от большой публики, Скрябин построил свою мечту,

поистине граничащую с безумием и по грандиозности превосходящую всякие полеты мечты других композиторов всех времен.

Скрябин полагал возможным для себя создание такой музыкальной мистерии, которая фактически перейдет в торжественные звуки примирения, триумфа духовных начал всего мироздания, так что после какого-то фантастического исполнения этой мировой мистерии вселенной, в сущности, уже незачем будет существовать. Пестрая фантазмагория свернется, и дух вступит в некоторую новую фазу бытия, которая будет, так сказать, самоуглублением его, полным его самопознанием и вместе с тем освобождением его от им же вызванных блистательных и пленительных кошмаров.

Если перевести это построение Скрябина на социальный язык, то мы увидим, какой именно общественный опыт отразился в философии Скрябина, в его музыкальных планах, а стало быть, и в его музыкальных произведениях.

Скрябин конструирует мир — и прежде всего, конечно, человеческий мир,— как необыкновенную и волнующую пестроту событий, в которых разнообразие куплено ценой разрыва, уродства и страдания.

Мир, воспринятый Скрябиным через нынешнюю нашу буржуазную цивилизацию, с одной стороны, прельщает его своим богатством, своим шумом, своим сочетанием наслаждений и ужасов, а, с другой стороны, кажется ему временным, неприемлемым, подлежащим коренному революционному перевороту, который на место его поставил бы какой-то углубленный в себя единый покой и порядок.

В Скрябине сказалось, таким образом, увлечение самым темпом внутренней и внешней жизни хаотичной эпохи империализма, глубокое внутреннее понимание и умение откликнуться на все трепетные и жгучие противоречия психической и социальной жизни, а с другой стороны, огромная жажда порядка. Но и то и другое у Скрябина воспринимается индивидуально. Скрябин наслаждался тем, как объективная жизнь, мучительная и головокружительная, играет на струнах его необычайно чуткого сердца и как потом трепеты этого сердца отражаются в музыке,— он воспринимал всю эту картину как собственный свой творческий сон, как собственное свое саморасслабление и самотерзание, и поэтому покой и порядок, по которым тоскует его душа, воспринимал тоже как свой собственный покой и порядок, как поглощение своей личностью всех разнообразий и противоречий, как абсолютное самодовольствие.

Чрезвычайно, однако, характерной является та черта Скрябина, что он приходит к этому покою революционно, то есть он рисует себе не такую картину, что вот-де его творческое «я» постепенно примирит мировые диссонансы или что он в

музыке построит, в противовес крикливой и шумливой вселенной и в особенности человечеству, иное здание, полное величавой гармонии. Ничего подобного! Для Скрябина характерно, что он считает необходимым самоиспепеление на огне экстазов, которое рисуется ему в период особенно острых увлечений солипсизмом, как испепеление мира.

Бог Скрябина — какой-то самосожигатель, который на огне страсти, дошедшей до максимума, разрушает свою плоть и освобождает свою подлинную сущность; поэтому вся мистерия, рисовавшаяся Скрябину в несколько неясных контурах, принимала характер именно такого беснования всех страстей, такой предельной оргии, где на известной стадии наступает уже распадение элементов духа, а, стало быть, и вселенной, и только за этим предельным взрывом разрушительной страсти наступает новое тихое утро какого-то совсем непостижимого для нас внемирового порядка.

Какая же социальная сила, какой же социальный опыт отразились в этих чертах скрябинского творчества?

Конечно, революционный опыт 1905 года, конечно, называемая революция. Скрябин преломил это через совершенно своеобразную призму, воспринимая, в сущности, заряженность мира огромной силой, в одно и то же время разрушительной и устремленной к высшему порядку, силой, которая взрывом своим как раз сокрушит всю спокойную и тревожную пестроту окружающего мира.

Но опять-таки, будучи индивидуалистом, Скрябин воспринимал это только как определенное настроение, как определенную систему эмоций, и выражал это с необыкновенной, одновременно полубезумной и гениальной смелостью как отождествление этой силы с самим собою персонально. Это он — великий революционер, это его творчество разрушит весь мир, это оно приведет к настоящей гармонии.

Скрябин, однако, не был безумцем, Скрябин в корне своем был здоровым и умным человеком.

Позднее (к сожалению, незадолго до своей смерти) он понял свою ошибку и в ясных и логичных страницах своего дневника разрушил свой солипсизм и признал, что мир объективно существует, что, стало быть, и другие человеческие личности, и другие существа, и другие организмы, тела, вещи существуют — несомненно, реально существуют; а раз это так, то, конечно, прощай мистерия, прощай вера в то, что одно могучее произведение, одна индивидуальность может изменить ход событий мира. Скрябин, вместо своей Мистерии, пишет «Предварительное Действо», правда, еще переполненное индивидуализмом и идеализмом; но уже самый тот факт, что он рассматривает свою новую величественную музыкальную поэму о мире как только предварительное действие к чему-то иному, глубок, значителен и отраден.

Но когда Скрябин таким образом освободился от крайности индивидуализма и понял, что мир есть объективно существующий океан материи, более или менее понял и место в нем человечества, — откасался ли он от своего представления о мучительной пестроте нашей нынешней социальной жизни, о необходимости взрыва в ней, о необходимости перейти к настоящему, мудрому порядку жизни? Я думаю, нет. Прямых доказательств этому я, конечно, не имею, но думаю, что Скрябин, повернув свои мысли к здоровому взгляду на вещи (от субъективизма к объективизму, что могло привести его потом от идеализма к материализму), вынужден был бы вновь перевести все свои чаяния и планы с языка настроений на язык социальный.

Во всяком случае, Скрябин не сделал этого как музыкант; как музыкант он остался как раз единственным в своем роде гением, а именно, строя музыку как нечто чисто индивидуальное, как музыку настроения, так сказать, шопенизируя, он в то же время вложил в эту субъективную музыку, благодаря особенностям своей философии, общесоциальные и даже общемировые силы. При этом весь мир, взятый сквозь настроения самого Скрябина, приобрел характер пламенной фанфары, ужасной, хотя и сладостной по своему разнообразию и силе, характер напряженной взаимной борьбы элементов — на первом плане, конечно, элементов сознания людей — между собою и устремления всей этой массы к какому-то грядущему и имеющему скоро наступить взрыву, который будет прежде всего мукой, но и последним очищением. Конечной же целью этого раздирающегося в своих частях мироздания (общества!) является новый, высокогармоничный порядок.

Таким образом, Скрябин, несмотря на свой индивидуализм, через изображение страсти шел к изображению революции или предсказанию о ней. Он музыкально пророчествовал о ней, и в этом социальное значение Скрябина. Поскольку читатель согласится с этим анализом, он должен будет признать, что значение это велико.

V

Из всего того, что мною уже сказано о Танееве, видно, что натура его совсем иная.

Прежде всего, Танеев, в противоположность Скрябину, — художник-музыкант типа архитектора.

Для Танеева музыка не есть выражение шумной страсти, не есть своеобразно преображенный, но все же носящий все черты своего происхождения человеческий вопль.

Для Танеева музыка есть самодовлеющая стихия, имеющая свою внутреннюю закономерность, свой собственный порядок, которые нужно точно знать для того, чтобы не впасть с

этой стихией в жалкое противоречие. В прекрасном и светлом материале, каким является музыка, можно строить относительно свободно, но художник приобретает тем большую силу, чем точнее он знает законы своего материала и чем больше он с ними согласуется. Музыкальная материя как бы сама стремится комбинироваться, строиться в некоторое необычайно прекрасное, убедительное, внутренне логичное, светлое здание.

Если бы даже человек стал только играть этими поющими комбинациями, как дитя играет кубиками, так сказать, не стесняя внутренних свойств этих своих волшебных кубиков, так, чтобы творческая рука его как бы повиновалась внутренней воле, заложенной в самих музыкальных формах, то и тогда получатся какие-то элементы особого мира, гораздо более внутренне согласованного, чистого, а поэтому и более прекрасного, чем наш.

Музыка — это преображенная жизнь материи, по самому существу своему, для Танеева, устремленная к стройности.

В своих наиболее законченных и наиболее отвечающих его философии произведениях он поднимает на вершину музыки свои внутренние затаенные настроения. Мир человеческих страстей он претворяет, он не дает ему звучать со всей остротой, почти разрывающей золотые формы музыки, он старается не лишать силы всякие порывы отчаяния или бурные удары элементов друг против друга, но переводит их целиком на высокий язык музыки.

Когда слышишь наиболее патетические места квартетов и трио Танеева, то вполне сознаешь, как доступны ему элементы страдания, тихой скорби или героической борьбы. Все это Танеев понимает и принимает; но когда музыкант Танеев изображает все это, вы чувствуете, что к волнам бури уже прикоснулись пальцы мастера, заранее знающие, что волны эти представляют собою еще пока неумиротворенные и несогласованные элементы некоего целого, которое не может не быть согласованным.

Не в том дело, чтобы Танеев думал, будто бы есть потусторонний мир, в котором будет дано максимальное счастье, не в том дело, чтобы Танеев верил в провидение, которое приведет к хорошему концу; менее всего дело в том, будто бы Танеев полагал, что он волшебник, вроде Скрябина, и безумно верил бы в возможность для себя самого разрешить в громкозвучный аккорд славного финала все диссонансы бытия.

Нет, Танееву музыка, глубочайшее знакомство его с музыкой кажется свидетельством того, что вселенная в сущности уже есть такая гармония, что мир, природа, в сущности говоря, представляют собою симфонию, созвучие, но что мир этот в настоящее время проходит какие-то стадии развития.

удаляющие его от его подлинной сущности. Мне кажется, что танеевское мирозерцание, пожалуй, ближе всего к мирозерцанию великих германских идеалистов — Фихте, Шеллинга, а особенно Гегеля. Уже Гегель, как известно, настаивал на том, что его идеализм есть объективный идеализм, то есть для него идея не есть нечто отличное от материи, от мира; развитие идеи конкретно идет в конкретных явлениях конкретной вселенной.

Возвращаясь к сравнению с волшебными кубиками, можно сказать так: мир есть, в сущности, великолепная система таких кубиков, так же как и музыка. Он поддается — может быть, не однозначно, а многообразному — строительству, то есть осуществлению на разные лады гармонии и счастья; но строят-то вот какие-то неумелые строители, и волшебные кубики кажутся нелепо разбросанными. Для Танеева музыкант владеет другими волшебными кубиками, чем те, из которых построена реальная вселенная. Волшебные кубики музыканта проще, яснее, лучше гармонируют друг с другом. Из музыкальных волшебных кубиков гораздо легче построить высшие формы гармонии и счастья. В них можно отразить и то, как гармонируется распад и разлад, и показать, как устремляются к счастью всякого рода горести и страдания.

Это-то и есть призвание музыканта. Вот почему он может быть чистым художником, должен быть музыкантом-формалистом. Он должен отдавать первое место форме потому, что именно формальная сторона музыки и определяет собою социальную роль музыканта как проповедника согласования противоречий. А вместе с тем Танеев прочно верил в то, что музыка есть явление социально-значительное, всегда горой стоял за содержательную, идейную, философскую музыку.

Я делаю отсюда следующие выводы: если Скрябин с необыкновенным блеском изображал тот пафос, те порывы страсти, без которых невозможна, конечно, никакая революция, то Танеев открывал другую ее сторону, сейчас, в этом, 1925 году, не менее нам близкую: именно — сторону строительства, сторону устранения противоречий, гармонизации, объединения, построения высшей формы порядка.

У Скрябина, при всей его огромной пламенности, мы не видим этой упорядоченности. Он для нас слишком романтик. Революция же не только романтична, но и классична своей строительной стороной.

Танеев-классик строил глубоко музыкальную философию целесообразности и порядка, включающих в себя, как элемент, свободу. Но у Танеева порой не хватает страстного порыва Скрябина. Если, с другой стороны, Скрябин в конце своей жизни, в мыслях своих пришел к некоторому объективизму, то в своей жизни, в своем музыкальном творче-

стве, он остается индивидуалистом. Танеев же отодвигает на задний план свою личность, он в глубочайшей степени объективист и эпик.

В музыке Скрябина мы имеем высший дар музыкального романтизма революции, а в музыке Танеева высший дар той же революции — музыкальный классицизм.

VI

Еще несколько замечаний, необходимых даже в таком суммарном очерке, о социальной роли и социальном значении танеевской музыки.

Я сказал уже, что Танеев был формалистом, и я хвалил его за это. Между тем, читателю, мало-мальски знакомому с моими произведениями, известно, что я заклятый враг формализма и считаю формализм одним из пороков упадочной культуры.

Но тут нужно глубоким образом различать два вида формализма. Индивидуалистический формализм художника-конкурента в эпоху распада господствующих классов носит характер страстной погони за оригинальностью, оригинальничанием, кривлянием. Это оригинальничанье тем более противно, что оригиналы в такое время гонятся не за своеобразием мысли или чувства, а только за своеобразием формы, то есть за ее вычурностью, неожиданностью, иногда даже крикливой нелепостью. Последнее звено таких устремлений — это всякого рода «дада»* или откровенное шарлатанничество, и здесь имеются степени, не только бьющие в нос запахом разложения, но целиком уже зараженные тлением. Недаром Гаузенштейн, превосходный историк немецкой литературы, марксист, пытаясь защищать экспрессионизм, должен был потом признать в нем несомненно упадочную форму.

Совсем другое — формализм Танеева. В своих письмах к Чайковскому, представляющих вообще огромный интерес, он старается объяснить Чайковскому свою колоссальную работу по изучению корней музыки и ее классических канонов. Почему я ищу в XVII веке, — пишет он, — почему я ищу установившийся язык, почему я ищу выработанную, законченную форму музыки? Потому что все это вовсе не схоластика, а наиболее многозначительные, выкованные ценности. Каждая имеет законченную общечеловеческую значительность и в конце концов покоится на фундаменте народного творчества*.

Что это значит? Это значит, что Танеев ни в малейшей степени не гонится за оригинальничанием; это значит, что Танеев хочет усвоить себе музыкальный язык, который он понимает как продукт коллективного творчества сначала народных масс, а потом поколений мастеров, целых цехов и, на-

конец, ряда блестящих индивидуальностей, живших, однако, в органическую эпоху, не прыгавших с места на место, а делавших закономерные выводы из работы предшественников этой гигантской, коллективной, объективной работы.

Плох ученый, который не усваивает всей своей науки именно как такого органически вырастающего и питающегося все новыми опытами дерева. Быть ученым, преисполненным богатейшей эрудицией, вовсе не значит осудить себя на безличность. Наоборот, прибавить что-нибудь органическое — иногда, может быть, и великое — к тому, что создано человечеством, возможно только при усвоении всего этого прошлого. До какой степени такая преемственность является в наших коммунистических глазах законной, видно из того, что даже гигантский разрыв, который приходит с пролетарской революцией, не нарушает этой преемственности, и величайший революционер мира Ленин вновь торжественно заявляет, что самое строительство культуры нового класса, самый переход к совершенно новой общечеловеческой культуре могут иметь место только на почве всестороннего усвоения старой культуры.

Таким образом, Танеев формалист в том смысле, что он не противопоставляет своей личности-одногодневки — как делают это излюбленные герои современной богемы — вековому строительству, а, наоборот, организует и обобщает творческие достижения, не придумывает индивидуального заумного языка, а изучает великий народный язык в его внутренней закономерности и во всем его богатстве, — конечно, для того, чтобы еще более обогатить его.

Танеев в другом письме к Чайковскому чрезвычайно многозначительно говорит: кто не понимает внутреннего идеального музыкального языка, тот, конечно, будет создавать мертвые вещи, то есть у Танеева не может быть разрыва формы и содержания. Музыкальная форма сама насыщена содержанием. В этом-то и заключалось исследование музыки, произведенное Танеевым для себя и для своих учеников, чтобы понять досконально подлинное значение, психологическое и социальное значение каждой музыкальной формулы.

Некоторые музыкальные критики с удивлением говорили о Танееве, что он в своем произведении отделяет порознь отдельные части, а затем как бы соединяет их в целое как раз по типу волшебных кубиков, о которых я говорил.

Но чем объясняется удивление этих музыкальных критиков (Каратыгина *, например)? Тем, что они привыкли подходить к музыке с лирической, эмоциональной точки зрения. Конечно, такая музыка должна вытекать из некоторых основных детерминант, она должна органически расти, как растение из первоначального зерна. Совсем другое — архитектурная музыка. Если бы критик подошел к Миланскому собору в то

время, как он только строился, он, конечно, изумился бы, что в одном месте обрабатывают какой-то цоколь, в другом месте делают какую-то статую, в третьем — тешут разные, самой капризной формы камни и т. д., но все это потому, что эти отдельные части суть именно части некоторого задуманного целого.

Танеев потому мог многое заимствовать из уже готовых материалов музыки и потому мог медленно готовить рациональные формы для своего последующего строительства, что он великолепно знал принадлежность этих форм к некоему высшему единству.

VII

Итак, мы как революционеры можем ждать еще в будущем титанических песен революционной страсти, но пока не только в русской музыке, но, может быть, и в мировой не найдем более страстного музыкального языка, чем язык Скрябина в таких его произведениях, как «Прометей» и ему подобные.

Как строители, как сторонники коммунистического порядка, противники псевдодемократического хаоса капитализма, мыждем еще великих песен о строительстве и о согласии народов, но, может быть, и в мировой музыке мы с трудом найдем песни такой глубокой, содержательной и строительной мудрости, как те, какими подарил нас Танеев.

НОВАЯ КНИГА О МУЗЫКЕ

I

Украинское издательство издало небольшую книгу А. К. Буцкого под заглавием «Непосредственные данные музыки», с подзаголовком «Опыт введения в музыку»*.

Автор сейчас же предупреждает читателя, что он написал не учебник, а научно-популярную книгу, имеющую своей целью познакомить как музыканта, так и профана с теорией музыки, взятой не в школьном разрезе, а выведенной из наблюдений непосредственных данных музыки и из размышлений над ними.

Надо, однако, сказать, что под выражением «непосредственные данные» автор понимает нечто весьма своеобразное. Во-первых, он почти совершенно отменяет акустику, что вряд ли можно признать правильным. Соображения, которыми руководится при этом автор, таковы: в сущности говоря, музыки надо считать не сочетание физических звуков, а психофизиологический эффект их, то есть так называемое «внутреннее звучание музыки» в сознании слушателя. Сущностью музыки являются при этом не сами звуки, а взаимоотношения между ними. Автор считает музыку не только состоящей из звуковых элементов, но также из элементов времени, полагая, однако, что метр и в особенности ритм отнюдь не берутся в музыку сами по себе, а опять-таки в своих взаимоотношениях. Отсюда автор и делает вывод, что акустика как бы не должна являться частью теории музыки.

Вывод этот поспешен и преждевремен. Конечно, и о зрительных искусствах можно сказать, что суть их заключается не в материальных произведениях — картины, статуи, здания и т. д., — а в эстетическом впечатлении, какое получается от них живыми людьми. Но ведь можно также сказать, что элементом, скажем, живописи являются отнюдь не краски сами по себе, отнюдь не различные деления пространства сами по

себе, а взаимоотношения между ними, пропорции между ними. Однако, исходя из этого, отвергать те огромные услуги, которые может оказать изобразительным искусствам изучение законов оптики (физическая сущность света, цвета, пропорции, перспективы) и физиологического строения соответственных органов ощущения, значило бы совершить огромную ошибку.

Ведь, если хотите, можно пойти и гораздо дальше. Можно сказать так: вселенная не есть по существу известный комплекс физических тел и энергий, а комплекс ощущений и представлений, которые получаются в человеческом сознании. При этом выясняется еще и то, что в человеческом сознании отдельные элементы не играют никакой роли, а лишь их взаимоотношения. Это привело бы нас к чистому идеализму. За такой идеализм упрекали, например, и эмпириокритики, хотя надо сейчас же сказать, что эмпириокритики различали две точки зрения на мир — с одной стороны, как на комплекс ощущений, а с другой стороны, как на комплекс элементов, то есть как на мир материальный.

Неверно суждение автора и с точки зрения чисто дидактической, ибо лишенная акустической базы теория музыки висит в воздухе. Если бы читатель, приступающий к книге Буцкого, решительно ничего не знал о законах акустики, то многое в этой книге оказалось бы для него темным.

Наконец, даже с точки зрения самого Буцкого, положение его неверно, ибо тоны, в отличие от шумов, и понятие высоты, интенсивности правильных интервалов и т. д. — все это явления акустические, имеющие неразрывную связь с музыкой, как искусством, и с ее теорией. Нельзя отмахнуться от этой связи тем, например, что малая терция, с точки зрения акустической, должна быть причислена к диссонирующим, так как ее пропорция 27 : 32, между тем как явный диссонанс — секунда — имеет отношение 8 к 9, и что музыкальная практика не может принять акустически добропорядочную кварту за консонанс.

В разбираемой нами ниже книге Вебера* целый ряд любопытнейших соображений как раз и возник на почве такого рода сравнений, хотя и Вебер тоже обратил недостаточно внимания на физическую теорию звука.

Впрочем, это частный недостаток книги, который, может быть, не стоило бы даже отмечать (не будучи учебником, она не обязана обнимать все стороны элементарной теории музыки), если бы аргументация самого автора не шла против единственно правильной точки зрения на всякую теорию искусства, а именно, что всякая полная теория искусства должна заключать в себе: а) физическую сторону, рассматривающую элементы этого искусства всеми экспериментальными и математическими способами, какие дает нам физика; б) физиологическую сторону, включая сюда, конечно, прежде всего рефлек-

сологию, но также, разумеется, и строение соответственных органов, изучение соответственных функций нервно-мозговой системы, и, наконец, в) социальную или социально-психологическую сторону, то есть теорию данного искусства как социального явления и социального фактора.

Надо, однако, сказать, что, своеобразно понимая, таким образом, «непосредственные» данные музыки, автор включает зато именно в эти непосредственные данные всю элементарную теорию современной музыки и всю нотную грамоту. Может быть, даже немножко досадно, что не познакомив читателя, на которого рассчитана книга, с основами акустики, автор тратит очень много времени на мало оригинальное изложение нотной грамоты. Таким образом, не надо думать, что автор под непосредственными данными разумеет нечто данное до процесса рационализации музыки и до многообразных воздействий на нее социальной среды.

План, по которому построена книга, сразу очень заинтересовывает читателя и много обещает. Вслед за главой о «непосредственных данных музыки» идут главы: «Звуковая ткань музыки», «Происхождение звуковой ткани», «Источники музыкального звука», «Конструкция звуковой ткани», «Грамматика музыкальной речи», «Поэтика музыкальной речи», «Логика музыкального мышления», «Формы музыкального мышления», «Инструментальные формы» (его же), «Содержание музыкального мышления» и «Музыкальное произведение как органическое целое».

Построенное по этому типу «Введение в музыку», конечно, необычайно интересно, ибо ничего подобного, насколько я знаю, в музыкальной литературе нет. Интерес этот еще повышается, когда оказывается, что в самых главных и новых своих частях книга эта опирается на теорию музыки Б. Л. Яворского*. Ведь для большинства музыкантов и теоретиков искусства теория Яворского представляется прекрасной незнакомкой.

Пишущий эти строки присутствовал при очень глубоком докладе Б. Л. Яворского об основах его музыкального мирозерцания. Но в этот сравнительно короткий доклад не только не могла быть вмещена вся теория, но не могли быть даже хотя бы намечены все существеннейшие ее разделы. Не знаю, прав ли я, но мне кажется, что и в остальных главах книги Буцкого, где нет прямых ссылок на Яворского, большая часть новых и оригинальных мыслей, высказываемых автором, почерпнута из того же глубокого источника. Но если от этого несколько тускнеют заслуги А. К. Буцкого, то книга выигрывает в интересе.

Я хочу обратить внимание читателя на некоторые обогащающие теорию искусства стороны этой книги, а рядом с этим и на некоторые спорные положения, в ней выдвигаемые.

Музыка рассматривается автором как сама в себе, так и как социальное явление. «Никогда не надо забывать,— говорит автор,— что музыка вместе со всеми остальными искусствами есть явление социального порядка, что она органически связана с [...] наличием в человечестве способности к взаимному общению и что для нее нет никаких специальных законов происхождения и развития, кроме законов происхождения и развития общества». Последнее даже немножко сильно сказано, потому что, конечно, каждая отдельная сторона социальной жизни имеет свои дополнительные законы развития, свою специфическую жизнь, и музыка более, чем что-либо другое.

Я должен сказать, однако, что на музыку как на социальное явление Буцкой обращает в дальнейшем мало внимания и в социологию искусства почти никогда не вдается. Тем не менее хорошо уже то, что мы с первых страниц имеем такое признание.

Объектом музыки и музыкального творчества автор считает своеобразную звуковую ткань или музыкальное вещество, резко отличающееся от окружающих нас звуков природы и жизни. В этой своеобразно избранной области музыкальное произведение, по мнению автора, представляет собою категорию мышления, выявленную в форме музыкальной речи.

Здесь, конечно, сразу следует несколько насторожиться. Из дальнейшего изложения мы увидим, что разумеет автор под музыкальным мышлением. Мы убедимся также, что он сам понимает, что дело отнюдь не сводится только к мышлению.

В самом деле, если мы обратимся к нормальной человеческой речи, к речи словами, то даже здесь мы не сможем сказать, будто бы эта речь является только выявлением мышления. Речь выявляет не только мышление, она выявляет также эмоциональную жизнь. Бросается в глаза, что именно эта сторона человеческой речи, то есть своеобразный тембр, перебои, повышения и понижения непосредственно характеризующие чувства, владеющие человеком и часто являющиеся помехой для ясности объективной мысли, являются в значительной мере стихией музыки. Герберт Спенсер склонен был даже к мысли, что именно организация этой стороны звуков, именно «эмоциональная сигнализация» является главной основой музыки.

Этим не отрицается ни наличие в музыке мышления, ни, в особенности, совершенное его своеобразие.

Тотчас же, в начале первой главы, дается автором ключ к пониманию характера этого мышления. Основой его является тяготение, то есть стремление одного звука перейти

в другой звук. Можно сказать так: всякий звук, взятый в связи с другими звуками звуковой ткани, родствен целому ряду других звуков, имеет с ними внутреннее сродство, степени сродства. Звуковое построение, в котором сохранена эта своеобразная логика звуков, производит на слушателя глубокое, длительное впечатление. Звуки могут стоять друг к другу и в отношении полной отчужденности — так, что включение в звуковую ткань того или другого звука может производить впечатление парадокса, неуместности, даже нелепости. Между звуками имеется глубокая, присущая им связь. Музыкальное мышление, согласное с законами взаимотяготения звуков, представляет собою, таким образом, как бы объективную музыку. Однако эта объективная музыка допускает совершенно такое же богатство творчества, как формальная логика или высшая математика.

Но тотчас же автор оговаривается, что музыка, конечно, не сводится только к этому разнообразному освобождению звуков и предоставлению им сочетаться в многочисленные, свойственные им музыкально-логические построения. Некоторая посторонняя сила может вмешиваться в ту игру, ставить новые проблемы, внушать новые сочетания; и иногда те нарушения, которые такие гетерогенные силы вносят в игру звуков, заставляют их показать весь свой блеск. Выведенные посторонней силой из своего равновесия, звуковые хоромы будут вновь приходить в равновесие, ставя таким образом перед творцом иногда в высшей степени сложные задачи логической музыкализации того или иного причудливого замысла.

Но откуда же явится этот самый причудливый замысел? Кто же играет стихией звуковой речи, кто вторгся в область этого своеобразного звуко-слова и ставит перед ним проблемы?

Автор отвечает нам на это: «Здесь имеют место очень разнообразные категории фактов, начиная от личных переживаний и впечатлений человека, композитора и исполнителя, и кончая специфическими, чисто музыкальными законами звукового тематизма».

Скажем на это прямо, что законы звукового тематизма представляют собою область объективной музыки и могут быть оразнообразены разве только искусственной постановкой чисто тематических проблем, то есть выявлением какого-нибудь чисто теоретически заданного парадокса с дальнейшим разрешением его в музыкально-логическую ткань. Такого рода холодное щекотанье вряд ли в состоянии возбудить живой интерес со стороны человечества как «потребителя» музыкальных произведений.

Другая же сторона дела — личные переживания и впечатления человека — взята слишком обще; а как раз здесь надо бы обратить более глубокое внимание на раскрывающуюся проблему. Даже наиболее личные переживания человека

можно, разумеется, свести к стоящим за ними социальным силам. Но этого мало: чем более данное переживание лично, тем меньше может оно затронуть других людей и тем больше теряется оно в гигантских складках музыкального плаща, под которыми это переживание должно будет выступить на художественную сцену.

Тот композитор оказывается великим, кто одновременно является и ярко социальным человеком, хотя бы не сознавая этого, и мастером-музыкантом.

Что это значит?

Это значит, что у такого человека беспрестанно возникают — конечно, в форме его личных проблем — проблемы, имеющие широко общественное значение. Сюда должны быть отнесены и такие, как смерть, любовь, преходящесть всего земного, ибо эти, так называемые, вечные проблемы суть проблемы социальные. Эти проблемы, однако, композитор не может разрешать иначе, как в чисто звуковых построениях. Тогда он потребует от музыки некоторых живых форм, отражающих динамику соответственных переживаний. Динамика же переживаний не совпадает со звуковой логикой. Таким образом, социальная жизнь, вторгшись в мир музыки, вызовет там всевозможные водовороты и каскады.

Но музыка, имеющая свои законы (как текущая вода имеет свои), должна претворить в себе и примирить в себе все вызванные таким образом противоречия. От взаимодействия этих двух стихий — законов тяготения, присущих музыкальной ткани самой по себе, и социальных переживаний, выводящих эти законы из равновесия иногда весьма парадоксальным способом, — и получается музыкальное произведение. Чем шире и глубже переживание, чем правильнее, объективнее, логичнее разрешено оно в музыке, тем выше будет стоять произведение.

Пропускаю хорошую и правильную главу о звуковой ткани музыки и остановлю внимание читателя на замечательном этюде, озаглавленном «Происхождение звуковой ткани». Здесь превосходно излагается, с точки зрения истории жизни и истории культуры, значение звука, и отсюда делается вывод о важности, то есть весомости, заинтересовывающей силе музыки. Идеи, излагаемые в этой главе, очень просты, факты общеизвестны, но тем не менее в таком сопоставлении я их нигде не встречал и думаю, что изложенные здесь соображения ценны и заслуживают дальнейшей разработки.

Главы об источниках музыкального звука, то есть о голосе и инструментах, о конструкции звуковой ткани, и глава, включающая нотную грамоту, не останавливают на себе особенного внимания. В главе о грамматике музыкальной речи излагается учение, если не ошибаюсь, принадлежащее Яворскому, о месте «икта», или тезиса в музыкальной речи, о роли

«предъикта» и женского окончания. Сам автор заявляет по этому поводу: «Музыкальная наука еще не создала точно выработанной грамматики музыкальной речи, не дала и полной картины имеющихся здесь фактов». По мнению автора, имеющиеся на этот счет остатки эллинской теории и схоластической мысли вносят большую путаницу в теорию музыки; но весь вопрос, относящийся к этой так называемой грамматике, еще очень неясен, особенно для не музыканта.

Так же мало интереса представляет собою и «Поэтика музыкальной речи», под которой автор имеет в виду лишь закономерность, размеренность этой речи. В том виде, в каком в настоящее время находится эта «поэтика», она для теоретика искусства, в особенности для социолога искусства, не представляет значительного интереса.

Гораздо глубже глава, озаглавленная «Логика музыкального мышления». Правда, автор с самого начала предвещает нас, что такой науки нет, что нет даже более или менее полной системы фактов, характеризующих эту логику. Но дальше выдвигается такое общее положение: «Уже издавна известен тот факт, что одно музыкальное построение в процессе музыкального мышления обуславливается рядом предыдущих и вытекает из них, как своего рода следствие, [...] [что] ощущается человеком тоже как определенная внутренняя необходимость». Сейчас же, однако, автор оговаривается: «Путь аналогии с логикой человеческого мышления,— говорит он,— здесь чрезвычайно опасен и может привести к ряду ложных выводов». И дальше опять мы встречаем идеи о звуковом тяготении, о разрешении диссонансов, о потребности перехода звуков одного аккорда в звуки другого, о существовании объективных звукорядов и т. д.

Само по себе замечание, что в конце концов мы имеем перед собою музыкальные и внемузыкальные элементы этой своеобразной логики, приводит нас к тем мыслям, которые мы изложили выше своими, как нам кажется, более ясными, чем автор, словами: музыкальная логика и есть та игра жизненного социального задания и музыкальной стихии, о которой мы говорили выше, только взятая не в непосредственном сочетании от звука к звуку, а в большем масштабе последовательности музыкальных построений.

Совершенно очевидно, что, с одной стороны, с этой точки зрения, которую мы лишь развили, такое музыкальное произведение является как бы поэмой об определенных жизненных данностях, а с другой стороны, разрешением музыкально-динамической проблемы. Очевидно, что все произведение, с одной стороны, будет диктоваться реалистическим моментом, стремлением музыканта полностью изложить определенные переживания, а с другой стороны — моментом формально музыкальным, то есть стремлением того же музыканта не нару-

шить внутренней логики звуков, признанной данной музыкальной системой.

Оговорюсь при этом, что как раз дальнейшее расширение и обогащение, все большая эластичность музыкальной системы под давлением художественного реализма в том специфическом понимании, о котором мы только что говорили, есть как бы некоторый внутренний закон развития музыки на известных ее стадиях; на других стадиях закон может быть противоположен, то есть рационализация музыки может преобладать над реализмом задачи. Открытие присущей музыкальным звукам закономерности и, так сказать, упражнение в овладении этими закономерностями может оказывать в процессе своей кристаллизации мощное сопротивление всякой попытке приблизить музыку к реальности.

Автор полагает, что современная звуковая система приведена к ладовой конструкции звуковой ткани. В чем же заключается эта ладовая конструкция? Она заключается в том, что определенная серия звуков оказывается взаимно связанной своеобразной ассоциацией, причем связь эта не простая, а делящая эти звуки¹ на неустойчивые и устойчивые. Тоника лада — это совокупность тех звуков, которые являются его опорами. Раз мышление происходит в известном звуковом ладе, то задачей этого мышления является опереться на тонику, привести все дело к удовлетворяющим позитивным моментам этого лада. Автор отвергает старое объяснение ладов, в том числе понятий минора и мажора. Он перечисляет (кроме Яворского) Римана, Праута, Шёнберга как теоретиков, устремившихся к объяснению внутреннего смысла ладового строя.

Наиболее любопытным выводом из этих теорий, главным образом теории Яворского, является следующее: «Существующие лады — мажорный и минорный — представляют из себя лишь частные случаи, прежде других осознанные практикой среди многих ладовых возможностей конструкции звуковой ткани, почему и нельзя сводить к ним все возможное разнообразие ладовых отношений».

Понятие тоника должно быть расширено в том смысле, что тоникой может быть любое созвучие, при определенных условиях производящее впечатление ответа на возникшее ранее тяготение. В известных случаях тоника сама заключает в себе элементы неустойчивые, отчего и весь лад приобретает характер лада неустойчивого.

Все звуковые комплексы как гармонические, так и мелодические обуславливаются теми тяготениями, которые возникают в данном ладу.

Ощущение исчезновения напряжения, разрешение тяготе-

¹ В пределах рассматриваемой системы.

ния происходит тогда, когда неустой переходит в устой, двигаясь в сторону своего тяготения,— даже в том случае, когда он переходит в устой, с ним не сопряженный. В том случае, когда появившийся неустой не получает своего разрешения, он остается в слухе, как своего рода звуковой след, и исчезает лишь после появления сопряженного с ним звука. На этом свойстве построено изложение больших форм, в которых музыкальное мышление поддерживает свое движение благодаря постоянному присутствию в слухе не получивших своего разрешения неустоев.

Очень любопытно и соображение, высказываемое автором относительно организуемого музыкой времени, то есть метра и ритма. Мне кажется, однако, что в конце восьмой главы изложение несколько неясно, а вопрос этот заслуживает глубокого изучения, полного изучения, полного изложения, ибо мы до сих пор еще не знаем исчерпывающего определения ритма в отличие от метра.

В главе о формах музыкального мышления говорится об однополосном стиле и многоголосье, полифонии. Интересна мысль о реальной подкладке полифонии (в особенности контрапункта) в характерных особенностях нашего собственного сознания.

Затем автор переходит к соображениям о гармонии. Здесь данная им краткая история аккорда в музыке очень любопытна, причем социолога музыки она наводит на ту мысль, к которой, впрочем, устремляет его и многое в области современной музыки,— а именно на мысль, что классический апогей музыки позади, что сейчас музыкальный реализм, притом же выражающийся в большинстве случаев в виде моментализма, в высокой мере свойственного современной интеллигентской психике, начинает разрывать закономерную ткань мысли, и музыка вступает в период разложения стиля, перехода к задачам, более богатым элементами и более вычурным, чем выдержанным. Мы вступили в полосу своего рода нового музыкального барокко.

Меня завело бы слишком далеко изложение соображений о том, объясняется ли своеобразно-импрессионистический барокко в музыке какими-нибудь другими силами. Не могу, однако, не сказать, что в подлинном барокко XVII века индивидуалистическое разложение стиля ренессанса встретило организующую волну католической и монархической реакции, что придало самому барокко, при всем его внутреннем беспорядке, монументальные формы. Не было бы ничего удивительного, если бы всемирная гинденбургщина*, то есть стремление буржуазии создать на месте индивидуалистического хаоса монументально-фашистскую казарменную ясность, вызвала в музыке поворот к монументализму. В таком случае музыкальный монументализм, вероятно, имел бы больше

внутренней аналогии с монументализмом барокко XVII века. Отмечу, что в других искусствах сильный намек на подобный поворот уже имеется. Отмечу также, что другая волна, волна коммунистическая, может внести в область искусства, и музыки в частности, совершенно новое начало, глубоко родственное в первый период революционной романтике, романтике типа Бетховена, а во второй — монументально-классическому, проясненному коллективному стилю, аналогии которому найти очень трудно, но элементом которого можно признать пласт народной песни.

Глава «Инструментальные формы музыкального мышления» передает более или менее общеизвестные вещи, с некоторыми отдельными оригинальными замечаниями.

Особый интерес представляет глава «Содержание музыкального мышления». Начинается она с установления, что музыка является мышлением в звуковых образах. Автор возражает против положения, будто музыка является искусством чистой формы. Он смеется над музыкантами, жалующимися на отсутствие музыкальных прообразов в жизни, и правильно утверждает наличие музыкального реализма, о котором мы говорили выше. Ему кажется, однако, что весь жизненный социальный реализм, который может требовать музыкального выражения, всегда проявляется в музыке только как движение. Движение понимается автором очень широко. «Все охвачено непрерывным движением,— говорит он,— все рождается и исчезает». Для музыки прообразом являются не предметы, а состояния и процессы, и поэтому музыка есть искусство движений, перевоплощенных в звуковые временные отношения.

Я думаю, однако, что эти несколько ригористические соображения автора вряд ли в полной мере верны. В конце концов, нельзя сказать, чтобы музыка представляла собою действительное движение. Музыка есть звучание во времени. Звук не имеет почти никакого отношения к пространству. Уже это одно делает его в высокой мере отличным от движения, которое непременно объединяет отношение времени и пространства. Искусством движения было бы, очевидно, нечто совсем другое, что, однако, трудно себе представить (в некоторой степени — чистый танец). Самое претворение движения в звуки, расположенные во времени, так же изменяет характер движения, как, скажем, и любых явлений природы. Наоборот, самые звуки природы, человеческий голос или, как перечисляет сам автор, гром, свист ветра, шаги, пение птиц, грохот прибоя, улавливаются музыкой до звукоподражания. Зачем же прибегать к этой посредствующей инстанции — движению? Можно ли равным образом внутреннюю динамику ощущения — ну, скажем, постепенное успокоение взрыва гнева, что представляет собою несомненный процесс,— подводить под понятие движения? Это было бы либо натянуто, либо

представляло бы собою только образное выражение. Разумеется, можно говорить и о движениях чувства, и о движениях воли, и аналогия здесь, конечно, есть. Но если бы мы затае-ли, скажем, вышеупомянутый процесс взрыва гнева и постепенного успокоения изобразить в форме чистого движения, то это оказалось бы гораздо труднее, чем изобразить тот же процесс в виде звуков.

Повторяем: звук как материал музыки не есть чистое движение, потому что он не движется в пространстве, а лишь звучит во времени. Значение динамики в царстве звуков громадно — это, вероятно, и навело автора на неверную мысль о роли в музыке движения.

Нет, надо сказать проще. Музыка своеобразно отражает весь мир — конечно, главным образом через процессы, а не покойщиеся тела — в своей особой материи, в своем особом зеркале, причем слушатель более или менее вычитывает из звуковых символов их динамическое и чувственное содержание. Задача, однако, сводится не к тому, чтобы перевести формы живой жизни на язык звуков и задать таким образом звучащий ребус пониманию слушателя. Нет, музыкальное отражение переживаний есть вместе с тем их своеобразная организация как в направлении усиления их контуров, их рельефов (в более или менее здоровой музыке), так и в сторону их гармонического разрешения.

В остальном все интересные и богатые соображения автора о реализме в музыке совершенно правильны, и перечисление основных типов музыки тоже верно.

По типам она распадается на четыре: 1) музыка звуко-подражательная, 2) музыка, изображающая состояние и процессы действительности, 3) музыка, исходящая из жизненных прообразов, но в процессе мышления идущая по собственным законам, и 4) музыка, замкнутая сама в себе.

Очень интересна и глава «О музыкальном произведении как органическом целом». Дается ясное представление о различных формах контрапунктических произведений, вплоть до фуги, затем о сонате.

Надо сказать, однако, что довольно глубокое изложение сути сонатной формы могло бы быть еще значительно углублено. Хотя автор местами ссылается на Энгельса и как будто обладает некоторым знакомством с марксизмом, но тем не менее здесь он не замечает самого важного, а именно того, что классическая форма сонаты, если совсем отречься от традиционного содержания темы аллегро, представляет собою схему диалектической триады Гегеля. Гегель, как известно, полагал, что все в мире развивается по типу тезы и антитезы, их борьбы между собою и их синтеза. Классическая же соната включает в себя (в аллегро) основную тему и дополнительную тему. Дополнительная тема излагается в другой

тональности, чем главная. Дальше идет разработка, а в третьей части — реприза, в которой обе темы излагаются в одной и той же тональности. Это весьма знаменательное совпадение одной из основных и прекрасных музыкальных форм с философским открытием Гегеля. Марксизм взял диалектику из рук Гегеля. Правда, марксистское понимание триады гораздо более реалистично и гораздо более широко; тем не менее сонату можно в некоторой степени назвать глубоко философской музыкальной формой, и, конечно, такое построение, как излагает автор на примере сонаты Скрябина № 5 ор. 53 несравненно элементарнее. Законченную музыкальную повесть, в которой реализм не прободал бы внутренней музыкальной логики, по-видимому, легче всего создать именно в форме классической сонаты. Только, в соответствии с особенностями времени, соната, как отмечает и автор, обыкновенно берет первую тему как активную, вторую как созерцательную, придавая всему несколько интроспективный и психологический характер; новую сонату невольно рисуешь себе в виде противопоставления двух одинаково активных, хотя и разноценных тем.

Интересная книга Буцкого снабжена многочисленными и хорошо подобранными музыкальными примерами.

В моем изложении, а отчасти и критике я обходил те стороны вопроса, которые могут интересовать главным образом специалиста музыканта; но не могу не отметить, что в книге впервые содержатся некоторые конкретные данные о понимании лада Б. Л. Яворским. Книга вообще проникнута духом его воззрений, но это, как я сказал, только повышает ее ценность.

О СОЦИОЛОГИЧЕСКОМ МЕТОДЕ В ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

(КНИГА О МУЗЫКЕ М. ВЕБЕРА)*

I

Социологический метод в истории искусства, конечно, имеет огромное будущее. Он начинает иметь и свое настоящее.

Мы должны ожидать в ближайшее время расцвета этой отрасли знания прежде всего потому, что внутренний рост марксизма подводит пролетарскую научную мысль к вопросам искусства.

Мы имеем в прошлом несколько блестящих марксистских этюдов по искусству. Лучшие из них принадлежат Плеханову. В последнее время сделаны попытки собрать мнения марксистов об искусстве в целостную хрестоматию. Первая попытка сделана в России, и довольно удачно*.

Надо вообще отметить, что именно в России марксистская мысль в последнее время разворачивается мощно в области теории. Мы можем не без гордости указать на некоторые отдельные труды таких журналов, как «Вестник Коммунистической Академии», «Под знаменем марксизма» и т. д.

Большое сочинение Гаузенштейна представляет собой ценный вклад в марксистскую работу над искусством, хотя аргументация и выводы ее должны быть применяемы с некоторыми оговорками. Имеют несомненное значение и небольшие брошюры Гаузенштейна.

Словом, есть немало симптомов перехода в наступление и на этой части марксистского теоретического фронта.

С другой стороны, и внутреннее развитие истории искусства (отчасти и теория его) также опирается в эти же проблемы. Попытки пропитанных классовыми ядами буржуазных ученых за границей и у нас ограничиться в отношении искусства так называемым формальным методом исследования могут иметь только временное значение: может быть, они создадут некоторые интересные послышки для дальнейшей работы.

В самом деле, широко говоря, социологический метод в истории искусства означает рассмотрение искусства как од-

ного из проявлений общественной жизни. В настоящей статье я не считаю нужным ни доказывать самоочевидной истины, что искусство есть часть общественной жизни, ни того многократно мною защищавшегося тезиса, что именно общественное значение искусства, как с точки зрения его корней, так и с точки зрения его плодов, является в нем доминирующим. Может быть, это кажется менее бесспорным людям, далеко стоящим от нашего социального творчества; но той части публики, в которой мы наиболее заинтересованы, это ясно как день.

Когда историки искусства становятся на социальную точку зрения, они неизбежно либо запутываются в противоречиях буржуазной метафизики и полунауки, либо приходят к марксизму. Конечно, приходят они к нему не прямо, не без огорок — в большинстве случаев исследователи, близкие к марксизму, но принадлежащие в общем к буржуазному лагерю, очень любят подчеркивать свои разногласия с нами и, так сказать, рыть поглубже ту канаву, которая их от Маркса отграничивает. Но это ни на одну минуту не может обмануть нас. Всегда останется ясным, что тот или другой участок, обрабатываемый данным ученым, уже принадлежит, так сказать, к глубоко определенным гигантским кряжам марксизма или к окрестностям его.

К такого рода исследователям в значительной части своих трудов принадлежит, между прочим, и Макс Вебер.

Мы, конечно, в очень многом расходимся с выводами Вебера и тогда, когда этот талантливый человек, с присущей ему поистине гигантской эрудицией, разрабатывает вопросы истории экономики, и тогда, когда он вскрывает, по его выражению, «морально-экономическую базу мировых религий», и когда пишет свои во многом замечательные политические статьи, как, например, опубликованные непосредственно после германской революции.

Всегда мы видим в нем демократа, человека передовых убеждений, которому какая-то своеобразная жилка в его психике мешает прямо смотреть на вещи, который, внутренне чувствуя огромную правду пролетарского мирозерения, старается заслониться от нее мнимой сложностью вопросов, мнимой необходимостью эклектики. Иной раз кажется, что именно чудовищная многоученость Вебера мешает ясности его взгляда, но ведь на самом деле это, конечно, неправда: при сильной методической воле любое количество материала обрабатывается и превращается в совершенно организованный продукт.

Не то у Вебера. Он всегда дает какие-то полуфабрикаты. У него не хватает внутреннего стремления к действительному единству к организующей простоте точки зрения, которая отнюдь не родственна упрошению и вульгаризации. Вебер как

бы старается смешать эти два понятия. Единая доминирующая точка зрения, единый метод кажется ему чем-то слишком простым и несоизмеримым с необъятностью объекта, и он заранее ослабляет себя в задаче осилить этот объект, ища к нему слишком сложных и даже внутренне противоречивых подходов. Порою эта позиция делает Вебера далеко не симпатичным для марксиста, порою кажется, что этот человек нарочно пытается недоговаривать, чтобы не попасть на те рельсы, по которым он вовсе не желает катиться, так как они ведут прочь от буржуазного мира, в демократических своих формах вполне приемлемого для Вебера.

Я думаю, что это, однако, не так, что Макс Вебер до глубины души искренен. Вся жизнь его заставила сложиться его психологию таким образом, что он должен был остаться слегка марксистобразным научным демократом. Тем не менее мы не можем не оценить очень высоко работы М. Вебера — именно потому, что они доставляют нам полуфабрикаты.

Конечно, марксисту-исследователю лучше всего опираться на первоисточники. Но мы находимся в таком положении, что выдвинуть целую фалангу ученых, которые могли бы целиком взяться за строго научную работу, начиная с подбора материалов, мы вряд ли в состоянии. С другой стороны, полуфабрикаты, то есть выводы буржуазных ученых обычного типа, зачастую являются глубоко искаженными; работа этих ученых как бы направлена на то, чтобы сделать материал негодным для дальнейшей переработки на нашем марксистском заводе.

Совсем не то М. Вебер — его полуфабрикаты так и просятся на марксистский завод. Вот в чем для нас большая прелесть его трудов. При некотором изменении точки зрения, при некотором, может быть, и довольно жестоком споре в отдельных пунктах, при некоторой большей смелости выводов, из работы М. Вебера получится очень ценный элемент для нашей собственной постройки.

М. Вебер лишь косвенно затрагивал в своих трудах вопрос об искусстве; с тем большим интересом встретил я его изданную уже после смерти работу «Социологические и рациональные основы музыки».

Впрочем, здесь я должен оговориться. Работа эта по прочтении несколько разочаровала меня. Правда, М. Вебер и здесь показывает себя изумительным эрудитом; даже в области музыки как таковой он приобрел огромную ученость, что, несомненно, сделает его работу очень ценной для каждого специалиста-музыканта. Но в общем труд его все-таки лишь этюд, подход к общим границам темы, к которой он, по-видимому, хотел вернуться и которую он, вероятно, доработал бы до большего совершенства, до большей определенности выводов.

Все же и в том виде, в каком лежит перед нами эта книга, изданная под редакцией Кройера, она заслуживает внимания.

Теодор Кройер в своем предисловии к книге Вебера приветствует то обстоятельство, что автор с большой эрудицией подчеркнул теперь уже вполне неоспоримую истину — что наша музыкальная система, основанная на определенно построенной октаве, представляет собою не нечто просто физически или физиологически данное, а выработанное в сложном историческом процессе. Наш музыкальный строй не является всеобщим ни во времени, ни в пространстве на земном шаре.

Невольно закрадывается сомнение относительно того, не искусственно ли все это построение, и невольно обращаешься мыслью к тем, которые ищут исхода из довольно крепких стен, которыми окружила себя европейская музыка.

К сожалению, именно эта вторая часть исследования гораздо бледнее у Вебера, между тем как она для историков искусства является гораздо более интересной, чем довольно кропотливое исследование внутренних противоречий нашего музыкального строя, аналогии его с другими «музыками» в прошедшем и настоящем, история выработки его форм и т. д.

Отмечу здесь, что сам Вебер с похвалой отзываясь о книге Гельмгольца*, посвященной музыке, но называет ее несколько устарелой. Вполне возможно, что многое в акустике Гельмгольца устарело, но тем не менее то, что Вебер довольно легко проходит мимо двух основ музыки без внимательного рассмотрения их, делает его дальнейшие рассуждения беспочвенными. В самом деле, как бы то ни было, и музыкальный строй, и законы нашего восприятия — физико-математические. Правда, наша гамма практически не есть строго выдержанная физико-математическая система, основанная на точном делении длины звучащей струны. Все же ясно, что между понятием чистоты тона, консонанса и т. д. и, так сказать, зрительным ритмом различных комбинаций звуковых волн имеются далеко идущие совпадения. Аппараты, которые записывают звуки, дают возможность путем простого зрительного сравнения отличать чистые тона, отличать консонирующий аккорд от диссонанса и т. д.

Тут приходится исходить из очень простой истины. Упорядоченные правильные ритмические впечатления внешнего мира воспринимаются нашей нервной системой с некоторым эстетическим плюсом. Правда, восприятие впечатлений в течение длительного периода может развить эту правильность, разным образом усложнять ее. Однако если такое усложнение переходит известную границу, оно превращается в эстетический минус.

По М. Веберу дело выходит так. Первоначальная музыка, на анализе и на корнях которой он совсем не останавливается, есть вещь чисто инстинктивная. Очень близко к ее первым сту-

пеням ее захватывает, однако, рационализирующая работа человека. В эту рационализирующую работу вторгаются и различные посторонние мотивы, так сказать, амусикальные. Но все же в значительной мере музыка начинает подвергаться требованиям чисто рассудочно-математического упорядочения. Вот и все. Это не мешает Веберу местами наткнуться на такие факты, как инстинктивное признание всеми народами квинты как эстетически положительного интервала. Не знаю, как относится Вебер к гораздо более важному явлению — именно, к выделению чистого тона из шума. Но можно ли называть выбор чистого тона из шумов рационализацией музыки?

Я хочу сказать, что в самом физическом мире, как таковом, существуют градации упорядоченности явлений. Среди огромного количества звуков вселенной имеется некоторое количество упорядоченных, которые и становятся в конце концов базой для развития музыки, причем человек постепенно научается находить их и пользоваться ими. Вот этот физический субстрат музыки, довольно подробно исследованный Гельмгольцем (вряд ли устаревшим в этой части), игнорируется Вебером. Отсюда некоторая неясность во всех его размышлениях о музыке.

Во-вторых, так же точно не обращает М. Вебер внимания на физиологическую сторону музыки. Лишь кое-где мельком говорит он о приятном или неприятном. Он утверждает, что иррациональные интервалы могут становиться приятными вследствие привычки. Но такие случайные замечания нас несколько не удовлетворяют.

Прежде чем перейти к социологии музыки, надо установить ее физиологию. Надо попытаться более или менее точно ответить на такой вопрос: рациональны ли наши интервалы, и вообще искусственна ли вся наша современная гармония в том смысле, что наш организм привык к восприятию именно такой музыки, так что объективно-физиологически они не имеют никакого преимущества перед всеми другими комбинациями звуков, — или, наоборот, рационализация музыки может кое-где вносить свои особенные черты и даже несколько насиловать физиологию, но в общем должна вращаться в рамках физиологически более приятных нам звуков.

Подойдем к этому опять-таки с более простой точки зрения. Абсолютно ясно (даже, пожалуй, для восприятия животных), что ритм приятнее аритмии. И если, скажем, ритмический удар в барабан приятнее, чем случайное распределение звуков, и для этого не нужно никакой рационализации, потому что это есть непосредственная физиологическая данность, обусловленная, по-видимому, самой структурой нервной системы, — то как же можно усомниться в том, что чистый тон, представляющий собою, как мы теперь знаем, правильную ритмическую волну, должен быть априорно физиологически приятнее шума?

Но так как все консонансы нашей гармонии в целом представляют собою усложненные, но правильные ритмы, то можно сделать априорный вывод, что история музыки представляет собою постепенное и все более точное выявление физиологически приемлемых для нас звуко сочетаний.

Конечно, мы должны быть весьма далеки от всякого чистого физиологизма в истории музыки, так же как и в ее теории. Совершенно очевидно, что могут быть социологически обусловленные отступления от физиологического правила, могут быть эпохи, которые ищут как раз аритмии или чего-то среднего между строгими ритмами и аритмией (так называемый живописный беспорядок, например, или, в более строгой форме, золотое сечение). Вопрос чистоты и простоты художественных принципов и, наоборот, их крайнего усложнения вплоть до манерности и декаданса есть вопрос чисто социологический. Приведем такую аналогию. Основные факты человеческой истории есть постепенное развитие труда, стремление человека сделать из природы источник благ, удовлетворяющий все его потребности. Но разве правильно было бы сделать отсюда вывод, что повсюду мы имеем чистое проявление этого «закона»? Наоборот, мы найдем множество иррациональных элементов, ошибок, веру в магию и т. д., найдем и погоню за роскошью, за удовлетворением ложных потребностей, которые ведут организм человека, а порою и целое общество по пути смерти и т. д. Историческая действительность вышивает сложнейшие узоры на общей канве трудового завоевания природы человеком.

То же самое, по-моему, наблюдаем мы и в истории музыки. Сквозь все странствования, сквозь все блуждания, остановки, перерывы, протесты мы все же видим постепенное завоевание стихии, музыкальное очищение этой стихии, ее сложную и мощную организованность, все более адекватное выражение через ее посредство чувств и стремлений человека.

Таковы мои первые возражения на книгу М. Вебера. Чрезвычайно случайное соприкосновение с вопросами физической части музыки и физиологической обусловленности музыки (вопросы, правда, еще до конца нигде и никем не разработанные) лишает книгу Вебера некоторого необходимого фундамента, делает некоторые его умозаключения сбивчивыми.

Второе мое возражение не менее важно. Музыка являет собой некоторую, чрезвычайной важности двойственность. С одной стороны, она есть вообще искусство сочетания звуков, доставляющее наслаждение человеку; при этом имеется в виду наслаждение, так сказать, чисто чувственное. Правда, Кант сказал бы, опираясь в данном случае на Лейбница и греков, что музыка только кажется чисто чувственно приятной, что, наоборот, именно в чувственной красоте музыки заключается нечто глубоко рационально-этическое; у Лейбница музыкант и

слушатель музыки бессознательно занимаются математикой* — значит, наслаждение от музыки имеет тот же характер, что и наслаждение занятием математикой, а последнее кажется особенно чистым в отношении разума и этики. Разума — потому что математика наиболее разумная из наук и представляет собою, в сущности говоря, как бы самонаблюдение разума; а этики — потому что строгость, неподкупность и чистота математического мира вносят идею порядка в наш дезорганизованный и случайный, хаотический мир феноменальной действительности.

Но все эти интересные эстетические блуждания мы оставим в стороне. Я хочу сказать очень простую вещь. Музыка, взятая сама по себе, как чистая форма звучания и только, доставляет наслаждение чисто физическое, так как она не затрагивает сложных человеческих эмоций и связанных с ними идей.

Но музыка не должна быть такой, я даже склонен думать, что она не может быть такой. Наивысшим и сильнейшим выражением чистой музыки является, конечно, fuga (например, fuga Баха). Но ни один человек на свете, слушая fugу, не может отрешиться от ее психологического истолкования, то есть не может не вкладывать в нее каких-то чувств бодрости, радости, протеста, соревнования и т. п. Если это более или менее верно даже для самых формальных родов музыки, то для всей области музыки мы можем прямо утверждать, что радость звучания составляет для человечества второстепенное в музыке. Первостепенным же в ней является своеобразное и глубоко потрясающее отображение силовых комбинаций, в том числе человеческих эмоций, проявление воли и т. д. Начиная от самой примитивной песни дикаря, человек выражает через пение свои чувства.

Одним корнем музыки является то наслаждение, с которым какой-нибудь примитивный человек прислушивается к звонкому удару одного предмета о другой; другим корнем является тот вой боли или тот визг радости, который роднит человека с животным.

Если инструментальная музыка в начале своем, быть может ближе к чистому звучанию, а пение ближе к непосредственному выражению эмоций, то очень скоро обе стороны музыки переплетаются неразрывно. Инструментальная музыка приучается передавать настроения человека, а человек приучается придавать своему голосу красоту чистого звучания. Вот на эту-то эмоциональную сторону Вебер не обращает никакого внимания, и этим самым он вырывает из своего очерка социологии музыки чуть не большую половину всего ее организма, его построения становятся чрезвычайно однобокими.

Он мимоходом отмечает, что греки считали известные формы музыки более этическими, а другие — менее этическими. Он правильно, хотя и чисто внешне, указывает на связь музыки с

богослужениями; но мимо всего этого в дальнейшем изложении он проходит без внимания. Его интересует только формальное развитие музыки, где опора на социологию чувствуется гораздо меньше, где ее гораздо труднее отыскать.

III

Сделавши эти оговорки, я считаю необходимым кратко рассказать читателям содержание книги Вебера в ее важнейших положениях. При этом, не будучи сам специалистом-музыкантом, я и не пишу для специалистов. Я замечу только, что в книге Вебера специалист-музыкант найдет очень много таких подробностей, которые покажутся ему гораздо более важными, чем то, что я выбираю из книги.

Я отнюдь не отрицаю значения книги Вебера для музыкантов в тех ее частях, которых я мало касаюсь, но меня книга интересует прежде всего как социологический трактат об искусстве, поэтому я выделяю соответственные стороны. Думаю, что и для самого автора они казались наиболее важными.

Прежде всего, книга носит название «Социологические и рациональные основы музыки». Как я уже сказал, М. Вебер игнорирует физические и физиологические ее основы, рациональную же психологию и социологию в некоторой степени рассматривает как противоположные друг другу, то есть он думает, что, с одной стороны, силится проявиться чистый процесс рационализации музыки, а с другой стороны — своеобразные уклоны этому процессу придает вторжение сил, посторонних законам развития чистой музыки.

Само собой разумеется, что и этим уже ослабляется для нас значение книги Вебера, ибо хотелось бы знать, в какой мере рационализация музыки отражает определенные социальные условия?

Впрочем, некоторые намеки подведения социологического фундамента под самую рационализацию музыки у М. Вебера имеются.

М. Вебер сначала устанавливает и анализирует принципы нашего музыкального строя. Он констатирует известные всем музыкантам внутренние противоречия, свойственные нашей октаве. Он противопоставляет ей затем другую, пентатоническую систему. Однако он не решается утверждать, что пентатоническая система первоначальна, наоборот; он даже склонен сознаться, что пентатоника, по-видимому, имеет в своей основе октаву и представляет собою как бы попытку рационализации самой октавы и поэтому отнюдь не является чем-то примитивным.

По-видимому, в основу возникновения различных музыкальных систем (нынешней западноевропейской, китайской,

арабской, древнеэллинской) могут быть положены два принципа. С одной стороны, чисто мелодический подход к музыке легко приводит к идее ряда тонов, отделенных друг от друга одинаковыми интервалами; с другой стороны, музыка, которая ищет аккорда, не получает в таком случае подходящей базы и устремляется, наоборот, к установлению некоторых иных благоприятных интервалов.

В арабской музыке, например, характерным является внесение иррациональной, неуловимой в цифровом выражении, терции. Между тем, это нарушение более или менее рационализированной гаммы, заимствованной у греков, происходит от привычки к волынке и ее своеобразному звукоряду. Так же точно китайское изменение рациональной октавы происходит, по мнению автора, от влияния иррационального по своему строению инструмента «кинг»*. Отсюда как будто следует, что нечто вроде рационализированной музыки уже лежит в самой основе всех музык, и мы чуть не готовы подумать, что Вебер ведет нас по пути, которым стараются сейчас одурачить Европу, — ведет нас к идее, что вначале была какая-то особо высокая культура, которая потом «вырождалась». Эта мысль чужда Веберу, но некоторая путаница в голове после прочтения первых страниц его остается, ибо невольно спрашиваешь себя: в конце-то концов, что же лежит в основе самой примитивной тональной системы, из чего исходят все системы музыки?

Вебер ограничивается замечанием: «Надо остерегаться представлять себе примитивную музыку как хаос, как лишенный правил произвол. Чувство чего-то принципиально подобного нашей тональности отнюдь не является чем-то новейшим».

Мне кажется, что неясность мыслей Вебера в этом пункте происходит именно оттого, что он игнорирует физическую и физиологическую основу нашей тональной системы и те ее стороны, которые, конечно, должны были давать знать о себе еще на заре цивилизации.

М. Вебер лишь вскользь упоминает о самом возникновении тонов. Он указывает, что у дикарей очень большую роль играет глиссандо и вой. Каким образом из этого воя могла возникнуть шкала отдельных тонов? Вебер правильно указывает, что она возникла от человеческой речи. Когда воющий человек стал «причитать», скажем мы от себя, то он сразу вынужден был разложить свое глиссандо на отдельные элементы, а это и дало толчок к выделению тона. Прав, конечно, Вебер, когда он говорит, что «уяснение интервала произошло при сильной помощи инструмента». И тут мы встречаемся с утверждением Вебера, которое особенно приближает нас к такому подведению физиологического фундамента под всякую музыку, о чем мы уже говорили. Вебер говорит: «Гармонически чистейшие интервалы — октавы, квинты, кварты — выделились, ко-

нечно, благодаря тому, что их легче было *узнавать* (курсив автора) из массы других тональных дистанций, благодаря их *большой ясности* (курсив автора), что делало их более легкими для *музыкального запоминания* (курсив автора). Как в общем легче запомнить действительное переживание, чем вымышленное, здоровую мысль, чем запутанную, так и в данном случае «правильные» интервалы имеют преимущества перед ложными. Здесь мы имеем аналогию музыкального с логически рациональным».

Все это построение мне кажется неправильно выраженным. Аналогия между непосредственным впечатлением, заставляющим даже дикаря отметить квинту, как приятный интервал, и довольно сомнительным фактом лучшего запоминания истинно пережитого, чем вымышленного, крайне слаба. Мало ли заведомой лжи — например, в мифах разных народов — запоминается несравненно прочнее, чем подлинные факты истории? Что за некритическая рационализация первобытного мышления это утверждение, будто бы всякая здоровая мысль лучше запоминается, чем запутанная, когда мы прекрасно знаем, что все мирозерцание дикаря состоит из крайне запутанных для нашей логики мыслей! Логическое мышление — и как странно, что Вебер это забывает, — является весьма поздним продуктом человеческой общественной жизни, а в ином случае мы имеем дело с чрезвычайно примитивным фактом. Вебер сам утверждает, что даже дикарь, не имеющий представления ни о каком музыкальном строе, сразу отмечает квинту, как приятный интервал. Ясно, что здесь мы имеем дело с фактом физическим, во-первых, то есть с некоторыми особенностями того ритмического воздействия на организм, которое представляет собою созвучие основного тона и квинты, и, во-вторых, с особенностями нервной системы, которая означенную правильную ритмичность воспринимает с некоторым чувственным плюсом.

Дальше следует очень любопытное замечание: «Явление измеримости чистых интервалов, раз найденное, произвело огромное впечатление на фантазию, как показывает немедленное присоединившаяся сюда числовая мистика».

К этому важному замечанию я прибавлю только, что еще неизвестно, возникла ли числовая мистика на почве наблюдения измеряемого интервалами и наиболее приятного созвучия струн, длина которых находилась между собою в правильной пропорции, или, наоборот, многое в самих числовых установках музыкального строя диктовалось мистикой чисел. Сам Вебер в другом месте упоминает, что деление октавы на десять, двенадцать частей, может быть, диктовалось уважением к соответствующим цифрам, так же, скажем, как цифра семь, на которой базируется октава, сама по себе диктуется как будто тем благоговейным преклонением перед семью планетами, следы

которого мы находим самым неожиданным образом в различных прослойках мировой культуры.

Послушаем дальше Вебера. «Мы должны напомнить,— говорит он,— тот социологический факт, что примитивная музыка на ранних ступенях развития не преследовала чисто эстетической цели, а служила целям практическим. Она имела магическое значение как в смысле культа, так и в смысле врачевания. Этим самым она подпала стереотипному развитию, по какому развиваются все магические действия, идет ли речь об изобразительных искусствах, о мимике, декламации или оркестре, пении, поскольку они употребляются для влияния на богов и демонов. Ведь каждое изменение первоначальной формулы является настоящим жизненным вопросом, ибо уничтожает ее действие. Фальшивое пение с этой точки зрения может явиться преступлением, караемым даже смертью. Так как инструменты, послужившие для фиксации интервалов, различались по богам и демонам, при служении которым употреблялись, то самое старое различие тональности (ладов) исходило из упорядоченных комплексов типичных тоновых формул, употреблявшихся в определенном богослужении».

Особенно важно следующее замечание: «С переходом музыкального развития к групповому сословному укладу (жрецы, аэды), когда оно становится искусством, оно начинает вышариваться над своим практическим употреблением и переходит в сферу эстетической рационализации».

«Это значит, что жрецы и певцы, делаясь специалистами своего дела, на известной стадии развития перестают служить только традиции, но начинают развивать и совершенствовать свое ремесло, причем, менее испытывая давление непосредственной жизни, они могут дать в своей работе место чисто культурному упорядочению своих приемов».

Напомним, что такое упорядочение, в свою очередь, вело к застою. Совершенство очень скоро превращается в традицию и рутину. В восточных обществах мы всюду имеем этот процесс. Первоначально застой магизма, народная традиция, потом относительно свободная мысль интеллигента — жреца, певца, врача и т. д., и вновь постепенная установка школьной традиции. Лишь некоторые особенности социального развития могут изменять этот диалектический процесс. На всех этих вопросах Вебер, к сожалению, не останавливается.

Отметим кстати, что разделение на «минор» и «мажор» на первых стадиях музыки и довольно долго в течение ее развития, по мнению Вебера, отнюдь не имеет места.

Что же находит Вебер на этих первых стадиях основы музыкальной системы? Прежде всего, по его мнению, в музыкальном исполнении выделяются основные тона или то, что он, вместе со Штумпфом, склонен назвать пунктами тяжести, пунктами тяготения в мелодии. В примитивной мелодии по-

стоянно повторяются один-два тона. Они составляют центр амбитуса* мелодии, то есть уклонов ее вверх и вниз. Этому первоначальному упорядочению мелодии сопутствует и более или менее правильное заключение ее. Такая формула конца куплета или целой мелодии выработалась очень рано.

Вебер, однако, упоминает, что каждый раз, как мы встречаемся с рафинированным обществом, эти правила преобразовываются. Что касается интервалов, то первыми, приветствуемыми молодым музыкальным творчеством интервалами, являются квинта и кварта. Встречаются иногда и другие, с нашей точки зрения совершенно иррациональные, цифрами не выразимые хроматические дистанции. Однако они явным образом являются более сложными, может быть, продиктованными особенностями любимых инструментов данной эпохи и местности. Кварта же и квинта постоянно утверждают себя (очевидно, в силу физических и физиологических свойств.— А. Л.)

Квинта и кварта даже вступают между собой в конкуренцию. Терция сначала вовсе не ощущается как приятный интервал, ее смешивают с секундой. Терцаккорды считаются диссонансами. Только в конце средних веков, когда многоголосное пение завоевывает себе место, терция, шествующая с севера, утверждает себя и вместе с тем дает полную победу квинте; долго же перед тем доминировавшая кварта деградирует в диссонанс. В византийской музыке (и предшествующей ей древнеэллинской) кварта представляет собою господствующий интервал. Судьба других тонов нашей октавы менее интересна, и я не останавливаюсь на ней.

Какая бы тональная система ни устанавливалась, она всегда, по Веберу, является главным образом достоянием теоретиков. Живая музыкальная жизнь всегда потрясает эту изгородь, и Вебер делает такое замечание: «Разрушение всех тональных перегородок под давлением растущей жадности выразительности музыки бывает тем полнее, чем рафинированнее слух в отношении мелодическом».

Истина, которую Вебер старается здесь установить, заключается в том, что общества, где преобладают мелодические устремления, менее попадают под власть установленной системы, чем общества с тенденциями гармоническими, устремленные к аккорду. Очень жаль, что даже в пределах такого смысла своего утверждения Вебер не делает, по-моему, законной попытки показать, что преобладание гармонического начала над мелодическим есть вместе с тем преобладание инструментального начала над вокальным, а тем самым преобладание вещной культуры и, стало быть, зависимости от материального культурного уклада. Вероятно, это положение могло бы привести к ряду любопытных наблюдений над, так сказать, музыкально-социальным строем различных народов и эпох.

Но еще более жаль, что Вебер, бросая свое замечание ми-

моходом, совсем не останавливается на том, что же это такое за «жажда выразительности музыки», откуда она появляется, где она доминирует, когда она ослабевает, что именно хотят выразить через музыку? Проходя мимо всех этих вопросов, Вебер в крайней степени обедняет свою историческую мысль.

Далее Вебер переходит к чрезвычайно интересному исследованию того, что такое многоголосие.

Прежде всего он совершенно справедливо заявляет, что простое созвучие в октаву, как отметил это Комбарье, является результатом соединения мужских и женских голосов или взрослых и детских голосов, а отнюдь не является многоголосием. Восток вообще не любит никакого многоголосия и созвучия. Правда, Вебер отмечает, что мажорное трезвучие обыкновенно воспринимается там как красивое (пример — сиаццы). Но даже в этом случае они берут такой аккорд арпеджандо, то есть звук после звука.

Чрезвычайно своеобразным, но не создающим гармонию многоголосием является контрапункт. Вебер посвящает ему много внимания и дает много красивых определений. Я не останавливаясь на них, так как всякий мало-мальски занимающийся музыкой знает, что представляет собою контрапункт. Очень интересно, однако, его замечание, что итальянские музыканты позднего Ренессанса самым резким образом возражали даже против контрапункта, как против варварства, и высказывались исключительно за гомофонную музыку. Тем не менее в XV веке контрапункт утверждается и достигает, наконец, своего высшего развития в XVIII веке у Баха. Нам теперь до крайности странно узнать, что греки, которых мы считаем отцами самой идеи гармонии, заявляли: симфония (созвучие) не этична. «Даже в том случае, — говорит Вебер, — когда такое созвучие воспринималось как приятное, греки считали его лишним значением».

Диссонанс появляется иногда и в этом роде полифонии (контрапункт). Но Вебер правильно говорит об этом: диссонанс здесь играет другую роль, чем в аккордовой гармонии. Там он является специально динамическим элементом, здесь же он есть продукт чисто мелодически определенного хода голосов. Дисгармония в контрапункте — явление случайное.

Кроме того, Вебер различает в области полифонии еще гармонически-гомофонную музыку. Под нею он понимает сопровождение основной мелодии одним, двумя и т. д. голосами. Такая втора, или голосовой аккомпанемент, распространена по всей земле. Первые ясно зафиксированные признаки его появляются в XIV столетии в Италии; к XVII веку (особенно в итальянской опере) эта форма достигает своего наивысшего расцвета. Следы ее встречаются и в старой эллинской музыке, где инструмент часто сопровождает основной голос колоратурными отступлениями и фиоритурами.

Слово тенор равносильно выражению кантус-фирмус на средневековом языке, то есть это и есть устойчивый ведущий голос. Выражением дискантус обозначена именно прибавка к основному голосу второго голоса, выполняющего различные фигурации вокруг линии первого.

Вебер утверждает, что настоящая гармоническая музыка пошла с севера, от англичан и отчасти от французов с их пением в терциях и секстах. В течение долгого времени музыканты обозначали их манеру сочетания голосов названием faux bourdon*, то есть ложное сопровождение, и это потому, что у них основной голос, ведущий мелодию, был верхним голосом, а бас являлся гармонической опорой для него, что потом распространилось повсюду как главенствующая форма многоголосной музыки, из которой потом развился и столь важный в старой музыке basso ostinato*. До тех пор господствующее итальянское пение строилось совершенно иначе. Нижний голос считался основным, а дискант порхал над ним, вышивая всякие узоры по его фону.

Наконец, Вебер указывает еще на существование того, что он называет гетерофонией. Гетерофония есть естественное совместное пение, при котором голоса как бы сами определяют свою судьбу, опираясь на общий коллектив. Такое пение сильно распространено в нашем русском крестьянстве. О нем Вебер говорит: «Прекрасный прием непосредственного, но очень развитого гетерофонного крестьянского пения записала фонографически г-жа Линева* для Петербургской академии. Гетерофонное развитие темы здесь импровизируется участниками. Между тем, голоса и ритмически, и мелодически не мешают друг другу. Это можно объяснить только прочной коллективной традицией. Так, например, люди из двух разных деревень уже не могут безукоризненно исполнить подобную коллективную импровизацию».

Но, конечно, самые радикальные изменения музыки последовали тогда, когда голоса оказались гармонически объединенными в строгой форме. Тогда консонирующие интервалы выступили на первый план. Не надо думать, однако, что аккордно-гармоническая музыка является только зрелым плодом европейской музыки, главным образом под влиянием распространения северного хорового пения, ибо построенные на чистых интервалах аккорды все-таки имеют свои следы и в классической музыке эллинов, и в Японии, и в Индонезии, где мы имеем совершенно сознательное употребление квинты и кварты. Чисто типичной для Европы и пришедшей с ее севера можно считать только преимущественную любовь к терции и сексте. Вебер подчеркивает также, что существование аккордной гармонии, отнюдь не ведет за собою безусловное проникновение этим принципом всей музыки.

Поставив вопрос о том, почему в некоторых местах земли

многоголосие возникает, а в других нет, Вебер отказывается отвечать на него. Для этого нет достаточного материала: возможно, что возникновение многоголосия является результатом случайных свойств музыкальных инструментов и т. д.

Мне кажется, что вряд ли это так. Если мы и не можем сейчас наметить причины, по которым в некоторых местах не только возникли, но и упрочились многоголосие и гармония, то, во всяком случае, лишь по-нашему неведению всех обстоятельств. Причины эти, несомненно, должны быть социологическими.

Изрядно указаний находим мы у Вебера при рассмотрении другого вопроса: почему в той или иной местности, у того или другого народа, в том или другом веке гармония начинает преобладать, а у других, возможно, с таким же культурным развитием (эллинская древность, Япония), гармония не занимает господствующего места?

Здесь Вебер отводит огромную роль изобретению нотной записи. Именно запись нот есть доминирующая черта нашей западной музыки.

Нигде, по его мнению, форма записи не имела такого огромного влияния на творчество, как в музыке, за исключением разве китайских иероглифов, так как в китайском поэтическом произведении ценятся не только мысли и образы, которые оно в себе заключает, но и в особенности красота его письменного начертания, так как ритм и звуковая красота часто совершенно теряются ввиду возможности чтения одного и того же написанного текста различными китайскими наречиями.

Без нашей нотной системы, по мнению Вебера, не могло бы возникнуть ни одно сколько-нибудь сложное музыкальное произведение. Оно не могло бы даже зародиться, как утверждает Вебер, в голове своего создателя.

В свое время арабская музыка была объектом весьма точного теоретического изучения. Но после нашествия монголов были утеряны способы записи, и арабская музыка осталась без нот. У древних греков существовала запись: отмечались, например, инструментальные отступления от господствующего голоса; но соответственные знаки и цифры не имели ничего общего с нашей партитурой и даже делали невозможным возникновение хотя бы простейшей партитуры.

Вебер прослеживает далее постепенное развитие нашей нотной системы и доказывает, что только она позволила планомерное распределение голосов, а стало быть, и настоящую художественную композицию. Церковная музыка и монастырская культура двигали нотную систему из глубины средневековья до эпохи Возрождения и дальше.

Интересно замечание Вебера, что стремление к музыке раскованной или вообще иррациональной отнюдь не является признаком некультурности; часто, наоборот, оно является ре-

зультатом манерности и [изоцирковой] интеллектуальности музыковедения.

Вебер не имеет здесь в виду нашей новейшей музыки. Он указывает на то, что чем больше замкнуты круги музыкантов и известный цех начинает быть главным поставщиком музыки — например, при дворах, — тем скорее сказывается это явление, классическим примером которого можно почесть развитие поэзии скальдов, то есть постепенно устанавливаются определенные правила. Полную адекватность формы социолого-психологической задаче данных кругов дает классическое время, по отношению к которому все предыдущее кажется ступенями, возводящими на эту высоту, но век не останавливается на достигнутой высоте, он желает превзойти своих классиков, он ищет других путей и впадает в манерность.

Сначала строгий формализм сковывает творчество — и наступает некоторый период мертвого академизма, а затем он начинает разлагаться — и получается иррациональное эстетство.

Я очень рад, что Вебер отметил этот закон и при этом опирался как раз на пример скальдов, на который я неоднократно ссылался, выражая подобные же мысли. Жалко, что Вебер совершенно оставляет при этом в стороне классовый характер этого явления. С социологической точки зрения он отмечает только, что подобные вещи возможны лишь тогда, когда вырабатывается цех музыкантов или вообще специалистов-художников. Но этого мало. Развитие и упадок искусства следуют большей частью вышеуказанным путем: романтические поиски, классическая полнота выражения, формальный академизм и разрушение форм; то есть, чисто формальные искания совпадают с общей линией развития данной классовой культуры. И одной из интереснейших задач, мимо которой Вебер совершенно проходит, являлось бы как раз рассмотреть, в какой мере и каким образом совпадает эволюция цехового искусства с развитием социальной жизни класса, идеологией которого означенное искусство является.

Помимо этого Вебер считает иррациональные выпадения из постепенно устанавливающейся гармонии продуктом иногда совершенно побочных условий, все же отнюдь не примитивных; так, например, иррациональные терции в арабской музыке, которых там существует несколько, происходят от сильного влияния волынки, как основного народного инструмента. Музыкальные реформаторы выделялись и даже делали вечными свои имена благодаря изобретению приемлемых для народного уха терций, которые часто почти совершенно невыразимы цифровыми отношениями. Так, например, старинная терция, установленная музыкантом Зальзалем*, представляет собою нечто вроде пропорции 22 : 27.

Инструмент имеет особое влияние на музыкальную систему. Не только музыкальная система, рационализированная при

помощи музыкального слуха, устанавливается потом точно при помощи инструмента, но, и, наоборот, распределение отверстий духовых инструментов, следующее иногда чисто орнаментальному принципу или удобству для пальцев, создает затем в слуховом отношении странную последовательность звуков, которая постепенно, однако, упрочивается. Так, в персидской музыке пространственно правильно разделен музыкальный инструмент между указательным пальцем и безымянным пальцем, чем вызывается странная терция 68:21, а посредине прибавлены еще весьма неопределенные звуки для среднего пальца. Таких примеров Вебер приводит очень много. По-видимому, подобная, определенная зрением и техникой псевдогармония может упрочиться на века в сознании того или другого народа. Очень характерно это явление у китайцев, у которых инструмент «кинг», состоящий из пластинок различной величины, на глаз совершенно правилен в смысле пропорций и симметрии, но дает гамму, ничего общего с рациональной не имеющую.

Мы не будем входить здесь в интересные соображения Вебера о темперации, тем более, что он здесь ограничивается скорее музыкально-теоретическими соображениями, чем социологическим их объяснением. Все же отметим, что темперация есть особый прием дополнительной рационализации, вводящий поправку в самую рационализацию, независимо от себя пришедшую к внутренним противоречиям нашей октавы. Это очень интересно. Темперация имела огромное значение для всей аккордовой музыки, и без нее, по мнению Вебера, современная гармония вряд ли могла бы так широко развернуться.

Как бы мимоходом бросает Вебер чрезвычайно важное замечание, что рационализация музыки, являясь, таким образом, потребностью музыканта в определенную эпоху и идя внутренне закономерным путем, испытывает на себе вместе с тем чрезвычайно много внемузыкальных влияний, которые ее в значительной степени видоизменяют, замутняют. При этом, однако, результат всех этих иррациональных влияний часто фиксируется в музыке на десятилетия и века и как бы переделывает самый слух людей.

Очень жаль, что Вебер отделяется только такими замечаниями и не вникает дальше в социологическое и, в особенности, в методологическое значение этого факта. Приходится признать, во-первых, что человеческий слух и его законы есть вещь довольно гибкая, поддающаяся, так сказать, «специальным извращениям», которые с течением времени становятся своеобразным, оригинальным законом слуха данной культуры. Рационализация есть как бы совершенно неизбежное усилие людей (в особенности специалистов), желающих привести в порядок свой музыкальный мир на основе той базы, которую дают, с одной стороны, физика и физиология, а

с другой стороны — их преломление через своеобразную сеть технических (инструмент) и социологических воздействий.

Недавно профессор Сакулин* постарался установить как общий закон для литературы (а стало быть и для всякого искусства вообще), с одной стороны, процесс эволюции определенной эстетической данности, а с другой стороны — каузальный процесс изменения течения этой эстетической данности или даже самой ее сущности вторжением «посторонних» социологических сил.

Я думаю, что в общем можно согласиться с проф. Сакулиным. Я также неоднократно высказывал эту мысль. Умозаключение Вебера и приводимые им факты ее подтверждают, но надо более пристально присмотреться к ней.

Во-первых, ход эволюции определенной эстетической данности определяется ее сущностью. Эта сущность вырастает (отчасти, правда) из физических и физиологических законов, но никогда не является чистым их продуктом. Она всегда преломлена через предшествующую историю, через сопутствующие социально-бытовые явления.

Во-вторых, мне кажется, что и темп, и тип развития (рационализация или распад эстетической данности и т. п.), а отчасти общее направление его опять-таки диктуется средой, например, наличием специалистов, социальным качеством той «публики», для которой эти специалисты работают, и т. п.

Процессы эволюции тем более чисты, чем спокойнее и органичнее разворачивается общество. В особенности в том случае, если оно почти неподвижно в отношении социальной структуры, можно ждать чистой линии развития и закрепления определенного эстетического принципа. Здесь неизбежны достижения большого совершенства выражения данного принципа, но затем и его оостенение.

Но даже в этом случае, то есть, так сказать, при отсутствии новых социологических импульсов для развития данного искусства (фактически — работы ведущих ее цеховиков), все свойства этой линии эволюции определяются материалом, над которым цеховики манипулируют, и целями, которые они себе ставят. Принцип может развиваться по преимуществу в сторону монументального или в сторону изящного, в сторону «рационализации», в смысле насыщения идеями данного общества (например, религиозными идеями) или в смысле отхода от такой насыщенности и выявления чисто-формальных художественных начал и т. д., и т. п. Вот почему закон, который как бы намечается Вебером и который старается в области литературы установить Сакулин, должен быть все же истолкован как часть, над которой социологический метод продолжает доминировать.

Книгу свою Вебер заканчивает интереснейшим очерком эво-

люции наших основных инструментов. В целом книга достаточно богата содержанием и с нею интересно познакомиться не только каждому образованному музыканту, но и всякому интересующемуся теорией и историей искусства. Но все же это лишь беглый очерк, который ни по заданию своему, ни по своим результатам далеко еще не покрывает проблему социологической трактовки сущности и истории музыки.

ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ¹

Часто возникают сомнения относительно того, оценивают ли современное государство и новая революционная общественность искусство как такую общественную функцию, ради которой стоит затрачивать средства, на которую стоит направлять силы?

Разумеется, некоторый скептицизм в этом отношении возник, прежде всего, по причине поистине нищенской постановки нашего художественного образования. Весьма мало за последнее время был замечен прогресс в смысле материальной заботы о нем; наоборот, пожалуй, художественное образование терпело некоторый ущерб по мере продвижения строгой, скуповатой экономии во всех государственных расходах. Но все-таки этот скептицизм неоснователен, и чем больше жизнь будет успокаиваться и чем большее место будет занимать у нас мирное культурное строительство (а этот процесс неуклонно разворачивается на наших глазах) — тем большее место в реальном, конкретном культурном строительстве наших дней займет и искусство в лице своих старых служителей и в лице нового поколения, которое уже начинает давать первых мастеров и подмастерьев, и тем скорее отпадут всякие преграды и предрассудки и сделается яснее, насколько наша художественная культура важна советскому государству и насколько оно опирается на нее. Терять много слов по этому поводу я не думаю. Перечислю просто, как нам рисуются главнейшие задачи самого искусства как общественного явления с точки зрения нашего государственного культурного строительства. Именно это дает основную целевую установку для нашего художественного образования.

¹ Статья представляет собой обработку стенограммы речи на совещании по художественному образованию.

Очень много в последнее время говорят о так называемом производственном искусстве, и, конечно, это одна из его бросающихся в глаза функций. Мы должны построить новый быт. Новый быт предполагает новую вещную обстановку. Вся эта вещная обстановка — даже та, которая имеет в человеческом культурном укладе чисто утилитарный, в узком смысле слова, характер, — стремится к выявлению эстетических форм, радующих человека. Тем более это верно относительно той вещной обстановки, которая искони имела не узко утилитарное значение, но значение материальной среды, которую сам человек создает для себя в своей жизни и которая, по самому своему заданию и смыслу своего существования, должна стремиться быть разумной и радостной. Естественно поэтому, что мы будем производить вещи, преисполненные художественного достоинства; вещь художественная есть вещь, дающая максимальную радость человеку.

Здесь искусству открывается огромный горизонт. По всей вероятности, стиль, который выработается постепенно в нашей общественности, будет отличаться от тех стилей изящества и роскоши в разных преломлениях, которые создал буржуазный мир; но ничто не может нас заставить хоть одну минуту думать, что это будет какой-нибудь пуританский, строго-утилитарный стиль. Устремление к радостной жизни — исконное чувство нашего пролетарского движения, и оно, конечно, стремится пропитать им и всю нашу новую культуру.

Само собой разумеется, мы ни в коем случае не можем остановиться только на одной задаче искусства — на создании жилища, инвентаря, мебели, одежды и всевозможных предметов обихода (что я отношу к области производственного искусства). Искусство играет огромную роль в нашей идеологии. Само слово идеология, как я его только что употребил, иногда вызывает некоторые сомнения, так как Энгельс, например, это слово употреблял для обозначения того искривления фактической действительности, которое люди создают — сознательно или бессознательно, — отражая в своем сознании действительность, и которое потом служит для них орудием борьбы за свои цели и интересы. Действительно, всякое искривленное общество, классовое общество, которое не умеет и не хочет поставить перед собой прямо вопрос о наивысшем благе для всех, а ставит этот вопрос преломленным сквозь искусственную и ложную призму паразитических господствующих классов, — всякое такое общество непременно должно быть устремлено к идеологии, искажающей действительность. Но у нас нет слова более подходящего, чем идеология, для обозначения также и пролетарского мышления. Только надо знать при этом, что пролетарское мышление об обществе и мире есть мышление класса, интересы которого совпадают с интересами всего человечества, что сознательный пролетарский ученый и сознательный проле-

тарский художник, пролетарский идеолог вообще есть одновременно и страстный адепт интересов своего класса и страстный правдолюбец, потому что интересы эти совпадают с интересами всего человечества. Историческое творчество рабочего класса, ведущего свою боевую работу, борющегося с эксплуататорскими классами и создающего постепенно новое, бесклассовое общество, ставит гигантские задачи специалистам-идеологам, то есть художникам и ученым.

А. К. Воронский * недавно старался свести искусство почти целиком к познанию. И конечно, художественное познание через образы, через типы, через художественное обобщение не только в громадной степени помогает осознать свой класс, весь окружающий человеческий мир и природу, но является даже необходимым элементом такого познания. Класс, не познавший себя и всего окружающего художественно, не есть еще вполне заверченный, сознательный класс, хотя, конечно, было бы в высокой степени неверно употреблять такое выражение, например, какое мы встречаем в работе нашего молодого товарища Федорова-Давыдова *: он говорит, что класс нельзя назвать классом, если он не имеет своего искусства. Это требование слишком строго, и здесь палка слишком перегнута в сторону, противоположную тем товарищам, которые говорят, что пролетариат в период борьбы вообще не может иметь своего искусства.

Но если этот момент познания необходим, то все же никак нельзя сводить искусство только к процессу самопознания и познания окружающего.

Искусство относится не только к области информации, оно есть вместе с тем активная сила. Конечно, и информация имеет воспитательное значение — для себя и по отношению к другим классам. Но ведь сила искусства того или другого класса всегда доводит до высшей степени утверждение основных принципов его культуры, а вместе с тем борется, иногда побеждает, претворяет, приспособляет психологию окружающих классов, враждебных, дружественных или подвластных. И в этом заключается его чрезвычайно важная историческая миссия.

Поэтому искусство не только служит орудием познания, но и организует идеи и, в особенности, эмоции. Организует через посредство образов (также через посредство музыкальных идей). Организует эмоции как боевую силу, как воспитательную силу.

Глубокое замечание Толстого, что всякий художник, в сущности говоря, заражает своим настроением окружающих — или, скажем образно, не претендуя на научную точность, что он проводит в нервно-мозговую систему окружающих тот же ритм, каким живет его собственный организм, — относится как к отдельному художнику, так и к классу. Класс точно так же создает мощные вибраторы. Эти мощные вибраторы, как могучая

волна, начинают обнимать все и заставляют звучать все сердечные и умственные струны у окружающих на тот же самый лад, создавая не какой-нибудь бедный унисон, а необыкновенно сложный гармонический аккорд; и чем больше в таком гармоническом аккорде проводится в общество искусство данного господствующего класса, тем больше мы можем говорить об определенной культуре и стиле. Там, где нет такого созвучания, там нет стиля, там нет культуры, — в сущности говоря, там нет почти и общества. Вот почему, хотя в буржуазной культуре и достигнута высокая стадия техники, но самими же буржуазными мыслителями часто выдвигается правильная мысль о том, что буржуазный строй есть строй варварский и менее культурный, чем некоторые бывшие до него общественные уклады.

Вот таковы задачи искусства в общих чертах. Они огромны. Отрицать их — значит не понимать основных законов культурного пролетарского строительства.

Какие же нам нужны художники? Кого мы должны из нашей молодежи воспитать?

Я начну с самой важной, хотя и наиболее индивидуальной постановки этого вопроса, — именно, с вопроса о художниках-творцах и виртуозах.

Является в высокой степени неправильным, и даже прямым уклонением в ересь, с точки зрения коммунизма, утверждение, что мы вступаем в период массовой жизни в том смысле, что всё мы будем делать толпой, что мы вступаем в коллективную жизнь в том смысле, что коллектив сам, как комплекс индивидуумов, заменит собой мастера. Владимир Ильич в области политики боролся с крайним напряжением против этой ереси. Эта ересь нашла в нашей политической жизни полное выражение в теории немецкой так называемой «Рабочей коммунистической партии», которая заявляет, что мы покончили с партиями и вождями, нам их не нужно, нам нужна самосознательная масса как таковая. Это, конечно, совершенно неверно. Кипучая эпоха истории, которая теперь перед нами открывается, будет чревата необыкновенно великими людьми; первых из них мы уже схоронили. Это будет так именно потому, что (как Владимир Ильич гениально предусматривал и учил) организованный коллектив есть коллектив, выдвигающий свой штаб.

Слабый, рыхлый коллектив может воспитывать своих членов как толпу, не замечая, не умея заметить среди них наиболее талантливые единицы, не умея поставить их в такое положение, чтобы они представляли сильное орудие этого самого коллектива.

Тут есть две противоположные тенденции, которых избегает всякий подлинный коллектив.

Одна — когда наиболее индивидуально талантливые, поднимающиеся из среды коллектива люди отрываются от него, и,

разрастаясь в общественном организме, превращаются как бы в раковую опухоль; тогда такого рода индивидуалисты представляют собой паразитическое и в высшей степени вредное явление. В буржуазном коллективе индивидуализм этот встречается на всяком шагу, всякое выделение наиболее талантливых есть вместе с тем, в сущности, процесс распада.

Другая крайность — это первобытная безлика коллективности, когда каждый, кто творит или мыслит, делает это не намеренно. Если вы вспомните выставку крестьянского искусства, которая была недавно в Историческом музее, то увидите, что ни один художник не смотрит, как выглядит лошадь или человек; традиционный художник-крестьянин не интересуется этим — он пишет какой-то знак лошади или человека, который установился в его среде испокон веков, и пользуется только этим знаком, почти совершенно его не варьируя, отчего получается стилизованное, массовидное, безликое искусство, достигающее часто совершенства в своем роде, но не развивающееся и не выделяющее из своей среды творческих индивидуальностей.

Наш коллектив отличается тем, что он — организованный, сознающий себя коллектив, что он использует до конца каждое дарование отдельных индивидуальностей.

В пределе, так сказать, в идеале мы будем иметь такой коллектив, в котором каждый индивидуализирован и каждый дает коллективу все, на что он способен, беря от него все то, что ему нужно; ведь и теперь всякому ясно, что если великий музыкант заболел, то он будет искать хорошего врача, а если хорошему врачу захочется послушать хорошую музыку, то он пойдет на концерт этого музыканта. В идеале, в пределе каждый будет талантлив в своем роде. А сейчас мы можем сказать так: мы нуждаемся и будем нуждаться в индивидуальных организаторах, но — согласно диалектике развития настоящего, подлинного коллектива — сознание этих организаторов должно быть пропитано соками коллектива, они ни в каком случае не должны впасть в противоречие с ним, они будут выразителями того, что созревает в этом коллективе, организаторами, указывающими пути, — потому что все, чем живут отдельные члены коллектива, наиболее талантливыми и наиболее подготовленными членами этого коллектива будет проводиться через свое сознание, а потом, в конденсированном виде, уяснится всем остальным членам коллектива.

И в политической области мы отнюдь не отрицаем — и были бы последними идиотами, если бы отрицали — руководящую роль Ленина. Разумеется, то же самое и в еще большей мере верно относительно искусства: творец, композитор (в широком смысле слова), виртуоз (тоже в широчайшем смысле слова) — это абсолютно необходимые элементы всякого высшего искусства. Как бы ни был поднят общий уровень обра-

зования, масса всегда окажется опереженной в своей средней линии наиболее даровитыми индивидуальностями. И это очень хорошо. Очень хорошо потому, что мы никогда не будем иметь застывшего искусства, а всегда будем высылать пионеров и авангард и, таким образом, двигаться вперед. А пионерами, авангардом могут быть только люди одаренные в области искусства, ибо каждое искусство имеет особенные предпосылки, во многом физиологического характера. И поэтому прирожденная даровитость является основным условием, вне которого правильное развитие искусства невозможно.

Наше высшее художественное образование должно быть устремлено на то, чтобы создавать педагогическую среду для наиболее талантливых творцов и виртуозов. Под виртуозом я имею в виду не слово, употребленное в отрицательном смысле, то есть человека, который внешней техникой заслоняет свою внутреннюю пустоту, а обозначаю словом «виртуоз» артиста огромной мощи в смысле впечатления, которое он производит на воспринимающую его среду (таково понимание этого термина и Б. Л. Яворским). Но не меньшей задачей является, конечно, общий подъем художественного уровня масс. Даже можно сказать: гениальная фигура сама по себе не является самоцелью. Самый гениальный человек, если его переселим на Луну, на необитаемый остров, потеряет всякий смысл; если он и напишет целый ряд картин, создаст целый ряд симфоний, по убедится, что никто никогда их не увидит и не услышит, он повесится или утопится с отчаяния, потому что художественное произведение не есть то, что написано на полотне или начертано на бумаге, не есть звучание струн или меди. Художественные произведения — это глубочайшие, тончайшие, интереснейшие вибрации, которые происходят в живых человеческих организмах, которые отражают и в известном направлении организуют сознание; это те переживания, которые оставляют известный след в так называемой духовной жизни (конечно, я пользуюсь этим термином, не предполагая какую-нибудь особую субстанцию), обуславливают ее усложнение, усугубление, рост.

И поэтому художник, как бы он от этого ни отнекивался (а в период индивидуалистического распада такие отнекивания встречаются), всегда, когда он творит, своим внутренним оком видит перед собою сотни, тысячи и миллионы людей своего поколения и грядущих поколений, в которых начавшаяся, зародившаяся в нем мысль развернется в нечто колоссальное.

Я говорю, что с этой точки зрения воспитание виртуоза и композитора не является самоцелью. Окончательной целью является создание культурного общества, то есть такого народа, такого человечества, которые являются необыкновенно благодарным резонатором для каждого подлинного произве-

дения искусства, которые являются богатой почвой, где каждое брошенное нами семя даст необыкновенно пышный плод, где братское общение между всеми собратьями по творчески-человеческой деятельности приобретет характер необычайно напряженного и блестящего бытия. Вот это есть настоящая, подлинная культурная задача, которую ставит себе коммунизм.

Может быть, покажется несколько парадоксальным такое выражение: общее дело коммунизма состоит не в уничтожении аристократии, а в превращении всего человечества в своего рода аристократию. Для того, чтобы достигнуть этой цели, необходимо широчайшее культурное воспитание масс.

Тут мы имеем целый ряд ступеней.

Очень часто можно совершить большую ошибку, признавая те ступени, на которых стоит творец высших из форм, присущих буржуазной среде, буржуазной архикультуре, окончательными и недостигаемыми прекрасными. Думаю, что для художника подлинная нелепость — относиться с жалостливым презрением к массам с этой точки зрения и только учить их своему языку. Подобное отношение неправильно. Масса имеет в себе колоссальный потенциальный заряд, который и теперь в некоторых случаях настолько превышает буржуазную культуру, что никакого сравнения между ними не может быть. Вот почему эта работа по опоре на творчески воспринимающую общественные знания массу человечества представляет собой не только, так сказать, процесс культуртрегерства, а глубочайшей значительности процесс, в котором индивидуальность композитора, виртуоза или высокосоциального педагога и воспитывается, и сама воспитывает. Поэтому процесс соприкосновения с массами в клубе, в школе, вплоть до самых простейших форм инструктажа и педагогики, представляет собой столь же важную, может быть, даже более важную задачу, чем задача воспитания блестящего даровитого индивидуума. То и другое должно непременно соответствовать центральной общей основной идее — подъему всего человечества на новые культурные высоты.

Я совсем не буду останавливаться на предрассудке, будто таланты не могут воспитываться. Только в нашей злосчастной области — литературе (я называю «нашей», потому что я к ней более принадлежу, чем к другой какой-либо) эта возможность подвергалась сомнению, которое лишь теперь рассеялось. Начали понимать, что «чистое кустарничество» и в области литературы есть явление случайное, и что, конечно, и здесь, как во всякой деятельности, необходимы серьезная подготовка и серьезное образование. Трудность усвоения техники в музыке и живописи такова, что никому никогда в голову не приходило, что можно быть живописцем или музыкантом, не

учившись, без специального образования. Это только писательская братня полагала, что в школе их могут лишь испортить, что они самородки и прямо из себя должны давать свое нутро.

Но каким методом надо вести преподавание для исключительно одаренных индивидуальностей и для руководителей общественно-культурной работы, художественно-просветительной и творческой одновременно?

Конечно, довольно трудно на это ответить. Я не могу сказать, чтобы меня удовлетворяло все, что в этом отношении имеется и делается; я не знаю, как лучше сделать, не могу сказать: «вот это хорошо, а это хуже; есть торная дорога, хорошие методы, а вы блуждаете по каким-то тропам». Но всем должно быть ясно, что буржуазная культура (пролетарская у нас еще не выработалась) не нашла методов вполне приемлемых.

Наиболее благополучно обстоит дело в области музыки. Я не буду вдаваться во все, что можно было бы назвать социальной философией нашей современной музыки, но отмечу очень характерное явление: музыка сама основалась на том, чтобы отобрать себе из мира звучаний некоторое количество элементов наиболее пригодных, которые, при естественном ходе развития человеческого слуха, составляют элементы, наиболее ритмически приемлемые для человеческих нервов. Затем произведена была рационализация этого материала. Конечно, этот процесс сложен и полон любопытных случайных отклонений. Недавняя книга Вебера * дает богатый материал о том, каким образом чистая рационализация музыкального мира нарушалась внешними явлениями. Я сейчас не буду на этом останавливаться. Музыкальный материал, который сам по себе уже выбран, как более или менее чистый и взаимно согласованный, может быть подвергнут рационализации, почти математической обработке, вследствие чего и получилась музыкальная система, во многих отношениях напоминающая науку; она даже имеет нечто родственное с математикой. Этим я и объясняю тот факт, что у нас здесь дело обстоит гораздо благополучнее, чем, например, с изобразительными искусствами: есть наука о музыке, есть музыкальная педагогика, довольно прочно обоснованная. Конечно, как и все на свете, она относительна; она уже колеблется; есть такие Самсоны, которые, ухватившись за колонны храма, хотят его разрушить. Удастся ли этот храм разрушить, я не знаю, но что некоторое его содрогание чувствуется — это не подлежит никакому сомнению. Так в нашей консерватории оказалось три (три!) отдельные теории *, очень интересные, так что студенты не соглашались изучать только одну из них, думая, что они упустят тогда две другие части истины, а на все три нет времени. И в этом мы уже встречаем признак таких внутренних колебаний. Подобного рода явление мы можем иногда отметить и в точ-

ных науках, в которых тоже могут быть разные подходы. Возьмем, например, физику и все прилегающие к ней дисциплины; они глубочайшим образом потрясены теорией относительности. Физики делятся на приемлющих и не приемлющих теорию относительности. Поэтому непризнание неизбежности музыкальной науки не обидит музыкантов...

Мы наталкиваемся на большие трудности при строгом проведении тех реформ музыкального воспитания, которые не отходят в общем от основных, принятых нами принципов преподавания вообще. Мы точно разделяем теперь и в музыке низшее, среднее и высшее образование *. Отчасти сама консерватория в связи с этим упорядочила и расширила свою программу. Но, может быть, рядом с большим добром, которое получилось в результате преобразований, есть и некоторые ущербы. Задача состоит в том, чтобы воспитать культурного художника во всеоружии знания культурной действительности. Кроме глубокого знания истории достижений в своей области, он еще должен быть раскрыт для всего человеческого путем общего образования. Но такого рода программа становится непосильной. Я думаю, что она невозможна в наших учебных заведениях. Может быть, в конце концов консерватории выберут самое важное, и только самое важное, — но выбрать это надо так, чтобы не сузилось поле дальнейшего развития молодого художника. Эта задача очень трудна, и я не знаю, достигнем ли мы ее решения в ближайшем будущем.

Я этим ни на одну секунду не хочу ограничить важности введения социального момента в художественное образование, — наоборот, я считаю его колоссально важным. Может быть, самый капитальный промах, который делался вообще в области художественного образования, был именно тот, что эта сторона упускалась и никак не была упорядочена. И хотя стало аксиомой, что всякий великий художник стоял во главе своей культуры и понимания ее, но ясно и то, что он приходил к этому пониманию совершенно случайным, кустарным путем; облегчить это дело не только наша задача, а прямой наш долг. Это повелительно диктуется всеми условиями нашей нынешней жизни.

Музыкальное образование находится в счастливых условиях и в смысле борьбы между лекционным и лабораторным началами, так как лекционного преподавания в области музыкального образования весьма мало. В этом отношении как будто положение в высших музыкальных учебных заведениях обстоит более благополучно, чем в других. Очень важно сказать, что так называемая «связь с производством», судя по докладным запискам консерватории, тоже налажена хорошо. Не так проста эта производственная связь; она принимает своеобразный характер для каждого отдельного художественного

вуза; но консерватория совершенно правильно нащупала свой путь. Она готовит своих учеников также к инструкторской работе. Под известным контролем ученики ведут школьную, популярную концертную работу и т. д. Те многочисленные линии, которые намечены и по которым будет выполняться план в этом году (как обещают докладные записки), заставляют с интересом и надеждой смотреть на развитие этой стороны жизни консерватории.

Еще одно замечание, которое я считаю совершенно необходимым, поскольку я говорю об общих принципах музыкального образования студентов. Как все искусства, музыка находится у нас в состоянии кризиса. Это я говорю не о ее теории, а просто об ее дальнейших путях. Кризис этот отражается, конечно, и на законченных мастерах-композиторах, и на некоторых внутренних заданиях молодых людей, кончающих учебу и вступающих на поле широкой музыкальной деятельности. У нас есть, так сказать, аристократические музыкальные круги. Принадлежащие к одному из них верят в те твердые пути, которые намечены были, в широком смысле слова, классической музыкой и которые, не боясь ярлыка эпигонов (этот ярлык часто на них наклеивают), утверждают с большим мужеством, что это и есть единственная, настоящая, подлинная музыка, что она не только не исчерпана, но и неисчерпаема, что, идя по стопам великанов прошлого, только и можно создавать новые высокие художественные произведения. И вы знаете, что внутри музыкального мира, как внутри всякого художественного мира, в яростной борьбе с этим направлением находится, так сказать, «музыкальный Леф»* — люди, которые думают, что всякое время должно иметь свое искусство, с пренебрежением относятся как к старине, так и к старым устоям, и которые уже имеют своих крупных руководителей, людей еще молодых или людей, принадлежащих к нашему поколению, но ищущих новых путей.

Обе эти аристократические группы требуют необыкновенно утонченной музыки, стремятся к чрезвычайному ее усложнению. Им обeim противостоит у нас так называемое доморощенное упрощенство, которое часто выдает себя за революционную струю. Сторонники его говорят: бог с ними, с классиками; это — старые колпаки или, по крайней мере, хорошо причесанные парики. Не хотим мы и вас, модернисты, потому что вы утонченнейшие пьеро и клоуны современной буржуазии, а наша публика совсем не такая, наша публика простая, и ей нужен, так сказать, аржаной хлеб в области музыки, как и в остальных областях. Такой хлеб мы беремся печь и очень просто.

На самом деле такие упрощенцы дают отвратительную подделку под старую музыку и как раз берут от нее самое тривиальное или, наоборот, щеголяют не туда вставленными

украшениями, напоминающими серьги, вставленные в нос. Это упрощенство, музыкальное невежество чрезвычайно страшно для нового класса, ибо ведь новый класс, который еще не разобрался в старой культуре, легко может быть этим обманут; ему легко можно подать такую горячую селянку, которая сделана из кошатины или из какой-нибудь гнилятины и которую он, как голодный человек, все же съест. Если ему сказать, что это революционная селянка, да еще на красном блюде поданная, то он ее съест с особым удовольствием; он подумает, что это и есть его пролетарская культура. Дело, конечно, в высокой степени отчаянное и печальное, против него надо всемерно бороться.

Но это не значит, чтобы мы могли идти по пути или буржуазного новаторства (буржуазного «Лефа») или буржуазного эпигонства. Очевидно, мы должны куда-то от них отойти, и перед нами стоит задача не только создания высоких музыкальных творений, которые удовлетворили бы остатки старой интеллигенции и вообще плыли над жизнью, как весьма красивые и озаренные заходящим солнцем буржуазной культуры облака. Нам нужно, чтобы музыкальные творения составляли часть жизни, и поэтому необходимо, чтобы произошла гармоническая смычка между подлинной художественной музыкой и потребностями масс. Я сказал бы: нужна даже не музыка для простого удовлетворения потребностей масс, а музыка, основанная на вслушивании в своеобразный ритм этих масс, в своеобразное музыкальное сознание, которое они с собой несут. Я не знаю, насколько мысли, слова и те указания, которые дает тов. Асафьев*, в этом отношении являются исчерпывающими.

Правильный путь требует большой чуткости к тому, в какую сторону должны развиваться наши музыкальные искания. Но нет сомнений, что музыкант должен стараться не снижаться до той пошлости, которую только на первых порах может не заметить, не понять и проглотить великий народ. Нужно постараться организовать жизнь наших теперешних городских и деревенских музыкальных коллективов на началах тех ритмов и тех музыкальных предпосылок, которые в их культурной жизни можно найти. Это задача весьма сложная и трудная, но она должна быть поставлена во весь свой рост. Изучение с этой стороны элементов самодеятельной, самотворческой музыки масс является в высокой степени важным. Что касается городского фольклора, я не знаю, сколько можно там найти ценных элементов — вероятно, довольно много. Но совсем не ново для нас черпание полными ковшами из колоссальных рудников деревенского народного творчества; в последнее время как будто появилась такая странная тенденция, что это де мужиковство, крестьянофильство, и народная песня даже заподозрена, как обрывки феодализма, крепостного права, что-

то, словом, нехорошее, что-то сермяжное; нам-де не до того. Это, разумеется, бесконечно неправильный подход к делу. Когда мы говорим о смычке города с деревней и, между прочим, о подъеме к новой культурной жизни наших окраин, восточных народов и маленьких затертых народностей, то мы вовсе не думаем при этом, что мы являемся «культуртрегерами». Совершенно так же, как мы считаем абсолютно необходимым в индустрии опираться на земледелие, точно так же мы признаем, что человеческая культура не есть городская культура, а есть культура деревенско-городская, которая, вероятно, придет в конце концов к тому, что сотрется грань между ними — деревней и городом — и создастся здоровая почва для развития единой человеческой культуры. Если мы из области завоеванной нами и унаследованной буржуазной культуры, а также из того, что мы сами выработали, очень много уделим крестьянству или отсталым национальностям, то мы можем, в свою очередь, очень много и от них получить: прежде всего, огромное, только тысячелетиями могущее сложиться сокровище художественного стиля (в том числе и в музыке). Поэтому я думаю, что одной из больших дорог наметившегося развития нашей музыки будет как раз открытие новых источников среди тех народов, которые могут быть только теперь призваны к тому, чтобы рассказать, что у них накопилось на сердце, и использование этих материалов на гораздо более блестящих базах и с гораздо более народными устремлениями, чем раньше.

Наметить какую-нибудь прямую линию и узкий путь для проводников музыки не входит в мою задачу. Я хотел сказать, какие опасности и возможности ждут всякого музыканта, что нужно принять во внимание при выборе методов воспитания и самих принципов его. На деталях я останавливаться не буду.

В области изобразительного искусства дело обстоит много хуже, потому что здесь не выработались законченные физико-математические теории. То, что было возможно для уха, оказалось невозможным для глаза. Попытки построить параллельно с акустикой такую оптику, которая создала бы нечто вроде красочной гаммы, попытки к выделению и здесь чистых тонов, которые входили бы также в точные закономерные комбинации друг с другом, не увенчались успехом. Ньютон дал нам гениальное обобщение, и наука с тех пор двинулась вперед, но тем не менее эта область далеко не хорошо разработана.

Программная музыка представляет собой часть музыки, не вполне чтимую (хотя она вполне заслуживает уважения); но и программная музыка устремляется к изображению действительности все-таки исключительно на своем музыкальном языке, нигде не прибегая к шумам, и выделяет всегда те же лагорожденные звуки; живопись и скульптура в этом смысле

гораздо реалистичнее. Они идут навстречу жизни и стараются дать возможно точное отражение ее форм, они программны по самому своему существу. Правда, именно под влиянием музыки, ее огромных своеобразных достижений, развилось то своеобразное изобразительное искусство, которое старалось создать нечто вроде линейного и красочного контрапункта и гармонии, и при помощи такого рода приемов достигнуть выражения непосредственных душевных переживаний, настроений, якобы не передаваемых никакими другими образами. Но, как вы знаете, это любопытное художественное явление (Кандинский, Малевич, Бобрин *) не имело большого успеха и никакого сравнения с программной живописью и скульптурой не выдерживает. Музыка тоже есть изобразительное искусство, но всякому понятно, что изобразительность в музыке играет совершенно второстепенную роль по сравнению с ИЗО, как показывает само название. И вот весь непосредственный объект собственно изобразительного искусства — так сказать, то, что соответствует в объекте музыки всему звучанию непосредственной жизненной реальности, — меньше разработано и дифференцировано в самом нашем оптическом органе, в нашем восприятии световой и цветовой шкалы, чем в нашем изумительном слуховом аппарате. Это и привело к тому фатальному результату, что если все-таки буржуазное общество выработало точную науку и преподавание в области музыки, то оно не смогло этого сделать в области изобразительного искусства.

Мы не только преподаем химию красок, оптику и анатомию — все это входило и в элементы прежнего научного преподавания. Но мы самое изобразительное искусство — живопись в особенности, но также и скульптуру — постарались разделить на точно установленные дисциплины, которые имели бы объективный характер, при которых преподаватель действовал бы не только личным примером, а обучал бы объективно. Из этого сначала ровным счетом ничего не вышло. Это оказалось довольно печальной повестью о том, что там, где нет такого разделения, его программой не создашь. И мы сейчас пришли к тому, что так называемый основной факультет Вхутемаса * распределили на три концентра, стараясь таким образом внести на этом факультете возможный максимум объективности в преподавание зрительного искусства. Это у нас графический концентр (линейный, затем плоскостной), цветной и, наконец, объемный. Бросается в глаза, что здесь есть последовательный геометрический переход от простейших к более усложненным, чисто пространственным формам восприятия и выражения (искусство графики, живописи и, наконец, скульптуры и архитектуры). Дальнейшее дробление внутри этих концентров является еще предметом, так сказать, некоторых изысканий. В первый год во Вхутемасе стараются дать будущему художнику представление обо всех трех кон-

центрах, а во втором каждый выбирает себе один из них и таким образом предпринимает дальнейшее углубление работы — свою специальность. Что же касается специальных факультетов, то — за исключением факультета производственного, которым Вхутемас может по праву гордиться и где речь идет о производственном искусстве как таковом, — здесь мы имеем вместо всяких дисциплин часть научных ингредиентов, которые и раньше входили в общее образование: элементы естествознания и общественных наук, которые необходимы (при этом общественное знание мы очень сильно расширили). А затем идет то же преподавание путем, собственно говоря, непосредственного примера, интуитивного восприятия учеником методов учителя в свою собственную манеру и свой собственный стиль.

Мы признаем, как я уже сказал, огромное значение производственного искусства, и нигде оно не занимает такого большого места, как в изобразительном искусстве. Изобразительное искусство с промышленностью связывается непосредственным образом, потому что изобразительное искусство есть искусство формы, а так как производство тоже должно дать законченную форму своему продукту, то здесь союз искусства и промышленности — союз естественный.

Производство как таковое дает наивысшую целесообразную форму своему продукту с точки зрения того употребления, которое человек из него сделает, как из орудия своей жизни, как из предмета пользования. Установлено, что каждый предмет приобретает чрезвычайно повышенную ценность для человека, если он еще получит определенную форму не только с точки зрения его целесообразности, но и с точки зрения наивысшей приспособленности к органам восприятия. Вот почему достаточно теплая и достаточно прочная материя без соответственной окраски все-таки не удовлетворяет человека. Это, конечно, простейший пример. Вот в этом смысле искусство должно пробиться чрезвычайно широко в производство, причем оно оттуда получит, в свою очередь, чрезвычайно важные элементы, так как в мире нашего восприятия очень большую роль играет целесообразность; целесообразность важна не только своим экономическим, хозяйственным значением, но она производит эстетическое впечатление красоты, совершенства. Поэтому в промышленности художник может очень многому научиться, он многое может, в свою очередь, и внести туда. И инженер-художник и художник-инженер на всех стадиях и на всех ступенях этих специальных функций представляет собою очень важное явление: мы сейчас во всех плоскостях к этому стремимся и, кажется, будем иметь известный успех, так как в данном случае связь с производством построена на действительно прочном основании. Нужно лишь сделать усилие, чтобы сами производственники глубже заинтере-

ресовались этой связью и шли охотнее навстречу нашему художественному студенчеству. Из докладной записки о связи с производством видно, что здесь сделан большой шаг вперед и дело обстоит, если принять во внимание все трудности, относительно удовлетворительно.

Но признание важности производственного искусства не дает права думать, что мы отрицательно относимся к станковой живописи, монументальной скульптуре, фрескам. Одно время был такой уклон, было такое увлечение. Совершенно правильно увлечение производственным искусством: оно очень конкретно, демократично, весомо; но забыть вследствие этого идеологическое значение искусства могли не столько выходцы из пролетариата, как просто очень угодливые люди. Когда охотник идет на охоту, он знает, куда идет, а собака его не всегда знает. Если охотник внезапно поворачивает назад, а собака забежала далеко вперед, то приходится ей возвращаться. Так бывает и с идеологами, преданными и желающими угодить пролетариату, но не всегда знающими, куда идет хозяин, и не умеющими вовремя повернуть. Конечно, не все идеологи этого мнимо-производственного уклона обладали такой «производственной» психикой; некоторые из них исходили действительно из глубокого убеждения. Но эти убеждения были, при всей их искренности, иллюзией.

Нет никакого сомнения в том, что великому классу и великой культуре нужна великая идеология в искусстве. Рекомендую вашему вниманию прекрасную книгу одного из наших учителей, Франца Меринга, о мировой литературе*. Каждый, кто захочет заглянуть в эту замечательную книгу, увидит, до какой степени была извращена «чистыми производственниками» настоящая коммунистическая мысль, о которой в этой книге говорится. Поэтому, отдавая должное искусству, которому предстоит самая великая задача преобразования всего мира вещей вокруг нас, не надо забывать, что если человек — это хозяйствующий субъект и к превращению человека в подлинного хозяина своего материального производства сводится пафос экономического материализма, то человек отнюдь не только рабочий и инженер, но еще и художник; он хочет свое хозяйство привести в эстетически более высокий вид, и в этом смысле перед ним раскрываются гигантские перспективы творца. Можно всячески преклоняться перед производственным искусством, выходящим в своих достижениях в наше время за пределы ранее мыслимого, показывающего какие-то сверхчеловеческие пределы формального совершенства. Но это не должно заслонять идеологию.

В некоторой связи с «производственным» уклоном находится и формальный уклон в искусстве: «только те художники революционеры, — говорят его адепты, — кто создает новые, революционные формы». Это игра слов, потому что ниоткуда не

следует, чтобы каждая формальная революция в науке или искусстве была в непосредственной связи с социально-политической революцией пролетариата. Можно сказать, что введение удушливых газов произвело целую революцию в военном деле, но можно ли сделать отсюда вывод, что автор этих удушливых газов родствен коммунизму?

Было и другое, как говорится, увлечение «производственным искусством». Например, нам говорили: «Что такое картина? Картина есть вещь и, как вещь, она должна отличаться всеми свойствами вещи. Что же за вещь — картина? Висит на стене для того, чтобы производить известное впечатление на глаз. Если можно признать картину, то только такую, которая бы выполняла полностью свое вещное назначение красочного пятна». Идеологии сторонились очень усиленно, тем более, что иной художник чувствует, что вещь он может сделать, а идеологию сделать не может, — не каждому это удастся. Сладить вещь — это работа чистого мастерства, а работать в области идеологии — это дело глубокого убеждения. Художник не коммунист и не сочувствующий пролетарской культуре и искусству, но готовый им служить, очень любил шептать на ухо пролетариату: «Ты брось идеологию, тебе нужна вещь; вот на счет вещей я могу. А идеологией тебя только отравляют». На самом деле пролетариату нужна идеология, и поэтому он даже довольно сердито хотел послать этих людей к черту.

Был такой момент, когда перегибали налку и в другую сторону.

Я ни на одну минуту не отрицаю того, что форма должна развиваться на основе нового жизненного уклада. Обновленная идеология должна принести и обновление форм. Это несомненно так. Но на практике дело обстоит гораздо проще. И как мы не изобретали с самого начала новых букв, а только выбросили букву ять и старыми буквами стали изображать наши коммунистические мысли, так и в области искусства задача пролетариата была с самого начала такая: четким шрифтом изложить то, что у него на душе. Нельзя сказать, чтобы картины Репина были непонятны. Понятны, только говорят они не совсем то, чего хочет пролетариат. А картина какого-нибудь футуриста непонятна пролетариату, и он говорит: «может быть, она и революционна, но черт ее знает — не разберешь».

Как бы нас назвали, если бы мы предложили пролетариату книгу, написанную новой азбукой, с такими выкрутасами на каждой букве, что он не прочтет, и если бы мы сказали, что это есть «вещь», и неважно, что она обозначает, а важно, как она выглядит, — «посмотрите, какие красивые страницы, хотя их и не прочтешь?»

Для класса, которому нечего говорить, нечего слушать, такая новизна печати может служить большим утешением, по-

тому что этот класс держит книги в шкафах и показывает их с точки зрения шрифта, переплета и т. д. Но для класса, который хочет учиться жизни, это неподходяще. И он всегда будет стремиться к тому, чтобы воспользоваться наиболее удобочитаемой формой искусства. Эта наиболее удобная форма — форма реалистическая.

Реалистическая форма есть та, которую пролетариат понимает. На последней выставке АХРР* было видно, как понимает ее пролетариат и как она глубоко его радует; начинается настоящее, подлинное сближение пролетариата с художником. Этого другие художники не могли сделать. С этой точки зрения, мне кажется, нашим молодым мастерам надо помнить, что если они хотят быть органической частью, настоящими сотрудниками, строителями вместе с пролетариатом его культуры, то они должны говорить на понятном пролетариату языке. Художник должен подходить реально к действительности со всеми законами перспективы, композиции и т. д., со всеми огромными достижениями, которые в этом отношении возможны, — это есть то, чем художник должен сейчас заняться в первую голову.

Мастерство, проявляющее себя на непонятных новых путях, иногда бывает невольно почти самообманом; оно отказывается служить там, где надобно настоящее мастерство. Часто архитектор на бумаге, на плане может вам возвести изумительный дворец, но если вы после этого попытаете поручить ему построить самую обыкновенную водокачку, то она у него рухнет, потому что его мастерство не считается с жизненными данными. Так же для настоящего времени совершенно не нужно и то изобразительное искусство, которое ничего не изображает.

Тут я должен коснуться одной очень важной стороны дела, которая имеет отношение ко всем отраслям искусства и художественного преподавания: в конце концов, решительно каждый художник должен быть поэтом. Лозунг, свойственный художникам современной буржуазии, — «прочь от литературы» — мы сейчас должны радикально отвергнуть и сказать художникам всех родов: «все к литературе!» Буржуазия стала бессодержательным классом, и все ее искусство пошло к бессодержательному, а наш класс содержательен, и все искусство его стремится к содержательному.

Поэт — творец идей и чувств, прежде всего; поэт — творец образов, которые он может мыслить в звуках, красках или слове. Он великий гражданин своего времени, причем он не непременно строго и определенно партийный человек — я не это имею в виду, — но он всегда является гражданином своего времени, потому что живет его болью, знает его радости, является центральным нервным узлом современной общественной жизни. Художник есть центральный нервный узел, кото-

рый претворяет все со всех сторон получаемые вибрации в упорядоченные мощные токи художественного порядка. И кто этим даром не обладает, тот не художник, а в лучшем случае очень хороший ремесленник своего дела, который может кое в чем способствовать даже художнику. Художник может и у маляра, быть может, поучиться, как накладывать краски; тому же можно научиться и у мастера-живописца, который разработал чисто внешнюю технику; очень хороший оратор может учиться у человека, который не может связать двух умных слов, но знает, как надо поставить голос. Можно научиться технике говоренья; но оратор, который не имеет, что сказать, конечно, нуль,— большой нуль, чем заика, который не умеет хорошо сказать, что думает, но может написать.

В этом смысле каждый художник должен быть подобен художнику-оратору, умеющему передать то огромное содержание переживаний, которое в нем имеется. В этом-то и сказывается и талант, и гений; все остальное — технический момент, который также имеет, конечно, колоссальное значение, но лишь потому, что является условием наибольшей убедительности, наибольшего эффекта передачи того, что в вас есть.

Там, где имеется великолепный передаточный аппарат, но нечего передавать,— дело, конечно, дрянь. Это ясно. Но и где имеется великолепный запас того, что передать, но нет передаточного аппарата,— там этот запас идей для других как будто и не существует. Обе эти стороны очень важны.

Совершенство передаточный аппарат, мы должны заботиться о том, чтобы развернулся самый внутренний мир художника. И не может высшее учебное заведение сказать: «Он получит это в жизни, а мы этого чуждаемся и сторонимся»,— никак не может. Если мы хотим воспитать художника, мы должны обратить внимание на эту сторону воспитания.

У нас в плохом состоянии (внешне) находится архитектурный факультет. Я по этому поводу хочу сказать, что буду, конечно, всевозможным образом отстаивать дальнейшее существование архитектурного факультета при Вхутемасе. Я считаю, что он органически здесь необходим; я думаю, что конечные устремления живописи и скульптуры есть все-таки устремления к превращению себя в элементы архитектуры. Настоящее выражение искусство имеет там, где оно широко организовано. Даже простая выставка ставит определенное требование к архитектуре. Я на архитектуре вообще сейчас не буду останавливаться, так как это чрезвычайно специальный и очень сложный предмет; но, найдя в представленном мне материале опасения относительно возможности уничтожения этого факультета, я говорю категорически, что он встретит во мне решительного союзника. Я считаю, что нужно восстановить его как органическую часть Вхутемаса и что без этого Вхутемас окажется пораженным.

Более бегло, чем об изобразительных искусствах и музыке, скажу о литературе; скажу только несколько слов относительно центральной установки, которой требует наше время. Оно очень ответственно для литераторов. Всякая фиоритурная литература будет отвергнута со страстностью, с которой производит человечество свой процесс самопознания всего окружающего, и со страстностью, которая вносится в нашу агитацию. Я не говорю о чисто забавляющей литературе, которая имеет право на существование для людей уставших; время от времени может появиться потребность в отвлечении и реставрировании себя не только котлетой, но и каким-нибудь анекдотом; и кто желает доставлять соответствующий художественный материал, тот может этим заняться, но без претензии на то, что это и есть современная литература, хотя бы такое произведение и было в своем роде шедевром.

Время категорически требует от литератора участия его в самопознании и самоопределении общества. Произошли такие колоссальные события и такие колоссальные сдвиги, что обнять их как будто возможно либо в широчайших эпических произведениях, которые не по силам отдельному человеку, либо в каких-то вытяжках, экстрактах, в таких огромной силы символах, которые тоже находятся в пределах ресурсов разве только настоящего гения. С этой огромной глыбой, какой является революция, чрезвычайно трудно что-нибудь сделать. И художник, и поэт, которые откалывают тот или другой кусок от нее, или отскребают только песчинки, чувствуют глубокою неудовлетворенностью. Кое-кто делает это, правда, с удовольствием; выдирает из глыбы хлеба изюминки — и как будто сам питается и других питает. Но это не есть настоящая работа; а настоящую работу безумно трудно производить.

Никогда объект сам по себе не был таким богатым, таким захватывающим, никогда он не был таким внутренне единым, несмотря на свои противоречия. Задачи, которые ставит сейчас литературе жизнь, невероятно трудны, и мы видим, как наши литераторы впадают то в ту, то в другую крайность: либо в разбросанность, либо в крохоборство. Перед нами стоит огромная задача. Но это не значит, что мы безнадежно уперлись в эту революционную глыбу, как в стену. Разумеется, постепенно, путем литературно-коллективного процесса она будет разработана.

Это центральная задача, и здесь, товарищи, особенно приходится подчеркнуть то, что надо считать обязательным для всякого художника: именно необходимость марксистской подготовки. Мы смотрим на мир по-марксистски, с этим можно спорить, но тот, кто спорит, будет переспорен жизнью. Марксизм как гениальный ключ отпирает также все индивидуально-психологические задачи. Я опять-таки попрошу товарищей художников, педагогов-художников внимательно прочесть

(правда, в плохом переводе вышедшую) книгу Меринга. Просто поражаешься, в какой степени человек этот стоит выше своих современников, буржуазных критиков. Когда он с ними спорит, получается впечатление зрячего, спорящего со слепыми. Конечно, художнику-интуиту, любящему работать подсознательно, представляется чем-то почти опасным такой ясный свет. Он говорит: «Вы дайте мне сумрак, вы оставьте меня в лунном освещении, уберите от меня ваше марксистское солнце, и в неясных тенях, которые меня окружают, я найду те тонкие сочетания, которых вы при вашем солнце не увидите». Конечно, могут быть и такие натуры, и мы можем их оценить по достоинству. Но из этого вовсе не следует, что в наше время, которое нуждается в самоопределении, нам нужно романтическое тусклое освещение. Нам нужно максимальное освещение. Художник-головастик тоже не нужен, потому что у нас есть хорошие теоретики с крепкими головами, которые все это скажут без него и лучше него. И поэтому «марксистские» рассказы, которые походят на хорошую передовицу,— ужасны. И неправы товарищи, которые говорят: «Черт знает что такое! Скучная штука, но идеологически правильная, поэтому нужно ее рекомендовать: ведь это идеологически правильная вещь, это марксистское дважды два равно четырем». Надо сказать, что, хотя и не точь-в-точь, но все-таки такие курьезные примеры, почти похожие на арифметические задачи, имеются...

Я не говорю, что художник должен в каждом произведении заниматься марксистским анализом действительности. Он должен быть всегда художником, который всегда пламенеет, страдает и радуется, который прежде всего представляет собой эмоционально богатую натуру. Это должен быть художник, который воспринимает прежде всего образы и у которого всякое его переживание также порождает образы. Он даже может и не думать о том, что пишет Маркс; можно забыть, когда пишешь, про Маркса, но нужно его знать. Можно не смотреть постоянно на солнце, но надо уметь пользоваться солнечным светом, забывать о нем самом, но ясно видеть предметы и смотреть на них собственными глазами. В этом смысле эта предпосылка абсолютно необходима, она до крайности облегчает работу художника, облегчая ему понимание жизни. Целый ряд таинственных вещей окажется не таинственным, а зато станет на очередь колоссальная масса необыкновенно трудных вопросов, которые при помощи одной только художественной интуиции разрешить нельзя, но которые только тогда могут стать доступными, когда вы к ним подошли при свете марксистского солнца. Для литератора это особенно важно.

Теперь несколько слов о театральном высшем образовании. Я прихожу к выводу, что у нас нет высшего театрального об-

разования. Нет и быть не может. Об этом говорят не теоретические выводы, простая практика к этому приводит. Был у нас Гитис*, было у нас и соответствующее учебное заведение в Ленинграде. Они, как капля на каплю, похожи на те высшие учебные заведения, которые мы закрывали за то, что они не были высшими. В разных губерниях возникала идея иметь свой собственный университет. На какой-нибудь гимназии писали вывеску, что это университет, учителей гимназии обращали в профессоров, гимназистов — в студентов, а затем гимназические классные комнаты и физические кабинеты называли разными учеными названиями, как, например, аудиториями и т. д. Начинали работать, но затем приезжал какой-нибудь инспектор и говорил: «Да ведь что же такое у вас? Техникум, а не вуз. Даже вам самим видно хорошо, что это не тигр, а кошка». Нам всячески старались доказать, что это именно вуз по всем признакам, но признаки были такие же, какие объединяют кошку и тигра. В театральной провинции называли техникум вузом с успехом, но оставались в пределах очень мелких кошек, которые тигров не напоминают никак. Естественно, что мы обратили внимание на это и после тщательного обследования вопроса пришли к мнению, что это не тигренок, который может вырасти в тигра, а довольно пожилая кошка, которой дальше расти невозможно. Это-то и заставило нас назвать Гитис техникумом. Но затем эта любезная нашему сердцу кошка делает огромные усилия, чтобы вырасти; и мы еще не знаем, действительно ли это рост или нечто вроде истории с лягушкой, которая хотела сравняться с волком. Может быть и так, что техникум понатужился, чтобы сравняться с вузом, с некоторой опасностью для своей жизни. Поэтому у меня нет еще совершенно точного вывода. Извиняюсь перед товарищами из Гитиса, которые здесь сидят, но я очень боюсь, что у них нет ни методов высшего преподавания актерского искусства, ни профессоров, которые могли бы заполнить их кафедры, что в этом отношении театральная жизнь не выработала еще того, что выработано в других областях искусства,— даже того, что оказалось выработанным в области литературы. Это неудивительно. В области литературы, хотя бы и кустарным способом, было собрано много опыта и можно было привлечь к преподаванию исследователей литературы — а количество исследователей театра невелико. Актеры — люди без рефлексии, в отличие от писателей, поэтому они очень мало могут довести то, что они показывают, до научной дисциплины. Поэтому они и поступают так, как обыкновенно поступают учебные заведения, которые хотят сделаться вузами: очень тонкую струйку своего подлинного специального образования, струйку прерывистую и слабую, загромождают колоссальным количеством дополнительных предметов. Тут есть много всяких наук — цикл естественных наук, цикл

физики, математики и т. д., — но читать эти предметы некому, и получаются, так сказать, одни грустные выводы. Если, конечно, на конференции, где встанет этот вопрос, мы из доклада убедимся, что Гитис представляет собою растущий вуз, я могу этому только порадоваться, потому что в области театра вуз, разумеется, был бы нужен.

На вопросах театральных я дольше останавливаться не буду и только расскажу один маленький эпизод, чтобы бросить некоторый свет для товарищей, занятых театральной педагогией, на ту же связь с марксизмом, о которой я говорил на диспуте по поводу «Бубуса» Мейерхольда*. Я выступал с таким тезисом: Мейерхольду в его постановке «Бубуса» мешает его биомеханика, поскольку биомеханика является только техническим средством, основанным на владении аппаратом своего тела и доведении его до высокого совершенства. На это Мейерхольд возразил, что сюда входит еще обучение выразительности. Но человеческая выразительность не может быть механической. Поэтому я сказал Мейерхольду, что он должен, оставив биомеханику как самоцель, отведя ее в область физкультуры, заняться, так сказать, «социо-механикой», то есть теми складками, которые проходят по нашей натуре, являясь не особенностью данного человека, а социальными складками. Внешность каждого человека, его одежда, его манера держаться, его способ разговора, его тип — все это социальный тип. Откуда мы узнаем купца, приказчика или попа, как сложилась его социальная жизнь, откуда он произошел? Театральная фигура может быть настоящим образом понятна только в социальном свете.

Когда Островский создал у нас социальный театр, то Малый театр, который шел ему навстречу, одновременно развивался внутренне, занимаясь изучением общественности. Конечно, это изучение было не научным, а кустарным. Актеры ходили по трактирам, по улицам, всюду, где могли наблюдать, и благодаря тонкости своих наблюдений создавали необычайно сочные социальные типы. Никакой биомеханикой этого не добьешься. Пускай это будут окаркаатуренные, буффонадные типы, лишь бы это были действительные этюды с нашего нынешнего общества. Поскольку я говорю, что задание искусства сейчас есть пролетарское классовое самосознание и самоопределение, постольку совершенно ясно, что нужно на этот путь вступить. Тов. Мейерхольд уже вступил на этот путь, чему я искренно рад. В «Бубусе» есть первые проблески создания социальной фигуры, и я не сомневаюсь, что Мейерхольдом будет создан весьма интересный театр.

Я говорю, что изучение жизни, которое производили всегда кустарным путем, человек, вооруженный марксистски, может производить с несравненно большей успешностью. Для человека, который знает, что такое общество и его структура,

всякая экскурсия, всякая летняя практика — вроде таких, когда художника посылают с этюдником, чтобы он зарисовал себе возможно большее количество элементов, потом служащих ему материалом для его художественного творчества, — вся эта практика для человека, вооруженного марксизмом, окажется особенно полезной.

Товарищи, я уже сказал, и на этом кончу свой доклад, что мне представляется все-таки, несмотря на известную забитость той части третьего фронта, перед которой я имею честь выступить сегодня, — мне все-таки кажется, что здесь положение далеко не отчаянное, что у нас не застой или регресс; в общем и целом нужно указать, что положительных и подчас замечательных результатов мы в области нашего художественного образования добились. И мы констатируем более ясное понимание тех запросов, с которыми к нам обращаются новое общество и советское государство, — а в этом залог дальнейшего роста. Когда АХРР, имеющая свои огромные недостатки и несомненные достоинства, обратилась к правительству за субсидией, то ее дали, — хотя не полностью, но значительную часть. Почему? Потому что правительство убедилось, что масса интересуется этим искусством и нуждается в нем. Никакими философскими эстетическими рассуждениями не сделать того, что сделал простой факт: фабрики, сходяв на выставку один раз, требуют, чтобы их повели еще. Когда вы увидите, что десятки тысяч пошли в концерты, то это будет значить, что мы имеем значительный сдвиг массовой публики в направлении к музыке.

Все заставляет нас ждать в ближайшем будущем чрезвычайного повышения интереса народных масс, а вместе с ними партии и правительства к вопросам искусства, и когда внимание будет привлечено к ним (а по части литературы оно уже сосредоточено на некоторых проблемах), мы должны быть *en toute forme*, «в полной форме», мы должны ответить если не парадом, то во всяком случае не ударить лицом в грязь. Я думаю, что для этого у нас есть огромные ресурсы, и если нельзя немедленно рассчитывать на блистательный эффект такого рода парада, то только потому, что материальные средства, которыми питалась эта часть культурного фронта, были слишком незначительны.

От соприкосновения центральной линии нашего строительства с вопросами искусства, которое произойдет в ближайшее время, несомненно, должно произойти величайшее благо для самого искусства. Надо, чтобы оно постаралось в первую голову подготовить художников, которым предстоит выполнить главную массу задач, стоящих перед нами, и чтобы они были проникнуты правильным пониманием задач, которые ставит им жизнь; тогда, естественно, и жизни предстоит признать в художественном образовании не пасынка, не случайного чу-

ОДИН ИЗ СДВИГОВ В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

жого ребенка, а своего настоящего сына, своего настоящего сотрудника. Прежде всего приложим старание к тому, чтобы не укрепилось в высшей степени неверное представление, будто мы машем рукой на эту часть культурного фронта и смотрим на нее как на какую-то роскошь.

Искусство не является роскошью теперь, когда проблема будущего стала проблемой настоящего. Жизнь придвинулась вплотную к тому делу, которое мы творим; то, что будет сделано в дальнейшем, будет более точным, более широким выполнением наших заданий, чрезвычайным оживлением той работы, которую мы уже теперь ведем.

I

Мне удавалось лишь время от времени из личных бесед с тов. Б. В. Асафьевым-Глебовым и из отдельных доходивших до меня статей узнавать о работе, которую проводит Разряд¹ истории и теории музыки в Ленинградском государственном институте истории искусств. Теперь мне удалось получить более полную картину проведенной там работы из первого выпуска сборника «De musica»*, недавно вышедшего. Сборник произвел на меня самое благоприятное впечатление, хотя, как увидит читатель, я не во всем согласен с авторами главнейших статей, в нем содержащихся. Тем не менее этот сборник, и сам по себе, и как характерный кусок всей работы Разряда, свидетельствует о блестящей работе, которая по праву может быть названа европейской по своему масштабу, работе свежей, вдумчивой и в высшей степени полезной.

Сборник содержит, между прочим, и небольшой отчет о деятельности Разряда за пять лет его существования. Из этого отчета мы узнаем, что Б. В. Асафьев стал руководителем Разряда только в конце двадцатого года. С тех пор, под непосредственным руководством этого замечательного человека и начала развиваться работа Разряда. Отчет так характеризует состояние науки о музыке в России до последних лет: «Если не считать отдельных, нередко чисто самоотверженных попыток строить науку о музыке в России или в области истории культового пения (линия — Разумовский, Смоленский и наш действительный член А. В. Преображенский), или в виде прерывистых начинаний изучения с чисто этнографической стороны русского народного песнетворчества, то на долю русского музыковедения остаются капитальные научные труды С. И. Танеева, Сокальского* и отдельные, чаще проникновен-

¹ Теперь «Отдел».

ные, нежели научные, статьи Серова, Лароша и т. п. Только в более близкое для нас время, уже в XX веке, мы в лице московского музыканта Б. Л. Яворского получили крупную музыкально-научную личность, имеющую свой метод и свою «школу».

Разряд поставил перед собой цель всемерно содействовать развитию в России музыкознания, причем, конечно, ясно, что дело не сводится здесь к простой популяризации хороших готовых музыкально-научных и вообще искусствоведческих сокровищ Западной Европы. Естественно, что с Запада мы можем получить еще многое как из того, что там уже имеется, так и из того, что там, можно сказать, ежедневно разворачивается. Но все же надо признать, что западноевропейское искусствоведение далеко еще не достигло какой-нибудь законченности или хотя бы даже зрелости. Мало того, что касается нас, марксистов, то мы твердо убеждены, что огромное большинство искусствоведов Запада осуждено в лучшем случае на интересное собирание материалов, на разрешение отдельных проблем предварительного характера и т. д., ибо без изучения искусства как явления социального его никогда нельзя изучить вообще.

Социологическое изучение искусства есть не просто одна из сторон изучения, хотя, конечно, оно не обнимает собою целиком всего искусствоведения. Оно является основным стержнем, без которого все остальные подходы, все остальные построения в области искусствоведения рассыпаются.

Попытки же построения обобщающего социологического здания в этой области, лишённые подлинной научной связи, которой может быть только марксизм, конечно, являются уродливыми, скорее тормозящими подлинное строительство в этой области, чем ему способствующими.

Вот почему каждый раз, когда мы говорим сейчас о создании в России какой-нибудь школы, изучающей какие бы то ни было явления, которые имеют отношение к обществу (а ведь это относится почти ко всему на свете), мы спрашиваем себя: положено ли в основу этого изучения (по крайней мере, в основу социологической части) учение марксизма, или, в худшем случае, имеются ли, по крайней мере, здоровые элементы марксизма в данной научной работе?

Посмотрим теперь, как подошел Разряд к постановке вопроса.

Отчет говорит нам: «Не предпреляя тех форм, в которые должно было отлиться, в соответствии с современностью, музыкально-научное мировоззрение кадра молодых научных работников, первым методологическим требованием, вернее, чисто рабочим приемом, выставленным руководителем Разряда, явились лозунги: в порядке исторических исследований — быть ближе к изучаемому материалу, то есть к конк-

ретному музыкально-художественному памятнику и к окружающему его музыкально-общественному быту, а в порядке теоретических построений — помимо отправления от самой музыки, еще полный отказ от формалистической позиции и отвлеченной эстетики».

Кто знает, что Государственный институт истории искусств был — а во многом и теперь остается — как раз аппаратом формальной школы, тот оценит, что лозунги эти, выдвинутые тов. Асафьевым, представляли собой большой шаг вперед по направлению к правильной установке музыкально-научного исследования.

Важной датой в развитии Разряда было 6 марта 1922 года, когда тот же Б. Асафьев основал музыкально-философский семинарий при Разряде. С тех пор и в семинарии, и в самом Разряде начался большой ряд чрезвычайного достоинства исторических и теоретических исследований в области музыки. Постепенно вырабатывались все основные методы исследования. Б. В. Асафьев в сборнике «Задачи и методы изучения искусств»* — в сборнике, большая часть статей которого, между прочим, представляет собою формулировку, так сказать, классического формализма, — напечатал статью «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания».

Отчет, который я цитирую, так формулирует главные принципы этого труда: «Не личность композитора как таковая интересует историка-музыканта, а то «окружение» этой личности, которое неверно, но привычно именуется нами как музыкальный быт, музыкально-общественная среда, развитие которых, как и всякой идеологической надстройки, имеет свои собственные законы, свою интонацию и свой ритм».

Итак, уточняя сказанное им раньше об отходе от формализма, тов. Асафьев идет дальше. Если исходным моментом для исследователя является музыкальный памятник, созданный определенной личностью, то исходным моментом в объективной действительности оказывается уж некоторое широчайшее социальное явление, именно музыкальная среда или, как еще определеннее выражается отчет, музыкально-общественная среда. Конечно, музыкально-общественная среда является частью среды вообще, частью общества. Она характеризуется как идеологическая надстройка, и ясно, что она должна быть исследуема в связи с тем фундаментом, на котором она покоится, которым она определяется. Заявление же о том, что развитие этой музыкально-общественной среды имеет свои собственные законы, в этих общих рамках является, конечно, правильным.

Марксистская теория и история искусства совершенно отвергла и, надеюсь, похоронила воззрение, будто искусство вообще и каждое отдельное искусство в частности — например,

музыка — просто отражает, как зеркало, то, что происходит в «основе», то есть в экономике данного общества. Зеркало каждого искусства есть прежде всего специфическое зеркало, которое весьма оригинально преломляет отражающееся. К специфичности этого зеркала относится также то, что на нем остаются следы прошлого и что эти следы прошлого вступают в своеобразную борьбу и разные комбинации с новыми «отражениями». Историк музыки должен отдавать себе точный отчет в истории вообще, беря эту историю через социологическую призму, рассматривая ее в ее подлинной структуре, от определяющего экономического момента, через классы, с их интересами и тактикой, к общекультурной атмосфере данного времени и, наконец, к той специальной среде, какой в данном случае является музыкально-общественная среда. Эта среда, в большинстве случаев, вовсе не окажется единой, в ней придется различать разные потоки, разные перекрещивания социальных силовых линий, и только анализ всего этого сложного узла может дать ключ к полному пониманию места и значения данного композитора или данного произведения в общем росте музыки как культурной силы.

В этом направлении шел и идет Разряд. Даже самые заглавия некоторых оставшихся мне, к сожалению, не известными работ показывают, что в Разряде частенько берут быка прямо за рога и подходят к коренным вопросам марксистской методологии искусствоведения. Об этом говорит, например, заглавие работы Грубера* «Современное музыковедение и диалектический материализм». Между прочим, эта работа Грубера привела в конце концов, к созданию в Разряде в 1924 году социологической секции¹. В Институте истории искусств долго не было социологической секции: только асафьевская школа музыковедения дошла до выделения такого в высшей степени интересного органа. Напоминаю лишь, что в развивающейся рядом другой, очень важной для искусствоведов ассоциации, именно в Академии материальной культуры, имеется также отдел социологии искусства, находящийся формально под моим председательством, фактически же руководимый проф. Фармаковским. В свое время я опубликовал в прессе весьма интересные данные о работе, которую прodelывает этот научный аппарат.

Весьма знаменательно то, что говорит отчет об организации социологической секции в Разряде: «Теоретики и историки Разряда, пользуясь и до сего времени в своих работах диалектическим методом мышления, упорно отстаивая в течение всех пяти лет динамическое воззрение на природу музыкального искусства и проводя неуклонно, по самому существу

своих заданий, историческую точку зрения на изучаемый объект, естественно, приняли совершившуюся к тому времени реформу Института как достаточно созревшее, глубоко продуманное и изнутри идущее, необходимое развитие всей предшествующей деятельности».

Н. Я. Марр, давший толчок к основанию комиссии по социологии искусства в Академии материальной культуры, заботливо указывал на то, что никто не смеет представить дело постепенного внедрения марксистских методов в научную работу Академии, как нечто извне навязанное или как некоторый защитный цвет, принимаемый Академией в угоду политически господствующей партии. Марр подчеркнул, что постепенный подход русской социологической науки к марксистским позициям в общем совершенно естественен. Ведь не могут же русские ученые не присматриваться к доктрине, оказавшейся основным орудием партии, сделавшейся руководящим органом всей жизни их страны? А присматриваться к марксизму вне пресса буржуазной псевдокультуры, присматриваться к нему совершенно объективно, по-честному — это значит для иных стать его адептами, для других по меньшей мере проникнуться уверенностью, что в марксизме содержится очень много истины.

Правда, иные марксисты стоят на точке зрения — все или ничего, с нами или против нас! Они склонны говорить, что эклектический полумарксизм, в каком они, например, укоряют проф. Сакулина (я говорю о его книгах «Социологический метод в литературоведении» и «Синтетическое построение истории литературы»), является, так сказать, ядовитой эмульсией и служит не для развития марксизма, а скорее для его деформации. Я с этим радикальнейшим образом не согласен. Само собой разумеется, что марксистская критика должна встречать все подобные работы с большим вниманием. Недаром руководитель как раз того самого Государственного института истории искусств, о Музыкальном Разряде которого я пишу, профессор Шмит, свою интересную книгу «Искусство»*, о которой я еще буду писать, снабдил почти лирически звучащим предисловием, обращаясь с просьбой к марксистам проверить его личную систему и сказать, наконец, о ней, является ли она недопустимым идеализмом или законной формой материалистической мысли.

Но скажите, имеется ли у нас уже в области искусствоведения марксистская ортодоксия? Конечно, нет. У нас есть несколько основных принципов, у нас есть некоторые подготовительные труды, у нас есть небольшая группа усердно работающих товарищей. Но разве мы не должны критиковать сами себя и друг друга? Разве не ясно, что самая молодая из ветвей марксистского древа, марксистское искусствоведение, может развиваться только путем интенсивной работы?

¹ Ныне включенной в так называемый «Социологический комитет ГИИИ».

Все это ясно. Ясно и то, что «марксизм», стремящийся в этой области как можно скорее перейти к какой-то преждевременной черствой ортодоксии, не имеет ничего общего ни с подлинной научной мыслью, ни, конечно, с подлинным марксизмом. С точки зрения многих представителей этого обуженного и зачерствевшего марксизма часто кажутся эклектизм взгляды, которые давно освящены величайшими авторитетами — авторитетом Энгельса, например.

Твердый мир марксистских теоретических принципов и исторических характеристик в области искусства поднимется и сложится лишь постепенно, как совокупность блистательных и твердых кристаллов, из весьма разнородного, богатого содержанием, но пока неустойчивого раствора.

Припомним же, что даже в таких работах мнимых марксистов или полумарксистов, которые являются в то же время настоящими учеными и которые пытаются объединить разнороднейшие данные своих знаний и своих индивидуальных воззрений с марксизмом, найдет, рядом с некоторыми шлаками, большое количество крупниц, весьма важных для создания марксистского искусствознания. Меньше всего таких крупниц найдем мы, вероятно, у мнимых марксистов, имеющих, быть может, все свидетельства о марксистской благонадежности и о партийном добронравии, но не обладающих двумя существенными чертами, необходимыми для научной работы: действительно живыми и широкими знаниями и действительно гибким, творческим умом.

Возвращаясь к социологической секции Разряда, секретарем которого сделался С. Гинзбург, можно сказать, что, несмотря на свою молодость, она уже проделала некоторую работу; так, тов. Финагин прочел там доклад «Музыка и культура современности». Из отчета мы узнаем, что, «даже столь, казалось бы, отвлеченные построения, как музыкально-эстетические воззрения, суть лишь следствие определенных общественных отношений и взаимодействия техники и материальной культуры. Признание дисциплин музыковедения только потому трудно прививается, что до сих пор, по крайней мере в России, они не ставились в связь с общим культурным и общественным ростом страны».

Остается лишь пожалеть, что этот доклад, столь интересный по теме, еще не опубликован.

Мы узнаем также, что с осени 1924 года был включен ряд чтений, базирующихся на социологическом подходе.

Если вы припомните к этому, что Разряд работает вместе с Ленинградским губоно (с его соцвосом*) над разработкой школьно-музыкальных вопросов, что он устроил ряд реконструкций музыкально-художественных произведений и развернул большое количество концертов, впервые познакомив ленинградскую публику с новейшей европейской музыкой,

что он устроил восемнадцать открытых заседаний, посвященных интереснейшим темам, то разве можно не поздравить его с такой работой?

Отчет кончается такой самооценкой: «Факультет истории музыки, скромно начавший свою работу с лекции С. М. Ляпунова*, за пять истекших лет развернулся в большое научно-исследовательское учреждение по вопросам музыковедения, объединил вокруг себя свыше тридцати работников, искренно преданных делу, воспитал ряд научно-музыкальных и общественных деятелей, возобновил музыкально-научное издательство и способствует повышению музыкально-концертной деятельности Ленинграда».

Но не в этих скромных результатах его сила; сила его в том, что за пять лет чисто черновой, предварительной работы Разряд вырос в определенный музыкально-идеологический центр, твердо и неуклонно проводящий свои взгляды на музыкальное искусство и на задачи русского музыковедения».

II

Прекрасным образчиком работы Разряда является сборник «De musica», то есть содержащиеся в нем теоретические статьи.

Прежде всего: я оставляю в стороне, как неспециалист, работу Г. М. Римского-Корсакова «Обоснование четвертитоновой музыкальной системы». Не подлежит никакому сомнению, что это чрезвычайно интересная работа. Переход к четвертитоновой системе есть одно из важнейших явлений, так сказать, в формальном развитии нашей музыки. И хотя, может быть, большая дорога реформы самых основ музыки лежит по другой линии, но, во всяком случае, мы почти наверное будем свидетелями известного развития четвертитоновой музыки, для которой создаются уже специальные инструменты. Для тех музыкантов, которые захотят идти по этой дороге обогащения элементов своего творчества, работа Римского-Корсакова, несомненно, послужит фундаментом.

Остальные работы имеют прямое отношение к социологическому изучению музыки.

Очень интересна первая статья, принадлежащая самому Глебову-Асафьеву, озаглавленная «Современное русское музыковедение и его исторические задачи». Я, однако, не буду останавливаться на подробном разборе ее.

Я нахожу в ней две основные мысли. Во-первых, тов. Асафьев идет к марксистскому музыковедению, так сказать, с боями. Кое-где он опасливо оговаривается, боясь вульгаризации этого необыкновенно сложного и необыкновенно спорного дела. Конечно, в высшей степени легко нивелировать важнейшие и тончайшие оттенки в области музыковедения, проводя

примитивные, прямые линии по его поверхности. Быть может, в некоторых случаях тов. Асафьев слишком осторожен; но нельзя не сочувствовать ему, когда он говорит о вульгаризаторах и марксизма, и музыки, которых расплодилось не мало. Я уже в предыдущей главе говорил о том, что они оказывают плохую услугу и марксизму, и искусствоведению, самой партии, от имени которой они прямо или косвенно работают, заявляя, что они, так сказать, обновляют завоеванную пролетариатом культурную землю. Чем более искренно стремление самого Асафьева осторожно ориентироваться в тончайших чертах музыкального явления, освещая их фонарем диалектического мышления, историческо-материалистического подхода к классовым элементам, тем, конечно, более опасается он смешения этой работы с грубыми присамами какой-нибудь возобновленной шулятиковщины*.

По другим поводам мы, может быть, попытаемся исследовать, какова материалистическая база самого Асафьева, сколько в ней содержится материализма, сколько содержится в ней законных элементов, так сказать, внемарксистского порядка и не содержится ли в ней чего-нибудь антимарксистского. Мы, может быть, сделаем когда-нибудь эту работу на основании исследования всех книг и статей этого замечательного мыслителя. Сделаем это по-товарищески и с уважением к блестящей культурной работе, которую тов. Асафьев развертывает на наших глазах. Сейчас я только констатирую его несомненный подход к историко-социологическому воззрению на музыку, его несомненное стремление связать нынешнее музыкальное строительство с современностью, его несомненно почтенную осторожность в этом отношении и его несомненно правильные возражения против халтуры в этой области.

Вторая часть интереснейшей статьи Асафьева представляет собой попытку начертать основные пути даже не музыкознания, а самой музыки для России.

Этим путем он считает, во-первых, дальнейшее и при этом самостоятельное следование по путям западноевропейской музыки.

У тов. Асафьева нет ни малейшей степени сознания того, что музыка Запада исчерпала себя, что она переживает по всему фронту некоторого рода декаданс.

Я думаю, он прав, когда находит в ней значительные элементы жизненности, прав и тогда, когда утверждает, что иные русские музыканты, воспользовавшись этими жизненными элементами, могут занять в мировой музыке совершенно исключительное место. Мы уже сейчас присутствуем при подобном явлении. Редко кто может оспаривать, что русские музыканты Стравинский и Прокофьев занимают первое место среди мировых композиторов. Исполнение симфоний Мясков-

ского, которого мы у себя недостаточно ценим, в Чехии и Со-единенных Штатах вызвало бурные восторги*.

Мы до безобразия (не по нашей вине, конечно) ждали возможности наших композиторов. Их вещи остаются в ящиках письменного стола. Не только трудно издать их, но зачастую очень трудно и исполнить. Но я повторяю: когда мы начинаем знакомиться с продукцией наших музыкантов, мы приходим к выводу, что русская музыка находится накануне нового расцвета. Нет никакого сомнения, что русская музыка будет при этом опираться не только на западноевропейские элементы, но, конечно, и на богатый славяно-восточный фольклор, являющийся, так сказать, культурным черноземом, на котором мы растем.

Вот почему мне кажется некоторым увлечением со стороны Асафьева разделение, в качестве двух разных дорог, на путь западноевропейской музыкальной мысли и техники и на разработку «восточных» музыкальных начал. Не соблазнил ли здесь чересчур Асафьева высокоталантливый парадоксалист Арсений Авраамов?*

Конечно, музыка Востока не укладывается вполне в основные конструктивные рамки европейской музыкальной системы; конечно, европейская музыкальная система — это нечто вроде эвклидовой геометрии, рядом с которой могут существовать и другие геометрии. Но сколько бы таких других геометрий ни придумывалось, все же надо признать, что эвклидова геометрия создалась не случайно, а имеет в себе огромные основы для того, чтобы житейски оставаться доминирующей в нашем быту и во всей нашей примыкающей к реальной жизни науке. Нечто подобное случится, вероятно, и с музыкой. Застоявшиеся формы музыкального здания Запада сейчас тают, подвергаются всякого рода перестройкам, становясь эластичными, и таким образом намечается путь, о котором неоднократно упоминает в своей статье Асафьев, — путь целесообразного включения в наш музыкальный мир и таких элементов, которые раньше не могли быть в него введены или вдвигались в него только путем болезненной деформации.

Вряд ли, с другой стороны, различные формы азиатской музыки могут быть приняты за основание для постройки новой музыкальной пирамиды, которая возвысила бы свою главу выше европейской. Такие надежды граничили бы немножко с идеями нынешних европофобов и азиатофилов, которые думают, что на основах азиатской метафизики возможно воздвигнуть здание более обширное и возвышенное, чем еще недостроенное, но величественное сооружение европейского точного знания.

Азия, конечно, волеет много благотворного и нового в общеевропейскую культуру, когда, не без помощи большевист-

ских идей и большевистских приемов, окончательно проснется и войдет, как равноправная семья народов, в общечеловеческую культуру.

Но еще больше получит Азия от Европы.

Буржуазная Европа, конечно, старушка; но ее наследница — Европа пролетарская — молода, сильна. Если в жилище старушки, упорно не желающей умирать, но тем не менее обреченной, имеется большое количество всякого ненужного скарба, то там же хранятся и ценности, если не вечные (этого слова зря употреблять нельзя), то на обозримое время чрезвычайно нужные для роста человечества.

У Арсения Авраамова есть тенденция крикнуть по-славянофильски: повернемся спиной к гнилому Западу и лицом к азиатской деревне. А Асафьев, человек отзывчивый и впечатлительный, склонен уже видеть такую перспективу: одна колонна русских музыкантов марширует на запад, а другая — на восток. Одна становится спиной к Западу, другая к Востоку. Зачем это? На самом деле этого не будет. Или, вернее, самыми сильными музыкантами окажутся те, которые, в силу нашей евро-азиатской сущности, окажутся именно представителями европейско-азиатской музыки. Ведь именно это сделало великими почти всех наших великих музыкантов. В новых формах и с новыми возможностями та же работа будет идти и дальше.

III

Я хочу более внимательно остановиться на статье Р. Грубера «Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости».

Прежде всего, я, конечно, отсылаю читателя к самой статье, я не имею ни малейшего желания пересказывать ее здесь. Скажу только, что она выросла из стремления создать некоторую систему взглядов, которые опирались бы одновременно на действительные знания как в области марксистско-экономической науки, так и в области науки музыкальной. Правда, собственно научно-музыкальная часть статьи Грубера невелика, и статья его относится скорее к общему искусствоведению, что и делает ее особенно ценной.

Грубер очень остроумно подходит к разрешению вопроса о музыкальном произведении как ценности, рассматривая его как продукт труда, как товар на своеобразном рынке. Он старается установить, что делает этот продукт общественно-полезным. Нельзя не приветствовать прекрасное определение особенностей художественного творчества как такового, не повторяющего ранее данный образец, а вся суть ценности которого заключается во внесенной в него новизне — новизне как по отношению к отображаемому объекту, так и по отно-

шению к прежде имевшимся образцам, — часто и по отношению к приемам творчества.

Закон, устанавливаемый при этом Грубером, гласящий, что художественное произведение тем ценнее, чем больше в нем новых элементов, при условии, однако, включения их в некоторую организующую систему, закон, который можно суммировать так: «художественно прекрасным является возможно более богатый и в то же время возможно легко воспринимаемый комплекс явлений», я принимаю с удовольствием, так как это и есть тот закон, который я считаю лежащим в основе подлинной научной эстетики. О нем мне приходилось неоднократно писать, и я рад встретить его в качестве как бы незыблемого обоснования для дальнейших рассуждений в статье Грубера.

В общем и целом статья эта является настолько ценным вкладом в искусствоведение, что, мне кажется, ни один человек, работающий в этом направлении, не может пройти мимо нее. Но я хочу сделать здесь и несколько возражений, при этом в пунктах весьма существенных, замалчивать которые было бы нельзя.

Говоря о ценности произведения искусства, приходится, конечно, наталкиваться и на вопрос о содержании, которое, так сказать, передается художником потребителю, и о форме, при помощи которой художник делает содержание более доступным, более богатым, более впечатляющим. Тут-то мне кажется, что Грубер неправильно пользуется одним из терминов марксизма, делает неожиданное и ненужное отступление в сторону формализма.

Говоря «о проблеме музыкального содержания», Грубер рассуждает так: «В музыкально-художественной конструкции овеществляется какое-то «содержание». Термин этот, без которого, думается, нам не обойтись, следует понимать примерно в том смысле, как его употребляет Маркс в выражении: «товар — овеществленный труд». Иными словами, конечно, не в смысле наивного реализма, как некую кристаллизацию в звуках «немузыкального содержания»; термин «овеществление» означает лишь эквивалентность вызываемого восприятием-потреблением раздражения тому составляющему музыкального сознания, которое побудило художника оформить звуковой материал именно так, а не иначе. Звуковая конструкция является носителем определенной содержания; отсюда, по аналогии с товарным фетишизмом, быть может, следовало бы говорить о «художественном фетишизме»: и там, и здесь фикция, но фикция, вызывающая реальные, социально-экономические сдвиги».

Эта несколько странная идея получает свое дальнейшее освещение в таких размышлениях: «Конечно, композитор в любом случае имеет дело со специфическими звуковыми кон-

цептами и оформляет их в соответствии с требованиями (точнее, привычными схемами сопряжения) самого звукового материала, но отказывать музыке вследствие этого в фикции «внезвукового содержания» было бы с экономической точки зрения столь же нецелесообразным, как отрицать за бумажными деньгами в стране с золотой валютой платежную силу на том основании, что в них не содержится фактически ни крупинки золота; и тут, и там, повторяю, фикция, но фикция могущественная, диктующая реальные экономические сдвиги».

Заблуждения здесь бросаются в глаза. Начнем с конца.

Является ли действительно «фикцией» эквивалентность бумажных денег золоту? Всякий знает, что если в основе бумажного денежного обращения не лежит реальная обеспеченность, то наступает инфляция, деньги падают в цене. Проведем параллель с образами более чем понятными, к которым прибегает здесь Грубер. Получилось бы следующее: чем более внемusыкальное содержание, присутствующее музыкальному произведению, является «фикцией», тем менее ценно само музыкальное произведение.

Это ли хотел сказать Грубер? Несомненно, что он хотел сказать не это, но выразил свою мысль словами и образами, совершенно не подходящими к делу.

Подлинная мысль Грубера такова: на самом деле музыкальное произведение никогда ничего «внемusыкального» не выражает, то есть в основе его не лежат эмоции (любви, гнева, ненависти, смирения, протеста и т. д.), в основе его не лежат силовые отношения (такие, как покой, сдвиг, ускоряющееся движение, движение стремительное, разбивающее препятствия или разбивающееся о них, распадающееся на множество побочных движений или вновь сливающееся и т. д.). Ведь нет никакого сомнения, что как мир эмоций, так и мир динамический, в собственном смысле слова силовой, суть не музыкальные, а внемusыкальные явления. Так вот Грубер, в угоду музыкальным формалистам, хочет доказать, будто содержанием для самого музыканта является собственно та же музыка, только так сказать, в эмбриональном состоянии. Музыкант исходит, по мнению Грубера, «из состояния сознания, которое побуждает художника оформить звуковой материал». И поэтому первоначальным содержанием с самого начала уже является какой-то звуковой материал. Этот звуковой материал должен быть оформлен. Оформляется он благодаря «особенному состоянию сознания». Вот это-то состояние сознания затем овеществляется в самом музыкальном произведении.

Но что же такое это особенное состояние сознания? Если правда, будто первым толчком к музыкальному творчеству

является какой-то еще неоформленный звуковой материал, тогда состояние сознания может быть только одним, а именно желанием означенный звуковой материал привести в порядок. Конечно, каждый случайно возникший звуковой материал, тема, которую нужно разрешить, или разные, так сказать, внутренине звучания, которые стремятся соединиться и выкристаллизироваться в себе самих, более или менее носят ту форму, которая данный музыкальный материал может представить с наибольшим блеском, форму, наиболее адекватную качествам этого звукового материала.

Как же тогда будет рисоваться нам музыкальное творчество?

Неведомо почему и неведомо откуда перед композитором вырисовывается некоторый музыкальный материал, в каком-то, неведомо откуда взявшемся полуоформленном состоянии (ведь если бы он был совсем бесформенным, то он не был бы сколько-нибудь определенным материалом). Возникновение этого материала вызывает в творце, очевидно, всегда одно и то же состояние сознания, а именно стремление этот материал отлить в адекватную ему форму. Работу эту музыкальный творец совершает и дает нам произведение.

Что же находится в наличии в этом произведении? Стихийно возникший материал чисто звукового характера, созревший в сознании композитора до наиболее упорядоченной формы.

Публика же, наивная дура, воображает, будто в основе музыкального произведения лежит внемusыкальный материал (эмоциональный, динамический). Это фикция, якобы напоминающая уверенность дуры-публики в том, что бумажный рубль каким-то образом содержит в себе крупинку золота, так же, как хлеб и вино во время обедни содержат в себе плоть и кровь Христа...

Очевидно, что мы находимся вместе с Грубером в кругу заблуждений. Во-первых, «товарный фетишизм» ничего подобного у Маркса не означает. Товарный фетишизм и порождаемая им фикция означают лишь то, что люди принимают за свойство вещей то, что на самом деле является взаимоотношением людей.

Вопросы, которые поставил перед собою Грубер, говоря о форме и содержании, никак не укладываются в рамки марксовыих рассуждений о труде и товаре, они скорее относятся к взаимоотношению стоимости трудовой и стоимости потребительной. Тов. Груберу, наверное, рисуется такая комбинация: публика ценит музыку (если не целиком, то в значительной мере) потому, что принимает ее за оформление внемusыкальных элементов. Если бы публика знала, что на самом деле музыка есть до дна чистая музыка, то для нее это были бы «бумажные деньги». Реальную потребительскую ценность му-

зыка при этих условиях потеряла бы. Поэтому для музыканта — творца или воспроизводящего, все равно — музыка есть одно, в ней ничего внемузыкального не содержится, а для публики она другое. Но тогда это больше всего напоминало бы фальшивые золотые монеты, которые показали бы публике в банке. Вот при этих условиях действительная фикция определила бы собою, тем не менее «социальный сдвиг»; если бы можно было обмануть публику, показав ей фальшивое золото в кладовых банка, и поднять таким образом ценность бумажек, то мы имели бы дело с экономическим явлением, подобным тому, которое хочет заставить нас видеть Грубер в социальной значимости музыки.

Грубер вновь и вновь возвращается к важной мысли о том, что музыка является социально организующим моментом. Он развивает по этому поводу мысли очень хорошие и очень верные. Но ведь в его голове не может не возникнуть вопрос: как же эта музыка, которая является лишь чисто-музыкальным оформлением чисто-музыкального материала, в конце-концов производит внемузыкальный эффект, например, повышает мужество шеренги, идущей в бой, при помощи военного марша, или доводит до экстаза какую-нибудь религиозную секту, распевальную псалмы, или, по Аристотелю, очищает и усиливает всю нашу природу после симфонического воздействия на нас великого произведения и т. д.? А так как у Грубера, как и у многих других работников ГИИИ, еще осталась, так сказать, скорлупа формалистического яйца на хвосте, яйца, из которого они недавно вылупились, то Грубер и строит свое совершенно наверное представление, скрывая его за марксистским термином.

На самом деле то, о чем он говорит, такой процесс творчества есть процесс творчества исключительный или даже, может быть, небывалый и, во всяком случае, относительно для нас менее ценный. Совершенно прав Грубер, когда говорит, что музыкант имеет специальную музыкальную установку на мир, что у него все его переживания устремляются к первоначально-музыкальной форме. Но следует ли отсюда, что музыкант совсем не любит, совсем не радуется, совсем не негодует, совсем не горюет? Следует ли из этого, что музыкант никогда не видел и не переживал затишье или бурю на море, грозу, движение огромной толпы, не испытывал динамическую подоплеку величественного здания или разорванных сил? Если бы музыкант всегда был заключен в кружок музыкальных восприятий, то это был бы, в сущности говоря, полудиот.

Я могу представить себе какого-нибудь учителя музыкального чистописания, какого-нибудь музыкального Акакия Акакиевича, который, действительно, только то и делает, что, беря только какие-то случайные музыкальные материалы, упорядочивает их.

Не то великий композитор.

Великий композитор есть великий человек. Он может не быть гигантом мысли, он может не быть гигантом общественной работы, он может даже не быть гигантом индивидуального «искусства жить», не быть, так сказать, носителем внешней яркой жизненности, но гигантом углубленного переживания он непременно должен быть. Иначе его музыка будет действительно фальшивыми бумажными деньгами и превратится в самую настоящую фикцию; и эту бумажную деньгу, за которой не кроется ничего внемузыкального, будут принимать за настоящие деньги только ему подобные специалисты чистой музыкальности, и никаких социальных сдвигов эта музыка не произведет.

Правда, возможно другое: возможно, что композитор не имеет в себе такого единственно истинного содержания, то есть не имеет в себе богатых, потрясающих его переживаний, но зато так научился музыкальным формам, что создает произведения, в которых содержания на самом деле нет, но которые производят обманом социальные сдвиги, то есть кажутся содержаниями в себе такие переживания. Такой шарлатан может иногда достигнуть величайшей виртуозности. Но зачем же тов. Грубер хочет нас уверить, что вся музыка представляет собою именно такое шарлатанство? Я помню, как тов. Брик* на одной дискуссии, опираясь на всем известный, в высшей степени вульгарно истолкованный факт мнимой холодности Пушкина во время сочинения стихотворения «Для берегов отчизны дальней», старался доказать, что художник, в сущности, всегда фигляр и всегда шарлатан: «Зачем колонны из мрамора в декорациях, не все ль равно, если они хорошо нарисованы и производят впечатление мраморных?» — кувыркался тогда Брик. Но всякому ясно, что этот парадокс нисколько не попадает в цель и что в искусстве ценно и прочно только действительно пережитое и ярко высказанное.

Искусство есть своеобразная организация всечеловеческого опыта. Художник-пионер, если он истинный художник, идет впереди остального общества, организует выше и дальше наш мир сознания. Делать это так, зря, без труда или с трудом только чисто формальным, никак нельзя. Сальери полезны, но только потому, что на них могут опираться Моцарты. Сам композитор может предположить (если он не умеет понять самого себя), будто этот пресловутый «звуковой материал» возникает сам собою и будто он носит уже в себе свое дальнейшее развитие, — стоит только, так сказать, грамотно его разработать, согласно, как говорит в одном месте Грубер, «привычным схемам сопряжения». На деле же звуковой материал есть лишь звуковое выражение жизненного материала. Музыкант потому музыкант, что его «жизненные материалы» тотчас же одеваются в музыкальные формы и преобразуются при этом так,

что и самому творцу нельзя, не хочется и не надо вскрывать непременно их внемusыкальное содержание.

Музыкальная идея не только не может быть переведена на интеллектуальный язык, но и не может быть ни зрительным образом, ни каким-нибудь определенным эмоциональным переживанием. Она индивидуально существует сама по себе. Но она вовсе не сводится к сочетанию звуков и только. Недаром старый Бетховен с грустью говорил, будто современники его старости перестали понимать, что всякая музыка идейна. Музыкальная идея может быть переведена раз но на язык образов, довольно велика амплитуда колебаний ее эмоционального или динамического истолкования. Музыкант, заражая публику своими переживаниями, далеко не всегда вызывает в этой публике какие-нибудь конкретные, внемusыкальные, совпадающие с его собственными переживаниями. И тем не менее его музыкальный материал, то есть первоначальная музыкальная идея, есть именно переживание либо типа непосредственной эморекции на какие-либо волнения художника как человека, либо типа художественного разрешения вызванных жизнью противоречий. Музыка то непосредственно вскрикивает, но вскрикивает, как колокол, в который ударило ядро, то, наоборот, строит целую защитную систему, которая должна разрешить в чисто художественные ценности колючие противоречия жизни; она то откликается, то защищается.

Таким образом, мы можем твердо установить, что первоначальной бессознательной основой звукового материала является некоторое сложное, часто ускользающее от сознания переживание, но переживание весьма значительное и новое, социально важное. Оно появляется затем «под маской» музыкального произведения.

Значит ли это, что если бы оно выступило «без маски», как внемusыкальная ценность, это было бы лучше?

Ничуть.

Именно то, что это переживание получает музыкальное тело, и создает его колоссальную социальную ценность, ибо музыкальное тело есть как раз социализация этого переживания. В форме комбинации звуков, через наши слуховые нервы, данное переживание непосредственнейшим образом нас потрясает. Само музыкальное наслаждение получается именно в результате той необыкновенно целесообразной настроенности всей нашей нервной системы, в которую приводит нас музыка, и затем того объема впечатлений и переживаний, которые мы, под влиянием музыки, в такие моменты способны охватить и ощутить.

Грубо заблуждается тот, кто думает, что ценность музыкального произведения заключается только, так сказать, в его подсознательном, иногда неосознанном, внутреннем, эмоциональном ядре. Нет, это ядро является только пунктом, от кото-

рого излучается вся собранная в произведении музыкально-социальная лучистая энергия. Первоначальная эмоциональная, динамическая идея бесконечно обогащается в процессе музыкального творчества и, конечно, не только потому, что она подвергается привычным и принятым сопряжениям, то есть музыкально грамотно излагается, а потому, что в процессе своего роста, то есть музыкального оформления, эмоциональное переживание выходит за границу индивида.

В сущности, музыкант, который стремится придать своей музыкальной идее так называемую совершенную форму, стремится именно к ее максимальной выразительности для своей публики, для своих современников, для воображаемого слушателя, и, стремясь к этому, он видоизменяет и самую идею. В эпохи, когда этот воображаемый слушатель есть как бы двойник самого музыканта, получается, конечно, лишь утончение идеи; в эпоху, когда воображаемый слушатель — миллионы сочеловеков, получается колоссальное расширение и укрепление этой идеи. Индивидуальность творца уже не может поспеть за полетом растущей идеи, через творца работает общество, то общество, которое создало уже к данному времени и определенную музыкальную теорию, и определенные инструменты, и определенную технику исполнения, и определенный вкус и т. д.

Я подробно остановился на этой идее Грубера именно потому, что здесь, в отличие от ряда других, очень правильных идей, Грубер, пользуясь будто бы марксистским методом и употребляя мнимомарксистские термины, на самом деле хочет заслонить в музыке самое важное, — что не только ее действие социально, что она производит социальный сдвиг, но и то, что самое возникновение ее, самое развитие музыкального произведения тоже социально.

Грубер стал марксистом, он понимает, что ценность музыкального произведения в социальных сдвигах, которые оно вызывает. Но неумерший формалист в Грубере нашептывает ему: «Как же это так? Почему же музыка, которая есть явление внесоциальное (ведь «все внемusыкальное музыке чуждо»), почему же она производит такой социальный эффект?» И вот вам теоретический ответ: это фикция. Музыка производит социальный сдвиг, хотя она сама есть дочь совсем другого мира и ничего внемusыкального в себе не содержит и вращается в мире абсолютной, исключительной музыкальности.

Вам это странно?

Не удивляйтесь, это такая же фикция, тот же фетишизм, что в товарном производстве вообще, как констатировал сам Маркс.

Все это построение тов. Грубера, очевидно, должно быть отвергнуто.

Очень хотелось бы думать, что все выше сказанное позво-

лит нам столкнуться с Грубером и с другими специалистами-музыковедами, идущими навстречу марксизму.

Но я хочу остановиться еще на нескольких штрихах в содержательной статье Грубера, мимо которых тоже нельзя пройти, хотя они и не так важны.

Сомнение вызывает следующее положение автора: правильно констатировав и объяснив высокое влияние симфонической музыки на слушателя, он продолжает: «Чем более музыка будет пронизывать весь общественный быт, чем более станет расти удельный вес бытовой музыки по сравнению с музыкой «надбытовой» (термин Игоря Глебова) — «художественной», тем, по-видимому, меньше шансов на сохранение симфонической формы (в ее современном понятии), как главенствующего вида звукового оформления (факт, знакомый и другим искусствам: вспомним успех кино, трюковый театр и т. д.).»

Жалеть ли об этом? Полагаем, что нет. Новые формы и новый темп общественного и музыкального быта вызовут к жизни и новые понятия «художественности», ибо таковыми всегда будут считаться максимально целесообразные с социально-экономической точки зрения. Тяжел лишь переходный момент, главным образом, для лиц, прочно выросших в определенную систему потребления».

Правда, автор все время употребляет выражения «по-видимому», «полагаем» и т. д., но нам кажется, что и «по-видимому» ничего подобного произойти не может и что «полагать» автору здесь не следует. Что это значит, что музыка проникает во все поры быта? Это значит, что массы населения будут гораздо более музыкально развитыми. Так или не так? Если так, то совершенно очевидно, что симфоническая музыка, ныне для масс недоступная, сделается для них доступной, и в таком случае, несомненно, должна будет иметь место и процветать симфоническая музыка.

Что значит, что «удельный» вес симфонической музыки будет меньше, что симфоническая, художественная «антибытовая» музыка перестанет главенствовать?

В этом, действительно, может быть доля истины, но совсем в другом смысле, чем предполагает Грубер. Надо было только сказать не «удельный вес», а «относительная роль», ибо удельный вес симфонической музыки — именно потому, что она более интенсивна, потому, что она специфически создана для того, чтобы поднимать музыкальные впечатления выше «нормального» уровня их, — может только возрасти; но относительная роль ее может сократиться, потому что нынче мы мало слушаем хорошей музыки в быту, а тогда, согласно правдоподобному предположению Грубера, музыка со всех сторон обнимет нас. Наслаждение симфоническими концертами перестанет быть ярким пятном на тусклом фоне, а де-

лается праздничным средоточием того света, которого, однако, и так будет достаточно вокруг людей.

В настоящее время можно сказать, что «надбытовая» музыка главенствует. Почему можно это сказать? Потому что слишком слаба всякая другая музыка, всюду, за исключением разве быта деревни, да и то в углах, где сохранилась старинная песенная музыкальность. А тогда, в желанном будущем, общая музыкальная стихия будет настолько насыщена, что, пожалуй, в жизни человечества будет играть относительно большую роль, чем, хотя и более интенсивное, концертно-симфоническое наслаждение.

В общем же ясно, что на более широкой музыкальной базе воздвигается более высокая музыкальная пирамида. Все остальные построения, несомненно, навеяны на Грубера довольно вульгарными представлениями (свойственными нашим псевдопроизводственникам и, между прочим, развиваемыми в скучнейшей книжке немецкой искусствоведки Лу-Мертен*) о том, что искусство соответствует лишь паразитарной обществу нынешнего времени и что будто оно, так сказать, растворится в производственном быту будущего. Отсюда и поживания на кино, трюковой театр и т. д.

Мы придерживаемся совершенно иной точки зрения и полагаем, что как раз увлечение масс плохим кино или плохим трюковым театром (хорошее кино — высокое искусство) знаменует собою лишь переходную пору, когда навстречу потребностям масс двинулись спекулянты, халтурщики. С дальнейшим же развитием вкусов и требований со стороны масс, с дальнейшим выдвиганием со стороны масс их собственных художников мы можем ждать лишь весьма широкого и великого искусства.

Здесь мне хотелось бы привести несколько мыслей, связанных с известным положением Маркса об античном искусстве*. Оно имеет отношение и к предсказаниям Грубера. Можно ли действительно по-марксистски сказать с определенностью, что жалеть об изменениях в понятии художественности не следует, ибо «таковыми всегда будут считаться максимально целесообразные с социально-экономической точкой зрения»?

Маркс, как известно, стоял на противоположной точке зрения. Он определенно утверждал, что искусства (я думаю, что он имел в виду главным образом архитектуру, скульптуру и поэзию) пережили свой наивысший расцвет в эпоху кульминации античной греческой культуры. При этом Маркс прямо заявляет, что в остальные эпохи мы имеем перед собою снижение искусства. Жалеть ли об этом? Вообще говоря, конечно, плач есть вещь бесполезная, в особенности в глазах всякого активного марксиста; но Маркс делает такой вывод, что линия развития искусства не совпадает с линией развития

хозяйственной и что при более высоких хозяйственных формах, например, капиталистической, искусство значительно ниже, чем в античной Греции. Это доказывает, что Маркс имел какие-то другие критерии высоты, чем простое соответствие целесообразности социально-экономического порядка.

В истории, как и всюду вообще, имеются прогресс и регресс. Противоречит ли это понятие марксистским принципам? Можем ли мы сказать, что последующее всегда выше предыдущего? Нет, мы этого не можем сказать, и Маркс указал нам, так сказать, биосоциологический критерий, которым мы можем при этом пользоваться: данный социально-экономический строй выше другого постольку, поскольку он больше способствует выявлению всех заложенных в человеке возможностей.

Очевидно, что именно этот критерий кладет Маркс как для оценки (раз дело идет об оценке) прогрессивности экономических явлений, так и для оценки прогрессивности явлений художественных. Мы вполне можем допустить, что гармоничность, то есть классическое соответствие всех частей произведения, а также его формы его содержанию, может быть нарушена в последующей эпохе благодаря воздействию прогрессирующих хозяйственных моментов. Мы можем также допустить, что прогрессирующие хозяйственные моменты заставляют упасть интенсивность — формальную высоту — искусства, достигнутую господствующим классом в период его кульминации, классом, сбрасываемым дальнейшим ходом развития экономических факторов.

Непосредственно это будет означать, конечно, следующее: с точки зрения общего продвижения человечества к моменту наиболее естественного развития всех заложенных в нем возможностей, данная новая общественность есть прогресс, но в частности, с точки зрения искусства, она есть регресс.

Мало того, Маркс допускает и более сложное явление. Маркс говорит, что современник (при этом имеется в виду современник Маркса, но я думаю, что это применимо и к нашему современнику) прекрасно понимает, что искусство его времени ниже (прежде всего в смысле классической гармонии), чем искусство греческое, и поэтому можно наслаждаться греческим искусством преимущественно перед современным (сам Маркс, например, ежегодно перечитывал трагедии Эсхила). Что это значит?

Маркс выражается в своих незаконченных замечаниях об искусстве, которые он хотел включить в большое предисловие к своей «Критике политической экономии», метафорически, что некоторых сбивает с толку; но слова его достаточно ясны для сколько-нибудь проницательного марксиста-искусствоведа.

Маркс говорит: смешно взрослому мужу превращаться в ребенка; но сознавать, что многие детские представления и

переживания, по заключающемуся в них элементу гармоничного счастья, выше переживаний взрослого человека, вполне можно*.

Конечно, Маркс вовсе не предполагал, будто история человечества, по дреперовски*, проходит один или несколько циклов с детством, юношеством, мужеством, старостью и необходимой смертью. Ничего подобного. Маркс конкретно изучал эволюцию общества и предвидел революционное преобразование капитализма — совершенно новой и прежде невиданной формы — в еще более невиданную форму, основывающуюся на всех достижениях науки и техники, — коммунизм. Если он употребляет эту метафору, то она обозначает, как он сам разъясняет, следующее: греческая культура внешним образом покоится на счастливых, анимистически очеловечивающих природу мифах. Очеловеченным, осмысленным является даже элемент страдания, который, конечно, менее всего может не досматривать в греческой культуре Маркс, считавший самым замечательным проявлением ее трагедию. С дальнейшим прогрессом знаний это очеловеченное представление о природе и обществе, как о чем-то в конце-концов космическом, то есть прекрасном, разрушалось. Если мы когда-нибудь, добавлю я от себя, взглянем опять на природу светлыми глазами, если мы когда-нибудь опять переживем высокую волну гуманизма, то, конечно, это будет в том случае, если мы овладеем противоречиями нашей жизни, несравненно более глубокими, могучими, чем те, которые искусственно и поверхностно, но все же гармонизировала культура господствующих классов афинской демократии и под ее влиянием, остальных греческих государств.

Нетрудно видеть также, что особый чисто греческий (в отличие, например, от египетского, как Маркс подчеркивает) мифизм, являясь базой для искусства замечательной высоты, в свою очередь может и должен быть сведен к особенностям греческого общественного строя и хозяйства, совершенно также же, как романтика или реализм XIX века и другие формы искусства, которые, по Марксу, [эстетически] менее высоки, чем мифологический классицизм Греции, находят свое полное, исчерпывающее объяснение в анализе дальнейших этапов хозяйства.

Возможно, что Маркс относительно будущего стоял не на той точке зрения, которую развиваю здесь я. Может быть, Маркс предполагал, что высота искусства зависит не только от степени уверенности человека в своей власти над стихийными силами природы и человеческого общества, что для художественного оформления всего этого, а не научного, допустимой или необходимой предпосылкой является еще и миф, то есть как раз разрешение противоречий не в форме построения, реально отражающего действительность, а в форме отражающей ее и примиряющей ее противоречия фантазии. В этом

случае (Маркс ведь не договорил до конца свою мысль) мы будем иметь действительно кульминационный пункт художественного развития человечества позади нас. Но даже и в этом случае пришлось бы стать на точку зрения сожаления об этом, совершенно такого же сожаления, с каким обращает свои взоры к детству зрелый муж, согласно метафоре Маркса, вовсе не желающий, однако, превратиться в ребенка. Только детство человечества, в отличие от детства индивида, оставляет продукты своего творчества в виде несравненных памятников гармоничного искусства, которые потом остаются утешителями человечества на всех его путях.

Для тех марксистов, для которых эти марксовы рассуждения звучат «не по-марксистски» (тов. Денике в своей статье «Маркс об искусстве»^{*} стремится «поправить» Маркса), остается только либо оспаривать идеи самого Маркса, либо признать, что их «марксизм» нуждается в известном пересмотре в отношении эстетических вопросов.

Возвращаясь к мыслям Грубера. Мы должны сказать, что, во-первых, ничто не заставляет думать, будто при повышении общего уровня бытовой музыки не будет соответственно подниматься и, так сказать, вершинная, сверхбытовая симфоническая музыка (хотя она может принять, конечно, и совершенно новые формы). Во-вторых, если бы симфоническое искусство заменилось бытовым в таком же направлении, в каком, скажем, сейчас театральное искусство сменяется «обозрениями» разных мюзик-холлов, то об этом вполне можно бы жалеть, если бы даже можно было доказать, что они соответствуют социально-экономическому строю наших дней. Это значило бы, что социально-экономический строй, хотя и поднявшийся на более высокую ступень, не благоприятствует развитию искусства, а снижает его. А так как бороться за одно, но не против другого в человеческих силах, то сожаление это надобно бы переложить на активную борьбу против такого снижения. Ведь мы, марксисты, не фаталисты и оставляем значительное место за организованной волей, и чем дальше, тем больше.

Коснусь бегло и других несколько спорных вопросов — например, о вечных музыкальных художественных ценностях, которые Грубер отрицает, по-видимому, не в том смысле, конечно, что они переживут человеческий род, а в том, что они необходимо устаревают.

Я думаю, что это неправильно. Конечно, кульминационное искусство собственной нашей эпохи (если оно ею достигнуто, чего сейчас нет) будет нам всегда милее и дороже, но и кульминационное искусство других веков для человека исторического — а он становится таким все в большей мере — сохраняет многое из своей прелести. Правда, Грубер принимает «ценности с максимально гибким и обширным диапазоном». К это-

му надо только прибавить, что сам диапазон наших вкусов и нашей конгенности различным музыкальным формам становится также все более гибким и обширным.

Далее Грубер приводит такое рассуждение: «В отношении более детального проведения принципа квалификации музыкальных произведений по идеологическому признаку надлежит быть крайне осторожным. Разбирая, например, музыкальную данность с точки зрения «классовой идеологии» ее производителя, следует всякий раз дать себе отчет во взаимобусловливаемом и обусловливаемом воздействии следующих «идеологически значимых» признаков: а) социальное происхождение (наследственность восприятия детства...); б) социальное положение в момент созидания данного произведения; в) тот класс, для которого творит, к которому обращается композитор». Установив такое положение, Грубер не без иронии спрашивает: «Какова будет с этой точки зрения «классовая номенклатура», скажем, Восьмой симфонии Малера^{*}, который по рождению принадлежал к беднейшему классу, в момент написания был крупный буржуа (директор театра), а обращался в симфонии ко всему человечеству?»

Эта ирония могла бы покинуть тов. Грубера, если бы он как следует познакомился с ответом, даваемым на его вопрос даже внутри того Разряда, где он сам работает. Так, в отчете о деятельности Разряда излагается содержание статьи его руководителя Асафьева, озаглавленной «Задачи и методы изучения искусства». В ней говорится: «Не личность композитора как таковая интересует историка-музыканта, а то «окружение» этой личности [...] [то есть] муз[ыкально]-общественная среда, развитие которых, как и всякой идеологической надстройки, имеет свои собственные законы, свою интонацию и свой ритм»^{*}. Гораздо важнее поэтому, чем колебаться между происхождением и данным положением автора, говоря о Малере, поставить перед собою такие задачи: какие вообще потребности и какой части публики выявляла симфоническая музыка в эпоху написания Малером симфонии. Приобретши таким образом главную базу для дальнейшего суждения, можно было бы сказать, как изменилась в эту эпоху традиционная симфоническая музыка и почему она изменилась именно в данную сторону. А если рядом с Малером, как это и было, явились другие симфонисты, то задаться целью выяснить: каким течением вкусов современников соответствовал каждый вариант или какие особенности психики, то есть преломления в ней социально-экономического момента, выразились именно в данных произведениях? Биографическая справка может быть при этом только подсобным, но отнюдь не исходным моментом.

Своеобразный интерес представляет также статья тов. Финагина «Форма как ценностное понятие». Тов. Финагин очень верно указывает, что в художественном произведении форма вовсе не есть нечто аналогичное вообще формам быта различных «естественных предметов». Форма в художественном произведении есть понятие чисто ценностное, в конце концов совпадающее с тем, что можно назвать смыслом данного музыкального произведения.

Творческий акт композитора можно схематически разделить на два момента: на момент интуитивного замысла и сознательной формальной разработки. Конечно, это только схема, ибо подсознательная работа, которая подсказывает иногда внезапно композитору его исходную идею, сама по себе обладает формирующими свойствами и при этом именно музыкально формирующими, как мы уже имели случай говорить в этой статье. Но форма, в которой бессознательное подсказывает сознательной композиторской работе его материал, кажется самому композитору неудовлетворительной, иначе он не стал бы обрабатывать ее. В процессе этой обработки также беспрестанно играют роль интуитивные находки, но в общем доминирует сознательная, так сказать, архитектурная работа; при этом она принимает в свое здание лишь те интуитивные элементы, которые она осмысливает. Сама музыкальная оформляющая работа, разумеется, не может приниматься равной, скажем, работе ума математического. Так, например, Анри Пуанкаре эти же процессы наблюдал и констатировал в творчестве математиков; но математик, так сказать, до дна и насквозь прохватывает критическим разумом свои интуитивные находки. Музыканту это не нужно. Музыкальный «ум» сам носит в себе черты бессознательного в том смысле, что движется в музыкальных понятиях, непереводаемых на интеллектуальный язык, то есть язык понятий или величин.

С другой стороны, слушатель может, конечно, просто позволить музыкальной форме воздействовать на себя и оценить ее целесообразность просто силою этого воздействия. Но он может задаться и критической целью — понять, почему налицо имеется именно такое или иное оформление. И, конечно, удовлетворен он будет лишь в том случае, если придет к выводу о необходимости и наилучшести употребленных музыкантом в данном случае форм.

Наибольшая аналогия между этими обоими процессами может быть найдена в творчестве и критике архитектурного орнаментального рисунка и тому подобных явлениях.

Но, установив правильное представление о музыкальной форме, тов. Финагин предает довольно нецелесообразной роскоши — в духе гуссерлевского* феноменологизма устанав-

ливает всякие новые, вряд ли нужные понятия. Все действительные серьезные вопросы формы, как ценностного понятия, остаются при этом в стороне.

Ну, что может дать, например, такое положение (между прочим, у тов. Финагина одно из наиболее ясных и близких к подлинным задачам исследования формы): «Ясное осознание формы есть уже ясное осознание художественного смысла, и поэтому бессмысленной формы вообще не существует».

Да, бессмысленной формы не существует. Но значит ли это, что формы все равноценны? И если они не равноценны, если сама критика их предполагает как раз оценку большей или меньшей художественной ценности данной формы, то ведь надо предположить и какую-то амплитуду колебаний? Вверху будут наиболее совершенные, наиболее осмысленные формы, а внизу формы, почти лишенные ценности — допустим, трафаретные или слабо охватывающие данный материал. Мало того, ясно, что материал незначительный приведет к формальной осмысленности легче, чем значительный материал.

Архитектурная форма тоже никогда не может иметь бессмысленное оформление — бессмысленные здания попросту рухнули бы. Но одно дело придать осмысленную форму шалашу, другое — Миланскому собору или Эйфелевой башне. Само положение, являющееся как бы торжественным выводом из всех довольно длинных путей и перепутий тов. Финагина, представляется, таким образом, в высшей степени пустым: форма всегда формальна, форма всегда оформляет; если оформляющий есть художник, то и его форма будет художественно оформляющей. Ну, а дальше что же?

Кончает свою статью тов. Финагин так: «...Мы пришли бы к скептицизму, если бы не старались обосновать свою работу на понятиях психофизической функциональности... пока психофизический метод в области изучения искусства не будет признан обязательным и не получит должной научной формулировки, до тех пор, действительно, вне философской эстетики, науки об искусстве вообще и, в частности, музыковедения строить невозможно».

Мы же, со своей стороны, скажем, что, поскольку такая психофизическая основа музыковедения не создана, надо ее создать, а не стараться высосать музыковедение из пальца. Стараться что-то вычитать в музыке путем феноменологического метода — значит заниматься переливанием из пустого в порожнее. Это доказывается даже статьей самого тов. Финагина.

С величайшим удовольствием поэтому я узнал из отчета, что тов. Финагин уже закончил труд «Систематика музыкально-теоретического знания»*, из которого опубликована глава «Психофизика звучащего вещества». Содержание этой главы отчет передает так: «Последняя работа является попыткой

научно обосновать как самое динамическое понятие вещества, так и требуемый данным объектом внеформалистический подход в его изучении, вытекающий в силу его психофизичности».

Конечно, психофизическое или, вернее, физическое психофизиологическое обследование музыкального явления есть половина того, что нам нужно, но без этой половины мы вперед двинуться не можем. Мы можем только радоваться, что в области музыкальной физики, то есть акустики, мы имеем уже сейчас огромную опору. Да и физиологическая акустика, в особенности поскольку она найдет свежие импульсы в современной рефлексологии, не будет стоять на одном месте, как всегда топчется на одном месте феноменология.

Но все же, если бы даже мы могли сконструировать законченную (более или менее законченную) теорию музыки как явления физического и физиологического, мы бы еще не смогли оценить ни ее подлинного значения, ни законов ее эволюции. Без социального момента это совершенно невозможно.

Когда задумана была Научно-художественная академия, ныне существующая и работающая в Москве*, то я в основных моих речах и статьях по этому поводу указывал на то, что подлинное понимание искусства возможно только при тройном пути его обследования: физическом, психофизическом и социологическом, причем эти три пути должны быть координированы между собой не только в конечном результате, но и в каждом своем шаге. Я очень рад, что Музыкальный Разряд ГИИИ пришел к тому же выводу. Чем меньше в дальнейшем будет играть роль в работах его секций чисто-философская эстетика, чем больше места будет занимать физическое, физиологическое и социологическое обследование музыки, тем успешнее будет работа Разряда. Но уже сейчас можно сказать, что он находится на подступах к совершенно верному пути, что его работа дает ценный теоретический и практический результат.

Настанут дни, когда лучшие специалисты всех сторон искусствоведения, шире того — всех сторон культуроведения, сомкнутся вокруг гигантского прожектора марксистского метода, и только тогда дрогнет тьма нашего неведения и начнется систематическое описание и систематическое объяснение всего захватывающего, интересного мира культурных явлений, что послужит прекрасным фундаментом и прекрасным инструментом для дальнейшего сознательного и тем более богатого построения культуры грядущих дней.

НЕСОБРАННЫЕ СТАТЬИ И РЕЧИ

ЧТО ТАКОЕ ПОНИМАНИЕ МУЗЫКИ?

Если эстетика вообще не может еще похвалиться ни определенностью своих основ, ни законченностью выводов, если среди публики, наслаждающейся искусством, вообще очень мало людей, отдающих себе отчет в том, почему они им наслаждаются, то музыкальная эстетика является в этом отношении самой отсталой областью. Между тем, любовь к музыке распространена чрезвычайно, и потому всякая работа, освещающая широкой публике суть музыкального наслаждения, является вполне желанной.

Брошюра г. Берса преисполнена любовью к музыке, что даже делает ее местами несколько похожей на многословный акафист в честь музыки,— но это не мешает тому, что в брошюре содержится много дельных мыслей.

Г. Берс совершенно правильно определяет основной вопрос музыкальной эстетики, как вопрос о взаимоотношении музыки как объекта то есть как совокупности звуков, и того субъективного, эмоционального впечатления, какое она производит.

Музыка — это звуки, но музыка — это также целая масса чувств, которые открываются в этих звуках для чутких людей. Музыкант, играя на инструменте, играет в то же время на нервах музыкальных слушателей, разыгрывая на них симфонию душевных движений; кто слышит только звуки, не испытывая изменения в недрах своей душевной жизни, тот не понимает музыки. То же самое, хотя другими словами, говорит и г. Берс. Совершенно правильно отмечает г. Берс то, что большинство людей, чувствующих музыку, еще не относятся к числу людей, ее понимающих, так как они чувствуют только неопределенное шекотание или, как выражается г. Берс, «раскисают от музыки», вместо того, чтобы жить от нее еще интенсивнее. «Хорошее» в том состоянии, в которое приводит нас музыка,— это именно чувство жизни.

Это очень верно отметил г. Берс. Он далек от мысли, что понимать музыку — значит «понимать хитростные сочетания звуков, контрапункт, оркестровку»; нет, понимать ее — значит много переживать, внимая ей, хотя переживать, быть может, и не совсем то, что переживал композитор, так как язык музыки, как справедливо доказывает г. Берс, не отличается полной определенностью. Условия, необходимые, по г. Берсу, для истинного понимания музыки, это музыкальный слух, музыкальная память и способность к внутреннему пению, то есть беззвучному воспроизведению звуков рефлексивными движениями гортани. Роль этих движений в процессе восприятия музыки указана физиологией ощущений сравнительно недавно, и г. Берс кратко, но ясно и верно определяет эту роль. Правильно и тонко замечание г. Берса, что мелодия есть музыка индивидуальная, а полифония, гармонизация, оркестровка — отражают социальную жизнь.

Задача композитора — передать как можно ярче массу переживаемых им чувствований в прекрасной и ясной форме. Во второй главе своей брошюры г. Берс дает понятие о музыкальной форме, об условиях ее красоты и о значении различных форм как языка чувств. Здесь он выясняет важное в музыкальной эстетике понятие динамики чувств, так как динамика звуков, их сила, рост, скорость и т. д. и есть именно то, что в звуках соответствует интонациям человеческого голоса и самой физиологической картине различных душевных аффектов. Дальше автор указывает на огромную важность аналогий в музыке и дает довольно точное представление о значении мелодии, гармонии и ритма. Определение этих трех основ музыки дается г. Берсом достаточно широкое и, так сказать, философское, так как прелесть мелодии действительно определяется легкостью восприятия, которую определяется всякая так называемая чистая красота, красота гармонии имеет огромное этическое значение, а ритм есть основа всякой правильно функционирующей жизни. Г. Берс кратко, но интересно разъясняет эмоциональное значение тембра, регистра, интервалов, силы звука (которую он очень неуклюже называет «громкостью и тихостью»), высоты тона (здесь опять неуклюжий термин «низость тона»), отрывистости и тягучести звуков, задержки, вибрации, диссонанса и консонанса, контраста и темпа, и пытается, хотя, на наш взгляд, и не совсем удовлетворительно, объяснить психологическую основу мажора и минора, диэзов и бемолей и т. д. И всюду виден мыслящий и сведущий человек.

Как видит читатель, сорок семь страниц брошюры очень, на первый взгляд, даже слишком содержательны. Брошюру г. Берса, безусловно, стоит прочесть всякому любителю музыки, неспециалисту. Но... но местами у г. Берса попадаются такие фразы и такие тирады, что просто руками разведешь.

Приведем несколько поразивших нас мыслей и выражений г. Берса. «Музыка способна своим увлекающим порывом наводить на зрение человека *дальтонизм*» (?!?). Не понимаем. «Для чего мы идем за цивилизацией? Дело в том, что мы *не можем* (курсив автора) не идти за нею, ибо иначе мы отстанем: вот мы вбили себе в голову, что цивилизация есть потребность» (!). Г. Берс, теперь вы, может быть, объясните, отчего мы не хотим отстать от цивилизации? Опять оттого, что... «вбили в голову»?

Г. Берс радуется, что есть люди, не понимающие искусства, потому, что иначе «все предались бы искусству, и оно потеряло бы *оттого* (курсив мой) всю свою прелесть». Не понимаем, почему бы это.

Г. Берс «далек от той мысли, что музыка существует, как думали древние греки, чтобы образовать гражданина, — для того существует церковь, семья, школа...» Неужто г. Берс думает, что у греков, вместо церкви, семьи и школы, была одна только музыка? «Музыка, имеющая дело с чувствами хорошими, есть искусство христианское, ибо она способна поддерживать в нас чувства хорошие...» Вот и китайцы думают, г. Берс, что хорошая музыка воспитывает хорошие чувства и вообще хорошая вещь, но что она, вследствие этого, христианская, это и в голову не приходило ни Фу-Хи, ни Линг-Луну, императорам, ставившим музыку в основу морального воспитания народа.

«Слушая музыку, человек сбрасывает с себя телесную, греховную оболочку и начинает переживать целый ряд психических состояний...»

Это уже совсем что-то того!..

Из стилистических перлов г. Берса нельзя не отметить такие: в художнике «сидит дар», «художник живо ощущает своим нутром мысли и чувства», а несколько страниц спустя — «нутро сознательно чувствует и молчит». Звуки действуют на нас, «побивая нас непосредственно прямо по нервам» и т. д. Как видит читатель, и таких красот для сорока семи страниц многовато.

Но все же брошюра г. Берса — интересная и дельная брошюра.

ПЕРЕВОРОТ ГОСПОДИНА РАЙМОНДА ДУНКАНА В ИСКУССТВЕ

Брат великой Айседоры — Раймонд Дункан*, несомненно, симпатичнейший человек. Вы можете многому у него научиться. Нельзя не удивляться бескорыстной преданности его своим идеям, его энергии и трудолюбию, его благоговейной любви к красоте, его великолепным намерениям и ярко выраженным демократическим симпатиям. Все это не так-то часто встречается в столь значительной степени и со столь бросающейся в глаза выразительностью. Беда лишь в том, что Раймонд Дункан со свойственным фанатикам и мономанам увлечением перешагнул границу разумного в том почтенном направлении, в котором направил свои почти героические усилия.

Раймонд Дункан — фигура до крайности яркая. Сейчас он заставил говорить о себе весь Париж. Он явился человеком дня, курьезом из курьезов, средоточием парижской болтовни в салонах, на площадях, в газетах и «обозрениях» целого ряда кафе-шантанов.

Раймонд Дункан — длинная сухопарая фигура в самотканной тунике и тоге, с длинными прядями волос, падающими на плечи. Каждый день он преподает бесплатно в своей академии довольно разношерстной публике принципы истинной красоты в виде уроков гимнастики, танцев, музыки и пения, рисовачия, ткацкого, горшечного и даже сапожного ремесла. Каждое воскресенье Дункан читает публичные лекции, играет на флейте и танцует перед многочисленной аудиторией. В громадных залах Шатле и Трокадеро он ставит «истинно прекрасные» спектакли. Все это служит достаточной вывеской. Все это очень по-американски. Но нельзя не верить в его искренность. Если тут есть блеф, то невольный, результат американского склада характера и большого увлечения.

Г. Раймонд Дункан затеял полный и совершенный пере-

ворот в искусстве. Начинает он с музыки, но не шадит ни одной области. После тщательного изучения традиционного искусства — в современной Элладе, среди крестьян Аркадии и Арголиды среди краснокожих, у которых Дункан прожил долгие месяцы и которые возбудили в нем сильнейший восторг, наконец, среди китайцев — Дункан пришел к выводу, что все народы первоначально обладали одной и той же музыкой, и истинной музыкой, коренящейся в мировых ритмах, которые являются человеческим отражением начал, лежащих в окружающей природе. Эта первобытная вселенская и всенародная музыка должна и может явиться базисом не только для пения и инструментального исполнения, не только для танцев, но и для всей жизни тела и духа, жизни семейной и общественной. Та же музыка, в преображенной форме, ложится в основу орнаментики и архитектуры. И Дункан с эмфазом говорит даже, что, вернувшись к принципам этой вновь им найденной первомузыки, мы «сможем музыкально анализировать законы физики, химии, динамики, органики, психики, царящие в природе»!

Но если мы думаем заполучить все эти неслыханные блага, то нам нужно отказаться начисто от нынешней музыки так называемых великих мастеров как классических, так и современных. Надо отказаться от этих тщедушных порождений нашего мозга, от жалких фантазий индивидуального воображения. Дункан не останавливается и перед литературой. И здесь он равным образом преклоняется перед народной словесностью и произведениями тех литератур, которые, по его мнению, насковяз проникнуты народностью, как, например, антично-греческая.

«Народ! — восклицает он в своем воззвании к парижанам, приглашающем последних посетить его «истинный» спектакль с «аутентичными песнями и танцами древних эллинов». — Народ! Современный театр есть неразрывная часть современного тиранического образа правления. Нельзя теперь увидеть «Электру» в подлинном ее виде: ее переделывают и подменяют для того, чтобы лучше эксплуатировать народные массы».

Все это очень наивно. Но народнические симпатии Дункана вне сомнений. В его преклонении перед коллективным творчеством, в его проповеди эстетического опрощения как искусства, так и жизни, в его ненависти как к ужасающим безобразиям обстановки современной бедноты, так и к меньшему уродству современной роскоши, в его вере в возможность найти правильный путь телесной и душевной гигиены в правильных ритмах, которые можно, быть может, восстановить по некоторым памятникам образцовой в этом отношении древнегреческой культуры, — имеется очень много серьезного и заслуживающего внимания, хотя не столь уж нового.

Но, не говоря о преувеличениях, которые превращают куль-

туртрегерство Дункана в вандализм по отношению ко всякому не греческому и не народному искусству,— есть ли хоть какое-нибудь научное основание под догадками Дункана о всеобщем характере какой-то объективной музыки, под восстановлениями «аутентического пения и танца древних эллинов»?

Более чем сомнительно. Сравнительное музыковедение говорит нам, наоборот, о крайнем разнообразии и, так сказать, эмпирической случайности гамм, лежащих в основе музыки различных народов. Наши ноты совершенно не годны для точного запечатления большинства мотивов восточной и дикарской музыки, которые так же точно не совпадают между собой. Никто не поручится, что наблюдения Дункана, согласно которым древнейшая китайская музыка чуть не совпадает с музыкой краснокожих племен Северной Америки, произведены с достаточной осторожностью. Априори это мало вероятно. О критичности его можно судить по тому образцу восстановления «истинной эллинской красоты», которому я был свидетелем, именно по его постановке «Электри» Софокла.

Дункан отнюдь не позаботился о восстановлении внешней техники греческого театра. Кто же не знает о промежуточной ступени между зрителями и сценой — об оркестре, с ее несколько загадочным хором. Загадочным не в смысле происхождения или эстетического значения, а в смысле самого характера исполнения им своей роли. Нет никакого сомнения, что хорег не говорит за весь хор. Пел ли этот хор свои строфы и антистрофы или произносил речитативом, и — в первом случае — какие мелодические и гармонические начала лежали в основе пения? Обо всем этом мы можем только догадываться.

Во всяком случае, у Дункана оркестры нет. Единый хор Софокла разбит у него на несколько элементов, совершенно произвольных, а именно:

1. При открытии занавеси и на пустой сцене слышится некое не совсем внятное козлогласие, несомненно, восточного характера. Незримый хор голосов поет кое-что из текста Софокла на мелодии, отысканные Дунканом в деревнях современной Греции. Серьезные люди обратили внимание Дункана на то, что античность этих напевов явным образом не может быть за ними признана ввиду их полного совпадения с песнями турецкими и арабскими. Очевидно, здесь мы имеем след того же могучего влияния тюркских племен на эллинскую народность, которую мы замечаем в кардинальном изменении типа самого грека. Но Дункан не смущается такими пустяками. Если его древнегреческие песни на поверку оказались турецкими, то это для него лишнее доказательство, что «первоначальная музыка» одинакова у всех народов.

2. Кроме хора незримого, имеется хор безмолвный. В некоторых местах пьесы на сцену выходит женщина, играющая

роль хоруга, и пять других, сохраняющих весьма искусственные позы и время от времени меняющие их для, так сказать, пластического аккомпанеента действию.

3. Этого мало. После первого и второго действий хоры частью поются за сценой, частью декламируются хорегом, в данном случае почему-то мужчиной, а сам Раймонд Дункан пляшет под них танец, совершенно невразумительный ни с ритмической стороны, ибо ритмы как-то сбивчивы и разорваны, ни с драматической. При всем усилии, по крайней мере я не мог установить связи между прыжками Дункана и декламируемым текстом.

Я должен отметить, однако, что Дункан проявляет при этом поразительное искусство, ибо, танцуя под декламацию, он нигде и ни на секунду не расходится с темпом декламирующего, всякому ударению и всякой долготе у него соответствует поза или жест. Однако это «искусство» не приводит к эстетическому эффекту.

Как не может претендовать на «аутентичность» подобный дунканизированный и разбитый на три разных элемента хор, так точно мало общего с греческим стилем имеет и самое исполнение трагедии. Греческий актер на котурнах, в величественной мантии и с маской на лице, медленно и величаво декламирующий звучные метрические стихи трагедии, ни в каком случае не мог играть порывисто, а, наоборот, доводил, несомненно, свое исполнение до максимума скульптурности, редко меняя и надолго удерживая, в соответствии с неподвижностью маски, наиболее характерные ноты для всегда замедленных в своем поэтическом темпе переживаний изображаемого лица. Я полагаю, что с пластической стороны великолепный Муне-Сюлли, хотя без котурнов и маски, довольно близко подходит к античному древнему исполнению. Что же сделал из этого Дункан? Конечно, прежде всего он отбросил столь затруднительные для нашего времени и ненужные котурны и маски. Затем в основу исполнения он положил греческие вазы. Не странно ли: то, что грек считал уместным для орнаментации своей роскошной посуды, Дункан без дальних околичностей считает характерным для эллинской сценической техники. Но если бы даже можно было допустить — а этого допустить нельзя, — что в подвижных позах ваз, сплошь и рядом коленопреклоненных, пригнетенных, декоративно красивых, но неестественных, мы действительно имеем отражение поз сценических, то и тогда мы знали бы лишь отдельные моменты. А старательное копирование их со стремлением называть как можно больше таких поз на нить одной и той же роли, может привести лишь к своеобразному преувеличенному кривлянию, красота отдельных элементов которого не может вознаградить нас за потерю динамической целостности и спокойствия. Бесспорно, Пенелопа Дункан и все

РУССКИЕ СПЕКТАКЛИ В ПАРИЖЕ

остальные исполнители, в особенности сам Раймонд в роли Эгиста, показали необыкновенную, изощренную подвижность и легкость тела и большое знание античных поз, даваемых керамикой, и вообще чрезвычайно много технического своеобразного умения; но не менее несомненно и то, что все вместе, заодно с монотонной декламацией, лишь у немногих переходящей в чересчур прозаический и реалистический тон, не дало впечатления красоты.

Может быть, это какая-то особая истинная красота, которую мы еще не понимаем. Но проще думать, что г. Дункан с большим упорством и недюжинным талантом старается склеить в одно гармоничное целое разные кусочки, благоговейно подобранные им на великом кладбище эллинской культуры, причем работу свою он освещает не светом критики, а обманчивым бенгальским пламенем энтузиазма.

Нет, Раймонд Дункан не произведет переворота в современном искусстве, многое из его начинаний очень скоро отомрет, как явно неудачное; но, быть может, от его усилий и останется какое-нибудь здоровое зерно? Можно от души пожелать этого.

До России доходят о русских спектаклях в театре Елисейских полей слухи, искаженные в ту или другую сторону. Пишут о колоссальном успехе опер Мусоргского, в то время как они не встретили прежнего энтузиастического отношения, и о провале «Весеннего жертвоприношения», между тем как с некоторыми оговорками новый балет гг. Стравинского и Нижинского * приходится признать новой русской театральной победой — хотя и неполной, может быть, но достигнутой после подлинного и жаркого боя, а ведь только такие победы стоит считать, ибо подлинно новое без спора в жизнь никогда не входит.

Правда, и «Борис», и «Хованщина» предстали на этот раз перед парижской публикой внешне в небывало еще прекрасной оболочке. Стильны и изящны декорации Юона; постановка массовых сцен Саниным не оставляет желать ничего лучшего, и своеобразная красота русской вариации византийской священной пышности засияла своим переливчатым огнем, своей парчой в необычайно живописной сцене коронации.

Исполнение также целиком было выше среднего, а Шаляпин, хотя и злоупотреблял декламацией в ущерб пению, все же был хорош, как редко, в заглавной роли.

Не уступала по внешности и «Хованщина». Декорации Федоровского, более фантастические или символические, чем историко-бытовые, дали нам какую-то циклопическую, но в то же время деревянную Россию — «ты и убогая, ты и обильная...». Все, до чар на столе Хованского и гребня, которым он чешется, здесь великанское. Чудовищно чванны и роскошны боярские костюмы. Словом, дикая красота и еще невиданный облик европейской азиатчины. И опять-таки высокого уровня исполнение. Хоры очаровали французскую критику, и она спрашивает себя: чем объясняется столь «безусловное преимущество русских хоров над западноевропейскими?»

А теперь следует «но».

Их меньше в «Борисе», их не оберешься в «Хованщине».

«Борис» идет без гениальной сцены в корчме. После ряда протестов эту сцену восстанавливают, но ценой устранения (правда, менее интересной) сцены у фонтана. Объясняют: иначе нельзя — опера начинается в восемь и кончается в двенадцать с половиной. Но можно было бы дать ее целиком и кончить раньше, сократив уродливо длинные антракты. Их несоизмеримая длина отнюдь не объясняется сложностью постановки: машины театра слишком усовершенствованы, чтобы не позволить при вращающейся сцене чуть не моментальные перемены декораций.

Нет. Публике просто дают оглядеть себя самое. Конечно, туалеты дам, потоком устремляющихся в фойе и коридоры театра, соперничающего с Большой оперой, заслуживают внимания. Но вряд ли обозрение их интереснее сцены в корчме!

Но вот «Хованщина» кончается в одиннадцать с половиной, несмотря на великосветский антракт. И однако она представлена французской публике в скандально общипанном виде. Подумайте только: пропускается сцена гадания Марфы, полная такого острого и чисто русского романтизма. Пропускается дивная песня Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо». Пропускается казнь стрельцов. Пропускается множество деталей, не говоря уже о чудной сцене проводов Голицына, которая не идет и в Мариинском театре.

Теперь об успехе. Успех Шаляпина, да и всего исполнения на первом представлении «Бориса Годунова», был крупный. Но когда я читаю в русских газетах, что театр буквально дрожал от рукоплесканий, то я должен сказать: ничего подобного. Да, аплодировали единодушно. Да, вызывали Шаляпина единодушно. Да, вызывали Шаляпина четыре раза. Но, например, никто не кричит об успехах львовской труппы, гастролирующей сейчас в театре «Жимназ» (о которой я еще думаю поговорить). Однако публика очень неполной залы после первого действия «Судей» Выспянского вызывала артистов шесть раз, и, как сразу чувствовалось, была действительно захвачена. Вообще, повторяю, успех был крупный, но не исключительный.

Первое действие «Хованщины» приветствовалось бурно. Финальный хор а капелла прямо восхитил публику и был повторен. Я не думаю, чтобы когда бы то ни было хор имел такой восхитительный успех. Но третий акт понравился несравненно меньше, а после четвертого, кончающегося, как известно, сценой самосожжения, публика, жидко похлопав, устремилась в гардероб.

Сборы, правда, берутся колоссальные. Они редко опускаются ниже двадцати пяти тысяч рублей. Заметьте, однако, что

каждый спектакль русской оперы стоит Астрюку*, как уверяли меня весьма сведущие люди, около двадцати пяти тысяч.

Если всеми признаваемый успех русской оперы не так уж исключительно великолепен, как твердят об этом русские газеты, то, с другой стороны, балет «Весеннее жертвоприношение», повторяю, далеко не является поражением для русской балетной труппы. Оговорюсь: вообще то энтузиастическое отношение, которое русский балет вызывал прежде в Париже, прошло. Он встал в уровень вообще хороших спектаклей. Привыкли.

Как раз «Весеннее жертвоприношение» явилось вещью, совершенно непривычной. Читателям, вероятно, уже известна сущность попытки, сделанной Стравинским и Нижинским. Идя в сторону того примитивизма, который получил уже свое признание в живописи с Гогеном и нынче, в общем, к несчастью искусства, приобрел в нем слишком большую область, который и у нас в России имеет слишком многочисленных поклонников и представителей, между ними декоратора балета Николая Рериха,— Стравинский и Нижинский решили представить священные пляски наших славянских предков во времена первобытной дикости.

Ничего не может быть почтеннее этой задачи. Если эллинская хорея по справедливости вызывает к себе живейшее внимание и часто почитается, как родоначальница музыки и театра и многих, многих религиозных ритуалов, то то же, и с еще большей степенью основания, можно сказать о пляске дикарей. Общинная стадная пляска, диктуемая инстинктом, навеваемая природой, пляска, выражающая собой ритмические волны энергии, проходящей по нервно-мозговой системе единицы и коллектива, есть, так сказать, протоплазма искусства, то богатое возможностями не что, из которого, путем дифференциации и интеграции, выкристаллизуются со временем все формы человечески прекрасного.

Можно ли сказать, что метод, с которым приступили авторы балета к своей задаче, вполне правилен?

Если бы преследовалась чистая эстетико-археологическая цель восстановления древних плясок, то самым прямым путем явилась бы, конечно, этнография. Только изучение общинных плясок оставшихся до нас диких племен и сравнение их между собою могло бы повести к созданию некоторого синтетического танца первочеловеков, который дал бы нам ощутить сильнее каких угодно комментариев и описаний, как чувствовали себя и природу наши далекие предки. И музыка, и телодвижения должны были бы быть в этом случае синтетической копией действительности, как делают синтетическую фотографию для получения какого-нибудь среднего типа.

Но Стравинский и Нижинский не преследовали этой цели. Они хотели воскресить примитивные пляски художественно,

во всеоружии современной музыкально-оркестровой, балетной и декоративной техники. Обыкновенно в тех случаях, когда режиссер старается дать «красоту», подняв до ее условий обрабатываемую им действительность, он действует по образцу тех своих предшественников, которые в «Жизни за царя» выпускали на сцену знаменитых пейзажей в шелковых рубашках и плисовых шароварах. Постепенно лишь просачивается даже в оперу и балет сознание, что прекрасное далеко не целиком сводится к красивому, а тем более к красивенькому. Стравинский и Нижинский, давши художественное современное произведение, имеющее своей целью воссоздать младенческую красоту, которая в необработанном виде не может не показаться нам уродством, не пошли ни по пути научной точности, ни по пути балетного обсахаривания материала. Быть может, так и надо было. Надо было найти середину. В этом весь вопрос.

Не говоря о разного рода новаторстве Стравинского, которое отнюдь не является возвращением вспять, но шествованием по тому все еще спорному пути, по которому во Франции идет школа Дебюсси, остановимся мы на том, что, вероятно, и без крайней сложности гармонизации могло бы быть получено.

Музыка Стравинского полна диких и грубых, монотонных и неуклюжих ритмов. Инструменты оркестра теряют перед нами свою знакомую нам индивидуальность, и тембры их сливаются в какие-то новые, завывающие, клокочущие, теряющие характер тона, переходящие в комбинации шумов инструментов, которые будут трещать, выть, шипеть, визжать, дребезжать и т. д. Во всяком случае как ритмы, так и гармония (если это слово здесь может быть употреблено) Стравинского значительны, и они живописуют, и не только живописуют, но и дают нам заглянуть в темные звериные души. Если это кажется смелым до безобразия, то что сказали бы, если бы танцы сопровождалась воплями рогов и стуками примитивных барабанов и трещоток, а также ревом голосов, каким экстазы пляски сопровождаются у подлинных дикарей? Между тем, Стравинский, избегнув этой невыносимой для уха правды, дал в своей музыке больше для понимания избранной им действительности, ибо оркестр у него не забывает своеобразно комментировать то, что мы видим на сцене, а не только ему аккомпанировать.

Нижинского прежде всего приходится похвалить за то, что движение на сцене с великой точностью и замечательным искусством подчинено талантливой звукописи Стравинского. Для того же, чтобы обрести ключ к особенностям примитивного жеста или стадного порыва, Нижинский обратился к вышивкам, очень старым лубкам и вообще разного рода примитивной живописи.

Я очень хорошо понимаю, что на этот путь толкало Нижинского все. Во-первых, живописцы и скульпторы наших дней нашли в архаическом искусстве нечто, на их взгляд, очень ценное и сочетали декадентскую хрупкость и наивную неуклюжесть примитивов в одну, так сказать, косолапую грацию, наводящим на грустные мысли примером которой являются произведения Бурделя в том же театре, где впервые показал свои опыты Нижинский. Во-вторых, все восстановители хореографии, будь то Айседора или Раймонд Дункан, Виллани* или специальные исследователи, ищут представления об умершем танце по его изображениям. При этом, однако, забывается одно обстоятельство. Примитивный танец изображался примитивным же художником. В этом случае изображение должно было быть столь же непохожим на оригинал, как не похож на ребенка им самим сделанный автопортрет. Затем, танцевальный стиль пропускаться сквозь живописный стиль. Если художник считал нужным деформировать линии тела ради пущего украшения вазы — это еще не доказывает, чтобы танец так же точно видоизменял движения своего тела. Словом, вышивки или керамика менее всего подобны фотографии. Это плохие документы. Притом же к ним установилось определенное отношение, с ними спаялось известное декадентское ухищрение, присущее неопримитивизму, ребячливости дряхлеющей культуры. Все эти черты лежат неприятной печатью и на созданных Нижинским танцах, часто вредя их, в общем, интересному эффекту.

Но разве парижская публика первого представления рассмотрела это? Разве она вообще критически, но внимательно отнеслась к интересной попытке? Нет. Она просто бессмысленно и идиотически хохотала и свистала, потому что то, что ей показывали, было совсем непохоже на то, к чему она привыкла. К тому же мутная волна реакционного национализма идет навстречу недавно смехотворно-чрезмерному увлечению всякой иностранщиной в театре.

Восклизание, брошенное на первом представлении известным композитором Флораном Шмиттом: «Vous êtes très roug l'appétition»*, — конечно, парадокс, но возмутиться было чем.

Впрочем, яркий неуспех балета у первой, наиболее испорченной публики действовал на всякого и невольно располагал преувеличивать недостатки его, являясь как бы явным доказательством какой-то недодуманности, чего-то нерассчитанного. Но на третьем представлении публика устроила «Весеннему жертвоприношению» полную овацию. В одной ложе уныло, но упорно несколько человек свистало в заранее принесенные дудки, тем самым лишь подогревая бурю аплодисментов.

Какой-то молодой человек на галерее обратился с речью к публике. «Я приглашаю присутствующих здесь иностранцев, — кричал он, — заклеймить поведение французской публи-

ПРОЛЕТАРСКИЙ СКРИПАЧ

ки, которая осмеливается считать себя самой развитой в мире и оказалась в то же время позорный прием гениальному созданию гг. Стравинского и Нижинского».

Подобная провокация могла бы вызвать страстный протест. И в зале были лица, с волнением протестовавшие; но подавляющее большинство, особенно на верхах, громко аплодировало. Скажут: все это русские, иностранцы; но это — фразеология таких французов, которые убийственно напоминают тех русских, которым повсюду мерещатся «жидомасоны».

Товарищ Эдвард Сермус* увидел свет в доме бедного эстонского крестьянина. Отец его был проникнут пламенной ненавистью к угнетателям своего народа — баронам, и полон героического настроения. Маленький Юлий Эдвард с детских лет был поэтому воспитан в революционно-демократических чувствах.

Став юношей, он вступил в ряды социал-демократической партии.

Часто тянуло этого сурового борца к музыке, ибо музыкальная страсть рано дала себя чувствовать. Но времени не было: оно целиком было отдано рабочему делу.

Лишь когда наступили годы реакции и для кругом скомпрометированного, преследуемого полицией Сермуса были закрыты все возможности работы на родине, лишь став эмигрантом, задумывается он над своим будущим, как музыканта.

Ни на минуту, однако, не рисует он себе перспектив славы и богатства. Музыка тоже должна, по его мысли, служить пролетариату. Он хочет стать скрипачом — музыкантом рабочего класса, выбрать из всечеловеческой сокровищницы музыки то, что достойно нового класса по красоте своей, чистоте, стройности, духу бодрого подъема, что выражает скорбь, но лишь суровую, или мужественную радость. Он хочет в самое исполнение внести дух служения, пролетарское упорство, почти мрачную энергию со взрывами короткого, но могучего энтузиазма.

Но Сермус слишком поздно взялся за скрипку. Правда, пролетарская публика Финляндии и Швеции ласково приняла своего музыканта. Но сам-то он чувствовал неполноту своей подготовки: ведь он был лишь самоучка, в двадцать четыре года взявший скрипку в руки.

Первой большой удачей Сермуса было приобретение ред-

кой старинной скрипки, которую подарил ему по симпатии к его идее один старый музыкант в Стокгольме. И долго играет Сермус на тысячной скрипке измочаленным полуторарублевым смычком, так как новый купить не на что. Артисту приходится познакомиться с черной нуждой, встретить на своем пути много разочарований. Тем не менее его концерты перед рабочими Германии и Швейцарии имеют крупный успех. Меньший — среди менее подготовленного к серьезной музыке пролетариата Италии и Франции.

Но все время мучит Сермуса недостаток школы. Скрипачи королей — хорошие мастера. Мастером должен быть и скрипач Его величества пролетариата всех стран. Но где взять средства?

После ряда удачных концертов в Голландии тамошние товарищи предложили Сермусу дать ему взаймы сумму, необходимую для усовершенствования, если кто-либо из великих скрипачей подтвердит создавшееся у них мнение о нем, как о многообещающем таланте. Сермус отправляется к знаменитому Марто — играет перед ним. Растроганный Марто не только дает ему необходимое свидетельство, но сам соглашается руководить его занятиями.

Итак, главное достигнуто. Работая с железной неутомимостью, Сермус приобретает редкую технику и, наконец, чувствует в себе силы вновь начать свое дело с богатым репертуаром, находящимся отныне в полной власти виртуоза. Первые концерты в Люцерне и Цюрихе вызвали восторги публики и критики. Теперь Сермус в Париже.

Скоро пролетарская и демократическая русская колония в Париже сможет приветствовать своего скрипача и насладиться его вдохновенным исполнением шедевров скрипичной литературы.

Большой лукавый боярин парижского театрального царства Астрюк в письме к прессе, печальном, как изысканная элегия, оповестил мир, что, по недостатку средств и сочувствия со стороны лиц, оные имеющих, спектакли молодого, но уже знаменитого «Театра Елисейских полей», прекращаются*.

Театр из серого мрамора, пурпура и золота, украшенный кистью Мориса Дени* и резцом Бурделя, испустил на днях последний мелодичный вздох.

Первое и последнее представление «Бориса Годунова» на французском языке должно было быть тем более трогательным, что все роды оружия персонала предложили дать это представление бесплатно, дабы не пропали их усиленные труды по подготовке оперы.

Трогательности мешала тонко веявшая в зале атмосфера трюка мосье Астрюка.

Дело в том, что последние дни оказались для парижского музыкального мира чреватые событиями.

Один из директоров Большой оперы — музыкант Мессаже, поссорившись с другим администратором, Бруссаном, решил возобновить свой контракт с государством на новый срок, наступающий с первого января 1914 года, в новой компании — именно с Педро Гальяром, который некогда был уже директором Оперы. Мессаже ни на минуту не сомневался, что так тому и быть. Но на этот раз у Барту оказалось достаточно мужества, чтобы вступить на новый путь. Чрезвычайно богатый, он отдал с большой щедростью и свое время и свои деньги делу развития культуры в родной стране: директор такого серьезного предприятия, как «Théâtre des Arts», автор книги «Современное театральное искусство» — таковы культурные титулы Руше: и первый его шаг — приглашение в музыкальные руководители оперы талантливейшего из французских капельмей-

стеров — Шевильера — лишний раз показал, что с его назначением для старушки Grand Opéra настанут лучшие дни.

Но не так думает Мессаже, который немедленно, не дождавись срока, подал в отставку.

Таким образом, свободными оказались два присяжных директора — Мессаже и Гальяр — с соответственными большими суммами на руках.

Вот с этим-то событием и совпало неожиданное после богатых и уверенных обещаний прекращение спектаклей Астриюкова театра.

И начался по Парижу шепот... довольно явственный.

Злые языки начали утверждать, что Астриук попросту «ломает рубль» и хочет взять тот же театр с облегченным пассивом втроем с Мессаже и Гальяром. К тому же несколько журналов немедленно повели шумную кампанию за необходимость городу дать «Театру Елисейских полей» щедрую субсидию.

Павловский патетически пишет по этому поводу, что «ни одна готтентотская деревня не показала себя столь мало культурной, как Париж», предавший-де столь восхитительный театр. Я не знаю ничего об оценке оперы готтентотами. Но колоссальный бюджет Парижа, часто затрачиваемый довольно нелепым образом, конечно, позволяет городу иметь собственный приличный театр. Пока муниципалитет субсидирует только оперу, печально прозябающую в театре с веселым названием Théâtre de la Gaité*.

Всем этим слухам можно верить или не верить. Как бы то ни было, Астриук как импрессарио показал Парижу очень много интересного. Не последним художественным делом явилась и постановка оперы Мусоргского на французском языке.

Французская большая публика, не говоря о знатоках, очень полюбила шедевр нашего гениального дилетанта. В этом нет сомнения. А между тем непонятность текста, столь важного у такого звукового иллюстратора, каким является Мусоргский, в значительной степени препятствовала полноте оценки.

Перевод Делиня* можно признать виртуозным.

Конечно, о новой постановке «Годунова» легко сказать, что это смесь французского с нижегородским. Однако как же иначе? Задачу составления такой смеси руководители оперы поняли так: дать возможно более точную копию художественных русских спектаклей.

Декорации и костюмы были те же — и, конечно, лучше Юона никто из французов с декоративной частью не справился бы. Недоумеваю только, почему в программе декорации приписываются талантливому Федоровскому, давшему в прошлом году столь характерную обстановку для «Хованщины»? Режиссер Дюрек опять-таки дал точную копию постановки Санина. Напрасно только артисты крестились по-католически. Да еще в массовой сцене стоящие спиной к зрителю

бабы оказались обладательницами роскошных распущенных шевелюр. Конечно, авансцена этим немало украшалась, но был страдал.

Энгельбрехт вел оркестр поистине замечательно — тщательно в звуковом отношении и с огромным драматическим подъемом. Это было отнюдь не хуже, чем у русских!

Хоры пели чрезвычайно старательно и стройно. Компетентная критика давно, впрочем, признала, что театр Астриюка обладает лучшим во Франции хором. Все же я должен сказать, что несколько чувствовалось отсутствие тех фундаментальных басов, которыми так богата наша Русь.

Подавляющую роль Бориса пел и играл Джиральдони*. В верхах его баритон напоминает задушевный тембр Шаляпина, но низы скрипучи и выдают с головой более чем преклонный возраст почтенного артиста. Слышались некоторые тремоло, явно происходившие не от силы чувства, а от слабости мышц. В игре Джиральдони замечалось иногда немного итальянского мелодраматизма. Тем не менее игра была в общем благородная и достаточно сильная. Поддерживаемый из-за гроба мощною дланью великого музыканта и живым примером Шаляпина, Джиральдони справился с такой невероятной задачей, какой является его роль.

Кое-кто из исполнителей совсем не справился с задачей. Очень хорошо, что скучноватая сцена у фонтана была заменена сочной сценой в корчме, но хозяйка, Варлаам, Мисаил, можно сказать, отсутствовали. Лучше были Шуйский и Самозванец. Прекрасно пела Романица Ксению. Но кто положительно доставил много радости — это Феар в роли царевича. Артистка дала эту милую роль в чрезвычайно славных, искрящихся весельем тонах, была грациозна, шаловлива и трогательна, пела как нельзя лучше. Песенка «о попке», почему-то выпускавшаяся русскими, была восстановлена и вызвала овацию. Действительно, что это за жемчужина детской музыки!

Энгельбрехт и другие артисты, конечно, были предметами шумной овации со стороны несколько специальной публики, приглашенной на этот исключительный спектакль. По окончании спектакля горячо вызывали Астриюка. Театр был полон. Не сходя с места, слушал оперу Дебюсси. С большим вниманием следили за нею и наши соотечественники — Дягилев и Бакст*. Все констатировали, что шедевр Мусоргского пустил прочные корни в великолепной культурной почве Франции.

И как там ни хитер мосье Астриук, нам до этого мало дела, — а хотелось бы, чтобы его театр сохранился Парижу.

РУССКИЙ И АМЕРИКАНЕЦ В БОЛЬШОМ ПАРИЖСКОМ СЕЗОНЕ

Парижский весенний сезон, самый модный и дорогой, во время которого в Париж приезжают самые знатные театральные гости, закончился. Можно уже обдуманно подвести ему итоги. И приходится признать, что итоги эти несколько грустны для русского искусства.

В этот раз конкурировали между собою бостонский антрепренер Рессель с итальянцами сначала, а потом с немцами в вагнеровском цикле и Дягилев * во главе русской балетной и оперной труппы. Рессель давал свои спектакли в блистательном «Театре Елисейских полей», Дягилев — в Grand Opéra.

Русский балет и опера пользуются в Париже огромным успехом. Год за годом Дягилев привозил парижанам настоящие откровения. Имена Мусоргского, Римского-Корсакова и молодых новаторов, вроде Стравинского, именно благодаря этим спектаклям заняли почетное место в ведущих в Париже анналах мирового искусства. Бакст, Рерих, Бенуа, Фокин, Нижинский, Карсавина, Шаляпин в своих лучших ролях, целая плеяда прекрасных певцов, вроде Петрова, Петренко, Бриан, изумительный хор, какого Париж никогда не слыхивал, искусные капельмейстеры, вся атмосфера одновременно изысканной и варварской роскоши — ослепили веселящийся Париж и со всех сторон устремляющихся туда интернациональных паразитов и обеспечили на первое время русским гастролерам исключительный материальный успех.

Его не нужно смешивать с успехом художественным, который был также велик. Правда, тот, другой Париж, интеллигентный, художественный, творческий Париж, который скажет свое громкое слово завтра, Париж, успех у которого прочен, в то время как успех у снобов — мимолетная мода, многое критиковал в дягилевских постановках. Но, взвешивая все, в общем и целом, и он преклонился перед молодой и красочной вакханалией, явившейся к нему с северо-востока.

Как и следовало ожидать, однако, материальный успех начал клониться к ущербу. Колоссальные издержки чисто артистического характера с самого начала усугублялись у Дягилева погоней за роскошным зрелищем. Русские наезды сопровождались безумными тратами и требовали громадных доходов. Прошлый год — отчасти, может быть, по новизне акустически превосходного, художественно нового и интересного Елисейского театра, но главным образом по начавшемуся уже пресыщению снобов — не принес желанного дохода.

По-видимому, Дягилев умозаключил из этого, что необходимо разжечь новый интерес снобистских кругов к русским новаторам новыми взрывами ослепляющей роскоши и новыми новаторскими дерзостями, хотя бы иные и ограничились с потугами на новаторство, с вымученными выкрутасами. С программой, обвешанной со всех сторон звонкими и яркими бубенцами, Дягилев решил позволить себе непомерное увеличение цен на места, которое просто отбросило парижскую демократию и даже средние классы от русских спектаклей, оставив их целиком на жертву художественно развращенной, густо позолоченной публики.

Коммерческий расчет оказался верным. Сама дороговизна мест привлекала. Есть круги, в которых стыдно не пойти на хорошо рекламированный спектакль, если платить за него нужно дорого. В дело замешивается женское тщеславие, присущее выскочкам пускание пыли в глаза, и зал наполняется. Когда наследники Римского-Корсакова жаловались суду на чересчур бесцеремонное искажение художественных замыслов покойного композитора *, поверенный Дягилева повторял только один веский аргумент: мы получили шестьдесят тысяч франков!

Перед этим аргументом, однако, не снимет шляпу ни один художник, ни один критик, которому сколько-нибудь дорого искусство само по себе. Перед этим аргументом он, наоборот, надвинет шляпу поглубже и пройдет мимо, презрительно пожав плечами. Но этот аргумент как нельзя более в стиле новых постановок Дягилева. Во-первых, все новости сезона, то есть «Иосиф Прекрасный», «Соловей» * и «Золотой петушок», были обставлены с упомянутой расточительностью. О ценах декораций Бенуа для «Соловья» ходят прямо какие-то невероятные рассказы. Результатом получился не всюду одинаковый. Можно было подумать, что во всех трех спектаклях прежде всего проходила одна идея: дать максимально пестрое, сногшибательное зрелище. Для этого историю об Иосифе и жене Пентефрия перетащили в Ренессанс и дали декорацию и костюмы, взвинченно и часто, увы, несколько безвкусно воспроизводившие головокружительное богатство веронезовских композиций. Там гипертрофированная Венеция, а у

Бенуа, по замыслу, прежде всего столь же гипертрофированный, чудовищно роскошный, азиатски непомерный Китай. Оговорюсь, впрочем, что Бенуа, не уклонившись от данного ему, по-видимому, Дягилевым предначертания — дать в параллель венецианскому калейдоскопу такой же китайский, — достиг большого художественного результата и дал серию картин, полных своеобразной глубины. Наконец, Гончарова *, отбросивши всякие футуризмы и лучизмы, должна была пленить и огорошить парижскую публику гигантским базаром игрушек. Как дети, растопырив руки и с безумными огоньками в глазах, бегают по ярмарке пряников и затейливых в своей грубоватости кустарных изделий на их потребу, так и парижане восхищенным «о! о!» приветствовали игрушки, которые высыпала им из своего передника русская художница.

Всюду зрелище — и только зрелище. Зрелище, по самому плану, должно было заслонить остальное художественное содержание каждого спектакля. Так оно и вышло.

О музыке Стравинского спорят много. Я оставляю в стороне отзывы консерваторов. Но и передовая критика доходит до упреков Стравинскому в крайней диспаратности первого действия и остальных, в окончательной потере объединяющей линии, которую эти критики готовы, однако, признать в «Весеннем жертвоприношении», — наконец, в прямых плагиатах у Дебюсси. Другие, главным образом Лалуа, рассыпаются перед Стравинским в комплиментах самого лестного свойства и считают «Соловья» шедевром. Но сама острота этой полемики должна была бы свидетельствовать о большой яркости музыки Стравинского. Я должен констатировать, однако, что декорации Бенуа — это шествие мандаринов, эта игра причудливых форм и светотеней — задавили Стравинского и что, за исключением двух-трех мест (быть может, Стравинскому наименее дорогих), публика не обращала на его музыку внимания. Хуже было дело с «Иосифом». Тяжелая и гремучая, но, конечно, талантливая музыка Штрауса, как не менее тяжелая и яркоцветная сценическая постановка, отягощены были очень нелепым либретто. Древняя история о роскошной соблазнительнице святого простеца должна была, по мысли Гофманстала и Кесслера, превратиться в какую-то культурно-метафизическую аллегория. Но из нее не получилось, однако, ничего, кроме скучных совпадений с «Парсифалем», отчасти с аннунциевским «Святым Себастианом» *. И музыка, и танец должны были стараться идти в ногу с педантическими философскими измышлениями двух немецких, как баварское пиво, либреттистов, в силу чего общее впечатление было разбухшее. Метафизики, собственно, тут на грош, но дешевой метафизики и на грош дают столько, что она испортила весь вкус столь «блестяще» задуманного спектакля. Экзгибция бедного московского мальчика Мяси́на и певицы Кузнецовой *, старавшейся

преувеличенной мимикой вознаградить себя за вынужденное молчание, не помогла делу. Но если в «Иосифе Прекрасном» певицу Кузнецову заставили двигаться, но не петь, то целую серию великолепных певцов заставили петь, но не двигаться в «Золотом петушке». Как вы знаете, их усадили в шутовских нарядах по обе стороны сцены, откуда они и выпевали оставленные им милостью дирижера объедки своих партий. За них на сцене более или менее удачно кривлялись балетные танцоры.

Легко говорить, конечно, о большой художественности этого спектакля. Ведь все-таки был Римский, хотя и изувеченный. Были прекрасные артисты оперы и балета, был веками выработавшийся кустарный народный стиль и сравнительно недурная выразительница его в данном случае — Гончарова. Все это элементы, которые могут постоять за себя. И подобных прекрасных элементов много во всяком русском спектакле. Это напоминает мне, однако, одну кухарку, которая на замечание своей барыни, что ее сладкое блюдо совершенно не удалось, отвечала: «Барыня, это не может быть плохо, там положены шоколад, яйца, сливки, сахар — все вещи хорошие».

Художественный неуспех нынешней серии русских спектаклей в Париже несомненен. Среди серьезной критики и серьезной публики разногласий на этот счет почти нет. Но что же делать? — скажет Дягилев. Может быть, то, что сделал Рессель? Дягилев сделал все, чтобы на фоне своего американского соперника показаться куда американистее.

У Дягилева цены были втрое выше, у Дягилева была реклама, доходящая до крика: «Полубог Мяси́н!» или «Госпожа Гончарова, по инициативе которой все аристократки Москвы и Петербурга не выходят на улицу иначе, как с голубым слоном на лбу». У Ресселя — ничего подобного. У Дягилева — шедевр Римского-Корсакова в изувеченном виде. У Ресселя — колоссальный пиетет к Вагнеру. У Дягилева Купер уезжает в Лондон и бросает Римского и Стравинского дирижеру Монтэ, который должен играть их с одной репетиции, — у Ресселя Вейнгартнер, Никиш, Поллак. У Дягилева декорации лезут на первый план, и все приобретает сверхмузик-холльный характер — у Ресселя Иосиф Урбан находит постановки простые, гармоничные и при недороговизне своей почти совершенные. Неправда, чтобы русская музыка не могла выдержать сравнения с Верди и Вагнером. Неправда, чтобы Шаляпин, Петренко, Бриан уступали хотя бы и госпоже Метценауэр, господам Роою и Зембаху. Неправда, чтобы наш хор не мог поставить в тень прекрасный бостонский хор. Но художественный эффект этой конкуренции несомненен. Рессель дал спектакли огромного духовного содержания и огромного формального совершенства без треску, без шумихи, без базара. Ах, если бы наш нижегородский американец поучился художественной серьезности у американца бостонского!

РУССКИЕ СПЕКТАКЛИ В ПАРИЖЕ

В настоящее время является уже бесспорным, что в некоторых областях искусства Россия занимает одно из первых мест и дает Европе блестящие примеры для подражания.

Уже художественная выставка, устроенная в Париже г. Дягилевым несколько лет назад, открыла для многих глаза на своеобразие и талантливость наших художников. Тем не менее, трудно сказать, чтобы русская живопись в какой-нибудь мере влияла на Запад. Быть может, только теперь, с открытием сокровищ религиозной живописи старой Руси чисто русские влияния начали проноситься над Европой. Но не то в области искусства театральной, прежде всего декорационной живописи и костюмов. Здесь крупнейшие русские художники, вроде Рериха, Бенуа, отчасти Юона и Добужинского и в огромной мере Бакста, произвели настоящую революцию. Правда, раздаются голоса против излишней пышности и яркости русской декоративной палитры, против слишком самостоятельной, а иногда даже и главенствующей роли декораторов в спектакле. За всем тем, влияние Бакста, отразившееся на многих театральных постановках, вышло за рамки театра и изменило стиль дамских мод и меблировки квартир. Я не хочу сказать, чтобы влияние того удивительного смешения варварского богатства и своеобразно строгого вкуса, которое свойственно особенно Баксту, было очень широко и длительно, — но влияние это заметно, и имя Бакста и его товарищей по отданной служению театру кисти должно остаться в истории художественной культуры Европы в целом.

Еще больший триумф одержала Россия в области музыки. Мусоргский ошеломил французов. С удивлением им пришлось констатировать, что большая часть новаторских гармонических приемов, как и вольная, чисто драматическая трактовка музыки, составляющая четыре пятых славы Дебюсси и Дюка-

сов * как обновителей французской музыки — были уже в огромной мере свойственны Мусоргскому.

Лалуа, преданный оруженосец и почти до рекламы доходящий поклонник школы Дебюсси, говорит об этом: «У латинянина больше вкуса, больше школы, больше меры — у славянина больше шири, страсти, силы». А если к этому прибавить, что Мусоргский умер до рождения Дебюсси *, то понятно, на какую высоту поднимается этот представитель русской музыки, в свое время считавшийся только «не лишенным дарования, но беспорядочным дилетантом».

Мусоргский победил и широкую французскую публику, и, несомненно, окажет (и отчасти уже оказывает) огромное влияние на оперную литературу. Но он не один, конечно. Уже и раньше известные французам Римский-Корсаков, Чайковский получили теперь другую оценку и сопричислены к лику великих европейских мастеров. Русская музыка стала совершенно определенным понятием, включающим в себя характеристику свежести, оригинальности и прежде всего огромного инструментального мастерства. Эти слова произносятся теперь не иначе, как с почтением.

Отчасти этому способствовала та блестящая передача шедевров русской музыкальной литературы, которая дана была французам благодаря г. Дягилеву.

Шаляпин и русский хор — это несомненные вершины европейского вокального искусства для всякого музыкально образованного европейца. Но весь оперный ансамбль, который привозил с собою Дягилев, находится почти на том же уровне. Перед каждым из этих певцов и певиц приходится останавливаться в изумлении. Не только поразительная свежесть и сила голосов — результат, быть может, по преимуществу деревенской нашей культуры, — но и огромная художественная вдумчивость при концертном и оперном исполнении, которую можно назвать, так сказать, школой Шаляпина, настолько выделяют наших певцов, что, если в Европе появляется теперь крупный певец-художник, вроде Ванни Марку или Адама Дидур, то сейчас же говорят, что это певец в роде Шаляпина.

Наконец, по свидетельству самого Родена, русский балет также внес существенную новую ноту в европейскую хореографию и во все искусство. Правда, уже Лой Фюллер была не только изобретательницей танца Серпантин, но и умела поновому сочетать хореографию и музыку. Я склонен соглашаться с теми, кто очень считается с влиянием Фюллер на гениальную Айседору Дункан. Айседора Дункан — культурное явление столь огромное и даже, если хотите, загадочное, по крайней мере, на первый взгляд, что о ней надо было бы писать отдельно. Скажу только что это она, конечно, сломала рамки милого и интересного, но застывшего академического балета, это она вернула танцу эмоциональную свободу, сделала его

одним из самых прямых выражений души человека. Конечно, пока для немногих артистов. Но широкая волна, идущая теперь по Европе в виде школ сестер и братьев Дункан, в виде ритмики Далькроза, английской каллиграфии, эстетической гимнастики Демени*, — имеет своим началом Айседору¹.

«Русский балет», по-видимому, стал возможен только после Дункан. Фокин*, можно сказать, неожиданно развернул перед Европой подлинно драматический балет. Он дал сценический танец в полном смысле слова, подлинное наслаждение телодвижениями большой гибкости и исключительной чистоты, словом, грации человеческой, в то же время иногда чрезвычайно глубокую драму, сочетающуюся с элементами балетными в неразрывное целое. Если вы прибавите к этому те декорации и костюмы, ту музыку, о которой сказано выше, вы поймете сумасшедший успех русского балета по всей Европе.

«Благодетельные и опасные джины» назвал их в одной статье Вюйермоз. Но тот же критик добавляет: «Мы невольно стали к ним слишком строги. Их невероятный успех обязывает. И не только каждый шаг назад, но даже простая остановка глубоко разочаровывает их обожателей».

Все эти прелести русского художественного творчества, расцветшие на убогом фоне русской общественной жизни, быть может, отчасти даже в силу стеснения всякого другого творчества, были привезены в Европу и показаны здесь лицом, исключительным по размаху — антрепренером г. Дягилевым.

Но успех кружит голову. После первых побед г. Дягилев захотел последующих.

В Европе почти не приходится считаться, когда дело идет о дорогостоящих спектаклях, ни с народной, ни вообще с серьезной трудовой публикой. Блистательные театральные залы, при непомерно дорогом цене, заливаются сверкающей волной международных снобов. Настоящий доход получается именно от них, от золоченой черни, от наихудшей, наипустейшей, наизвращеннейшей среды нашего общества.

Эта публика была зачарована пестротой и новизной русских спектаклей и валом на них валила. Скучающие, не знающие куда деть свое время и в чем найти предмет для своих салонных разговоров, они с удовольствием и впредь будут устремляться в русский театр, но только если каждый раз он будет приготавливать им какой-нибудь сюрприз.

Есть другая Европа — та, которая сама творит. Есть Париж изумительной гениальности — молодой Париж.

Конечно, для того, чтобы продолжить влияние и интерес в этих кругах, в интеллигенции, в широком смысле этого сло-

ва, тоже нужно развешивать и углублять раз данные ей начала. Никто же не может удовлетвориться простым повторением! Но пути к такому здоровому развитию русского искусства, конечно, открывались. Далеко не все сокровища русской оперной литературы были представлены Дягилевым. А что касается художественно-декоративной стороны — так здесь открывалось поле прямо необъятное, и по которому, к сожалению, пошли не русские, а другие, — поле художественно-синтетического упрощения и углубления декоративных эффектов¹.

Хотя мне и кажется, что г. Стравинский и Нижинский вступили на несколько рискованную стезю, нельзя отрицать, однако, что и в «Послеполуденном отдыхе Фавна», и в еще более оспаривавшемся «Весеннем жертвоприношении» было много положительных сторон. И замечательно, что маленькие ревью и такие журналы, как «L'Humanité», «Gil Blas», были с самого начала на стороне новаторов против натиска газет богатой буржуазии с покойным Кальметтом* во главе. Быть может, хотя это предположение я делаю со всяческими оговорками, даже «Соловей» Стравинского есть плод интеллигентного искания. По крайней мере часть музыкальной критики, в особенности Лалуа, можно сказать, коленопреклоненно встретили эту партию, на меня лично в двух последних актах произведшую впечатление шума, полного потуг на оригинальность и нигде не достигнутую глубину. Но в «Соловье» чрезвычайно интересны были декорации Бенуа. Эта фантастическая китайщина давала какой-то совершенно особенный живописный аккорд, и здесь-то определение, которое я дал Баксту, остается вполне уместным: крайняя роскошь азиатского варварства, которая тем не менее таинственно сдерживается своеобразно строгим вкусом. Но, кроме внешней живописности, Бенуа удалось еще достигнуть и эффектов психологических. Некоторые картины и некоторые эффекты света производили глубоко волнующее впечатление.

Однако даже этот лучший спектакль сезона заслуживал осуждения именно чрезмерным блеском своей зрелищной стороны. И эта сторона тем более скандализировала подлинных друзей русского искусства, что она гармонировала с общим характером новых дягилевских спектаклей.

Несколько обескураженный средним успехом прошлогоднего сезона, в котором повторялось старое и не без спора были приняты «Хованщина» и «Весеннее жертвоприношение», — Дягилев решил во что бы то ни стало одержать над Парижем новые блестящие и обогащающие антрепризы по-

¹ Уже в послереволюционное время русский театр обошел всех именно на этом пути.

¹ К этому, конечно, надо прибавить влияние Дельсарта*.

беды. И с этой целью решено было дать нечто фейерверочное, целиком зрелищное, и зрелищности было принесено в жертву все подлинно художественное.

Кто обращал внимание на музыку Штрауса в «Иосифе» в тех местах, где она не просто аккомпанировала шумному зрелищу? Кому было дело до тяжелого, как немецкий пфанкхен*, замысла либреттистов этого странного балета, чуть не в целом томе комментировавших его скучное действие? Смотрели исключительно на переливающиеся сотнями ярких красок и золотом картины. И для этой истории Иосифа и жены Пентефрия перенесли в сверхверонезовскую постановку. Работали под него за совесть. И несмотря на участие в этой работе самого Бакста, получилось немножко так, как когда в палатах какого-нибудь купца «пущают под мрамор и под красное дерево»: мрамор выходит куда мрамористее настоящего. Так и тут, переверонезили до головокружения. Исполнение было ниже обычного. Должна была бы требовать снисхождения поставленная в положение балерины прекрасная певица Кузнецова. На десять ступеней ниже Нижинского оказался молодой Мясин. Все вместе производило впечатление затей, бьющей исключительно на пышность, и было странно, что Штраус позволил превратить себя в простого аккомпаниатора, каким является какой-нибудь тапер в «блистательном синема». И как раз свидетельствовало о неуспехе затей то, что даже антипатичная публика этого сумасшедше дорогого спектакля сделала овацию именно Штраусу. В самом деле, в конце концов только его музыка в иных наиболее благородных частях партитуры была подлинным искусством. И все-таки она до того искривлена требованиями либретто и сцены, что, конечно, никто не упомянет об этом балете, перечисляя подлинные шедевры парадоксального и шумного гения современной немецкой музыки.

Но гораздо горше, конечно, был зрелищный пересол г. Дягилева по поводу «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Что бы ни говорили в оправдание этого зрелища, как бы ни ссылались на то, что ни Пушкин, ни Римский-Корсаков не протестовали бы — благо и тот и другой молчат, — но я глубоко сочувствую наследникам великого музыканта в их протесте.

Я согласен: сам по себе спектакль был довольно интересен. Разве не интересно смотреть на целый мир забавно и с фантазией построенных игрушек, которые, словно добрая няня, выбросила из передника снобам г-жа Гончарова? Разве не пикантно, что превращенные в мумии певцы поют, сидя по сторонам сцены, а балетчики, часто не в такт и не в лад с ними, «действуют»? А кроме того, Пушкин остается Пушкиным, а Римский — Римским, даже когда их растянули на про-

крустовом ложе, «рассудку вопреки, наперекор стихиям». От обоих великанов остались только торсы, но и торсы великолепны.

Таким образом, основной порок дягилевских постановок носит одновременно и личный, и общественный характер. Лично Дягилева можно упрекнуть в том, что, идя навстречу требованиям публики блазированной, спрашивающей всегда чего-нибудь новенького, кисленького, остренького, он стал «потрафлять», и благородное русское искусство превращает нынче в шута, кривляющегося на забаву могущим выбросить несколько сот франков за ложу. Общественная же причина — это глубже — лежит в трудности давать спектакли, требующие во всяком случае серьезных затрат, опираясь только на серьезную публику. «Богатая» же публика платит только за трюки. Но искусство ведь тоже дорого стоит. Это уже беда, имеющая свой корень в том общественном хаосе, которыми питаются корни и остальных ядовитых деревьев нашей жизни, отравляющих воздух зловонием своих поганых цветов.

Но неужели «гениальный антрепренер Дягилев» не может в «гнилом Париже» суметь разрешить эту квадратуру круга? Удешевить материально, но углубить духовно свои спектакли и апеллировать к большой мировой интеллигенции?

Я думаю, что он мог бы это сделать, если бы не гонялся за шумихой и огромными доходами. Я думаю это потому, что одновременно с ним, таким образом, невольно конкурируя с ним, в другом огромном парижском театре (Дягилев был в Орёга) — в «Театре Елисейских полей» — бостонский антрепренер Рессель дал необыкновенно артистический, преисполненный благоговения цикл опер Вагнера. Театр был почти все время полон. Первоклассные певцы и первоклассные дирижеры не делали, однако, необходимой недоступность цен. Постановка была прекрасна, несмотря на свою простоту.

То, что можно было сделать для Вагнера, можно сделать и для Мусоргского, и для Римского, и для других.

Станным образом, в Лондоне Дягилев решил дать и «Псковитянку», и «Майскую ночь». Я уверен, что вскоре он решится поставить и «Садко». Почему всего этого не делается в Париже? Неужели, располагая такими артистами, как Шаляпин, Петров, Андреев, Алчевский, как Петренко и многие другие, располагая изумительным хором, прекрасным дирижером (Купер), нельзя иметь серьезного художественного успеха без всей этой досадной мишуры, без всех этих салто-морталей?

Русскому искусству предстоит, быть может, еще триумфы. Разве имеет Европа театр такой огромной художествен-

НАРОДНЫЕ КОНЦЕРТЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРКЕСТРА

ности и сосредоточенности, как московский Художественный? Разве есть у нее театр такой игривой, тонкой иронии, как «Кривое зеркало»? * Но да помнят русские антрепренеры, что поражающая сила русского искусства заключается именно в его искренности, в его «святости». До тех пор хорош русский художник всех областей искусства, до тех пор поражает он европейца, пока сохраняется в нем пламя служения искусству, а когда заразившись тлетворным буржуазным духом, он превращается в кривляку, наживалу — то успех покидает его. Если в этот раз Дягилев еще собрал обильную жатву, то что будет в следующий раз? Или уж полное гаерство, за которое грязно-золотой Париж готов будет платить еще дороже, либо приостановка успеха. Потому что эти м люд я м все надоедает быстро.

Быть может, Дягилев поймет это и начнет строить другой, из другого материала мост между культурой русской и культурой западной. А если он этого не сделает, то не станут ли строить такой мост помимо него? ¹

¹ Он строится теперь не без успеха. [Прим. 1924 г.]

В числе прочего годного к употреблению наследия из царского двора достался нам и «императорский придворный оркестр» *.

Не знаю, понимали ли цари и их компания что-нибудь в хорошей музыке, но царское звание обязывает. Хочется перед Европой щегольнуть, поэтому, как многое при дворе, так и оркестр был хорошо поставлен. Прекрасные исполнители не получали только ни достойного руководителя, ни, в особенности, достойной публики.

Взяв власть, мы, коммунисты, представители трудового народа, и не подумали — как ожидали от нас, «вандалов» — разрушить и распустить оркестр. Мы сохранили его как государственный, в уровень современной дороговизне подняли оплату в нем труда, и оставили за ним еще временным правительством приглашенного чудесного дирижера С. Кусевицкого *, дав ему значительно более широкие возможности осуществить его музыкальные планы, чем те, какими он раньше располагал, мы дали продолжительные каникулы музыкантам и теперь предоставим народу на поучение и наслаждение этот прекрасный музыкальный коллектив.

Один раз Государственный оркестр, вместе со своей красавицей-сестрицей — Государственной капеллой, уже блестяще и волнующе принял участие в революционном торжестве. Это было Первое мая. Никто, кто попал тогда в Зимний, не забудет вдохновенного исполнения в память павших героев революции «Реквиема» Моцарта под управлением дирижера Государственной оперы А. Коутса *. Потом «Реквием» был повторен на чествовании Маркса.

Теперь Государственный оркестр начинает огромную работу, намереваясь давать по четыре больших концерта в неделю.

Уже начат цикл симфоний Бетховена в зале Народного Собрания. Я был на одном концерте, видел восхищение пуб-

лики; должен был признать, что такого исполнения надо очень поискать и в лучших музыкальных центрах Европы. Но эти концерты, и по составу программы, и по ценам, не являются общедоступными. Как они ни важны, особенно для самих музыкантов и специально подготовленных ценителей музыки, не в них центр тяжести работы Государственного оркестра: он в серии народных концертов.

Каждую неделю вечером в шесть часов в пятницу и днем в двенадцать в воскресенье в чудной Растреллиевской зале Зимнего дворца будут даваться по чрезвычайно малой цене большие симфонические концерты.

Народ полюбил пышный и стройный дворец, им завоеванный. Нигде рефераты, концерты, киносеансы не собирают столько публики. Будут, знаю, посещаться толпами и эти вечера и утра первоклассной музыки.

Имейте в виду, что оркестр вовсе не хочет давать народу так называемую общедоступную музыку, играя ее во втором сорте. Оркестр сознает, что он народу должен дать лучшее, на что он способен, и выбрать программы, полные великим духовным содержанием. Но исполняемое будет так выбрано и расположено, чтобы сделать его возможно более понятным и для тех, кто в музыке не искушен и кому нужна известная постепенность. Постепенность не от худшего к лучшему, конечно, а от прекраснейшего, но более простого, к тому же прекрасному, но более сложному. Будут составляться программы с пояснениями, иногда читаться небольшие вступительные лекции.

В ближайшую пятницу будет иметь место первый такой концерт. Я хочу открыть эту серию вечеров высокого искусства для народа небольшой лекцией на тему: «Народ и музыка».

Мы, однако, не хотим ограничиться этим. Из рабочих районов не так легко поехать в Зимний дворец слушать музыку. Мы не будем только ждать дорогих гостей к себе. Гора народная, пожалуй, не сдвинется сразу с места. Пусть же музыкальный Магомет пойдет к горе. Каждую неделю Государственный оркестр предполагает выезжать с концертом в какой-либо район. Но тут уж культурно-просветительные центры районов, стоящие в них красноармейские части и т. п. должны нам помочь. Перевозочные средства дороги и скудны. Входите с оркестром в сношения насчет того, как получить грузовик для перевозки инструментов, как облегчить передвижение. Я убежден, что каждый район, каждый полк придет на помощь оркестру, чтобы заполучить его к себе, чтобы чарующая фея музыки на пару часов слетела к ним и своей божественной песней, своей бессмертной лаской помогла забыть скорби, утешила бы и новую мощь вдохнула бы в богатырскую рабочую грудь.

ПО ТЕАТРАМ

Во время последнего моего пребывания в Москве я успел посетить несколько театров и хочу поделиться впечатлениями с петроградскими читателями. В Малом театре мне удалось видеть давно не игранную неоконченную драму Алексея Толстого в постановке Санина и с Южиным в главной роли*. Поистине превосходный спектакль, который можно самым горячим образом рекомендовать рабочей публике. Я очень рад, что пьеса эта включена в репертуар Александринского театра и, вероятно, скоро пойдет у нас в Петрограде. Впрочем, Московский Малый театр не может пожаловаться на публику — не только он делает постоянно полные сборы, но и в публике своей он имеет постоянно значительный рабочий элемент.

В старой-старой пьесе Алексея Толстого есть много такого, что непосредственно говорит душе современного революционного зрителя. Конечно, между вольницей буйного Новгорода и современной коммунистической Россией легли столетия, но сердце сердцу весть подает и, в конце концов, для свободной трудовой России всегда останутся светлым памятником на темном фоне ее прошлого Новгород, Псков, Вятка и те левые партии, которые в свое время являлись нашими предшественниками на почве русской истории.

Алексей Толстой дает необычайно живую, хотя сентиментально-мелодраматическую картину новгородской жизни; но сентиментальность и мелодраматизм для новой публики несколько не вредны, и часто то, что учено-интеллигентная публика склонна считать за дешевый эффект, в самый раз по плечу публике свежей, привыкшей к сильным выражениям чувств.

И великолепный язык Толстого, поистине великолепный, — настоящая радость для каждого любителя подлинной русской речи, и определенность очертаний его фигур, спокойное вели-

чие его героев и демоническая порочность его злодеев — все это может показаться наивным только публике, потерявшей настоящее чувство театральности.

Это — пьеса, которая просится во всякий народный репертуар.

Играется она в Малом театре превосходно.

В этот вечер я почерпнул лишнее доказательство правильности той линии, на которую вступил Комиссариат народного просвещения. Мы ни на одну минуту не должны из-за каких-нибудь эмоциональных движений и чувствований, присущих нам, революционерам-интеллигентам, посягать на старые культурные ценности под предлогом их буржуазности.

В свое время я со всей подробностью выскажусь относительно применения этого термина — буржуазный — к прошлому человеческой культуры, применения, которым начинают отвратительно злоупотреблять. А пока констатирую только тот факт, что настоящий, подлинный пролетариат валит в такой театр, как Московский Малый театр, и с несравненно меньшим интересом относится к самым передовым исканиям, даже в тех случаях, когда их «левизна» в смысле смелости, новаторства сочетается с левизной гражданской.

Из этого не следует, чтобы мы хоть на одну минуту согласились со староверами, которые не прочь были бы сунуть палки в колеса новой колесницы, на которой старается выехать на большую дорогу культурное творчество и молодое искусство искателей. И тут, рядом с чепухой, абсолютно не-обходимой и неизбежной в кухне-лаборатории, какой, по справедливому замечанию некоторых моих сотрудников, все еще является область искусства искателей, появляются вещи, достойные всяческой похвалы. Правда, то новое, что я видел в этот раз в Москве, является скорей формальным претворением старого.

Чрезвычайно отрадное впечатление произвел на меня спектакль в Большой оперной студии, открытой сейчас известным режиссером Федором Комиссаржевским при Советском театре*. Давались опера Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» и пастораль Глюка «Любовь в полях». То, что было нового в обеих этих постановках, было чрезвычайно хорошо. «Моцарт и Сальери» дан на фоне какой-то метафизической темноты; огромный провал в мировую ночь, из которого яркими трагическими пятнами выступали только отдельные элементы сцены — красный камин, белый стол и лица действующих героев, бледные лица в кружевных жабо и бледные руки в кружевных манжетах. Постановка интересна, и можно было бы добиться в этом направлении поистине потрясающих результатов. Старый материал, которым располагал режиссер, в той части, в какой он исходит из Пушкина и Моцарта (несколько тактов «Реквиема»), поддается вполне такой перера-

ботке в колоссально трагическое. Этого нельзя сказать о языке Римского-Корсакова. При всем моем уважении к зитору и высокой оценке, которую я невольно воздаю его произведениям, опыт «Моцарта и Сальери» я думаю кзыкальном отношении заурядным, и хочется думать, что пьеса Пушкина, которую, по-моему, не надо называть и чиречитативную оперу, может идти в форму с содержанием, что новым сопровождением. Но для этого нужна и невообразимо новая музыка, более глубокую и на своего рода классицистическое моцартовские элементы, основано на недоразумении, Пастораль Глюка, при как же может оказаться любимотнюдь не ведет к еегариата, как любимым зрелищем прелестна. Мы все-таки классический балет. И ради бога, ческую французет этому. В этом вовсе не сказывается и все понимае пролетариата, а скорее наше собственное мым музы пролетариат ищет искусство уверенного мастердля нег мастерство в игривом, в грациозном, в трагическом, пустодно, он находит в сохранившихся еще остатках статеатра, чуть было не загаженного окончательно буржуазней и чуть было не искаженного неврастенической тенденцией, — именно тут он находит удовлетворение своим здоровым требованиям, он находит массив, на котором он может чему-то учиться и на котором он может строить дальше.

Возвращаясь к Глюку, я хочу сказать, что когда я слушал его игривую, нежную, остроумную, сверкающую музыку, я понял, откуда впитывали соки корни оффенбаховской оперетты. И, конечно, я понял, что оффенбаховская музыка кажется пошловатой рядом с музыкой Глюка. Отсюда вывод, что когда мы начнем создавать наш народный водевиль, нашу социалистическую сатиру-оперетку, то нам придется искать истоки даже не в мнимо-классической оперетке Парижа середины прошлого века, а в эпохе, более близкой к Великой французской революции. Вообще мне кажется, что и век Великой французской революции, и первое десятилетие XIX века является для нас и для нашего театра источником бесконечных поучений. При этом я говорю именно о Франции. К этой теме еще придется вернуться.

ПЕРЕДОВОЙ ОТРЯД КУЛЬТУРЫ НА ЗАПАДЕ

Когда я уезжал из Франции, делилась уже группа, начавшая стность, которую я старался распы в России: Жюль Ромен, Вильдрак, Жюжет, Жорж Шенневьер, композитор Дуай, большого театра «Старой голубятни» Жак К, которую изве других*.

От Лефевра*, нашего дорогого товарища, безвременного члена погибшего при возвращении со Второго съезда III Интернационала на родину, я узнал, что все эти люди занимают место идейного авангарда Франции. Они более или менее тесно связаны и с Роменом Ролланом и с Барбюсом. Это не то чтобы коммунисты, но это люди, чутко и внимательно прислушивающиеся к тому, что делается в России, и во всяком случае, возлагающие свои надежды на рабочий переворот, на пришествие нового социального мира и настроенные резко критически по отношению к мнимой культуре последних десятилетий.

Я несколько не удивлюсь, если Франция после Турского конгресса*, который так резко двинул организованные рабочие массы по пути к коммунизму, обгонит нас с точки зрения социальной культуры чрезвычайно быстро. В самом деле, у нас дело обстоит с нашей интеллигенцией как нельзя хуже.

Я говорю не о той массовой интеллигенции, которая встретила революцию диким саботажем, — она, в конце концов, частью присмирела, частью даже идейно слалась — я говорю о вершинах нашей интеллектуальной жизни.

Да, Валерий Брюсов* не только примкнул к коммунистической партии, но и написал в последнее время несколько прекрасных стихотворений, воспевающих настроения и переживания нашей эпохи (пока это еще только несколько стихотворений).

Некоторые другие писатели, среди них и крупнейшие (например, Андрей Белый, Вячеслав Иванов* и некоторые другие) работали вместе с Советской властью. Но работа их, по правде сказать, была довольно-таки бесплодна. Рядом с этим большая группа «левых» примкнула к революции весьма бурно, но принесла с собой мало утешения.

Те и другие не имели раньше и не имеют теперь почти никаких элементов доктрины, принципиального мировоззрения, художественного «кредо», которые послужили бы базой для искусства, идущего в ногу с новыми требованиями. Радуетесь даже распылчатому коллективизму Вячеслава Иванова, как чему-то находящемуся в некоем консонансе с нашими днями.

И все надежды у нас приходится возлагать на пролетарское искусство; между тем пролетариат, естественно, смог выдвинуть только внушительную фалангу хороших поэтов, среди которых некоторые превосходны и уже дали произведения, близкие к шедевр (например, некоторые стихи Казина*).

Совсем не то во Франции. Я чувствую, как легко загорится самым чистым революционным пламенем та группа, о которой я сейчас говорил, и вся окружающая ее, весьма симпатизирующая ей среда лучшей французской интеллигенции. Доказательством этому служит помещенная в последнем номере «Mercure de France» статья Шенневьера «Социальная роль музыки».

Здесь надо поставить некоторые точки над «i», чтобы получить именно тот комплекс воззрений (в частности, на музыку, но легко переносимый на все искусства), который может и должен служить фундаментом нового революционного искусства.

Странное, одновременно приятное и грустное чувство испытывал я, читая эту статью. Ведь это почти сплошь те самые положения, те самые лозунги, которые я в течение этих трех лет повторяю в моих статьях, на митингах, куда сходятся тысячи людей, и в моих личных беседах с писателями, живописцами, музыкантами — но на них действенного отклика нет.

А между тем, все эти люди, поскольку они останутся на прежних своих позициях, обречены на полное бесплодие, будут не какой-нибудь государственной силой, а самой историей брошены на сожжение, как пустая солома.

Очевидно, «гнилой» Запад и его интеллигенция, на которую никто не возлагал особенных надежд, окажутся все-таки более восприимчивыми к подлинному прогрессу, чем мы, чем наша интеллигенция, которой предсказал роль преданного и мощного друга революционного пролетариата Каутский в 1905 году*.

Передам вкратце содержание статьи, которую я намерен издать с моим предисловием в виде отдельной брошюры*.

«Музыка и по существу своему, и по происхождению народна,— так начинает свою статью Шенневьер,— всюду, где есть толпа, там есть ритм и есть пение».

И далее: «Ритм облегчает усилия и координирует их, объясняет жесты и смягчает работу. Самое время превращает его в своего рода завоевание. Музыка — это порядок в движении, это действие, освобожденное от веса... Она в особенности способна воспевать любовь, коллективную веру, пламенный народный порыв, единодушные упования. Нет таких социальных движений, нет таких исторических переворотов, нет таких цивилизаций, которые не нашли бы своих формул через песню».

Указывая на две великие эпохи — античную Грецию и расцвет христианства, как на сумевшие создать архитектурно-поэтически-музыкальный синтез, Шенневьер переходит к критике нашей эпохи.

Он не сомневается в большом богатстве средств, которое приобретено музыкой, «но,— говорит он,— нельзя же не заметить, что мало-помалу, почти нечувствительно и за несколькими блестящими исключениями, не имевшими длительности, она покинула свою первоначальную роль, она потеряла мощь своего действия».

Восхищаясь многими сторонами дарования Дебюсси, он в то же время говорит совершенно правильно, что «Дебюсси разлагает целое, чтобы дать нам иллюзию его... к ущербу для общего архитектурного замысла», что он «изолирует таким образом каждого слушателя в своей специальной грезе... Он скорей разделяет, чем объединяет».

Но такую разъединенность Шенневьер констатирует для всей музыкальной школы Франции. «Всякий заметит,— говорит он,— что все наши музыканты скорей объединены эпохой, чем характером своих работ, что каждый из них является отшельником».

Как на одно из свойств современной музыки Шенневьер указывает на пренебрежение к хору. «Условимся с самого начала,— говорит он,— что я вовсе не думаю судить о композиторе только по количеству и качеству написанных им для хора вещей, но я оплакиваю, что мы с каким-то легким сердцем отбросили жанр, который под именем оратории дал такие истинные шедевры, как «Мессию» Генделя и как «Страсти» Баха. Сообразованный с потребностями нашего времени, обогащенный всеми приобретениями, он, конечно, устремил бы к единому стилю усилия, сейчас рассеянные, он открыл бы широкие и живые горизонты композиторам». Почему? — Потому,— говорит Шенневьер,— что «он подчиняет композитора строгому плану прогрессии, единству, без которых всякое искусство как музыкальное, так и поэтическое, начинает разлагаться, распадаться».

«Хоровое пение усиливает действие музыки и делает его

более проникновенным, на слушателей оно производит непобедимое объединяющее действие, оно позволяет музыке выполнить свою общественную функцию».

«Большинство артистов,— говорит далее Шенневьер,— замыкается в своем искусстве, а это самая худшая манера творить, потому что они таким образом абстрагируются от жизни, а только она может доставлять соки для творчества».

Настаивая на том, что в настоящее время, замкнувшись в себе, каждое отдельное искусство вместе с тем втягивается в соседние области, что начинается устремление музифицировать живопись или поэзию и т. п., Шенневьер говорит: «Мы же требуем, чтобы каждое искусство федерировалось с другим, оставаясь в то же время автономным, для создания все искусства. Кризис, которым страдает музыка, да и все искусство, происходит прежде всего от того преувеличенного значения, которое придают технике». Я, между прочим, не устаю повторять это положение. Гибельный техницизм, гибельный формализм — худшая форма декадентства — не только захватил ближайшее к революции поколение, но грозит даже пролетарской поэзии, и те слова, которые пишет по этому поводу Шенневьер, являются поистине золотыми словами.

«Вы воображаете, что находка, какова бы она ни была, автоматически создает красоту? Вы мне заявляете, поэты, что вы придумали стих в семнадцать стоп или создали совершенно новый синтаксис? А какое мне дело до этого, если вам нечего сказать? Для нас важно все целое и равновесие частей. Не отделяйте идеи от структуры: если ваша идея ясна, то вы очень быстро найдете совершенно прозрачную технику, на почве которой возникнет потом и стиль».

«И я думаю, что это необходимое единство было бы сразу достигнуто, если бы все артисты соединились в едином чувстве современной жизни».

«О вы,— восклицает Шенневьер,— которые говорите в конце ваших находок, что с тех пор как человек ходит на ногах, самые лучшие искания сводятся к тому, чтобы заставить ходить его на голове! Откройте лучше окна, откройте, прошу вас, давно пора, смотрите, слушайте, воспринимайте мир, каков он есть; смотрите на улицу, прислушайтесь к шумам города, вообразите себе все море человеческого труда за горизонтами, весь этот гул множеств и толп. Почерпните сок из самой земли и возвысьте искусство над модой. Пришло время петь современного человека, как сказал Уитмен, дайте нашей эпохе то, чего она жаждет,— целостное искусство, которое ответило бы пожеланиям человечества гораздо лучшего, чем его правители, дало бы ему полное и здоровое искусство».

В остальной части статьи автор рассказывает об обществе народных празднеств, организованных молодым композитором

Дуайеном. Состоялось уже тридцать таких праздников за шесть месяцев, были исполнены многочисленные музыкальные, в особенности хоровые произведения как старых, так и новых музыкантов. Особый хор из рабочих создал для этого Дуайен, и хор прекрасный.

Вместе с музыкой значительное место заняла и поэзия. Читались произведения Андреева, Бодлера, Достоевского, Анатоля Франса, Горького, Гюго, Романа Роллана, Толстого, Уэллса, Верхарна, Уитмена, Золя и других. С рефератами выступили Шенневьер, Дюамель, Жюль Ромен, Спир, Вильдрак. Колоссальное количество публики собралось в гигантской зале Трокадеро и слушало, затаив дыхание. «Нигде, никогда,— говорит Шенневьер,— по признанию всех участников, не имели они такой внимательной аудитории». Это была рабочая аудитория.

Недавно мы получили для МУЗО* большое произведение Дуайена, так и озаглавленное: «Триумф свободы», на слова Романа Роллана, написанное для народных празднеств. Я надеюсь, что МУЗО сможет исполнить это произведение в зале консерватории* и показать, таким образом, приблизительно, что делается во Франции в деле создания на почве музыки синтетических художественных вечеров нового стиля.

Сразу этот новый стиль не родится и во Франции, но авангард западной интеллигенции идет по правильному пути.

Чем-то несносно устарелым веет на меня не только от произведений наших «академиков», но и от всего этого футуристического и полуфутуристического кривлянья, порою искреннего, порою даже искренне примакающего к революции, но мало для нее пригодного, и грудь свободней вздохнула по прочтении этой статьи Шенневьера. Она доказала мне, во-первых, что лично я в том, что я рекомендую, в том, чего я склонен требовать (насколько требование в области искусства мыслимо) от лучшей части нашей интеллигенции,— совершенно прав и не потерял контакта с лучшими людьми Запада; во-вторых, она доказала мне, что эти лучшие элементы продолжают там свою работу.

Я от души шлю привет вышепоименованной группе французских интеллигентов-новаторов, подлинных друзей восстающей и начинающей строить новую жизнь трудовой массы.

Оперная литература человечества, будучи значительной и интересной в музыкальном отношении, чрезвычайно скудна в отношении драматическом, идейном и литературном. Весьма невелико количество опер, которые могут иметь воспитательное значение, которые могут дать душе зрителя нечто, помимо приятной музыки.

Это общее замечание относится также к русской опере. «Князь Игорь» представляет до некоторой степени исключение и непременно явится, впредь до появления других, еще более значительных, одной из любимейших опер новой публики.

В основу ее положено редкостное и своеобразное великое литературное произведение — «Слово о полку Игореве». Автор его жил в XII веке, и мы не можем не удивиться, насколько по художественной форме и глубине содержания перерастает оно все памятники литературы того времени. Рукопись не дошла до нас, ибо она сгорела в 1812 году, и мы пользуемся как первоисточником первым печатным изданием 1800 года. В чрезвычайно поэтической, смелой и оригинальной форме неведомый нам автор повествует о походе князя Игоря Новгород-Северского против половцев, о поражении, которое он потерпел, и всех обстоятельствах, сопровождавших это событие.

К сожалению, опера не могла передать всей насыщенности этого произведения, где слышны величавые отзвуки древнеславянского, чисто народного язычества, где на каждом шагу возникают образы редкой красоты и где самый звук речи очаровательно гармоничен. Зато автор либретто этой оперы* придал ему некоторые социальные черты, не лишённые интереса, а прекрасная музыка высоко поднимает либретто в смысле силы художественного впечатления.

В прологе оперы изображается отправление князя Игоря и его сына Владимира вместе с дружиной против половцев,

постоянно грозивших южной окраине России. В то самое время, когда князь уверенно указывает на цель похода и весь народ с энтузиазмом поет ему славу, происходит затмение солнца, оно тяжело поражает толпу, готовую уже отговорить князя, и ранит в самое сердце его жену Ярославну, умоляющую его отложить поход. Но Игорь верит в абсолютную правоту своего дела и, как религиозный фаталист, считает своим долгом, в сознании своей правоты, вручить судьбу свою провидению.

Семью и охрану государства он поручает буйному брату Владимиру Галицкому, на которого считает возможным опереться, так как благодетельствовал его и выручил его из беды. Тут же вставлен комический эпизод о гудошниках Скуле и Ерошке, которые дезертируют из войска Игоря и предпочитают остаться бражничать с развеселым Галицким.

Первая картина изображает развратный пир князя Галицкого в отсутствие Игоря. Его пьяная вольница захватила для него девушку, которую он опозорил и держит в своем терему. А сам он распевает полную бахвальства песню, не лишенную известного политического содержания. Он мечтает о том, как заживет, когда получит власть в Путивле, и рисует себе эту власть, главным образом, как возможность насильничать, пировать и развратничать вволю. «Я б им княжество управил, я б казны им поубавил, пожил бы я всласть, ведь на то и власть».

Прибегают девушки, которые умоляют отпустить их поруганную подругу, но их встречает насмешками вся пьяная банда Галицкого, в том числе и дезертиры Скула и Ерошка. Правда, есть некоторые опасения, что строгая и добрая княгиня Ярославна вмешается в это дело, но пьяницы утешают себя мыслью, что она скупа, ковш водки не поднесет, между тем как Галицкий выкатывает им бочку с вином. Ценою одурманивания своих слуг Галицкий надеется даже быть выбранным князем на вече и получить в свои руки всю Игореву область.

В следующей картине мы слышим прекрасную песню печали Ярославны, не получающей от мужа никаких вестей. Девушки, прогнанные Галицким, пробираются к княгине и приносят ей мольбу об освобождении подруги. Но тут является и сам Галицкий, пьяный, буйный, полный бахвальства. Он разгоняет девушек, наотрез отказывается дать отчет в своем поведении и на возмущенные упреки и угрозы Ярославны отвечает грязными любезностями и приставаниями. Ярославне удается, однако, прогнать его и даже заставить выпустить девушку, хотя Галицкий уходит с наглым заявлением, что захватит себе сейчас же другую.

Ярославна не может не чувствовать, что она находится в его руках и что дальнейшее промедление Игоря поведет за собою ужасное несчастье. Она, однако, не подозревает весь ужас

своего положения. Бояре, которые являются к ней, извещают ее о поражении Игоря и о том, что он ранен и взят в плен половцами. Половцы же, разбив, таким образом, русскую рать, уже близки к городу, и того гляди надо ждать осады.

Ужасное известие на минуту заставляет Ярославну потерять сознание, но она опоминается, обращается к своим боярам, которые успокаивают ее, мужественно заявляя, что им не в первый раз отсиживаться за крепкими стенами города. К Ярославне снова возвращается обычная смелость и ясность духа, и она собирается защищаться вместе с боярами до конца.

Следующая картина переносит нас в стан половцев. Автор оперы хотел противопоставить русскую стихию стихии азиатской, и сразу же в половецком лагере слух наш пленяется медлительной, знойной, чувственной песней половецких девушек. Та, которую они окружают, как свою госпожу, дочь хана Кончака, слушает их песни, смотрит на их грациозные и тягучие танцы, а сама тоскует о своем возлюбленном, который кажется ей недоступен. Девушки расходятся, а из-за кулис слышен вечерний хор половецкой стражи. Впечатление очарования южной степи — полное.

В сумерках бродит по лагерю пленный княжич Владимир, тоже мечтающий о возлюбленной, весь взволнованный и отравленный чарами благоуханной ночи. Владимир и Кончаковна любят друг друга. Они сходятся на свидание, изливаются друг другу во взаимной страсти, но молодая любовь их опечалена тем, что Игорь ни в коем случае не согласится на брак до тех пор, пока длится позор его плена.

Молодежь расходится при приближении самого Игоря.

И он тоже бродит по лагерю в глубоком беспокойстве и скорби. В великолепной песне изливает он свою великую грусть, свою тоску по воле, по восстановлению поруганной военной чести, по исправлению следов поражения, тяжело отозвавшегося на родине, которую он хотел защитить.

Половецкий воин Овлур подкрадывается к Игорю и предлагает нарушить данную им Кончаку клятву, потайно бежать из лагеря. Но Игорь — доблестный феодальный рыцарь, он крепко держится за свое слово и с отвращением отвергает это предложение, как ни пленяет оно его надеждой на свободу.

Наступает утро. Кончак встречает своего гостя. Следует превосходная сцена, где оба героя соперничают в великодушии. Кончак — широкая гостеприимная натура, степной богатырь. Ему нравится Игорь за доблесть и прямоту, он держит его у себя, как гостя, и старается всячески обласкать его, предлагает ему в дар все лучшее, что только имеет и, увлекаясь все больше и больше, открывает перед ним планы союза между половцами и Игорем, который создал бы огромную силу, перед которой поверглись бы новые и новые земли и города. Игорь отвечает только порывами к свободе. Кончак го-

тов освободить своего друга, но просит его дать ему слово, что тот никогда не поднимет меча против него, Кончака.

Но прямой Игорь отвечает, что немедленно по освобождении соберет полки, чтобы смыть обиду поражения. И это восхищает Кончака. Чуткой душой своей он понимает рыцарственные мотивы Игоря и, чтобы рассеять его, призывает своих пленниц, мальчиков своего двора, своих витязей и заставляет их танцевать.

Следует восхитительная сцена половецких танцев, которая очаровала всю Европу во время гастролей русской балетной труппы в мировых столицах *. Действительно, соединение восточной неги и восточной буйности как в музыке, так и в самом исполнении дает необычайно острую, разнообразную и яркую картину Востока в его пряной и дикой поэзии.

На сцене Большого театра не ставится третий акт, изображающий обстоятельства бегства Игоря, не только не огорчившего Кончака, но вызвавшего хвалу: так и я поступил бы на его месте. Захваченный Владимир не терпит ничего от хана и сделала мужем Кончаковны.

Последнее действие начинается великолепным ариозо Ярославны, ее плачем на текст, довольно точно воспроизводящий поэтические причитания, вложенные в уста Ярославны великим поэтом, автором «Слова о полку Игореве». Музыка держится на высоте этой прекрасной лирической страницы, являющейся первой художественной переработкой русской народной песни в литературе.

Страница, не связанная с содержанием «Слова», но необычайно музыкальная, следует дальше. Это хор поселян проходит по сцене, и их широкая песня сначала растет по мере их приближения, а потом замирает вдали.

Игорь возвращается. Он направился прямо к своей жене и только ей открыл факт своего возвращения; после радостной встречи они уходят вместе счастливые, как в первые дни своей любви. А между тем на сцене дезертиры-гудошники с издевательствами извещают весь народ о гибели Игоря и агитируют в пользу пьяного патрона всех пьяниц — Галицкого. Оставшись одни на площади, они внезапно видят издали Игоря и переполняются ужасом. Следует комическое совещание, как быть, чтобы избежать страшной беды. Наконец, они догадываются зазвонить в вечевого колокол, созвать всю толпу и известить ее о возвращении князя. За это гудошники получают еще и награду.

Опера кончается славословием вернувшемуся герою.

Конечно, весь этот сюжет несколько наивен, в нем есть отзвуки патриотизма *, но некоторые противопоставления полны интереса. И текст, и музыка любопытно характеризуют сдержанное северное мужество и верность долгу русских, их особый задушевный лиризм, а с другой стороны — широкую

удаль, благородство степняков и их пленительную чувственность.

Несмотря на патриотический душок, опера ни на одну минуту не принижает половцев, а ставит народ перед народом, как способных к братскому сожительству, и по какому-то роковому недоразумению сталкивающихся между собой. Равным образом противопоставление Игоря, как верного вечно народного князя, готового всегда лить свою кровь, как воду, ради своих обязанностей, человека в конце концов общественного, — деспоту, винопийце и развратнику, насильнику Галицкому, поднимающему к власти путем развращения вожаков в народной массе, — на скучном фоне социальных мотивов в оперном репертуаре является довольно ярким исключением. Даже фигуры негодяев-дезертиров, людей без чести и совести, написаны с мягким юмором и незлобливостью.

Не только в музыке, но даже в либретто просвечивает прекрасная и великая душа, стесненная, однако, рамками тех возможностей, какие предоставляла царская Русь свободному творчеству своих высоко одаренных сынов.

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»

Опера Римского-Корсакова «Золотой петушок» принадлежит к числу столь немногих истинно художественных комических опер. В этом отношении она занимает место рядом с «Севильским цирюльником» Россини, «Свадьбой Фигаро» Моцарта и в особенности — «Мейстерзингерами» Вагнера.

В основу оперы положена пушкинская сказка, но сказка эта очень широко развита в те стороны, на которые в тексте поэта имеется лишь намек. Римский-Корсаков сделал из своего сюжета яркое противопоставление двух миров: мира прозы, скуки, лени, тупости, чванства, сонной барской одури и животного холопства — и мира мечты, страсти, фантазии, быть может, счастливого и осчастливливающего для настоящих людей и опасного, как острейший яд, для той обломовской старой Руси, которая выявлена в Додоновом царстве.

Русская цензура довольно справедливо усмотрела в «Золотом петушке» прямой намек на царскую российскую империю. Рассказывают анекдот о полицейском, который арестовал человека, громко воскликнувшего «Дурак!» — «Знаем мы, кто такой у вас дурак!». Совершенно подобное произошло и с «Золотым петушком», когда свыше отдан был приказ всюду в либретто слово «царь» заменить словом «воевода», избегать слова «столица» и вообще всего, что могло бы намекать на то, что Додон действительно — царь. Соответственно с этим воевода Додона — Полкан — был разжалован в «полковники».

Целый ряд других курьезнейших изменений внесен был цензурой. Нельзя представить себе ничего забавнее, как чтение партитуры Большого театра с соответственными переделками. Вот, например, как переделана одна из речей царя. У Римского-Корсакова:

Ну, ребятушки, война,
И подмога нам нужна.

Медлить нечего, живей!
Отпирай ларцы скорей.
Лисий хвост с бобром седым
Я кладу на каждый дым.

И далее:

Только слушайте, народы:
Если сами воеводы
Или там под ними кто
Взять захочет лишку что —
Не перечьте: их уж дело.

В переделке:

Только слушайте, вы, смерды,
Мы не так жестокосердны,
Коль из вас захочет кто
Принести и лишку что —
Пусть дает, его уж дело.

Даже пролог, который говорит:

Здесь пред вами старой сказки
Оживут смешные маски.
Сказка ложь, да в ней намек,
Добрый молодцам урок,

показался подозрительным, и ему вложены в уста другие слова:

Показать, какую власть
Над людьми имеет страсть.

Теперь, конечно, опера идет по настоящему тексту следующего содержания:

В первом действии царь Додон со своим двором обдумывает, как ему быть ввиду постоянных угроз войною со стороны соседей. Происходит комическое военное совещание, на котором трусостью и безрассудством щеголяют сыновья Додона. Из затруднительного положения всех выводит Звездочет, предлагающий царю в подарок Петушка, пронзительным криком предупреждающего о всякой опасности.

На вопрос о том, какую награду хочет получить Звездочет за этот подарок, Звездочет просит обещать то, что он пожелает:

Дать мне запись по законам,
Чтоб стояло тверже скал
То, что царь мне обещал.

Царь отвечает на это:

По законам? Что за слово?
Я не слыхивал такого.
Моя прихоть, мой приказ —
Вот закон на каждый раз.

Место это было также перепачкано цензурой. Во всяком случае, договор заключен и Петушок начинает действовать.

Дальше следуют очаровательные юмористические сцены из сонного царства Додонова: разговор с попугаем, закуска царя, его отдых, прерывающийся сновидениями и тревогами от уже начавшего выкликать про опасности Петушка, сонные перепевы стражи: «царствуй лежа на боку» и вся музыка беспробудной сонной лени переданы с большой комической силой.

На первую опасность посылается войско под предводительством сыновей Додона, очень неохотно берущих на себя полководческие обязанности, а на вторую опасность Додон, после комического вооружения своими успешными заржаветь доспехами, отправляется в поход сам.

Второе действие переносит нас в совершенно иную среду. Открывается оно трагическим зрелищем убитых сыновей Додона. В тихом ущелье под луною

Месяца багровый щит
Встал свечю погребальной.
Чу! Усталый и печальный
Ветер крадется впотьмах,
Спотыкаясь на телах.

Перед этой картиной останавливается Додон со своей ратью и оплакивает своих детей. Между тем наступающая заря освещает узорный шатер Шемаханской царицы. После небольшой комической сцены приступа трусливой рати царя с пушками на шатер, из шатра выходит «легкими, но торжественными шагами красавица в сопровождении четырех рабынь с музыкальными инструментами: гуслиями, гудками, свирелью и барабанами».

Эта восточная сказочная красавица — прямая противоположность жирному, обьевшемуся, заспанному, трусливому и пошлomu додоровскому министру и его царю. У Шемаханской царицы — совсем не тот размер речей, даже беря его вне музыки: он длительный, мечтательный, без всякого оттенка юмора, который присущ пушкинскому стиху в этой сказке:

Ответь мне, зоркое светило,
С востока к нам приходишь ты:
Мой край родной ты посетило,
Отчизну сказочной мечты.

Так начинается Шемаханская красавица. Ее родина — мечта, она вся насквозь — греза страстная, стремительная, чувственная, пьянящая и, как я уже сказал, как самый острый яд опасная для неуклюжих сынов тех квасных буден, из которых вышел Додон. И все дальнейшее построение как будто ставит перед зрителем вопрос: где тут уродливая маска, кошмар, где фантазия — не в додоровской ли действительности? И не действительно ли его ужасающего темного и тупого мирка то царство грез, опасной посланницей которого выплывает перед ним Шемаханская царица?

Шемаханская царица — один из удачнейших образов Рим-

ского-Корсакова в музыкальном отношении, от ее песен действительно веет зноем и мечтой; она вся как бы соткана из этих песен грезы и страсти.

Пораженный Додон говорит ей:

Ты забавная шутница,
Своевольная девица,—

а царица грозит завоевать его страну без всякой рати. Она начинает заигрывать, как пантера, с этим смешным царьком и быстро кружит его глупую голову. Пошляк и дурак Полкан — туда же. Повелитель и достойный слуга даже насмерть ссорятся между собой.

Сказочная красавица разоткровенничалась с Додоном и раскрывает перед ним свою давнюю тайну: ей страстно хотелось бы, чтобы на свете нашелся человек, который готов ей перечить. Никто не в состоянии противостоять ее воле: слишком очаровывает она каждого, как очаровала и двух царевичей, пронзивших друг друга мечом в споре об ее благосклонности.

Вся сложность психологии царицы, которая, конечно, и не рассчитывает на то, чтобы Додон понял ее, от него ускользает, но ошалелый от охватившей его страсти, старик обещает перечить ей сколько угодно:

Для тебя на все готов.

И сказочная пантера заставляет его в наказание за это обещание принять участие в пляске ее рабынь, танцевать с нею, выставляя на вид все ужасающее уродство своего тяжелого и уродливого существа. Рабыни издеваются над несчастным, а Додон в восторге:

Эй, Полкан, труби победу,
Я домой с невестой еду.

Третье действие открывается хорами толпы, рисующими ее безнадежное рабство и скотскую забитость:

Ваши мы, душа и тело,
Коли бьют нас, так за дело.

И этой черни, грозя палкой, царская мамка заявляет:

Громче батюшку встречайте,
Только милости не чайте.

И они действительно встречают странный поезд царя, в котором Додоновская проза смешалась с красиво фантастической сказочной грезой, взрывами бессмысленной холопской радости:

Чем мы можем услужить? (орет народ)
Нашей дуростью смешить,
Биться в праздник на кулачках,

Лаять, ползать на карачках,
Чтоб часы твои текли,
Сон приятный навели.
Без тебя бы мы не знали,
Для чего б существовали;
Для тебя мы родились
И семьей обзавелись.

Додон, однако, вернулся не на радость с своей красавицей, презрительно усмевающейся в его сторону. Звездочет тут как тут. Если он одарил царя своим волшебным подарком, то потому, что заранее рассчитал возможность получить через его посредство цель своих мечтаний — Шемаханскую красавицу. Это требование он и заявляет царю с такой настойчивостью, что царь, наконец, ударом палки убивает его. Это как нельзя более радует царицу. Сверхчеловеческая, равнодушная ко всем этим маскам и эстетически хищная, она только хохочет:

Хи, хи, хи! Ха, ха, ха!
Не боюсь я греха.

Убедившись в том, что поступок его приятен царице, Додон лезет облапить и расцеловать привезенную им сказку, но встречает презрение и отвращение:

Отвяжись ты, злой урод,
И дурацкий твой народ.
Как земля еще вас носит
И к ответу не попросит!

(Между прочим, эти строчки были выкинуты цензурой).

Она предсказывает ему скорую смерть. И, действительно, вдруг Петушок с тихим звоном спорхнул со спицы и кружится над головами. Петушок пробил царское тупое бедное темя, а царица исчезла.

Таково содержание этой сказки, в которой поэтическая идея, противопоставляя зловонную и отвратительную прозу мечте, приобрела также и сатирический смысл стрелы, направленной в ту самую Русь, в то темное царство, которое, в лице своего правительства, сразу признало в карикатуре исконные свои черты, почему и постаралось надломить острие этой стрелы.

«СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

Римский-Корсаков и его либреттист Бельский несравненно менее самостоятельно разработали сказку Пушкина о царе Салтане, чем сказку о Золотом петушке. Отчасти это объясняется, конечно, большей разработанностью этой сказки у самого Пушкина, текст которого дает здесь почти полный сценарий, чего отнюдь нельзя сказать про «Петушка». Тем не менее, близость к пушкинскому тексту сделала из оперы Римского-Корсакова — чем она только и может быть, будучи выдержанной в тонах, которые придал сказке Пушкин, — необычайно милую детскую сказку, которая, по изяществу своему, может доставить, конечно, громадное удовольствие и взрослому.

В конце концов, это все-таки своего рода прелестная безделушка, и такой она осталась, за немногими исключениями, и в опере.

Это один из лучших спектаклей, какие только можно вообразить себе для детей.

Начинается либретто оперы вступлением, в котором изображается хвастовство покровительствуемых Бабарихой старших сестер и мечты преследуемой ею младшей, появление царя и его сватовство, смятение и переполох среди гордых родственниц и заговор между ними с целью погубить младшую сестру путем подмены царской грамоты в первом же случае войны и отсутствия царя.

Все это строго следует Пушкину, за исключением более или менее расширенного вставными песнями текста.

Первое действие является лучшим, оно более широко развито и в отношении комического элемента, дающего блистательную возможность Римскому-Корсакову создать перлы музыкального юмора, и включает в себя высоко драматическую сцену, поднимаемую музыкой до уровня почти захватывающего.

Царевич Гвидон спит в своей колыбели, и из детской доносятся очаровательная колыбельная песня, а на крыльце дворца сидит его мать со своим двором, и происходит ряд сцен между скоморохом и старым дедушкой, который, между прочим, начинает рассказывать восхитительную по свежести музыки сказку. Бабариха со старшими сестрами стараются льстить младшей сестре и скрыть свой тайный замысел, но постоянно проявляется душевная жестокость их, в отличие от задумчивой мягкости царицы Милитрисы.

Народ приходит насладиться лицеизрением маленького богатыря, который, шустрый и жизнерадостный, выбегает на двор. Происходит сцена славления маленького царевича. Но вот является пьяный гонец, и все меняется.

Длинная царская грамота развернута забавными грамотеями, которые прерывистым басом по складам читают страшные приказы обманутого Салтана, и сцена сразу переходит из области полусказочной потехи в область трагизма.

Надо удивляться, как удалось Римскому-Корсакову на фоне веселой сказки создать патетический момент прощания царицы со своим счастьем, жалобные просьбы ее к волнам морским, полное сострадания хоровое пение бессильного помочь народа и т. д.

В мою задачу вовсе не входит характеризовать музыку, но я не могу не сказать, что вступление во вторую картину, изображающую то, как

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны плещут,

представляет собой одну из кристальнейших и самых чарующих страниц, какие когда-либо написал Римский-Корсаков.

Дальше опять все по Пушкину: остров Буян с его одиноким дубком, быстро выросший Гвидон с его богатырской отвагой и находчивостью, защита Птицы-лебедя от Коршуна...

Потом Гвидон засыпает на коленях у матери, которая рассказывает ему повесть своей жизни. Наступает ночь, и снова день, и вот расступающаяся тьма раскрывает перед изумленными очами Гвидона узорный о золотых маковцах город Ледевец, и жители его в торжественном, пышном шествии выйдут навстречу, предлагая ему царский венец.

Третье действие заключает в себе две картины: в первой изображается разговор Гвидона, стосковавшегося по отцу, с Птицей-лебедем, которая превращает его волшебным образом в шмеля, улетающего через море, во второй же изображается — по Пушкину — знаменитая сцена прибытия гостей заморских к Салтану. Жители Тмутаракани (так называется у Римского-Корсакова царство Салтана) хвастают и спрашивают: видели ли они где-нибудь город, равный ихнему, и тогда корабельщики начинают рассказывать о чудесах острова Буяна.

После каждого рассказа — о белке, о богатырях — Ткачиха и Повариха, притворяясь равнодушными, опорочивают рассказ, и каждую из них, как у Пушкина, жалит шмель, после чего за них гоняются все присутствующие. Бабариха хочет затмить все рассказы об острове Буяна своей песней о волшебной красавице со звездой во лбу и луной под косой. И ее ужалил шмель, вызвав переполох и суматоху чуть не во всем царстве.

Однако чудесная песня Бабарихи западает в сердце Гвидона и, вернувшись в четвертом действии на свой остров, он предается неясным мечтам и тоске по любви и жалуется своему другу, Птице-лебедю. Лебедь превращается в эту самую сказочную красавицу. Следует грациозный дуэт и благословление молодой пары царицей.

Между тем, приезжает Салтан, он сам является свидетелем всех чудес, поистине чудесно иллюстрируемых музыкой Римского-Корсакова, и, в заключение, убедившись в волшебных силах Гвидона, просит его сделать такое чудо, чтобы царица, которую он оплакивает и перед которой он считает себя виноватым, вдруг, как живая, оказалась бы перед ним.

Царица Милитриса, полная нежности и прощения, появляется. Злодеев не подвергают никакой каре. И все оканчивается ясным безоблачным триумфом.

Такова сказка Римского-Корсакова — незатейливая, как у Пушкина, без какой бы то ни было глубины замысла, кроме обычного сказочного оптимизма, но такая золотая, весенняя и вся сияющая мягкой красотой истинно пушкинской изобразительности и живущая новой жизнью в стихии музыки, что она вполне достойна того легкого литературного шедевра, с которым сочеталась.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О Л. В. СОБИНОВЕ

(ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

Мне очень хочется, наряду со статьями и заметками этого сборника, которые дадут, вероятно, исчерпывающую и углубленную характеристику Л. В. Собинова как артиста-певца и как артиста-лицедея, сказать все же несколько слов на основании тех личных отношений, которые были у меня и отчасти продолжают с этим превосходным человеком и работником сцены.

Я должен сказать, что чрезвычайно надолго оторванный от России, я редко мог наслаждаться пением и игрой артиста, слава которого гремела по всей России, в цветущую пору деятельности.

По возвращении моем из-за границы, уже в гостевую эпоху, я слышал несколько раз Л. В. Собинова голосом, от которого, как и все, отмечал то неоспоримое превосходство артистического замысла, какую-то особенность искусства артистов-полненин, которые наряду с прекрасную группу настоящих личали Собинова среди подавляющую оперы и ставили его в очень малова от России и бросили его к его корифеев.

Затем события оторванного немедленно вернуться в Россию. на Юг *. Как только было недостатка в предложениях уехать тальевич выразил, нуло в Россию, он хотел работать здесь. Я знаю, что у него надеется быть еще полезным русскому театру, и не раскаялся в этом ни на одну минуту. Надеюсь, что он не раскаяется в этом своем поступке, так как Советская и публика советской Москвы в свою очередь отнеслась радушно и внимательно к Собинову. Вскоре после возвращения его в Москву возникла естественная при его огромном опыте и выдающейся культурности

мысль о назначении его директором Большого театра. Я был одним из инициаторов этого предложения и, убедившись, что ни с чьей стороны не следует каких-либо возражений, назначил Собинова директором Большого театра. Некоторые считают его директорство не совсем удачным. Леонид Витальевич сравнительно скоро ушел с поста директора, и к этому его побудило не только желание вернуться поближе к артистической работе, но также тягостные для него недоразумения, возникшие в связи с отправлением им обязанностей директора.

Но ни на одну минуту не могу я сказать ничего плохого о Собинове как о директоре. Наоборот, я с величайшим удовольствием вспоминаю его работу и наши тогдашние отношения. Леонид Витальевич ушел в эту работу, с напряженным вниманием относился ко всем трудным проблемам, которые тогдашнее (1920) чрезвычайно тяжелое положение театров создавало на каждом шагу. Заботился он и о здании театра, внушавшем тогда опасения, и, пожалуй, его энергии больше, чем чему-либо другому, обязаны мы тем, что многие неотложные меры в этом отношении были вовремя приняты.

Я должен отметить чрезвычайно корректное и абсолютно безукоризненное отношение Собинова к представителям Советской власти, с которыми ему приходилось сталкиваться, и к самой власти как таковой. Получив от нее полномочия, Собинов при конфликтах, которые возникли тогда по необходимости с различными коллективами Большого театра, держался всегда как представитель власти и защитник ее интересов. Но, само собой разумеется, что этот человек, связанный с артистическим миром неразрывными традициями, любимый и уважаемый всем артистическим миром, как редко кто из его представителей, не мог вместе с тем являть собою пример крутого администратора. Он старался находить средние пути, старался быть примирителем и посредником, никогда, однако, не роняя авторитета поставленного Советской властью хозяина в театре.

Если я не считаю ошибкой со стороны Наркомпроса, профессионального союза и самого Леонида Витальевича уход его с поста директора, то только потому, что мы взамен приобрели необыкновенного артиста. Нельзя, в самом деле, не радоваться этому совершенно исключительному явлению.

Собинов родился в 1872 году, и мы празднуем теперь его 50-летие. Но ведь, действительно, он остался по всему физическому тону своему организма, по темпу своей духовной жизни, по своим сценическим данным и по голосу совершенно молодым.

Я, грешный человек, сам при разговорах о том, что Собинов вернется главным образом к своему искусству, выражал иногда сомнения и думал: ведь все-таки Собинов уже не тот.

Разные дела мешали мне долгое время послушать Соби-

К 100-ЛЕТИЮ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

нова после его возвращения с Юга. Я только не без удивления констатировал то огромное увлечение Собиновым, которое проявлялось среди московской публики — как старой, интеллигентской, знавшей Собинова и раньше, так и новой, рабочей.

Концерты с участием Собинова, спектакли с участием Собинова были всегда битком набиты. Если кому-нибудь нужно было устроить благотворительный вечер с большим сбором, то присутствие Собинова как главной приманки для публики казалось совершенно неизбежным.

Наконец мне удалось послушать целую серию концертов и спектаклей с участием Леонида Витальевича, и я, действительно, убедился воочию, что Собинов тот же.

Я от души желаю, чтобы эта победа над временем, которая заставляет нас и сейчас невольно расценивать Собинова как молодого человека, ну, не больше тридцати пяти лет (он производит при близких сношениях с ним полнейшую иллюзию именно этого возраста), чтобы эта победа над временем продлилась как можно дольше, сохраняя России один из прелестнейших ее вокальных талантов.

Еще несколько слов о Собинове как человеке. Я, конечно, не могу судить об этом в полной мере, так как коротких отношений у меня с ним не было. Я говорю только на основании некоторых моих наблюдений. И я не могу не отметить в Леониде Витальевиче его духовной ясности, почти постоянной привлекательной веселости. Я помню, например, очаровательный вечер, который мы провели с ним на чествовании Оскара Фрида, на котором присутствовали и тов. Чичерин, и германский посол. Собинову пришлось быть, так сказать, хозяином, потому что вечер устраивался Артистическим кружком, председателем которого он состоит. Надо было самому видеть обычную для него грациозность, утонченную любезность рядом с товарищеской непосредственностью, чтобы оценить, каким очаровательным хозяином был тогда Собинов. И так как весь вечер носил характер общения между единой Советской Россией, где представители революционной власти и артистического мира взяты были за одни скобки, и Германией, представленной любезным послом * и блестящим Оскаром Фридом,— то было особенно приятно констатировать ту атмосферу радушия и внутреннего согласия, настоящей интернациональной артистичности, которую Собинов сумел придать вечеру.

В день 25-летнего юбилея я приветствую Собинова за ту грацию, которую он вносит в свое пение, в свою игру, в свою жизнь. Мне всегда бывает приятно вспомнить о том, что он существует, приятно иметь дело именно с ним. И я думаю, что эту мою симпатию, возникшую в результате не особенно долгого знакомства, разделяют все, кому приходилось сталкиваться с Собиновым,— особенно, разумеется, его давние друзья и поклонники, которых насчитывается в России так много.

I

Восстановим в памяти важнейшие перипетии истории Большого театра.

Несколько слов о здании. Как известно, оперный театр на том самом месте, где теперь стоит Большой театр, построен был англичанином Медоксом, якобы профессором Кембриджского университета *, а вместе с тем хитроумным штукарем, механиком, фокусником, режиссером, развлекальщиком [...]*

В 1818 году решено было устроить помпезную театральную площадь на диво всей Европе и особенно подданным.

То было время одного из расцветов самодержавного строительства. Екатерина, Павел, Александр знаменуют собою монументальное строительство, явно рассчитанное на определенный эффект, на тот самый, на который рассчитывали фараоны, строя пирамиды, и вавилонские цари, подавляя своих подданных грозным и пышным величием своих дворцов. Самодержавие спешило заявить о своей незыблемости и стройности архитектурным выражением.

В живописную средневековую азиатскую Москву, как во вторую столицу, вторгся монументальный питерский амбир. Театральная площадь вышла действительно эффектной. Строили в те времена хорошо. Крепостническое самодержавие не жалело денег. Труд был дешев, а архитекторами являлись большей частью иностранцы, подчас гениальные — а подчас и не менее гениальные их русские ученики. Если судить по сохранившимся гравюрам, то театр, построенный высокоталантливым Бове, был действительно шедевром, да, впрочем, и современники считали его одним из величайших зданий России. Внутренность этого театра сгорела 11 марта 1853 года, так что в своем классическом виде театр просуществовал двадцать девять лет. Стены, а в особенности прекрасная колоннада остались. Но чего не сделал огонь, то доделали архитекторы. Ар-

опера Большого театра жила до семидесятых годов, когда была обновлена труппа. Начался выдающийся успех Александровой-Кочетовой, отчасти и контральто Оноре, появилась и промелькнула комета дивной красоты — удивительная Кадмина. Несмотря на это, «Снегурочка» Островского с музыкой Чайковского провалилась; а играли ее Федотова, Ермолова, Никулина и др. Без успеха прошел и «Опричник» Чайковского. Публика встречала оперы Чайковского вяло, а дирекция враждебно. «Чародейка», например, имела успех, но дирекция сняла ее после полного сбора по неизвестным причинам и не позволила даже поставить второй раз. Композиторы создавали оперы значительного музыкального содержания, интересные и в драматическом отношении и подчас поднимавшиеся на значительную идеологическую высоту: «Маккавей» Рубинштейна, «Борис Годунов» Мусоргского, «Сон на Волге» Аренского, «Тушинцы» Бларамберга. Каждую из этих опер любой нынешний москвич, конечно, посмотрел бы с удовольствием, но дирекция неумолимо снимала эти оперы, а нынешняя дирекция, кажется, не задумывается о том, чтобы их возобновить, хотя из того старого, что мы имеем, это — лучшее.

Русским композиторам не везло. Большой театр не шел им навстречу, отданный под руководство тупых и чванных чиновников.

В восьмидесятых годах замечается некоторое новое повышение — может быть, в связи с назначением великого Островского руководителем артистической частью московских театров. Создаются хороший хор и хороший оркестр. Хор и оркестр Большого театра с тех пор все время совершенствуются. Мы и в настоящее время имеем хороший хор и превосходный, один из лучших в Европе, оркестр. Хором доныне руководит уважаемый Авранек, как раз в восьмидесятые годы начавший проводить реформу его. В смысле же усовершенствования оркестра нельзя не вспомнить с благодарностью, может быть, не очень даровитого, но образованного и усердного Альтани. Ставятся такие оперы, как «Демон» и «Онегин». Эти оперы сразу вызывают огромный интерес в публике. Можно сказать, что только с этого времени начинается поворот внимания русской широкой публики к русской опере. Но даже в это время известного расцвета Большого театра, когда у него под руками были хорошие силы, он проявил значительную косность. Лучшие оперы шли редко, за исключением «Онегина» и «Пиковой дамы». Зарезаны были оперы Серова, представлявшие значительный интерес. Цензура придиралась ко всему. Правда, можно с удивлением констатировать, что такие интересные оперы, как «Вражья сила» Серова, и такая исключительно мудрая вещь, как «Хованщина» Мусоргского, видят препятствие к постановке со стороны нынешнего реперткома. А может быть, это и не так? Может быть, это пу-



А. В. Луначарский, 1918—1919 г.



А. В. Луначарский, 1930—1931 гг.

стые слухи? Скорее нынешняя дирекция — за отсутствием средств, больше, чем за отсутствием инициативы, — не идет на восстановление этих лучших перлов нашей оперной музыки.

«Снегурочку» Римского-Корсакова поставили через десять лет после ее написания, а «Князя Игоря» совсем не хотели ставить. Публика подала петицию — уступили. «Бориса Годунова» не ставили, о «Хованщине» и слышать не хотели.

В девяностые годы театр имел замечательных артистов: Крутикову, Салину, Фострем, Збруеву, Донского, Додонова, Медведева, Климентову, Преображенского, Клементьева, Хохлова, Корсова, Антоповского и Трезвинского. Но репертуар его был низок. Русская опера не отражала, а, напротив, заминала его, как я только что сказал, но не лучше было и с иностранцами. «Тангейзер» был исполнен только один раз в 1878 году, потом как-то поставили «Лоэнгрина» и до девятисотых годов вовсе не ставили Вагнера. Даже «Кармен» ставили редко, и публика предпочитала слушать ее у итальянцев. Зато «Трубадур», «Травиата» и тому подобные вещи не сходили со сцены. Пели хорошо, играли из рук вон вампукисто*. Итальянцы продолжали бить главным образом необычайными голосами (Мазини, Таманьо, Борги).

По поводу Большого театра говорили, и правильно говорили: «Что ни давай в руки казенному театру, каких ни давай ему прекрасных певцов, какие ни пиши исключительные произведения — он будет продолжать коснеть в рутине». Внутренняя сила интеллигенции нашла себе выход через Мамонтова. Его частная опера с Шаляпиным во главе заставила оцепенелый Большой театр встряхнуться*. Начался период, в который исключительную роль стала играть музыка Мусоргского. Коснулись и Вагнера, в отношении вокальном приобрели Собинова, Смирнова, Нежданову. Большой блеск и яркость приобрела опера благодаря великолепным декораторам Головину и Коровину. То было время особого эстетства московских купцов-меценатов и появления более густого, чем когда бы то ни было, западничающего, любящего комфорт, изящество и культуру слоя сытой интеллигенции. Это, несомненно, отразилось на опере поднятием ее эстетических достоинств. Руководителем был Теляковский*. В этом виде опера просуществовала в Большом театре до войны и революции.

III

Параллельно развивался и балет. В первое свое 10-летие балет старался быть технически замысловатым, роскошным и мелодраматически увлекательным. Не без зависти прочитываешь заглавия тогдашних балетов. Нельзя отказать им в широте замысла: «Смерть Атиллы, бича рода человеческого», «Сошествие Геркулеса в ад» и т. д.

По-видимому, первый период Большого театра, до отдачи его в опеку петербургским чиновникам, был периодом наивным. Спектакли давались словно для детей, но вместе с тем отличались свежестью. В сороковых годах балет стал тускнеть так же, как и опера, от прикосновения ледяных пальцев петербургских администраторов. Огромным подспорьем для русского балета, которое в значительной степени спасло его и довело до нас исключительную балетную технику, была, конечно, балетная школа, которую, к счастью, и мы сберегли. Во время засилья итальянцев балет пользовался не большим успехом, чем русская опера. Все же в шестидесятых годах нельзя не отметить исключительный успех блестящей Карпаковой*. Ставил балеты Петипа, специально приезжавший для этого из Петербурга. Петипа для бенефиса Карпаковой поставил балет Чайковского «Лебединое озеро», музыкально, конечно, возвышающийся над всеми остальными балетами мира. Тем не менее, балет в течение семидесятых и восьмидесятых годов, несмотря на новую выдающуюся балерину Гейтен, опускается, и новый подъем его относится уже к деятельности недавно скончавшегося А. Горского. При нем начинается расцвет исключительного таланта Екатерины Васильевны Гельцер. Сверкающее явление Фокина в Петербурге находит свое отображение в Москве. Балет приобретает характер динамический и живописный. Он в некоторой степени ведет ту же линию, что и прославивший русский балет на все четыре края дягилевский «Передвижной театр».

IV

Что же, собственно, давал Большой театр публике за все это время до революции? Мы в свое время писали о Малом театре. Конечно, и в Малом театре шло много пустяков, но не эти пустяки составили его основную физиономию. Театру удалось, несмотря на свое казенное положение, быть довольно полным представителем либерального идеализма, а отчасти и народничества лучшей части публики. Ему удалось быть более или менее полным отражением лучших достижений мировой драматургии. Большому театру посчастливилось гораздо меньше. К нему относились, как к сверкающей игрушке для развлечения зажиточных москвичей. Как видно из вышеприведенного очерка, он плохо отражал русскую оперу, да и заграничную тоже. Виною этому была, прежде всего, косность дирекции, но и малая культурность артистов, даже тех, которые были превосходными певцами. Вина лежит и на публике, неразборчивой, больше любившей сахарную воду в музыке, чем серьезную содержательность.

Конечно, в общем и целом Большой театр скопил за сто лет огромный технический капитал. Он добился большого во-

кального совершенства исполнения, поднявшегося на наивысшую высоту в восьмидесятых, девяностых годах. Так же точно на большую техническую высоту возвел он и балет, который расцвел ярким и красивым цветком в девяностые и девяностые годы, в пору эстетства. Он создал превосходный оркестр, хороший хор, он обнимал значительную часть интересного репертуара. Он приучил широкую русскую публику слушать музыку, хоть и не поднял ее вкуса на большую высоту. Все это составляет неотъемлемую ценность Большого театра. Но его служение в прошлом все же кажется многим сомнительным. Это было место съезда роскошно одетых дам в сопровождении соответственных кавалеров, место неглубокого волнения и пестрого зрелища — во многом, действительно, как сказал когда-то случайно Владимир Ильич, отражение помещичьих, барских затей и вкусов. Но была у этого театра и живая публика — главным образом нищее студенчество Москвы, низовые, трудовые интеллигентские элементы. Вот эти, сидя на знаменитом райке, упивались тем волшебным сном, который открывался для них на сцене. Им Большой театр давал несколько часов настоящего упоения красотой, роскошью, захватывающими звуками, и они благодарили за это бешеными аплодисментами, готовые бросить на сцену, к ногам того или другого кумира не только порыжелую студенческую фуражку, но, кажется, и свое собственное сердце. Восторги демократической публики — лучшее сокровище, которым может похвастаться Большой театр, его-то и нужно приумножить, и его можно приумножить.

V

Большой театр должен быть, конечно, театром академическим. И первая, не по важности, а по времени, его задача заключается в том, чтобы дать новой публике, новому хозяину, который только сейчас получил возможность вздохнуть посвободней и оглянуться, самое лучшее из оперно-театрального творчества прошлого. Что же такое это самое лучшее?

Во-первых, нельзя пройти совсем мимо опер *bel canto*, мимо типичной итальянской оперы. Может быть, в этом Большой театр удовлетворительно разрешает свою задачу? Я знаю многих людей, до умопомрачения любящих «Аиду», и при этом людей, принадлежащих к нашей партии. Не надо ни в коем случае со злобной улыбкой преследовать «Травиату». Тем не менее, конечно, блестящего «Цирюльника» Россини. Наоборот, может быть, следовало бы возобновить какую-нибудь оперу Беллини — ведь именно он является царем *bel canto*, и, во всяком случае, этот момент был в значительной степени историческим; нет ничего невозможного, что некоторыми важнейшими своими элементами эта опера войдет и в музыкальный

театр будущего. Совершенно стыдно академическому театру не иметь в своем репертуаре ни одной оперы ни Моцарта, ни Глюка, ни Вебера¹, — эти три разнородных имени, обнимающих собою полвека, представляют собою лучшие ценности довагнеровского периода. Я не думаю, чтобы существовал на свете хоть один академический театр, который мог бы жить годы, как наш Большой театр, не давая ни одного произведения этих могучих гениев музыкальной сцены.

Далее идет Вагнер². Мысли Вагнера о театре были необыкновенно высоки, ярко революционны. Первые его оперы в некоторой степени шли под этим знаменем. Позднее Вагнер сдал, революционность была заменена мистикой. Идеологически его театр чужд нам, но формально и в своем роде он стоит высоко: мы, конечно, должны считаться с ним, ибо его театр все же есть одна из высочайших вершин оперы. Но нельзя не признать не совсем удачным, что Большой театр в своем репертуаре имеет самую мистическую его оперу, именно «Лоэнгрина», и пытался одно время, уже после революции, возобновить и «Парсифаля». Между тем другие оперы Вагнера все же гораздо ближе к нам. Академический театр, не включающий в свой репертуар «Нибелунгов», «Тангейзера» и «Мейстерзингеров», — странен.

Из послевагнеровских опер интереснее всего «Кармен» Бизе, исполняющаяся и в Москве, и в Ленинграде.

Принято несколько иронически относиться к итальянским веристам. Все же им удалось добиться нескольких чрезвычайно сильных эффектов в области реалистической оперы. Я думаю, что Масканы, Леонкавалло должны занимать свое место в оперном театре, и даже глубоко убежден, что на рабочую публику эти оперы должны производить огромное впечатление.

Наконец, надо было бы позаботиться о включении в репертуар наиболее ярких произведений Рихарда Штрауса³ и французских импрессионистов.

О нынешней европейской опере я знаю мало и ничего не скажу.

Я, вероятно, пропустил некоторые даже и очень существенные моменты оперы.

Упомяну, между прочим, что вампукой* пугать нас особенно не надо. Театр — вещь условная, и с вампукой мы примирились бы довольно легко, если бы ее реалистическая неправда возмещалась внутренней правдой. Я помню, как возобновленный в Ленинграде «Пророк» произвел великолепное впечатление на рабочую аудиторию. Из опер Мейербера эта все-таки наиболее нам созвучна. Здесь допустима и некоторая переработка текста.

¹ В Ленинграде — не так.

² Он занимает большое место в ленинградском оперном репертуаре.

³ Кажется, нам его скоро привезут из Ленинграда.

Русская опера тоже недостаточно отражена в нынешнем нашем академическом театре. В первые годы после революции шел «Борис Годунов» и готовили «Хованщину». Сейчас же Мусоргский, самый революционный композитор мира, народник, представлен в Большом театре только шуткой — «Сорочинской ярмаркой». Это настолько большой пробел, что мимо него нельзя пройти, тем более, что опера Мусоргского пользуется неизменным успехом у самой важной для нас демократической публики. Жаль также, что Римский-Корсаков, которого в общем играют, никак не добьется такой чести, чтобы, быть может, самое блестящее достижение его — «Кашей» — шел на подмостках академического Большого театра. Конечно, изумительным достижением является и «Град Китеж», который шел в Ленинграде, но он пропитан мистицизмом и может встретиться с этой стороны слишком серьезные возражения. Говоря об истории Большого театра, я указал несколько опер русских композиторов, возобновление которых было бы, по-моему, желательно («Эсмеральда», «Маккавей», «Тушинцы» и т. д.).

Академический театр, однако, не должен превращаться в музей, в котором демонстрируются живые мумии прошлого. Такой театр, как Большой, то есть фактически центральный театр Союза, должен иметь другое значение. Жизнь толкает его к этому.

Большой театр — место самых значительных торжественных заседаний. Но ведь, в самом деле, не одними же своими стенами и позолотой своих лож должен он быть таким торжественным местом республики! Ведь он есть огромное музыкально-вокальное, хореографическое и декоративно-художественное учреждение. И вот к Большому театру обращаются для того, чтобы он давал праздничные спектакли для съезжающихся со всех сторон нашего огромного социалистического отечества делегатов. Еще чаще возникает потребность дать волнующий, поднимаящий, выражающий тот или другой исторический факт художественный вечер для делегатов рабочих и работниц трудового населения нашей красной Москвы. Вот тут-то основная роль ложится на Большой театр. Он должен был бы давать какую-то пьесу революционную оперу. Голова кружится, когда подумаешь, что можно создать из таких изумительных элементов, какими обладает Большой театр, на почве народного энтузиазма, на почве героической эпохи в истории человечества, которую мы сейчас переживаем. Музыка, пение, танцы, солисты и масса, волшебная сила декорации, преображающая сцену по желанию мастера, — все это должно было бы

воплотить такие колоссальные, вечные идеи, которые, будучи близкими и родными нашей революции, должны были, казалось, волновать вместе с тем каждого большого и честного артиста. Борьба за свободу, за счастье всего человечества, за победу над природой, величавые картины прошедших страданий революции, полеты в будущее — вот только часть мотивов и тем, которые могли бы превратить Большой театр в центральную художественную ось великих народных торжеств. Для этого и хранит правительство Большой театр, ибо, растратив те сокровища, которые в нем накоплены, нельзя уже будет создать такие революционно-художественные праздники, о которых я говорю.

VIII

Но почему же этого нет?

Отчасти потому, почему Большой театр не полностью выполняет и свои академические задания, так что ропщут его артисты, повторяющие без конца несколько надоевших опер, ропщут и публика,— не хватает средств. Но и средства нашлись бы, если бы страна поверила, что имеет в лице Большого театра не только живой (полуживой?) музей, но и действительный источник революционной радости, революционно-художественного самосознания. Начать надо, конечно, не с того, чтобы просить денег, а с того, чтобы доказать возможность для Большого театра стать органической частью нашей культуры.

За чем же тут другая, более важная остановка? За мастером.

Революция не может еще родить из своих недр мастера-композитора. Это ведь, пожалуй, самый утонченный плод культуры. Если мы не имеем еще бесспорного драматурга, то тем более, конечно, нельзя было ждать, чтобы явился наш собственный пролетарский оперный творец. Ряды же старых специалистов-музыкантов частью поредели, а частью идут другими дорогами.

Что же мы должны делать? Какова же должна быть наша программа по отношению к Большому театру и программа самого Большого театра?

Во-первых, терпеть и беречь. Раскапризничаться по поводу того, что мы не умеем играть на этой скрипке, и разбить ее за это — глупо, лучше поучиться на ней играть. И мы будем учиться, всем народом будем учиться и найдем, выведем, накопим, всеоживляющих мастеров-композиторов нашего типа, наших не сдающих свои знамена Вагнеров, наших новых, пролетарских Мусоргских.

Во-вторых, надо всячески поддерживать Большой театр в том направлении, чтобы он обновил, расширил свой русский и за-

граничный репертуар, чтобы в нем, по крайней мере, как следует бился пульс старой оперы, ибо новая опера зажжет свой огонь от самых ярких факелов старой оперы.

Большой театр в день его 100-летия можно поздравить с очень хорошим составом вокальных сил, с хорошим хором, великолепным оркестром, наверное, замечательнейшей (рядом, может быть, с ленинградской) балетной труппой в мире, в которой мощно развертываются молодые таланты. Его можно поздравить с тем, что он физически силен, знающ и достаточно молод. Пусть же, вступая во второе 100-летие, он крепко примется за выполнение своей задачи — давать все самое лучшее из прошлого, и при этом самым лучшим образом, и искать, напряженно искать, искать хотя бы ценою неудач, сообща: директорам, музыкантам, постановщикам, артистам, рабочим театра — искать путей к величественной, широко народной, рабоче-крестьянской опере.

ДЛЯ ЧЕГО МЫ СОХРАНЯЕМ БОЛЬШОЙ ТЕАТР?

Много раз раздавались обвинения против оперы. Они исходили из уст музыкантов, драматургов, философов.

Часто слышались суждения, что опера вообще жанр ложный. Конечно, попадаете хорошо написанная оперная музыка; однако многие сторонники чистой музыки находили, что симфоническая и ораториальная формы гораздо выше. Обычно гениальная музыка чувствует себя в опере несколько в плену, как бы под тяжестью постороннего груза — необходимости считаться с громоздкой сценой.

С другой стороны, драматурги и вообще поклонники драматического театра указывали на присущую опере, как театральному жанру, фальшь: люди в ней поют, и обязанность приспособлять мимику и жестикуляцию к пению делает оперную сцену чрезвычайно мало похожую на жизнь, всегда вливая в нее, в большей или меньшей степени, черты пресловутой «вампуки»*.

Тем не менее опера сохранила за собою известное очарование. Она продолжает и сейчас служить достаточно притягательным магнитом для интеллигенции. И рабочий класс отнюдь ее не чуждается.

Что касается балета, то в странах вне России он, как самостоятельный жанр, уже не существует. Балет как целостный спектакль для вечера сохранился только в России. Конечно, и он вызывал множество нареканий. Соединение танца, красоты и значительность которого никто не отрицает, с сюжетом, чрезвычайно условно выражающимся через мимику и жесты стилизованной хореографической стихии, многим казалось и кажется неприемлемым. Товарищи коммунисты очень часто высказывались в том смысле, что русский балет есть специфическое создание помещичьего режима, прихоть двора, что он, как таковой, носит на себе антипатичные для демократии и пролетариата черты.

Сюда присоединилось еще и то обстоятельство, что иметь балет можно только путем питания его из балетной школы, где специальное техническое образование начинается с очень ранних годов, с годов такого нежного детства, в котором мы, вообще говоря, технического образования не признаем; так что балетные школы наши в Москве и Ленинграде являются в этом отношении исключениями из общей системы народного образования, исключениями, которые многие педагоги считают недопустимыми.

Несколько менее веское возражение с точки зрения экономической. Неоднократно хотели закрыть Большой театр, чтобы сократить таким образом государственные расходы. Сокращения, в сущности, и добились, ибо выяснено, что те издержки, которые государство сейчас несет по Большому театру, даже несколько меньше тех, которые пришлось бы нести просто по охране здания Большого театра и по содержанию оркестра, распускать который, конечно, никто никогда не думал.

Припомним немножко основные этапы развития оперного театра. Оставляя в стороне оперу XVII и XVIII веков, можно сказать, что первым большим европейским значительным расцветом своим опера обязана была итальянцам. Итальянцы разумели оперу прежде всего как арену чистого пения, певческой виртуозности. Оркестр в итальянской опере играл сравнительно скромную роль, хотя подчас далеко выходил за пределы простого аккомпаниатора и приобретал серьезную значительность (главным образом, однако, в руках немецких продолжателей итальянцев — Моцарта, Глюка). Сюжет оперы интересовал очень мало, большого внимания на ход разворачивающихся событий никто не обращал, игра артистов была в высшей степени условна. Уже тогда зародилась «вампука». Она была чем-то само собою разумеющимся: декорации, события, мимика и жесты были лишь стилизованным намеком на действительность, легким аккомпанементом, обрамлявшим пение и, так сказать, обуславливающим нежный или страстный, живой или печальный характер самих арий, ариозо, песен, дуэтов, ансамблей, которые перемешивались с сухим речитативом.

Ходили слушать великих певцов и великих певиц, наслаждались выработкой их голосов, вокальными фокусами, выражавшимися с особенным блеском в очень странной, на свежее ухо современника, колоратуре.

Итальянские композиторы, подчас гениальные (Беллини, Россини), создавая головоломные вокально виртуозные номера и умея вместе с тем придать им известный психологический оттенок, превращавший эту прежде всего техническую музыку в нечто и эмоционально приемлемое, оставляли в стороне попытки придать опере большую психологическую содержательность, блестяще проявлявшуюся у вышеназванных немецких

композиторов конца XVIII и начала XIX века, а затем у романтиков типа Вебера и т. д.

Главным современником итальянской оперы, с ее достоинствами и недостатками, была придворная французская опера, шедшая еще от Рамо. Французский двор понимал музыку иначе. Для него музыка, пение и танцы являлись прежде всего условием некоторой помпы, а сам оперный спектакль был торжественным зрелищем пышного двора. Французская опера была в первую очередь gala * спектаклем, поэтому здесь хор, кордебалет, декорационные трюки, пышные одежды играли значительную роль. Так называемая Grand Opéra, нашедшая своего вершинного выразителя в Мейербере, развивалась как подтемя королевских гербов, так и на почве жирной крупнобуржуазной республики.

Блистательная сцена, блистательный зрительный зал, великосветские удовольствия; как содержание — мелодрама, полная приключений. Изображение ее по-прежнему условное, но уже более живое, чем у итальянцев; пение более согласованное с сюжетом, с меньшими техническими трудностями. Но уже в начале развития Большой оперы — все еще не порывающей свое родство с итальянскими вокализмами по известному шаблону, по которому строится каждый шаг, с обязательными дуэтами, квинтетами, септетами, большими ансамблями, оркестрами, — музыка стала пышной и эффектной, как все зрелище.

Дальнейшим важным этапом в области оперы явилась философская, даже метафизическая опера Вагнера.

Опера Вагнера опиралась прежде всего на развернувшуюся и окрепшую экономически и в то же время пресыщенную и неудовлетворенную своим социальным положением интеллигенцию, в особенности на ее верхушку. Опера Вагнера рассчитывает на своего брата «спеца», идеолога. Это опера для музыкантов, писателей, художников и их дам, но равным образом для высокоинтеллигентных чиновников, инженеров, врачей, адвокатов, для людей начитанных, требующих высокой содержательности от искусства и особенно любящих находить в нем, в этом искусстве, отражение своей гипохондрии, своей жажды утонченного, экстравагантного, извращенного, своего благоустроенного уклона к мистике и т. п.

Надо сказать, что молодость Вагнера совпала с революцией 1848 года, которая была во многом прологом нашей нынешней революции. Вагнер стоял тогда на точке зрения крайних революционеров. В его представлении опера должна была превратиться в праздник масс и преисполниться тем высоким творческим революционным содержанием, которым вилось сердце масс. В этот период Вагнер видит в опере музыкальную трагедию, выражающую в высоких и ярких символах самые дорогие идеи масс, организующую их могучие чувства.

Но сорок восьмой год схлынул, и, как многие другие интеллигентные раки, оставшиеся тогда на мели, на мели остался и волшебник Вагнер.

Очень характерно, что поклонник Вагнера — Ницше, ранний представитель буржуазного империализма, — требовал от Вагнера, конечно, не пролетарской оперы, но, во всяком случае, многосодержательной оперы, которая выражала бы жажду жизни, жажду власти, выражала бы героический жизненный подъем. В этом требовании выражались, так сказать, положительные, хотя и хищные черты воинствующей буржуазии *.

Но, по-видимому, у воинствующей буржуазии не хватает культурного пороку для того, чтобы создать такую нищепанскую оперу.

Вагнер же, главным образом, осел на обслуживании вышеуказанной позолоченной интеллигенции, которая совсем не отличалась завоевательным духом и которая передавала мысль ради мысли, искала томных наслаждений и больше держала курс на резиньянс и понижение жизни.

За это-то Ницше и проклял Вагнера. Вагнер, по мнению Ницше, в своих последних операх не поднимает жизненный тонус, а расслабляет, разнеживает его.

Как бы там ни было, существеннейшим в Вагнере было то, что он далеко превзошел Мейербера и Верди в идейной значительности своих опер. Музыка сделалась по преимуществу выразительницей идей или больших страстей и чувств, с этими идеями неразрывно связанных. Этой музыке было подчинено и пение, текст которого носил философско-психологический характер.

Между тем, с разных сторон гениальные музыканты поднимались к новому идеалу оперы — к веризму, то есть опере, которая совсем сблизилась с драмой, служила тем потребностям, которым драма служит, но подчинив для этой цели такую великую двигательницу сердец, как музыка. Гениальнейшими произведениями веризма были «Кармен» Бизе и оперы Мусоргского, возникшие совершенно независимо друг от друга *. В «Кармен» Бизе создал высший образец музыкальной драмы, которая на крыльях блистательной музыки высоко поднимается над повседневностью, хотя трактует повседневный сюжет. Именно постольку, поскольку незамысловатые перипетии романа солдата и сигарной работницы захвачены яркостью и выразительностью гениальной музыки, они приобретают общечеловеческий характер, и в них узнаем мы так называемую «вечную драму» мужчины и женщины, в особенности если прибавить к этому и Микаэлу. Мужчину, которого оторвали от дел его жизни и от предназначенной ему верной и любящей подруги, тянет к демонической женщине, женщине прежде всего, сладострастной самке, которая стремится менять мужчин; а

рядом — противопологаемая ей другая женщина, весьма светлая, но и весьма скучная.

Конечно, вся эта драма ни на какую «вечность» претендовать не может. Она отражает собою довольно типичные переипетии половых отношений в буржуазном и мелкобуржуазном обществе. Но в наше время они так обычны, что, выраженная мощной и сильной музыкой, эта драма приобретает характер широкого символа.

Еще выше Мусоргский. Его веризм недосыгаемо возвышается над всем остальным веризмом, ибо он брался через свои веристские драмы (я имею в виду «Бориса Годунова» и «Хованщину») охарактеризовать целые судьбы народа, дать некоторый портрет мучительного прошлого России, сказывавшегося с полной силой еще во времена Мусоргского и, конечно, не изжитого целиком даже теперь.

Если Бизе находится еще под сильным давлением музыкальной красоты, но умеет (по крайней мере, в гениальнейшей своей опере) соединить с этой красотью глубочайшую выразительность, то Мусоргский совсем отходит от красоты и заменяет ее красотью необычайно верного и могучего выражения жизни. И несколько не шокирует никого то, что действующие лица у Мусоргского не говорят, а поют. Их пение чрезвычайно естественно, оно просто производит впечатление повышенной речи, что совершенно естественно, раз жизнь представлена нам как многозначительное зрелище для зрителей и слушателей.

Более поздние проявления веризма — оперы Масканы, Пуччини, Леонкавалло и их внеитальянских подражателей, и в значительной мере имеющих свои большие достоинства «Евгений Онегин» Чайковского — в этом отношении несравненно ниже. Они берут слишком обыденные факты, слишком обычную жизнь. Тривиальность факта не заслоняется его, так сказать, уголовным характером. Несомненно, что в этой области достигнута цель — дать сердцещипательный спектакль, сделаны также шаги к тому, чтобы музыка совершенно подчинилась сцене, а не наоборот. От актера требуется естественное выражение страсти, более или менее законченная драматическая игра, лишь несколько замедленная в темпе и преувеличенная в связи с пением вместо разговора. Разработка Станиславским «Евгения Онегина» показала, что и «Евгений Онегин» требует естественной драматической игры и что какая-то в своем роде домашняя, несколько даже бескрылая интимная музыка, которую Чайковский создал для этой оперы, как нельзя лучше идет рука об руку с художественно-будничным изображением соответствующих событий*. Может быть, дальнейшим шагом веризма было бы возвращение к некоторым формам старой оперы, то есть речитативу, может быть даже замена его простым разговором и перенесение центра тяжести на пение и те мо-

менты, когда это пение почти полностью оправдывается самим ходом действия.

Таковы в самых общих чертах аквизиты* нашей оперы.

Что же? Я сказал бы, что и это неплохо и что вряд ли прав был бы тот, кто заявил бы, что все это ветошь, которую надлежит выбросить. Но стоило ли для всего этого, даже самого лучшего, держать целую труппу превосходных певцов, хор, оркестр, балет, огромную массу рабочих и всякого рода обслуживающий персонал? Если бы я предполагал, что мы в будущие годы будем делать то самое, что делали в эти семь лет, то есть играть старые оперы или давать новые постановки этим старым операм, то я бы вполне согласился, что не стоит. Я являюсь горячим сторонником сохранения оперы и балета не столько ради них самих, сколько ради того, что из них, несомненно, должно выйти. А между тем, тот театр, тот великолепный праздничный театр, который лам когда-нибудь и, может быть, очень скоро, понадобится, было бы невероятно трудно создать, если бы прервались оперные традиции и если бы утерян был этот разносторонний, чудесный, испытанный аппарат.

Мы должны будем во многом вернуться к идеям Вагнера — но не расслабленного волшебника позднейших годов, а Вагнера-революционера. В своей брошюре о театре Вагнер дает почти классическое выражение теории театра, как мы хотим его видеть*.

Я оставляю в стороне драму. По поводу 100-летия Малого театра в нескольких статьях, в особенности же в юбилейном сборнике Малого театра, я высказал свои мысли по этому поводу.

Но опера?

Нет никакого сомнения, что Робеспьер был глубоко прав, когда он говорил о страстном тяготении масс к широко массовым зрелищам, где народ является одновременно зрителем и зрелищем. Такого рода величественные зрелища, празднества рисуются нам, конечно, прежде всего как торжества, организованные под открытым небом. Но торжества под открытым небом, имея свои положительные стороны, имеют и весьма большие отрицательные. Открытое небо — условие, очень невыгодное для акустики. Под открытым небом возможны разве только большие хоры, да и то текст которых теряется. Главным образом, зритель будет улавливать только движения масс, отдельные фигуры могут делать только разве несколько более выразительные жесты, а все остальное в этой монументальности потеряется.

Само собой разумеется, что такого рода массовое действо, при всей своей торжественной красоте, не может полностью удовлетворить естественную жажду народных масс иметь праздничный спектакль, выражающий смысл данного праздника, данного события или даже всей данной эпохи.

Между тем, более скромные по размерам действия на открытом воздухе — например, в специально созданных для этого амфитеатрах — полностью укладываются в то, что я сейчас скажу об оперном театре.

Ведь и оперный театр я разумею исключительно как спектакли в огромных залах, вмещающих минимум две-три тысячи человек.

Всякое великое народное движение рождает символы и нуждается в символах. Знамя есть символ, «Интернационал» есть символ, могила Владимира Ильича есть символ, его статуи, бюсты, портреты — символы.

Но мы пока еще очень бедны символами. У нас нет новой музыки, которая выражала бы собою нашу революцию, мы должны пользоваться, в сущности говоря, одним-единственным гимном, да и то несколько устарелым в музыкальном отношении. У нас нет образов, которые с такой же отчетливостью выражали бы наше переживание, как, скажем, для мелкобуржуазной Швейцарии выражал их шиллеровский «Вильгельм Телль» или как для монархистов выражала их опера «Жизнь за царя»*.

Я предвижу создание оперы, которая будет именно таким грандиозным символом наших великих переживаний, которая отразит в синтетических образах наше прошлое, каким оно является с точки зрения революции, наше недавнее прошлое, полное страстной борьбы, наше тревожное и славное, полное надежд настоящее, наше лучезарное, боевое, а потом торжествующее будущее, борьбу тьмы и света, борьбу труда и эксплуатации, борьбу изнеженных верхов и мужественных, но загнанных низов. Смена всеоковывающей зимы реакции, всерасковывающей весной революции с ее майскими громами, роль героя, жертвующего собою, роль героя, сплывающего массы, отношение к вождям противной стороны, заклеивание колебаний, предательства — и сотни других тем приходят на ум, когда думаешь об этих торжественных ораториях будущего. Я нарочно пишу оратория, а не опера. Нам совершенно не к чему возобновлять ни итальянской оперы, с ее горлоломной виртуозностью, ни пышной, со случайным мелодраматическим содержанием, большой оперы аристократии, ни оперы, преисполненной декадентской философии, ни веристской оперы, которая, в сущности говоря, должна быть осуществлена с другого конца, то есть не путем снижения музыкальных форм до обыкновенной драмы, а путем снабжения драмы музыкой и танцами. Нам все это не нужно. Мы совершенно откровенно будем видеть в опере не реалистический спектакль, а праздничное действие, народную революционную церемонию. Конечно, эту церемонию в высшей степени целесообразно соединить с каким-нибудь сюжетом, с каким-нибудь большим мифом, в котором отражалось бы борение наших идей и чувств, но тут надо

гнаться только за художественной правдой. Я представляю себе эту ораторию как совокупность оркестровых и хоровых исполнений, как совокупность танцев в самых различных темпах и различных костюмах, которыми перемежается это действие. Это действие может вестись в повышенном стихотворном диалоге (может быть, и ритмизовано-прозаическом), который должен перемежаться ариями, гимнами, песнями, сольными номерами.

Чем все вместе будет торжественнее, свободнее, чем больше все это приблизится к оратории, но оратории в костюмах, не только к слуховому, но и к зрительно-слуховому целому, — тем, как мне кажется, это будет лучше. Когда наше общество делается достаточно чутким, когда оно выдвинет свою собственную интеллигенцию, то по поводу каждого большого переживания, к каждому большому празднеству будет написана единолично или коллективно такая оратория, и мастера своего дела — дирижеры, костюмеры, строители, осветители, режиссеры, артисты — солисты, хор, кордебалет — будут с увлечением разучивать такую ораторию, чтобы создать новый коллективный сюжет и представить ее жадному вниманию, биению сердца и грому аплодисментов тысяч людей, которые поочередно будут переполнять какой-нибудь большой театр, а в будущем, в летнюю пору, может быть, и колоссальные амфитеатры на десятки тысяч зрителей.

Тут в особенности найдет место балет. Мне кажется, не стоит даже особенно долго останавливаться на этом, ибо стихия эта необычайно зажигает массы и, во всяком случае, не меньше, чем пение, способна дать острое выражение любому переживанию. Стройность, точность балетных движений, полнота власти над своим телом, полнота власти над подвижной массой — вот залог огромной роли, которую балет может иметь в организации таких спектаклей.

Вот, принимая во внимание необходимость и даже неизбежность появления соответственных поэтов, композиторов и исполнителей, я и думаю, что Большой театр, который как организм всего ближе к возможности выразить подобные задания, должен быть тщательно сохраняем.

А сохранять — не значит взять его на пенсию, а значит постоянно продолжать в нем работу, которая, по меньшей мере, оставляя на нынешнем уровне его техническое совершенство, будет вести его вперед.

Не имея новых произведений или имея их мало, мы, конечно, должны пользоваться старыми, при этом, однако, такими и так, чтобы наши оперные и балетные силы не хирели, а росли, и чтобы публике нашей было бы за что платить, и этой платой своей содействовать сохранению Большого театра до того, может быть, недалекого дня, когда на сцене у него вспыхнет первая великая революционная оратория, первый празд-

ничный спектакль, в ярком и концентрирующем зеркале своем способный отразить восходящее солнце коммунизма.

Не без основания говорят, что наиболее ярко революционной, наиболее близкой к нашему мирозерцанию работой о театре является знаменитая брошюра великого музыканта Рихарда Вагнера, который, как известно, в 1848 году принадлежал к крайнему левому крылу революционеров. Бичуя буржуазный театр — театр как прибыльное предприятие и место легкого развлечения — Вагнер в восторженных словах рисует новый театр, отчасти напоминающий греческий по роли, которую он должен играть в социальном воспитании масс.

Этот театр рисуется Вагнеру как оперно-балетный, как синтетический театр, то есть такой, в котором гармонично соединены человеческие слова, музыка, танцы, мимика, живопись и архитектура. Этот театр должен, по мнению Вагнера, давать спектакли, представляющие собой яркие, глубоко содержательные пьесы, в которых народ осознает свои величайшие идеалы и пути своих страданий, своей борьбы и своей победы.

Я думаю, что подобный театр действительно имел бы и для нас громадное значение. Для создания такого театра необходимы как раз те элементы, которыми богат Большой театр, и только он один, кроме еще бывшего Мариинского в Ленинграде. Сам по себе оперный театр (такой, как он есть), конечно, имеет известное музыкальное, театральное, культурное значение, но случайное и частью устаревшее. Идя к той цели, которую я намечаю вслед за Вагнером, можно, конечно, улучшить Большой театр и просто как театр оперный, что и намерена делать нынешняя дирекция. Но, главным образом, правительство сохраняет этот театр в ожидании того времени, когда наступит в революции благодетельный день подытоживания опыта и художественного его оформления и когда найдутся поэты и композиторы, способные дать новые музыкальные трагедии, музыкальные празднества, ареной которых сделается Большой театр.

СЕГОВИЯ

(К ПРЕДСТОЯЩЕМУ КОНЦЕРТУ)

Когда говорят о концерте на гитаре, то сейчас же представляется, что дело идет о каких-нибудь фокусах чисто внешнего характера. Гитара — инструмент очаровательный, но, по общему признанию, бедный ресурсами и скорее всего аккомпаниаторский. Однако было бы заблуждением применять эти критерии к Сеговии*.

Недаром целый ряд крупных музыкантов — как, например, Руссель, Альбенис, Турина, Гранадос — пишут специальные вещи для этого единственного виртуоза на гитаре.

Не ограничиваясь этим, Сеговия исполняет классические вещи, вплоть до самого Баха. Трудно представить себе такое полное преодоление границ инструмента — и притом не путем искусственного форсирования его, а путем необычайного умения извлечь из него все таящиеся в нем и до сих пор неизвестные возможности, — в соединении с замечательным артистическим вкусом и высокой музыкальностью.

Я лично имел удовольствие (правда, не в концертной обстановке) слышать исполнение Сеговии, и я убедился, что гитара, развернувшая так богато свои возможности под его руками, сохраняет вместе с тем необыкновенную прелесть интимности и дает очень ценные и совершенно новые музыкальные впечатления.

ничный спектакль, в ярком и концентрирующем зеркале своем способный отразить восходящее солнце коммунизма.

Не без основания говорят, что наиболее ярко революционной, наиболее близкой к нашему миросозерцанию работой о театре является знаменитая брошюра великого музыканта Рихарда Вагнера, который, как известно, в 1848 году принадлежал к крайнему левому крылу революционеров. Бичуя буржуазный театр — театр как прибыльное предприятие и место легкого развлечения — Вагнер в восторженных словах рисует новый театр, отчасти напоминающий греческий по роли, которую он должен играть в социальном воспитании масс.

Этот театр рисуется Вагнеру как оперно-балетный, как синтетический театр, то есть такой, в котором гармонично соединены человеческие слова, музыка, танцы, мимика, живопись и архитектура. Этот театр должен, по мнению Вагнера, давать спектакли, представляющие собой яркие, глубоко содержательные пьесы, в которых народ осознает свои величайшие идеалы и пути своих страданий, своей борьбы и своей победы.

Я думаю, что подобный театр действительно имел бы и для нас громадное значение. Для создания такого театра необходимы как раз те элементы, которыми богат Большой театр, и только он один, кроме еще бывшего Мариинского в Ленинграде. Сам по себе оперный театр (такой, как он есть), конечно, имеет известное музыкальное, театральное, культурное значение, но случайное и частью устаревшее. Идя к той цели, которую я намечаю вслед за Вагнером, можно, конечно, улучшить Большой театр и просто как театр оперный, что и намерена делать нынешняя дирекция. Но, главным образом, правительство сохраняет этот театр в ожидании того времени, когда наступит в революции благодотворный день подытоживания опыта и художественного его оформления и когда найдутся поэты и композиторы, способные дать новые музыкальные трагедии, музыкальные празднества, ареной которых сделается Большой театр.

СЕГОВИЯ

(К ПРЕДСТОЯЩЕМУ КОНЦЕРТУ)

Когда говорят о концерте на гитаре, то сейчас же представляется, что дело идет о каких-нибудь фокусах чисто внешнего характера. Гитара — инструмент очаровательный, но, по общему признанию, бедный ресурсами и скорее всего аккомпаниаторский. Однако было бы заблуждением применять эти критерии к Сеговии*.

Недаром целый ряд крупных музыкантов — как, например, Руссель, Альбенис, Турина, Гранадос — пишут специальные вещи для этого единственного виртуоза на гитаре.

Не ограничиваясь этим, Сеговия исполняет классические вещи, вплоть до самого Баха. Трудно представить себе такое полное преодоление границ инструмента — и притом не путем искусственного форсирования его, а путем необычайного умения извлечь из него все таящиеся в нем и до сих пор неизвестные возможности, — в соединении с замечательным артистическим вкусом и высокой музыкальностью.

Я лично имел удовольствие (правда, не в концертной обстановке) слышать исполнение Сеговии, и я убедился, что гитара, развернувшая так богато свои возможности под его руками, сохраняет вместе с тем необыкновенную прелесть интимности и дает очень ценные и совершенно новые музыкальные впечатления.

ОТВЕТ КОМСОМОЛЬЦАМ КОНСЕРВАТОРИИ

Письмо студентов-комсомольцев * имеет в себе кое-какие верные черты, но и много ошибок.

Никоим образом нельзя равнять все искусства под одну линию, ибо часто, по самой сущности их, они не могут быть сравниваемы.

Что такое реализм в литературе и живописи? Это, прежде всего, язык образов, позаимствованных из непосредственной реальности. Если бы мы подошли так же точно к музыке и заявили, что музыка должна быть реалистичной, то это значило бы, что мы хотим, чтобы музыка как можно более приблизилась бы к музыкальным шумам. Наша реальность немзыкальна. Музыка с самого начала решительным образом стилизирует ее. Она является не только безобразной, но она и не отражает того характера звуков, которые мы действительно слышим в повседневной жизни. Всякое приближение к «реализму» здесь является несомненно неправдивой музыкой, и как раз полудекадентствующие футуристы пытаются ввести шумовой оркестр, якобы приближающий музыку к жизни. Вот почему трудно говорить в музыке о реализме.

Так же точно не легко провести здесь границу, которая строго отличала бы одни классовые тенденции от других. Так, например, марш, созданный империалистами, может великолепно образом служить и для революционеров. Ольминский в одной из своих статей пишет: «Сама по себе «Марсельеза» может быть великолепно принята монархистами, пока к ней не присоединяются слова» *. Вот доказательство того, насколько музыка менее уловима, чем литература.

В чем заключается «оглядка на классиков», когда мы говорим о литературе или живописи? Это значит восстановление для дальнейшего усовершенствования, техники монументального реализма. А что значит «оглядка на классиков» музыки?

Это значит приближение к строгому и мужественному стилю, в вершинах своих (Бетховен), выражавшему музыкальную формулировку понимания жизни, как она выявлялась для новой, еще свежей демократии периода Великой французской революции (что, однако, не имеет ничего общего ни с каким реализмом). Поэтому ни о какой борьбе «отживающего формализма» с «революционным реализмом» в музыке не может быть речи. Термины здесь должны быть совсем иные.

Я не могу назвать Мясковского, Александрова, Шебаллина и Крейна * нашими композиторами в том смысле, чтобы они были композиторами-коммунистами или какими-нибудь «идейно выдержанными попутчиками». Я называю их нашими потому, что они композиторы, живущие и работающие в СССР. Среда, которая их окружает, несомненно, отзывается на их творчестве. Перевести на язык идей их произведения очень трудно, ибо такой перевод на язык идей чисто музыкальных произведений вообще шаток и неубедителен. Факт остается фактом; эта группа оставшихся верными своей родине композиторов работает в духе классиков, выражая в то же время какие-то переживания — если не всей нашей страны, то части ее интеллигенции. Требуется целая большая работа, чтобы подметить несколько своеобразные ритмы, яркие или полные пафоса переживания нашей эпохи, которые отразились в последних произведениях Мясковского, в такой крупной вещи, как последний квартет Мелких, и в некоторых других произведениях.

Что касается агитмузыки, то упомянуть о ней, говоря о произведениях чисто художественных, можно лишь вскользь, так же, как вряд ли в небольшой статье рядом с живописью можно говорить об агитационных лубках, плакатах и т. д. Это чрезвычайно полезные вещи и могущие быть по-своему высокохудожественными (что очень редко, между прочим, в нашей агитмузыке), но отношение к музыкальным произведениям, характеризующим эпоху, они имеют лишь косвенное, так же, как, скажем, агитстихотворения к истории поэзии. Превосходным переходным моментом является такое агитстихотворение, которое, вместе с тем, представляет собою подлинно художественную поэму, такое агитирующее живописное произведение, которое является вместе с тем картиной; к этому можно стремиться, конечно, больше всего. Подобных произведений в музыкальной области мы сейчас не имеем и поэтому говорить о них, как о достижениях, нельзя. Перечисленная комсомольцами молодежь никаких достижений в искусстве еще не показала. Это большею частью учащаяся молодежь, которой надо еще очень много учиться. Ставить ее, как бы то ни было, в ряды мастеров, говорить о ней, как о чем-то великом, абсолютно нельзя. Это надежды — может быть, большие надежды. Мы с волнением ждем, чтобы они оправдались.

Относительно рабочих концертов. Товарищи комсомольцы, вероятно, знают, что мы не в состоянии нигде взять курс на то, чтобы решительно организовать всю главную массу наших зрелищ и т. п. для рабочих. На каком основании? Бюджет рабочих не позволяет им дать таким предприятиям самоокупаемость или, вернее, позволяет это сделать лишь в очень ограниченных размерах. Правительство не считает возможным давать сейчас какие-нибудь субсидии на это дело. Этим определяется, к сожалению, хозяйственная подоснова наших театров и самоокупаемость концертов. До тех пор, пока у нас не будет в три-четыре раза больше субсидии со стороны правительства, той политики, которую желали бы я и друзья-комсомольцы, обратившиеся ко мне с письмом, мы вести не можем.

Значит ли это, что мы не можем идти в эту сторону хотя бы до некоторой степени?

В «Правде» были опубликованы весьма внушительные цифры посещаемости наших театров рабочими: для этого организовано специальное распространение билетов между профессиональными союзами и их членами по крайне низким ценам.

То же существует и относительно концертов.

Несмотря на полную убыточность общедоступных концертов, организованных Росфилом* (симфонические концерты, например, убыточны при всех условиях, даже при дорогом платящей публике), Росфил в этом году уже устроил целый цикл очень хороших общедоступных концертов по дешевой цене, аудитория которых была на 75% рабочая. Подбор программ при этом делался в соответствии с пониманием руководителями Росфила рабочих нужд. Огромная посещаемость этих концертов и бурные овации, которыми они сопровождались, свидетельствуют о том, что вкус рабочей аудитории был более или менее угадан. Вступительное слово практикуется широчайшим образом при всех концертах, имеющих популяризаторский характер. Если этих концертов не больше, чем сколько имеется в наличности, то совершенно по тем же причинам, по которым рабочие не получают большей заработной платы. Нам сейчас, пожалуй, было бы более необходимо улучшить другие стороны быта рабочего, прежде чем приступить к снабжению его за государственный счет музыкальными эмоциями. И если мы этого сделать не можем, то никакие упреки товарищей комсомольцев делу не помогут и не могут даже быть приняты, как чем-либо оправдываемые упреки. Ибо делается то, что можно. Этим я не хочу сказать, что вопрос о дальнейшем развитии популярных концертов и их лучшей организации не является актуальным. Он актуален, но почему? Потому что у нас сейчас больше платящей публики на наших концертах, потому что мы получаем от нее некоторую прибыль — и, конечно, не путем исполнения произведений тт. Лазарева, Шех-

тера и т. д., а путем исполнения старой музыки или новой Прокофьева, Мясковского и т. д. Вот это дало нам средства кое-что сделать в смысле популяризации музыки. Средства эти, вероятно, расширятся в будущем и должны быть целиком обращены на популяризацию наиболее близких духу рабочих музыкальных произведений.

Самым неправильным в письме комсомольцев является тот душок, который я замечал в нашей молодежи, — душок пренебрежительного отношения к нашим музыкальным мастерам. Это-де буржуазно, это выражение идеологии вырождения и т. д. Ввиду колоссальной органичности музыки, ввиду того, что она целиком строится на многовековых традициях, отрыв от этих традиций приводит к варварству и крутому падению вниз. Я считаю своим долгом предостеречь молодежь от этого уклона. Учитесь внимательно, любовно и с уважением у великих и крупных композиторов, в том числе и у живущих. Учитесь у Мясковских, Крейнов, и если в чудесные формы, техническую тайну которых знают эти крупные художники, вы сумеете вложить ваш новый жизненный ритм, когда, кроме молодого пыла, вы приобретете также необходимые знания и умения, — то мы, старшие товарищи, с восторгом признаем сделанные вами достижения. А пока, в ответ на упрек в том, что в нашей стране музыка замолчала или что ее дерево заменилось травой агитмузыки, мы с гордостью можем сказать, что композиторы, оставшиеся верными своей родине в революционную годину, не отстали от европейской музыки, они вносят туда весьма серьезную культурность, спасительную струю благородной музыки, в которой прекрасное знание традиций смешивается с живым творчеством.

БОГИ ХОРОШИ ПОСЛЕ СМЕРТИ

Эту замечательную фразу сказал Ницше.

Конечно, никому в голову не придет сомневаться в том, можно ли относиться к эллинскому Фебу, к мифу о Прометее или исландским Эддам с подозрением по части распространения вредного религиозного влияния.

Религия была главнейшим центром высших форм культуры в длинном ряду разных цивилизаций. Коллективное творчество и целые сонмы великих и просто сильных дарований работали над постройкой храмов, высекали статуи, писали фрески, иконы, ткали изумительные ковры и ткани, придумывали музыкальные инструменты и музыку религиозного характера, создавали гимны в словах и тонах, творили и упорядочивали сложные церемониалы, сопровождавшиеся иногда прекрасными танцами то торжественного, то оргиастического порядка. Таким образом, человечество вне Европы и в самой Европе в целом ряде отдельных, часто резко отличных друг от друга культур создало неизмеримую сокровищницу искусства, проникнутого религиозным духом и вытекавшего из религиозных потребностей.

Частью эти религиозные потребности шли от господствующих классов, которые черпали в религии уверенность в своей избранности и навязывали при ее помощи свою идеологию, идеологию расстояния между рабами и господами, идеологию рабской покорности, классам угнетаемым; частью религия была выражением жажды утешения со стороны самих угнетенных классов, которые с упоением принажились к этому опиуму, еще лучше помогавшему (иллюзорно, конечно) переживать горести жизни, чем подлинный опиум или другие наркотики.

Господствующий класс внедрил в религиозное искусство гигантский размах своего богатства, своей власти над миллионами рабов. Жажда утешения бесчисленных масс, традици-

онное благоговейное отношение к создавшимся мифам и догмам, приносившим это утешение, в момент расцвета религии вливали в него необыкновенную искренность порыва, глубокий захват, который делает религиозное искусство порою обладателем гигантского эмоционального заряда.

Мы относимся отрицательно ко всякой религии, мы знаем, что в руках господствующего класса религия была одним из лучших орудий угнетения. Мы знаем, что та жажда утешения, которая питала религию, является результатом горького неустройства социальной жизни на земле, мы знаем, что религия окончательно умрет, когда выправится социальная жизнь, когда она войдет в здоровое русло социалистического строя. Мы знаем, что еще до этого времени организованный, боевой и сознательный класс — пролетариат — и некоторые другие общественные элементы сбрасывают с себя цепи религии и начинают ковать свое собственное, подлинно материалистическое, подлинно правдивое, подлинно боевое мирозерцание. Мы знаем, что эти классы обязаны распространять свое мирозерцание и должны вступать в борьбу с живыми религиями, разрушать их очарование, вырывать из их когтей жертвы, которые, сами того не зная, теряют волю к жизни и борьбе и сладостно изнемогают в сетях искусного обмана.

С другой стороны, мы знаем, что отречься от прошлого человечества и от его культурных достижений нигде и никоим образом не следует. Мы знаем, что человечество накопило гигантские запасы сокровищ, которыми мы должны воспользоваться. Мы знаем при этом также, что художественные сокровища — которые могут в высшей мере оплодотворить дальнейшее творчество в области искусства и которые полны необыкновенных достижений — также должны сохраняться, чтобы превратиться в хорошо усвоенные, критически продуманные, побежденные и поэтому служащие своему победителю элементы той общечеловеческой культуры без классового насилия и лжи, к которой ведет человечество пролетариат.

Маркс высказывал ту правильную мысль, что искусство, по высоте своих достижений, вовсе не совпадает непременно с высотой достижений экономического, научно-технического или политического порядка. Маркс считал, что самым высоким моментом искусства, какой был на земле, является искусство античной Греции. Маркс не высказал до конца этой своей мысли, но он указывал на то, что в греческой культуре много аналогии с детством, что у греков их живая, творческая фантазия легко сливалась воедино с окружающей их природой и создавала необыкновенно человеческие, проникнутые гармонией и грацией произведения искусства, в которые в то же время верили, как в нечто глубоко реальное. Дальнейшее развитие, как можно заключить из слов Маркса (незаконченное введение к «Zur Kritik der politischen Oekonomie») *, в

этом отношении действовало расхолаживающе, сковывало фантазию, делало менее значительной, с социальной точки зрения, игру искусства, отводя ему гораздо более подчиненную роль. Известно, какими горячими словами Маркс и Энгельс воспели своеобразный гимн буржуазии за гигантские завоевания научно-технического порядка, достигнутые человечеством в период господства этого класса, а, с другой стороны, какими жестокими, справедливыми словами хлещут Маркс и Энгельс не только социальный строй, обусловленный господством буржуазии, но и мораль буржуазии и ее искусство.

То античное искусство, те трагедии, которые Маркс знал почти наизусть (Эсхил), были сплошь искусством религиозным. Но это не мешало Марксу говорить (см. биографию его, написанную Мерингом), что идиотами являются те, кто не понимает, какое значение в строительстве пролетариата будут иметь сокровища античного искусства.

В начале этой статьи я уже сказал, что никому не придет в голову говорить о том, что посещение экскурсией музея статуй античных богов может разбудить в сердцах экскурсантов тлеющее там религиозное чувство. Эти боги умерли, поэтому они прекрасны. Мы видим в них сгусток человеческой мечты, порыв к совершенству. Мы знаем, как глубоко проник в сущность религии Фейербах, говоря, что человек создавал своих богов по образу и подобию своему, развивая и увеличивая этот «образ и подобие» до тех границ совершенства, какие мог себе вообразить человек каждой отдельной культуры.

Но некоторые религии живы еще и по сию пору, живы разные формы христианства, магометанства, иудаизма и т. д. Те, кто уже совершенно освободился от этих религиозных представлений, умеют относиться к религиям объективно — и, конечно, рядом со всевозможным извращением мысли, глупыми софизмами, противоречиями, догматами, свидетельствующими о хитрой изворотливости попов и помрачении ума масс, — эти освободившиеся от религии люди, люди, стоящие над ней, смотрящие на нее сверху, могут найти в творчестве, обусловленном религиями, много красоты. Они могут ценить некоторые, непревзойденные по поэтическому блеску, лирические или повествовательные страницы библии или Агады и могут восхищаться стройностью мусульманских минаретов, религиозной поэзией и т. д. Они могут упиваться «Страстями» Баха или религиозной живописью Фра Анжелико и Микель-анджело.

Однако все это не лишено ядовитости, не парализованной временем и полным падением культа. Можно относиться с эстетическим восхищением к Аполлону, но нельзя предполагать, что он существует, где-то живет и что к нему можно обращаться с религиозными молитвами. Образ же Христа, который тоже является замечательным созданием коллективной

поэтической, музыкальной и вообще художественной мысли, еще не безвреден.

Христос умер для нас, и, хотя он, на наш взгляд, далеко менее прекрасный бог, чем эллинский Аполлон, но, тем не менее, мы можем находить в известных его отражениях большую эстетическую ценность.

Но можем ли мы из эстетических соображений, сами будучи свободными от злых чар этого образа, забыть, что он является еще вполне живым для миллионов окружающих? Отношение к христианскому искусству как к естественному элементу художественной сокровищницы человечества не является ли вместе с тем попустительством в смысле самозащиты раненой религии и борьбы ее за дальнейшее свое существование, очевиднейшим образом зловредное и контрреволюционное?

Все эти мысли неизбежно возникают, когда читаешь полемику, возбужденную по поводу постановки оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова в наших театрах.

Некоторая часть товарищей, партийных критиков, высказывала сожаление по поводу этой постановки и доказывала, что эта опера является сильной формой религиозно-христианской пропаганды и агитации. Отрицать, что на верующих эта опера должна действовать, как нечто родное, укрепляющее, отрицать, что эта опера может вызвать лишние колебания в неправильную сторону в сердцах колеблющихся, — нельзя. Когда проф. Фатов в своей статье в «Красной газете» утверждает, что коммунисты от этой оперы так же мало сделаются верующими, как монархист не сделается революционером от каких бы то ни было художественных произведений революционного порядка, то он, конечно, прав; но ведь общество, в котором мы живем, не состоит только из коммунистов и убежденных монархистов, не состоит только из крепких, как скала, материалистов и насквозь пронизанных религией и неисправимых богопоклонников. Мы должны иметь в виду колеблющиеся элементы.

Почти вся страна — мещанская, крестьянская; она приведена нами в колоссальнейшее колебательное состояние. Мы ведем борьбу с темными силами за колеблющихся. Искусство здесь должно быть нашим постоянным помощником. Искусство есть мощная форма пропаганды и агитации, и, конечно, действуют при его помощи как слева, так и справа. И поэтому вопрос о религиозном искусстве не так прост, как предполагает проф. Фатов, и далеко не так прост, как предполагают гг. Февральский, Блюм, Браудо и другие. Этим последним мы спросим: ну, а храм Василия Блаженного — не снести ли его? Он ведь является также религиозным памятником, и самое наличие его на Красной площади есть, несомненно, одна из форм

религиозной заразы. Можно ли показывать картину Иванова «Явление Христа народу»? Ведь в ней заложена огромная религиозная энергия, которая, можно сказать, излучается со всей ее поверхности на зрителя. Не следует ли объявить под запретом всю католическую и протестантскую музыку, которая представляет собою одно из величайших достижений человеческого гения? Правы ли мы, что строим музеи, в которых сохраняем древние кресты, паникадила, великолепные парчовые ризы и тому подобные предметы церковного ритуала и церковной утвари? Не контрреволюционеры ли мы, когда мы поддерживаем существование великих мечетей Тамерлана в Самарканде и т. д.? Словом, не должны ли мы быть иконокластами, наподобие пуритан?

Пуритане сами были религиозны, но они ненавидели церковное искусство, считали его опорой католицизма и аристократии, они замазывали фрески, они запрещали тонкую музыку, заменяя ее своими грубыми гимнами, они не останавливались перед уничтожением величайших произведений искусства. Но эта волна иконоборства, которую подняли сподвижники Кромвеля, была не до конца разрушительной, она была сравнительно кратковременной. Можно вообразить себе такую же политику, доведенную до логического предела: так как религия особенно обаятельна именно тогда, когда она одета самым нарядным, трогательным и гениальным искусством, то надо повсюду истребить это искусство или же, в самом лучшем собрав его в музей, запереть на ключ, показывая (как порнографическое искусство в некоторых музеях) только изредка специалистам, особо избранной публике.

Если бы мы, раз став на такую точку зрения, дошли до такого логического конца в нашей антирелигиозной пропаганде, то мы были бы, конечно, последовательны. Но вряд ли такая политика нашла бы одобрение у руководящих кругов и у масс пролетарского движения, как у нас в Союзе, так и вне его.

Действительно ли наша борьба с религией должна происходить в таких формах? Если мы должны были допустить даже богослужение в церквях, если мы, отделив церковь от государства, предоставили церкви широчайшие возможности религиозной пропаганды с амвона, то не значит ли это, что мы сами понимаем всю тщетность надежд убить религию путем насильственного нажима на нее и, так сказать, затыкания ей рта? Разве мы, марксисты, не знаем, что борьба с религией должна вестись, во-первых, умелой, научной антирелигиозной пропагандой, а во-вторых — и это главное — самым изменением быта и, прежде всего, быта массового крестьянства, в устоях которого крепче всего заложены цепкие корни религии?

Религиозный человек может молиться не на картину Иванова, а у Иверской божьей матери, которую мы не сняли и не уничтожили; он может слушать религиозную музыку в любой

действующей церкви, там же слушать красноречивую пропаганду, укрепляющую его предрассудки, и каждый колеблющийся может воспользоваться всеми теми многочисленными очагами религиозной отравы, которые мы принуждены были оставить. Мы сделали правильно, оставив их. Какая бы то ни было «радикальная» перестановка этой проблемы являлась бы грубым уклонением от тонкой политики Ленина в религиозном вопросе.

Вот при таких условиях можно ли думать, что восстановление какого-нибудь изумительного храма XII века, вроде Спаса Нередицы, или музея, наполненного иконами, или исполнение духовных концертов, скажем, «Всенощной» Рахманинова, Чайковского, или исполнение «Китежа» в Большом театре, что-нибудь существенное прибавляют к этой обстановке? Нет, они ничего существенного к этим обстоятельствам не прибавляют.

Раз мы имеем свободную, хотя и отделенную от государства церковь внутри страны, то уже смешны разговоры по поводу того, что в Большом театре мы допускаем спектакли, проникнутые религиозностью, что у нас в музеях висят предметы культа (что совершенно то же самое).

Церковь всегда, между прочим, ненавидела театр, церковь воспрещала выводить на сцену священников, выносить кресты, придавать спектаклю религиозный характер. Когда Константин Романов, глубоко верующий родственник царя, написал религиозную пьесу «Царь Иудейский», то она была запрещена. Почему? Потому что одной из форм смерти религии является перенесение ее идей, чувств, церемоний в сферу явно художественную, в сферу развлечения, в сферу светского зрелища. Икона, перед которой висит лампада в функционирующей церкви, в десять тысяч раз опаснее, чем икона в собрании Остроухова*. Церковное песнопение во время богослужения, принимаемое всерьез, есть отравляющее более сильная, чем представление «Китежа» в Большом театре.

Взвешивая все это, мы приходим к выводу, что разрушать высокие художественные произведения религиозного искусства или держать их под спудом, вследствие их вредного влияния, нерасчетливо. Мы этим самым отказались бы от приобщения масс к огромной по своему схвату части культуры — и все из страха перед влиянием, которое оказывается прямо-таки мнимой величиной при условии свободы церкви и всех форм ее пропаганды в нашем Союзе.

И нечего возражать, что одно дело сохранять храм Софии в Новгороде или Успенский собор в Москве, одно дело собирать в музеях предметы церковного искусства, а другое дело — живой спектакль. Нет, это совершенно одно и то же. Шедевр Римского-Корсакова написан именно для того, чтобы

быть представленным на сцене. Если вы оставите его написанным на нотной бумаге или дадите его в концертах в искаленном виде, то вы на самом деле окажетесь цербером, который не дает к этому произведению искусства доступа широкой публике.

Не надо быть трусами. Если бы мы были трусами в религиозной области, то мы должны были бы именно из этого страха ударить по церкви, воспретить церковный церемониал. А раз мы церкви не боимся, то уж совсем смешно бояться «Хованщины» и «Китежа». Один очень авторитетный, занимающий чрезвычайно высокое руководящее место товарищ в разговоре со мною относительно воспрещений этих опер, бегло указав на те же обстоятельства, которые я здесь шире развиваю, весьма резко закончил свое суждение. Он попросту назвал «глупостью» подобные тенденции. Конечно, слова этого товарища не есть закон, и как бы ни был высок его авторитет, его суждение не разрешает вопроса. Но оно показывает, насколько для некоторых стопроцентных коммунистов кажется смешной суеда по поводу «религиозной отравы», льющейся со сцен Ленинградской и Московской оперы. Культурные достижения, которые мы имеем, благодаря нашему свободному отношению к этому вопросу, по своей ценности значительно перевешивают тот микроскопический дополнительный вред, который получается вдобавок к многосторонней работе церковной пропаганды, с которой мы боремся, но которую мы не пресекаем.

Либретто «Града Китежа», а в некоторых случаях и его музыка вызывают эмоции, неприемлемые для нас. Они дают вместе с тем великолепную мишень для нашей критики *. И не лучше ли было бы, если в газетах и журналах появился бы действительно продуманный социологический разбор того и другого, если бы были проанализированы их общественные корни и тенденции — словом, дана была бы горячая, материалистически освещающая их критика вместо криков «запретить», «снять», «задушить»?

При обсуждении подобных же вопросов в комиссии партийного характера, в которую входили крупнейшие авторитеты по вопросам культуры, высказано было положение, что даже контрреволюционные и мистические произведения в тех случаях, когда они высоко художественны и культурно крайне характерны, не должны быть запрещаемы. Но, конечно, вся наша среда должна воспринимать такие произведения с достаточно организованной критикой, чтобы превращать знакомство масс с ними не в отраву, но в победу над этими сильнейшими формами отравы. Вот те соображения, которыми руководствовался Наркомпрос, не воспретив обоим большим оперным театрам РСФСР поставить «Град Китеж».

В этот мой приезд в Ленинград я в первый раз видел новую балетную постановку Академического Оперного театра — «Пульчинелла» *. Она меня чрезвычайно порадовала. Прелестная инструментальная и частью вокальная музыка, на фоне которой рисуются эти веселые человеческие арабески, — очаровательны. Вся вещица преисполнена такой грации, которая напоминает своеобразную детскую игру, но в то же время в этой непосредственности и игривости таится на самом деле высокое и уверенное в себе искусство. Возможность осуществлять такие вещи доказывает, как полносочен и свеж ленинградский балет.

В тот же вечер мне пришлось видеть несколько молодых балетных артисток последних выпусков. Они доказывают, что и за тяжелые годы революции мы давали и впредь будем давать все новые и новые таланты, которым предстоит не только удержать на прежней высоте наше театральное искусство, но подвинуть его вперед, обеспечивая за ним уже завоеванное в настоящее время первое в мире место.

ВОССЛАВЬТЕ ОКТЯБРЬ!

Гений Бетховена, 100-летие со дня смерти которого мы скоро будем отмечать, получил огромный толчок от Великой французской революции. В симфониях и часто в сонатах Бетховена слышатся движения, глухой ропот, рев негодования толп; в их напряжении дрожит дух борьбы. Самая основа того, что можно назвать музыкальной этикой Бетховена, — это сознание глубокой и тяжелой горести бытия, подавляемого гнетом социальной неправды и равнодушной природы; и рядом с этим — сознание огромной возможности счастья, которое представляет сама по себе жизнь. Отсюда необходимость борьбы оборонительной и наступательной, которая через страдание ведет к победе и радости.

Эта этика могла зародиться и как индивидуальный принцип, принцип личной жизни, и как принцип, освещающий судьбы человечества, лишь в ту эпоху, в какую жил Бетховен, лишь в эпоху послереволюционную.

Не сразу Французская революция нашла в музыке великое отражение, она шла к нему этапами, начиная с тех гимнов и маршей, сопровождавших события самой революции, которые сочиняли ее излюбленные музыканты: Мегюль, старик Госсек и другие; и (как правильно указывают историки) музыке их, в их первых служебно-художественных произведениях, немало обязан в своих завершающих, вечных произведениях сам Бетховен.

То же будет и у нас. Это, несомненно, будет. Хотя, конечно, революция буржуазная захватила симпатии буржуазной интеллигенции, а революция пролетарская буржуазную интеллигенцию от себя отталкивает, заставляет мелкобуржуазную интеллигенцию колебаться, но это не помешает делу. Не только мастера, которые будут выходить из рядов пролетариата, но и колеблющиеся, все ближе подходящие к нам, возьмутся за

творческое художественное прославление Октября, за разработку его золотоносных жил.

Октябрь — вулканическая вершина, несомненно, более высокая, чем 1789—1790 года позапрошлого века — не может не оказаться родителем певучих музыкальных рек, которые потекут, питаемые его ручейками, по долинам, превращая их в сады.

И у нас, конечно, новый музыкальный пласт народится из «служебной» музыки. Пусть музыканты прежде всего прославляют Октябрь специально сделанными гимнами, песнями, маршами, которые проищазали бы музыкальной стихией наши торжества на площадях, в клубах и в самой скромной квартире. Именно из этой музыки, как и из всей массы производства комсомольских, пионерских песен, песен нового освобожденного труда (профессиональных песен), из новых танцев — по типу тех, которые сейчас старается создать студия танцев в Москве, — словом, из этой музыкально-художественной промышленности, из бытовой первоначальной музыки (которую нужно делать со всем талантом и со всем вниманием к нуждам обслуживаемых масс) вырастет, на мой взгляд, та предварительная прослойка новой музыки, на которой потом с быстротой, производящей впечатление внезапности, вырастут пирамиды и гигантские колонны новой музыкальной архитектуры в области музыки вершинной, в области той самодовлеющей художественности, которая, не служа ничему конкретному, служит зато росту человечества в его целом.

Пусть каждая годовщина Октября напоминает об этих задачах.

ВОССЛАВЬТЕ ОКТЯБРЬ!

Гений Бетховена, 100-летие со дня смерти которого мы скоро будем отмечать, получил огромный толчок от Великой французской революции. В симфониях и часто в сонатах Бетховена слышатся движения, глухой ропот, рев негодования толп; в их напряжении дрожит дух борьбы. Самая основа того, что можно назвать музыкальной этикой Бетховена,— это сознание глубокой и тяжелой горести бытия, подавляемого гнетом социальной неправды и равнодушной природы; и рядом с этим — сознание огромной возможности счастья, которое представляет сама по себе жизнь. Отсюда необходимость борьбы оборонительной и наступательной, которая через страданье ведет к победе и радости.

Эта этика могла зародиться и как индивидуальный принцип, принцип личной жизни, и как принцип, освещающий судьбы человечества, лишь в ту эпоху, в какую жил Бетховен, лишь в эпоху послереволюционную.

Не сразу Французская революция нашла в музыке великое отражение, она шла к нему этапами, начиная с тех гимнов и маршей, сопровождавших события самой революции, которые сочиняли ее излюбленные музыканты: Мегюль, старик Госсек и другие; и (как правильно указывают историки) музыке их, в их первых служебно-художественных произведениях, немало обязан в своих завершающих, вечных произведениях сам Бетховен.

То же будет и у нас. Это, несомненно, будет. Хотя, конечно, революция буржуазная захватила симпатии буржуазной интеллигенции, а революция пролетарская буржуазную интеллигенцию от себя отталкивает, заставляет мелкобуржуазную интеллигенцию колебаться, но это не помешает делу. Не только мастера, которые будут выходить из рядов пролетариата, но и колеблющиеся, все ближе подходящие к нам, возьмутся за

творческое художественное прославление Октября, за разработку его золотоносных жил.

Октябрь — вулканическая вершина, несомненно, более высокая, чем 1789—1790 года позапрошлого века — не может не оказаться родителем певучих музыкальных рек, которые потекут, питаемые его ручейками, по долинам, превращая их в сады.

И у нас, конечно, новый музыкальный пласт народится из «служебной» музыки. Пусть музыканты прежде всего прославляют Октябрь специально сделанными гимнами, песнями, маршами, которые пронизали бы музыкальной стихией наши торжества на площадях, в клубах и в самой скромной квартире. Именно из этой музыки, как и из всей массы производства комсомольских, пионерских песен, песен нового освобожденного труда (профессиональных песен), из новых танцев — по типу тех, которые сейчас старается создать студия танцев в Москве,— словом, из этой музыкально-художественной промышленности, из бытовой первоначальной музыки (которую нужно облуживаемых масс) вырастет, на мой взгляд, та предварительная прослойка новой музыки, на которой потом с быстротой, производящей впечатление внезапности, вырастут пирамиды и гигантские колонны новой музыкальной архитектуры в области музыки вершинной, в области той самодовлеющей художественности, которая, не служа ничему конкретному, служит зато росту человечества в его целом.

Пусть каждая годовщина Октября напоминает об этих задачах.

Октябрь — это, точно гигантский, целесообразно задуманный и выполненный трактор, грандиозное орудие природы и человека, которое произвело великолепную вспашку истощившейся почвы, потерявшей способность производить что-либо иное, кроме чертополоха и плевел. Мощным глубоким напором его плугов вывернуты наверх новые, черноземные пласты, лежавшие глубоко под спудом — слишком глубоко, чтобы семена новых общественных идей могли свободно прорасти и дать богатую жатву. Должно пройти время, пока эти новые пласты, подвергнутые действию солнца знания и кислорода общественности, дадут обильные всходы заповивших в них семян.

Но, несмотря на то, что окончательных результатов Октября мы еще не имеем, что начатый им процесс еще далеко не завершился, мы живем уже в другой обстановке, в другую эпоху; мы сейчас живем под крылом у Октября, и это не может не класть отпечатка на явления нашей современности. И действительно, на каждом шагу жизни мы видим следы его действия, чувствуем его присутствие. С момента наступления Октября наша жизнь с необычайной быстротой двинулась в своем развитии, но не равномерно и не одновременно в своих частях. Наша задача — разобраться в тех конечных целях, которые поставил перед музыкой Октябрь, и уяснить себе тот этап, который музыка проходит сейчас в процессе Октября на пути к созданию культуры коммунистического общества.

В современном обществе, заключающем в себе множество отдельных общественных группировок, мы встречаем в каждой из них свои музыкальные интересы и потребности. Сопоставим, например, наше крестьянство с его народной песней и мелкую буржуазию городов с ее «эстрадным» искусством. Каждая данная группа имеет свой музыкальный язык, свои музыкальные формы, свою «бытовую» и «культивируемую» музыку,

своих любителей и профессионалов. Взаимоотношение в каждом таком замкнутом кругу совершается легко и свободно; внутри этих групп любители и специалисты непосредственно понимают друг друга. Взаимодействие же между отдельными группами происходит более сложно, иногда с трудом и не скоро, в особенности между крайними общественными группировками.

В нашей музыкальной жизни существуют тоже своего рода «ножницы», именно — расхождение музыкальных интересов, музыкальных культур двух крайних общественных групп. И расхождение этих «ножниц» или сжатие их сигнализирует нам о той степени противоречивости, которая существует в данный момент между идеологией различных слоев нашего общества. И чем резче расхождения этих идеологий и связанных с ними музыкальных интересов и эмоций, тем, значит, труднее и опаснее момент.

Что же дал нам Октябрь для понимания существующего положения вещей? Прежде всего, он широчайшим образом осветил светом классового сознания конечные цели нашего развития. Выдвигая задачу создания единого коммунистического общества, уничтожение всяких социальных перегородок, противоположности между городом и деревней, он тем самым выдвигает задачу создания в будущем единой идеологии, единого музыкального языка. В пределах этого языка, конечно, останется музыка «обиходная» и музыка специально «культивируемая», останутся любители и специалисты, но между ними установится свободное взаимопонимание. Все теперешнее разнообразие и зачастую резкое расхождение музыкальных интересов — ничто иное, как наследие капиталистического строя, порождающего противоречия классовых интересов. Для данного периода времени это неизбежно как естественный результат отношений прежних, частично и в данный переходный момент. По отношению же к конечной цели нашего развития, это — ненормально и может и должно быть устранено.

Что же мы можем и должны сейчас делать? Прежде всего и главным образом — способствовать сжатию наших «ножниц», то есть будить в двух крайних музыкальных группах интерес друг к другу, интерес к созданию взаимного понимания и желание идти рука об руку в дальнейшем развитии. Историческая перспектива показывает нам постоянное колебание концов «ножниц» и происходившее не раз в истории то смыкание их, то чрезмерное расхождение. Наблюдая за моментами наибольшего сжатия «ножниц» у нас (например, в шестидесятые и девятисотые годы), мы видим со стороны части музыкальной верхушки поворот лицом к массам, а со стороны последних — редкие еще, но упорные ростки интереса к музыке культурных слоев. Верхушка начинает изучать народное

творчество, вводить элементы его в свой обиход, в свой музыкальный язык (тем самым обогащая его и в то же время делая доступнее для массы), начинает устраивать школы для массовой работы (Бесплатная музыкальная школа, позже Народные консерватории) *. Масса (пока еще только городская) со своей стороны, стремясь приобщиться к искусству верхушечных групп, устремляется в эти школы, выделяет из своей среды все новых и новых рядовых практиков (хористов, оркестрантов, массовых педагогов, любителей), тем самым создавая базу для дальнейшего развертывания, показа и интенсификации творчества верхушки. Условия царского режима, вообще тормозившие дело культурного развития масс, грубо мешали полному и глубокому культурному взаимопроникновению крайних групп общества, намечавшемуся в моменты общественных подъемов. Срывы революционных выступлений и следовавшие за ними мутные волны реакции отражались и на музыкальных «ножницах», заставляя концы их все дальше и дальше расходиться. Последнее, наиболее интенсивное и резкое расхождение их началось уже в эпоху Скрябина, в эпоху декаданса, упадка, отрыва от действительности и продолжалось вплоть до Октября *.

В свете наших задач особое значение приобретает деятельность революционно мыслящих и чувствующих музыкантов, которые единственно обслуживали с первых лет революции ее нужды (Васильев-Буглай, Кастаньский, Корчмарев, Лобачев и др.). Они первыми поколебали «ножницы» в сторону их сжатия тем, что стали проводниками в музыку эмоций, выдвинутых на первый план революцией, тем, что, исходя из элементов народного музыкального языка и интересов масс, а также достижений музыкальной культуры, они стремились ликвидировать провал на пути, по которому идет здоровое музыкальное развитие. Им предстоит еще упорная черновая работа по исследованию, изысканию, экспериментированию, пока они в полной мере смогут послужить тем связующим звеном, которое установит взаимодействие между «крайними» группами, пока они вполне смогут установить границу, за которой «достижения» перестают быть общественно ценными, пока, наконец, представители «высокой» музыки, повернув из своего тупика на широкую дорогу общего развития, не присоединят к ним и свои силы для ликвидации существующего разрыва. Колоссальной важности задачи революционных композиторов, таким образом, сводятся к подтягиванию отставших масс, с одной стороны, и, к вовлечению в свою работу музыкальных мастеров — с другой. Им приходится одновременно: постоянно прислушиваться к массе, к ее требованиям (все время поднимая ее) и в то же время не терять перспективы достижений музыкальной культуры. Задача настолько трудная, что здесь есть постоянная опасность впасть в «уклоны»: или в сторону

«хвостизма» или же в сторону «левой» музыки с ее звуковыми ухищрениями — мы иногда встречаем это среди работающих в данной области. Но, тем не менее, основное ядро этого направления делает здоровое, нужное, жизненно необходимое дело, и мы видим, как правильность намеченной и проводимой им линии подтверждается целым рядом конкретных фактов.

В девятую годовщину Октября мы можем констатировать целый ряд явлений, указывающих, что колебание «ножниц» определенно начинает обнаруживать тенденцию к их сжатию, причём процесс этот идет как с той, так и с другой стороны.

Начавшийся культурный подъем масс, проявляющийся и в области музыки, неоднократно отмечался и на страницах печати, и в резолюциях различного рода совещаний и конференций.

С другой стороны, зашевелились и музыкальные верхи. Молодежь, как наиболее чуткая и отзывчивая часть общества, скорее откликнулась на идеи Октября, и мы видим, как она, в лице консерваторской молодежи, создает специальные коллективы *, ставит своей задачей обслуживание масс и пишет целый ряд массовых и вокальных произведений с революционным текстом.

Мастера музыки, с начала революции выбитые из колеи привычных идей и взаимоотношений и потому вначале не принявшие революцию, уже начинают обнаруживать понимание закономерности и целесообразности происшедшего социального взрыва. Они начинают чувствовать все его величие, стремятся осознать его значение. Это еще не полное понимание. Пути его развития подобны тем превращениям, какие претерпевает сознание неподготовленного слушателя, попавшего впервые на симфонический концерт. Его прежде всего поражает чисто внешняя сторона: сперва грандиозность звуковых комплексов, разнообразие тембров, сила и высота отдельных звуков. Затем он начинает следить за общей звуковой динамикой, улавливать ритм, метр; и только мало-помалу, сначала частями, потом в целом своем виде предстает перед ним архитектура музыкального произведения. Сейчас наша музыкальная интеллигенция переживает именно эту первую стадию осознания внешнего величия и размаха Октябрьского переворота. И это — уже большой шаг вперед.

Как раз истекший девятый год Октября наглядно выявляет начавшийся поворот музыкально культурной верхушки в сторону интересов революции, в сторону масс. На сценах Академических театров появляются первые ласточки нового оперного творчества («Декабристы» Золотарева, «Степан Разин» Триодина, «Орлиный бунт» («Пугачевщина») Пашенко, «Иван-солдат» Корчмарева и др.) *. Может быть, это еще недостаточно удачные и характерные для нашей эпохи произведения, но они отражают уже

начавшийся сдвиг, и поскольку история говорит «А», она неминуемо скажет «Б». Это подтверждается еще и тем, что в среде композиторов все больше и больше усиливается тяга именно к этому виду искусства, как более понятному массе, чем, скажем, крупные инструментальные формы: в среде музыкантов идут сейчас оживленнейшие дискуссии о формах новой оперы (соответствующей заданиям нашей эпохи), идут интенсивнейшие поиски сюжетов, насыщенных массовой психологией и массовым действием.

Этот же девятый год Октябрьской революции кладет начало созданию и других монументальных форм музыкального искусства, так или иначе связанных с революцией. В этом году создаются силами опытных мастеров первые симфонические произведения на революционные темы («Симфонический монумент 1905—1917 гг.» М. Гнесина, «Траурная ода» (памяти Ленина) А. Крейна, «Двенадцать» Ю. Вейсберг, «Траурное воспоминание о Ленине» И. Шишова, «Два революционных эпизода» Книппера и др.).

Влияние Октября все больше и больше сказывается и в зарубежных странах. Там растет и крепнет революционное сознание, восхищение перед достижениями наших рабоче-крестьянских масс. В области музыки это сказывается в том интересе, какой проявляет заграница к русской музыке. Но девятый год Октября прибавляет новую черту к этому настроению: в этом году заграница начинает интересоваться произведениями наших революционных композиторов. Поступают запросы из Чехословакии — о присылке «народных и революционных песен», из Германии — о присылке произведений молодых композиторов, отображающих наш советский быт, из Австрии — о присылке музыки на «пролетарские тексты», симфонических произведений и хоров с оркестром (для концертов в рабочих районах Вены) и т. п.*

Таким образом, девятый Октябрь с несомненностью для каждого обнаруживает начавшееся сжатие музыкальных «ножниц». Но необходимо, чтобы это сжатие продолжалось если не до полной «смычки» интересов крайних групп, то хотя бы, на первых порах, до степени взаимного внимания и желания идти одним путем к тем великим перспективам, которые открыл перед нами Октябрь. Только наступление такого момента взаимодействия создаст гарантию крепости и необычайной быстроты нашего дальнейшего культурного развития.

Дело будет только тогда прочно, когда будет совершено вместе с массой, массой будет закреплено, — так учил нас Ленин и доказал правильность этого принципа своей практикой, своими достижениями. «Начать двигаться вперед неизмеримо, бесконечно медленнее, чем мы мечтали, но зато так, что действительно будет двигаться вся масса с нами. Тогда и ускорение этого движения в свое время наступит такое, о котором

мы сейчас и мечтать не можем»*, — вот какие слова, слова великого учителя и вождя, должны мы иметь перед глазами в девятую годовщину Великого Октября, вступая в новую фазу нашего музыкального развития.

Черноземные пласты готовы, они ждут доброкачественных семян и обещают колоссальные урожаи...

ПОДЛИННЫЙ «БОРИС ГОДУНОВ»

Некоторые круги волнует вопрос о постановке «Бориса Годунова» в первоначальной его редакции — то есть «Бориса Годунова», каким он вышел из-под пера Мусоргского, в том виде, в каком он соответствовал первоначальному замыслу Мусоргского*.

Я не знаю, нужно ли настаивать на необходимости этой постановки; мне кажется, это значило бы ломиться в открытую дверь. Может быть, есть еще несколько музыкантов-староверов, которым Мусоргский представляется человеком «в дезабилье» и которых он шокирует, как английского джентльмена шокирует появление человека к столу не во фраке. Но вряд ли эти корректные любители элегантности могут иметь решающее значение.

Первоначального текста «Бориса Годунова» Мусоргского, сцен, выпущенных потом в редакции Римского-Корсакова, я не знаю. Я вполне могу допустить, что в них есть много грубоватого, неотесанного, незаконченного. Конечно, первый «Борис» в гораздо большей мере соответствовал всему душевному строю Мусоргского, чем окончательный «Борис», разодетый в шелка и атлас инструментовки Римского-Корсакова; но все же возможно, что родной отец не был слишком доволен своим порождением. Ведь для того, чтобы полностью выразить свой замысел в такой трудной и сложной форме, как опера, необходимо, конечно, и весьма значительное мастерство. Этого мастерства у Мусоргского не было. Его полудилетантская свежесть местами разрывала традиционные или модные музыкальные формы, странно пугающе торчала из них, хотя вместе с тем была прообразом более вольной, более энергичной и более правдивой музыки.

Мусоргский в некоторых случаях, в некоторых вопросах оказался прорывником последующих достижений. Но, ра-

зумеется, рядом с этим зачастую случаются у него и просто лягушечьи, просто известная формальная неумелость, когда клочущая лава творчества Мусоргского застывала в виде бесформенной глыбы потому, что ее гениальному творцу не хватало оформляющего умения. Я несколько не сомневаюсь в том, что Мусоргский часто сам признавал, что лишь приблизительно сумел выразить свой первоначальный замысел и что приблизительно эта вытекала из недостаточности его школы, его опытности. И все-таки, даже подходя с чисто музыкальной точки зрения, можно не только заподозрить, но с уверенностью утверждать, что Римский-Корсаков, придав опере значительную изящность, во многом загубил ее первоначальную мощь.

Допустим, что, с музыкальной точки зрения, новый «Борис» окажется местами слабее, серее, доморощеннее, чем тот, к которому мы привыкли; но, несомненно, рядом с этим появятся такие глубины, такие дерзновения, которые вознаградят нас полностью за эти промахи и, может быть, мгновенные провалы.

Но есть еще и другая сторона во всем этом деле. Мы жадно ищем сейчас революционной оперы. Ее нет. Даже в самые революционные моменты, в момент наивысшего напряжения искусства и тяготения его навстречу народной вольности, даже там опера чрезвычайно редко достигала яркой выразительности, — потому что театр как таковой, с его огромными ресурсами, никогда не находился в распоряжении хотя бы народолюбивой интеллигенции. Ни опера времен Французской революции и отражения ее на других европейских сценах, ни опера вагнеровского периода, ни опера нашего народничества не сумели выразить полным голосом то, что рядом выражали не только публицистика, но и художественная литература, и даже драма.

Между тем «Борис Годунов» Мусоргского есть целиком и полностью отражение скорбного народничества, исходящего жалостью к угнетенным, озлобленного, приветствующего бунт.

Совершенно ясно, что то толкование пушкинского «Бориса», которое хотел дать Мусоргский, сильно пахло Бакуниным.

Мусоргский не был мыслителем вообще, ни политическим мыслителем в частности, но он всеми порами своими впитал в себя атмосферу скорбного возмущения по поводу судеб народа. Даже тот Мусоргский, которого мы знаем, который прочежен уже через всякие сита цензуры, робости друзей и, может быть, даже собственной нерешительности, является перед нами едва ли не кульминационным пунктом всей мировой оперы, с точки зрения революционной стихии.

Само собой разумеется, что до всяких этих фильтров и карантинных произведений Мусоргского в гораздо большей степени дышали протестом и мятежом.

В «Бориса» Мусоргский хотел вложить всю свою печаль-

БЕТХОВЕН И СОВРЕМЕННОСТЬ

ную любовь к замученной родине. Каким бы ни было рябым и неумытым лицо его детища, оно, конечно, сумеет властно схватить вас за сердце. Освобожденные народы СССР имеют право знать, что завещал им Мусоргский в своих рукописях и что в них задушила цензурная стихия, что в них истончила, ослабила, отбросила изящная рука мастера, делавшая со всей любовью неуклюжему, титаническому сыну своего народа прическу и туалет, учившая его манерам, с которыми можно хоть как-нибудь показаться в свет.

Восстановление первоначального замысла Мусоргского есть наш общественный долг, и я совершенно убежден, что за исполнение этого долга гениальнейший из русских композиторов заплатит нам самым волнующим наслаждением.

Уже много раз убеждался я, как необыкновенно сильно действует бетховенская музыка на рабочую аудиторию — даже весьма мало подготовленную с общемузыкальной точки зрения.

Этому не может удивляться тот, кто подходит с правильным социологическим анализом к творчеству Бетховена, с одной стороны, и к переживаниям трудящихся масс — с другой.

Совершенно неверно, конечно, предполагать, будто культурные запросы восторжествовавших трудящихся масс и первые собственные их шаги в деле культурного творчества будут близкими к упадочным годам буржуазии, то есть как раз к последним десятилетиям, предшествовавшим революции. Известно, что отдельные пророчески чуткие творцы последних десятилетий могли испытывать на себе влияние приближающихся социальных бурь; но в общем и целом музыканты, как и другие художники, жили в атмосфере разлагающегося буржуазного общества, потерявшего свое идейное содержание в декадансе, и, как все декаденты, скрывали за пышностью виртуозных форм свою жизненную пустоту. Недаром известный итальянский историк музыки Бастианелли говорил, что характернейшей чертой развития музыки последних десятилетий, то есть именно послебетховенской, было усложнение музыкальных форм при оскудении идейно-этического содержания.

Бетховен является как раз тем музыкантом демократической интеллигенции, который, при громадном природном гении, музыкально выразил интереснейший момент в развитии мелкобуржуазной интеллигентской стихии.

Никогда мелкая буржуазия не поднималась на такую высоту, какой достигла она за время Великой французской революции. В этом явлении и в отражении его во всем мире

сказалась ее грандиозная попытка подняться вслед за богатой буржуазией до овладения властью и сплотить вокруг себя весь трудовой народ — попытка, о которой мечтала как раз демократическая интеллигенция. Демократическая интеллигенция, выбитая из колеи разложением феодального строя, колебавшаяся между типом авантюриста-полулакея, вроде Фигаро, и типом острого, блестящего пионера научной мысли и страдальца о мировой неправде, вроде Дидро или Руссо, оказалась как раз в том подвижном, чреватом всяческими приключениями, осложненном взрывами честолюбия, временных побед, неудач и угроз положению, которое постепенно превращало одноцветную, упорядоченную душу «человека старого порядка» в бурное, сложное, капризное сознание «нового человека».

Для выражения этого нового сознания — беспокойного, стремительного, колеблющегося между ликованием и проклятием — музыка являлась самым подходящим из искусств. Именно появлением этого своеобразного носителя искусства — демократической интеллигенции — и объясняется быстрый и пышный рост музыки в конце XVIII и начале XIX столетия.

Во Французской революции мы имеем перед собою исключительное явление, в котором, на почве роста индивидуализма и углубления сознания, сделана была попытка связать индивидуалистов в одну сильную, могучую группу. Руками честолюбивых представителей интеллигенции, ставшей во главе бедняцких масс, организовались целые государства, целые армии, создавалось целое миросозерцание. Добиваясь объединения мелких мещан вокруг одного стержня, якобинцы пустили в ход также искусство и в первую очередь музыку. Для их празднеств — то ликующих, то горестных, то знаменовавших собою нависшую над отечеством грозу — писали такие музыканты, как старик Госсек, Керубини и Мегюль.

Но то, что у французов выявилось в некотором отношении, как официальное искусство, как придаток к их реальному, колоссального размаха политическому творчеству, в соседних странах, в странах с немецким населением, сказалось в формах более оторванно-эстетических. Зато революционная энергия переливалась из практики целиком в область искусства, достигая здесь значительно большего совершенства. Вот почему Шиллер, Гете и все их сподвижники по «Буре и натиску» были выше, чем официальные полупоэты Французской революции. Вот почему Бетховен смог подняться на высоту несравненно большего совершенства, чем Госсек, Мегюль и Керубини.

Но музыка Бетховена, тем не менее, была вся насквозь пропитана тем самым миросозерцанием, которое лежало в основе величайшего революционно-демократического подъема мелкой буржуазии.

Основное начало бетховенского миросозерцания, сказыва-

ющееся в его музыке, таково: он констатирует жестокость судьбы, равнодушие природы, висящие роком над человеком, глубокий упадок социального строя, отравляющего всю жизнь.

Однако Бетховен вовсе не является пессимистом. Не прикрашивая действительности, рисуя ее во всем ее ужасе, он вместе с тем зовет к борьбе. Он любит борьбу, он чувствует глубокую радость борьбы при всем сознании тех бедствий и тех лишений, которые она с собой несет. И приятна борьба — вот та основная особенность, вот та атмосфера, которой проникнута музыка Бетховена в главных ее частях. Борьба эта, согласно твердой вере, никогда не покидающей Бетховена, должна привести к гармонии и кончиться победой человеческого разума над неразумными стихиями.

Музыка, которая сама вся состоит из нарушений равновесия и его восстановления, по существу своему как нельзя больше подходила для выражения такого революционного, динамического миросозерцания.

Бетховен, лично несчастный и угнетенный, носил, однако, в себе такую неизмеримую потребность радости и такое умение пользоваться жизнью во всех тех проблесках утешения, покоя, ласки, которые она могла давать, что он воспарил над скудостью и приниженностью своей жизни и прославил в своей музыке те отдельные цветы жизни, которые ему встречались и которые давали намет на грядущее счастье, ожидающее человека, как награда за стойкость и самоотречение. Это дало Бетховену возможность играть на многострунной арфе, обнимающей всю гамму человеческих чувств. Все это является достижением весны буржуазии и, рядом с философским материализмом и якобинскими традициями, протягивает непосредственно руки к нам.

Между взлетом Великой буржуазной революции, ее музыкального выражения Бетховеном и взлетом Великой пролетарской революции, требованиями социалистического пролетариата, которые будут предъявлены к музыке близкого будущего, лежит излучина, которая полна долин и холмов, но, в общем, отражает искусство эпохи буржуазного упадка.

Вот почему непосредственным предшественником нашей грядущей музыки является Бетховен, вот почему, за неимением пока своих музыкальных творцов, с таким вниманием прислушивается к нему наша публика. Он ей родственен.

ЧТО ЖИВО ДЛЯ НАС В БЕТХОВЕНЕ

I

При оценке Бетховена и его музыки, как при оценке почти всякой великой культурной ценности прошлого, мы наталкиваемся на ряд возражений со стороны тех, кого можно в самом общем смысле назвать модернистами — людьми, противопоставляющими самоновейшее и ближайшее ожидаемое прошлому.

Мы совсем не будем говорить о крикливых провозгласителях модернизма, которые вместе с Маринетти* выдумали себе название футуристов. Мы не будем говорить и об истерических или рекламно-хулиганствующих «соперниках» классиков, желающих поскорее отделаться от их конкуренции не столько новыми шедеврами, сколько мальчишескими поношениями, — тем более, что, приходя в возраст, действительные творцы из этой фаланги сами отбрасывают свой не совсем пристойный задор.

Мы будем говорить об уравновешенных людях, которые вкладывают в свое отрицательное и полуотрицательное отношение к прошлому серьезные аргументы.

Среди модернистов есть и эволюционисты и революционеры. Но нас интересует не столько это деление, сколько другое: на модернистов из соображений формальных и модернистов по содержанию.

Можно быть и «эволюционистом», и «революционером», отрицая прошлое — и в то же время обеими ногами стоять на формально-абстрактной точке зрения, которая, по существу, сводится к глубокой верности старому буржуазному миру. «Эволюционист» будет вам говорить, что музыкальные формы сами рождают друг друга с неизбежной внутренней логикой; что как растущий организм переходит от формы зародыша ко все большим и большим формам, вплоть до зре-

лости, так происходит это и с музыкой; что роста этого задерживать нельзя, да и нелепо было бы, и что, вследствие этого, прошлые стадии важны только как опорная ступень и отнюдь не могут претендовать на более высокую оценку, чем достижения позднейших десятилетий и столетий. Будущее должно органически опираться на настоящее, а не на прошлое — или, вернее, на прошлое лишь косвенно.

Так по крайней мере будет говорить «эволюционист»-формалист.

Если же мы имеем дело с формалистом-«революционером», то он скажет нам, что от времени до времени равномерное движение музыкального развития как бы исчерпывает себя и, в своеобразной диалектике, требует радикального обновления. Наступает время исканий и находок, и музыка, развиваясь таким образом коленчато, вступает после кризиса в новый период развития на несколько новых началах. Формалист-«революционер» скажет, что наше время требует как раз такого пересмотра всего нашего музыкального языка, всех основных законов творчества. Он скажет, что мы находимся в периоде, так сказать, мутации, подобном наступающему в жизни растений периоду появления множества новых неуравновешенных форм, из которых выживают потом приспособленнейшие.

Бывает так, что свои соображения такой «передовой» модернист подкрепит и кое-какими аргументами, заимствованными из общественной жизни. Он скажет, что нынешняя урбанистическая жизнь создает совершенно новую обстановку и совершенно новые формы человеческого сознания, которым должна соответствовать в корне новая музыка.

Ясно, что по всем этим основаниям к Бетховену может сохраниться у модернистов только отношение известного уважения как к пройденной стадии, а встречая особо горячее преклонение перед Бетховеном, такой модернист не может не почувствовать известного раздражения, так как преклонение перед прошлым является для него как бы камнем преткновения на пути к достижениям будущего.

Другое дело — модернист по существу, в особенности если он революционер, то есть стоит на точке зрения пролетарской революции. Таким модернистам свойственно известное понимание истинных форм общественного развития. Пролетариат разрушил основу старой культуры — господство буржуазии, и вместе с тем осудил на умирание и самое старую культуру. Он будет создавать новую — свою, пролетарскую. Из старой культуры, в лучшем случае, кое-что понадобится ему как кирпич, который можно положить зауряд в фундамент нового строящегося дворца; все в будущем озарено лучами красного пролетарского солнца, все прошлое уходит в тень. Революционер-модернист этого типа говорит о

разрушении старого, о немедленном создании нового. Но таких «решительных революционеров» мы сейчас вокруг себя видим немного. Большинство стоит на умеренной, эволюционной точке зрения, то есть на точке зрения возможно более строго критического, творческого преодоления всего прошлого. При этом, однако, не отрицается, что прошлое это может служить известной формальной школой для творцов будущего искусства.

Конечно, эта умеренная форма эволюционного модернизма по существу очень близко подходит к взглядам, которые я здесь хочу развернуть. Тем не менее, она грешит известной торопливостью, а, главное, часто не умеет установить различие между отдельными ценностями прошлого — даже, скажем, между классовой характеристикой каждой из этих ценностей. Прошлое берется слишком огулом, будущее — тоже.

Я рад констатировать, что Ассоциация пролетарских музыкантов, например, не грешит в этом отношении и хотя бы по поводу Бетховена мыслит совершенно правильно.

Дело в том, что нам, марксистам, приходится не только отвергнуть формалистическую идею о самопроизвольном развитии любой стороны человеческой культуры (например, музыки), но отвергнуть также и идею прогресса в смысле неизбежного и постоянного продвижения самой культуры вперед.

История учит другому.

История указывает на прохождение целыми большими цивилизациями известного круга, на наступающую в известный момент дряхлость цивилизации, которая, между прочим, самими ее носителями не воспринимается как упадок. Теряется питающее культуру содержание. Теряется чувство стройной, отвечающей этому содержанию формы. Начинается явная уродливость, явное кривляние, явная безвкусица. Но носители такой поздней, закатной, декадентской культуры продолжают превозноситься в качестве людей, двигающих ее (в особенности, соответствующее искусство) ко все большей утонченности.

Уже с этой точки зрения (которую я здесь допускаю только как предварительную) можно допустить, что наша цивилизация, быть может, переживает формы упадочные и что принимаемое нынче за прогресс в музыке является ее распадением и разложением.

Еще до войны вышла замечательная книга итальянского историка музыки Бастианелли, в которой он огромным обилием примеров доказывает, что, приблизительно, начиная с Бетховена музыка перестает прогрессировать в смысле того, что он называет «идейно-этическим содержанием». По словам Бастианелли, она вступает на все более головокружительную тропу прогресса формального и достигает в этом отношении

сложности, превышающей емкость нормального человеческого внимания. Зато внутреннее содержание с каждым шагом по этой тропе теряется, мельчает, и музыка, таким образом, обесмысливается, превращается из исповеди и проповеди в комбинацию шумов*.

Однако точка зрения циклов созревания и устарения (которые весьма должны были бы и могли бы быть приняты во внимание адептами формального прогресса) вовсе не является точкой зрения марксистской. Марксист тоже констатирует, что цивилизации развиваются, потом разлагаются и часто уничтожаются; но он не видит в этом закона природы, подобного законам развития живого организма. Для марксиста настоящим субъектом истории является не целостная «цивилизация», а классы.

Классы действительно поднимаются по мере того, как изменение форм хозяйства ослабляет господствующие слои и выдвигает новые классы как носителей новых хозяйственных форм. Они борются, в борьбе крепнут и мощно развивают свои культурные силы, достигают победы, с большей или меньшей полнотой выражают всю свою внутреннюю сущность как в хозяйственной, так в политической и культурной жизни, а затем теряют ветер в своих парусах. Развитие хозяйства выдвигает против них новые классы, они оказываются в положении отживших, вследствие чего распадается и их культура. В тех случаях, когда внутри данной цивилизации новый класс принимает руль в свои руки, отбрасывает балласт действительно отмершего и дает новую жизнь тому, что действительно способно жить, — мы имеем перед собою обновленное общество. Если же этого налицо не имеется, то часто распад господствующего класса совпадает с распадом целого государства или даже целой цивилизации.

То, что отмечает Бастианелли, есть просто постепенная потеря буржуазией значительнейшей части культурного содержания ее классовой борьбы.

Буржуазия, в пору борьбы за власть, при стремлении окружить себя возможно большей симпатией трудящихся масс, буржуазия, в пору первоначального осуществления новых жизненных форм, была не только хозяйственно могучим классом, но и классом могучим культурно. В дальнейшем она превратилась в жестокого эксплуататора, в свирепого деспота, стремившегося приостановить дальнейший социальный прогресс, и смогла продолжать свое существование лишь потому, что жила достаточно могучей жизнью в области чисто хозяйственной, где она опиралась на пышно расцветавшую науку и технику.

Но искусство не может жить в такой атмосфере. Искусству нужны какие-то прочные и высокие цели, ему нужна широта горизонта, отвага, ему нужна героическая любовь — словом,

все то, что окончательно потеряла буржуазия после того, как достигла власти.

Никто не может спорить, что нынешнее существование буржуазного общества есть некоторая социальная бессмыслица. Все готово для похорон этого класса, вредного человечеству. Но буржуазия еще царствует над этим человечеством, не имея перед собой никаких идеалов, только в силу унаследованной от прошлого организованности и недостаточной организованности врага. Внутренняя культура — а стало быть, искусство — давно пошла прахом. Здесь господствует или отвратительное эпигонство, или не менее отвратительное формальное виртуозничество. Внутренняя опустошенность буржуазии заражает воздух современной культуры, и в этой атмосфере все разлагается.

Вот почему пролетариат, который хочет строить свою собственную культуру, не может без крайнего недоверия относиться к художественной продукции последнего времени. Конечно, и тут встречаются отдельные лица и группы в средних классах (среди интеллигенции, например), которые находят в себе силы протестовать против тлетворного духа современной буржуазной культуры, черпая вдохновение или из далекого прошлого, или из полетов фантазии в будущее, вообще в какое-то лучшее время. Но даже подобные героические одиночки обыкновенно подпадают общему стилю времени, если им не удастся в своих полетах найти правильный путь — тот путь, по которому движется история, по которому идут и батальоны революционного пролетариата.

Вот почему мы начисто отвергаем все рассказы о великих достижениях музыки времени упадка буржуазии. Тут могут быть отдельные формальные находки, быть может, и пригодные в будущем, но в общем и целом мы не можем не иметь здесь декаданса. Если бы мы имели здесь даже какую-то особенную яркость и нарядность, то и тогда надо помнить, что это гроб повапленный, внутри которого прах и кости.

Близко стоящим к нам формалистам, «революционерам» содержания, мы должны напомнить, что пролетариат ни в одной области, и меньше всего в такой сложной, как музыка, не может сразу создать новых шедевров. Ему для этого, как классу, под гнетом буржуазии не сможем приобрести достаточной культурной подготовки, надо еще много учиться. У кого же?

Конечно, прежде всего у выразителей тех моментов общечеловеческой культуры, которые были по тем или иным причинам близки к позициям, занимаемым пролетариатом.

Не говоря об индивидуальной гениальности Бетховена — то есть о каких-то анатомо-физиологических свойствах его нервно-мозговой системы, которая сделала из него именно музыканта, а не живописца или бухгалтера, и музыканта огромного, а не среднего или мелкого, — мы должны прежде всего обратить внимание на то, что это необычайное природное дарование было поставлено в необычайно благоприятные условия. Именно эти социальные условия определяют всегда содержание творчества, в то время как весомость его, блеск его у одинаково поставленных современников могут быть различны, в зависимости от степени биологической талантливости.

До XVIII столетия, до начала революционной эпохи, музыка была глубоко традиционной, что не исключало появления отдельных гениальных творцов. Музыка обслуживала установившийся быт, вращалась в рамках вкуса, установленного обычаями. Начиная с XVII столетия, еще более в XVIII, быт этот по всей Европе даст трещину, распадается.

Сыновья, прочно, из поколения в поколение выполнявшие свои обязанности цеховых ремесленников, крестьян, органистов, пасторов и т. д., оказываются выброшенными из отцовской колеи и начинают беспокойно искать новых путей. Все устремляется к богатству, к славе, к карьере. В этом частично выражается наступление буржуазии, все более заметный распад здания феодального порядка.

Побеждают немногие. Впавших в бедность, в пьянство, в сумасшествие, обывательское отупение — гораздо больше. Идет борьба, раздаются стоны. Жизненное сознание создается у этих демократов необыкновенно сложное и повышенное. Их жизнь — целое сплетение авантюры, настоящий роман. Они возмущаются, страдают, ликут, впадают в уныние, влюбляются в женщин, которые стоят гораздо выше их на общественной лестнице, или жизнь бросает их от одной женщины к другой. Все это создает беспокойную эротику вместо спокойной семьи и спокойного разврата предыдущих эпох. Честолюбие, вызов, революционное недовольство, часто необычайно утонченная проницательность, и часто глубокое отвращение к жизни — вот те чувства, которые мы находим у всевозможных Фигаро того времени, будь то продуманные лакеи-полусекретари, которых стали изображать тогдашние комедии, будь то люди, подобные Руссо, Дидро или хотя бы Бетховену.

Именно эта новая интеллигенция развернула и новую музыку. Музыка эта была гораздо индивидуальнее, гораздо богаче, чем все известное до сих пор. Даже тогда, когда она направлялась к тому, чтобы повеселить богатых и получить за это кусок хлеба, она наполнялась мечтами, протестами, слезами своего творца-интеллигента. Именно такая музыка на-

шла себе необычайно высокое выражение в творчестве Глюка, Моцарта и им подобных. В дальнейшем эта линия утонченного индивидуализма вела ко все более утонченному изыску и капризу, все большему психологизму музыки (Шуман, Шопен и т. д.).

Продвижение демократической интеллигенции встретило на своем пути Великую революцию. В сущности революция отдала судьбы Франции и культурные пути всего мира в руки именно демократической интеллигенции вышеуказанного типа. Именно к ней принадлежали Дантон и Робеспьер. Тяжелая борьба с врагом, потребность ежечасно опираться на массы вызвала необходимость дисциплины, организации. Действия огромными массами — политические, боевые или в моменты общественных празднеств и общественных катастроф — окружали этих индивидуалистов атмосферой грандиозной общестственности. В то же время индивидуальное сознание лучшей части демократической интеллигенции нисколько не противоречило массовой организованности в таких формах, как народные восстания, народная армия и народные празднества. Наоборот, все это и должно было служить опорой для этого самого возвеличения свободной и равной другим личности, идею о которой сочетал с дисциплинированной демократией еще первый крупный пророк демократической интеллигенции — Жан-Жак Руссо.

Французская революция для своих празднеств непосредственно потребовала музыки. Для Французской революции писал и старик Госсек, а также Мегюль и Керубини. Как доказал французский исследователь Тьерсо, Бетховен работал не только под влиянием общего духа революции, но даже под непосредственным влиянием революционной музыки указанных мастеров.

Все дело именно в том, что гигантская индивидуальность Бетховена чувствовала себя обобществленной. Бетховен не отгораживался от человечества, от народных масс. Ему казалось, что он вмещает их в своей душе — или, вернее, что душа его сливается с человечеством. А сердцем человечества была революция. И Бетховен до конца дней своих чувствовал, что именно с этим сердцем в унисон бьется его собственное.

Дело не в политике, хотя и политически Бетховен сочувствовал революции. Важнее всего основная философия прогресса, как ее понимали трагические представители революции. Передовые ее представители отвергли провидение, заботящееся обо всем, все установившее, против которого нелепо возражать; но вместе с тем они доходили (в особенности Бетховен) до сознания того, что природа вовсе не добрая мать, а гигантская совокупность сил, которые нужно познать, чтобы их победить в крутой борьбе. Так же точно и человеческое общество рисовалось им, как зараженное тяжелыми болезнями лож-

ных традиций, неразумно и несправедливо построенное. И пути исцеления этого общества выявились для них, как пути тяжелой, кровавой борьбы. Никакого розового оптимизма, никакого примирения, никакого стремления успокоиться и сдаться. Наоборот, признание существования слепой, властной, бессознательно жестокой судьбы. Но рядом с этим признание сил человека, в особенности человека социального. Жизнь есть борьба, которая несет с собою огромное количество страданий. Но жизнь есть также возможность, вероятность, даже неизбежность победы, хотя и ценою страданий.

В сознании своего собственного мужества, своего упорства и непокорности, в моментах отдельных частных побед черпает человек свое героическое счастье.

Конечно, не отрицал Бетховен и того, что эта суровая и захватывающая жизнь иногда бывает украшена нежными цветами: детство, непосредственная радость, глубокая, всегда немного грустная любовь к женщине, говорящая о возможной гармонии бытия, лики величавой, спокойной, ласковой природы, которые она иногда раскрывает перед человеком, — все это и многое другое приводило Бетховена, так сказать, к дополнительной теме, рядом с основной темой: героической и исполненной веры в победу борьбы.

Все это миросозерцание Бетховена соответствовало необыкновенно точно наивысшим ступеням сознания демократической интеллигенции конца XVIII — начала XIX века. Но это миросозерцание, вместе с тем, во всех своих основных элементах совпадает с эмоциональным миросозерцанием, с мирочувствованием революционного пролетариата.

Благоприятность социальной обстановки Бетховена была тем большей, что, в сущности, внутренний дух музыки вообще вращается вокруг такой обстановки. Самая сущность музыки заключается в нарушении равновесий и восстановлении их, в борьбе тем, в борьбе звуковых масс, в борьбе тонов и их гармонизации. Вот почему музыка, как никакое другое искусство, могла выразить революционно-героическое миросозерцание. Вот почему Бетховен, будучи великим выразителем революционно-демократического миросозерцания и будучи великим музыкантом от природы, мог сочетать то и другое в до сих пор еще неповторявшееся и непревзойденное единство.

Казалось бы, смешно говорить о социально-благоприятных условиях для Бетховена. Жизнь была к нему сурова. Он занимал должность, так сказать, музыкальной прислуги при дворах разных магнатов, почти всегда бедствовал, был несчастен в любви не только к женщинам, но и к друзьям, к своему племяннику; наконец, оглох — ад для музыканта. Но при огромной силе его духа, при том заряде, который он получил от взлета Великой французской революции, — все это превращалось в благо. Все личные бедствия и даже общественная реак-

РАЗВЛЕКАТЕЛЬ ПОЗОЛОЧЕННОЙ ТОЛПЫ

ция только углубляли в Бетховене его мрачное, великанское отрицание неправды существующего порядка, его богатырскую волю к борьбе и его непоколебимую веру в победу.

Вот почему правы те, кто говорит, что Бетховен является как раз выразителем такого момента в развитии музыки, который совершенно близко нашей эпохе. Вот почему подлинно современная аудитория нашей эпохи слушает Бетховена с таким сердечным замиранием и откликается на него с таким бурным восторгом*.

Начнем маленькое обозрение моих впечатлений из области культуры и быта хотя бы с театра.

На этот раз впечатлений от французского театра у меня много. Я ни в коей мере не изменил своего мнения о некоторой бедности французского театра, о его движении скорее вниз, чем вверх, что признают и лучшие деятели французского театра. Но в этот раз я просто видел гораздо больше разнообразных спектаклей и беседовал более подробно с некоторыми крупными театральными деятелями.

Пускай введением в эту часть моих писем послужит изложение моей беседы с достаточно известным и в России организатором русских спектаклей за границей Сергеем Дягилевым. Лично я его до сих пор не знал. Встретился теперь здесь, в Париже, с этим человеком.

Мнение мое о нем, как художественном и общественном деятеле, установилось давно. Я выражал его со всей определенностью еще до войны, когда после первых разительных успехов дягилевского балета и дягилевской оперы проявились впервые некоторые неприятные черты его антрепризы, навязанные ему той публикой, которую он избрал или на обслуживание которой он был обречен.

Я считаю Дягилева выдающимся организатором, человеком большого вкуса и большой художественной культуры. Его подвижная энергия, исключительная образованность и оригинальная находчивость могли бы сделать из него, может быть, даже и исторически плодотворного новатора в художественной области.

К сожалению, судьба распорядилась иначе: первоначальные успехи во время «больших сезонов» в Париже как бы приковали Дягилева к лишенной корней, праздной, шатающейся по миру в поисках за острыми развлечениями толпе. Это та по-

золоченная чернь, которую всегда глубоко ненавидели все великие художники. Она может платить большие деньги, она может давать громкую газетную славу, но она жадна. От своего развлекателя она требует постоянно новых ощущений и их комбинаций. Правда, она, после некоторой борьбы, готова за новизну и остроту примириться даже с высокими талантами.

Как ни изобретатели Дягилев, все же настоящих изобретений на потребу этого вечно жаждущего новых мод чудовища у него хватить не могло, и он вынужден был, с одной стороны, ломать голову и требовать от своих первых талантливых сотрудников изощряться в новинках сверх сил, с другой стороны, перебирать все, что было острого в окружающей среде. От Бакста, Бенуа и Федоровского, через Гончарову к Пикассо и Браку*. Точно так же и в музыке: от Мусоргского и Дебюсси до левейших из нынешних левых музыкальных шуток. Всякий модный человек или, еще вернее, всякий шумно оспариваемый новичок может рассчитывать на помощь Дягилева. Конечно, получается со всячинкой, и даже с очень большой дозой мишурного хлама. Однако я должен оговориться. Было бы очень несправедливо представить этого единоплеменного нам талантливейшего развлекателя европейской и американской золотой черни просто гаером, умеющим потрафить многоголовому всемирному высокостепенству. Для этого Дягилев слишком внутренне элегантен, слишком уважает себя и искусство. Он всегда делал, он и теперь делает огромные усилия, чтобы сочетать угождение вкусам «своей толпы» с собственной художественной совестью и убедить других, а больше всех самого себя, в эстетической ценности своей миссии.

Это очень сильно проглядывало и в нашем разговоре. Так, например, Дягилев указал мне на очень любопытную свою манеру делать популярным что-либо новое, им признаваемое.

Он утверждает, что в европейской публике есть некоторая вершина, или ядро, состоящее, по его словам, из немногих очень больших коллекционеров и поклонников искусства, из нескольких очень культурных мультимиллионеров, из трех-четырёх могучих журналистов и завоевавших большую славу художников. Вот этих-то избранных нужно убедить. Когда большинство их симпатизирует, то уже против них никто не посмеет пойти. Огромной машине прессы остается только оповестить миллионы людей через свои оглушительные громкоговорители о появлении нового шедевра или новой звезды.

Дягилев вхож во все эти «салоны». По его словам, он умеет убеждать этот «высший художественный суд».

О! Дягилев вовсе не изображает дело так, что все эти сверхценители (или все, за ничтожным исключением) представляют собою обожравшихся снобов, которым искони нужен был культурный гид или ловкоречивый торговец искусством для опре-

деления их вкусов. Дягилевская элегантность и уважение к себе заставляет его уважать свою клиентуру первого сорта, даже верить, что это действительно подлинный Олимп утонченных знатоков.

Мне думается, однако, что Дягилев слишком умен, чтобы верить этому до конца. Свою большую публику он, конечно, презирает. Он заслоняется от нее иллюзией, что служит вот этим тридцати или сорока крезам-ценителям, а остальные-де идут за этой головкой, как нитка за иглой.

Воображаю, с какой серьезностью — стараясь не дать понять, что он их «гипнотизирует» — обхаживает Дягилев своих милордов и миледи для того, чтобы лансировать какую-нибудь дорогую ему новинку. Беда лишь в том, что не только этим милордам, но и самому Дягилеву милы в искусстве только форма и новизна. В нашем разговоре им была сказана такая фраза: «У вас в Советской России так много всякого важного дела, что вам, конечно, некогда заботиться об искусстве, а здесь, уверяю вас, для него делается очень много».

Спрашивается, что важнее в смысле судеб искусства и всечеловеческой культуры: хотя бы, например, факт, конечно, первого в мире посещения прошлогодней выставки АХРРА* буквально сотнями тысяч красноармейцев, рабочих и крестьян или ежегодные дягилевские балеты, на которые собираются все те же десять тысяч блазированных трутней?

Или что важнее для искусства: факт созыва Центральным Комитетом величайшей рабочей партии мира в период тех огромных трудностей, о которых упомянул и Дягилев, целой конференции по вопросу об усовершенствовании театра и облегчения массам доступа к нему* — или какое угодно, хотя бы столетнее заседание ареопага высокопоставленных коллекционеров?

Чуть ли не впервые в истории человечества серьезно ставится у нас вопрос об искусстве, как о насущном элементе всенародной культуры, а не о десерте для гурманов.

Так же точно весьма заинтересовало меня и другое утверждение Дягилева.

Я высказал мнение, что многие искусства в буржуазной Европе — в том числе музыка — находятся в периоде упадка. На это Дягилев возразил, что искусство всегда дает одновременно весьма небольшое количество талантов.

«Если вы найдете два-три таких гриба, — сказал он, — то уже должны быть счастливы».

В свою очередь я указал ему, что бывает «грибное время», вроде, например, конца XVIII века для музыки (одновременно Рамо, Гайдн, Глюк, Моцарт, Бетховен и т. д.) или XVI век для живописи (всем известный период десятков первоклассных живописцев — почти современников), и что бывают времена великих неурожаев или ярких, но ядовитых мухоморов.

Но Дягилев продолжал настаивать на том, что прогресс — всегда прогресс, что современный урбанизм полон несказанной прелести, что никакой устойчивости в искусствах быть не может и что мои вкусы и идеи, устанавливающие какие-то критерии искусства подлинного и декадентского, характеризуют только мой консерватизм и подчеркивают его, Дягилева, эстетическую революционность.

Но скажите, как может иначе говорить и думать человек, гонимый вихрем новаторских вождедений своей публики, наподобие Франчески и Паоло, вечно уносимых вперед вихрем пламени в Дантовском аду? Ведь в ушах Дягилева раздается, как у Агасфера, постоянный приказ: «Иди!» И он идет, покидая часто красивую и плодородную местность и пускаясь в пустыни, в погоню за мреющими миражами.

От общего разговора мы перешли к беседе о балете, но об этом — в следующем письме.

НОВИНКИ ДЯГИЛЕВСКОГО СЕЗОНА

Считая себя не чуждым всем искусствам, С. Дягилев, конечно, больше всего интересуется балетом. Упомянув о предстоящем сезоне и сделав несколько очень интересных замечаний, вероятно, соответствующих истине, относительно покинувшей сцену Ольги Спесивцевой, мой собеседник стал спрашивать меня о том, как идет дело с нашим балетом.

Я сказал ему, что балет в обоих государственных оперных театрах продолжает существовать как неоспоримая их часть и пользуется у публики не меньшим успехом, чем опера. Я прибавил к этому, что в достаточно цветущем состоянии находятся обе балетные школы и что отбоя нет от родителей, желающих поместить туда своих детей.

Я рассказал ему, что в Ленинграде совершенно исключительно развернулась молодая Семенова и что за ней, по-видимому, следуют и другие интересные таланты, художественно воспитанные уже во время революции.

В Москве я указал на ряд прекрасных дарований среди молодых артистических сил балета.

«Ну да,— ответил мой собеседник,— кто же станет отрицать наличие у вас несравненного персонала? К сожалению, нам перепадает от него очень немного. Впрочем, вполне признавая выдержанность метода старых балетных школ Москвы и Ленинграда, соглашаясь с тем, что без классической основы не может быть хорошего балета, я должен заметить, что когда из России от школьного станка молодежь попадает ко мне, она оказывается в плену у своей довольно узкой манеры. У меня здесь надо все время искать чего-то. Я показываю, прошу — они мне отвечают: мы этого не можем, не умеем. Хороша традиция в их мастерстве, но приходится разбивать много рутины».

«Впрочем, не это меня интересует,— продолжал Дягилев,—

персонал персоналом, но что делается у вас в смысле обновления репертуара, в смысле реформы, движения вперед?»

Я признался, что в Московском балете серьезным препятствием развитию является некоторое засилье весьма заслуженных артистов не первой молодости.

Однако, сказал я, как раз из их кругов вышли такие постановки, как «Эсмеральда» и «Красный мак»*. Обе постановки имеют революционный налет.

Дягилев сделал гримасу.

«Боюсь, что дело идет отнюдь не о художественной революции балета. Пытаться привить к старым балетным формам танца и мимики какое-то гражданское содержание — не безвкусица ли это?»

Тогда я указал Дягилеву, что у нас происходит и интересный процесс искания новых балетных форм.

В двух словах я рассказал ему о симпатичной молодой оппозиции в Московском балете, все больше завоевывающей симпатии и серьезных испытанных артистов, и о блестящем даровании Голейзовского, об успехах его первых опытов. Я выразил уверенность, что дирекция Большого театра скоро поймет необходимость оказать особое покровительство нашим молодым балетным силам, и упомянул о том, что балетмейстер Лопухов в Ленинграде уже работает по преимуществу с молодежью и проявляет много острого новаторства.

Но Дягилев отнюдь не казался убежденным.

«У вас нет новых музыкантов для балета,— утверждал он,— я не верю в то, чтобы талантливые, но музыкально отсталые композиторы ваши могли действительно дать новую основу для подлинно нового балета».

В ответ на это я высказал мысль, что так называемая новая французская музыка представляет собою, мягко выражаясь, нечто в высшей степени спорное.

«Кого вы имеете в виду?» — живо спросил Дягилев.

«Ну, Дариуса Мило, Онеггера* и пр. в этом роде».

Вновь гримаса на лице Дягилева: «Все это мало ценно. Но есть очень талантливые люди, которых я скоро покажу».

На новые сезоны Дягилев рассчитывает, как кажется, довольно уверенно. Он собирается показать Парижу подлинную серию новинок.

Лично меня особенно интересует постановка балета «Стальные шаги», музыку для которого написал С. Прокофьев, а декорации сконструировал Г. Якулов*.

Говорят, что в этом спектакле будет даже какая-то тень отражения нашей революции.

Я слышал, что в качестве материала выписаны из России рогожа и валенки.

Сейчас, когда я пишу эти строки, первый спектакль уже имел место в Париже и нашел компетентный отзыв со стороны

одного из крупнейших театральных критиков Парижа — Пьера Лало*. Правда, Дягилев терпеть не может Лало; он очень сердито говорил о «косном консерватизме» этого человека. Однако Лало человек глубоко культурный, с твердым вкусом и твердыми убеждениями. Он не всегда хвалит Дягилева и его постановки. Вообще это критик суровый и едкий. Конечно, он всегда сохраняет изящество тона и товарищескую вежливость: критика, какая слишком часто выходит из-под пера наших «советских левтерцев» (левых театральных рецензентов), здесь не принята. Здесь есть, правда, худшее, а именно — реклама или снисходительность, покупаемая за деньги или услуги. Так, например, о тех же балетах Дягилева та же газета «Ла Комеди», которая помещает серьезные отзывы Лало, предварительно, еще до спектакля, оповещает публику медовыми рекламами Лалуа. Всего один «у» («игрек») разницы — Лало и Лалуа, а какое расстояние!*

Посмотрим, что же написал Лало о первом, так сказать, авангардном дягилевском спектакле этого сезона. Он выразил великое удовольствие по поводу предстоящих новинок: «Триумф Нептуна» молодого английского музыкального дилетанта лорда Бернерса*, «Кошка» еще более молодого французского композитора Соге* и двух русских балетов — «Эдип-царь» Стравинского и «Стальные шаги» Прокофьева. Две новинки уже показаны: «Нептун» и «Кошка».

Каково же содержание «Нептуна»?

Нас переносят в Англию начала царствования Виктории. Соответственный, слегка окарикатуренный стиль. Матрос Том Тэг встречает на лондонском мосту человека с телескопом. В телескоп можно видеть страну фей. Бросив семью, Тэг направляется искать эту страну. Нептун сокрушает его корабль, но какая-то богиня переносит его в замороженный лес, где ему оказывают гостеприимство снежные феи. Между тем жена Тэга изменяет ему с каким-то дэнди. Матрос телепатически чувствует это и там, в царстве фей замахивается кинжалом. Между тем телескоп разбит пьяным негром. Матросу вернуться больше нельзя, и он женится на принцессе фей.

Лало находит это либретто «нескладным». Выразимся точнее — это преестественная чепуха.

А музыка?

О музыке Лало пишет, что она ритмична, что в нее вставлены живые народные танцы, есть подражание «Петрушке». «В общем же,— кончает Лало,— эта музыка прозрачна и ничуть не революционна».

Бьюсь об заклад, что подобной «новинкой» Дягилев нас не ошастливил бы.

Теперь о «Кошке».

По мнению того же Лало, «сюжет здесь еще менее ясен».

Еще менее? — Ого!

Вот этот сюжет, как его излагает Лало. «В обширной зале, меблированной странными аппаратами, не то гимнастическими, не то радиографическими, появляются атлет и шесть его товарищей. Они занимаются физкультурой. Атлет остается один. В глубине сцены он замечает что-то белое. Атлет манит это белое к себе (кошку?). Вдруг на авансцене появляется женщина. Она танцует с атлетом. Неожиданно она указывает пальцем на что-то незримое публике на полу. Атлет падает мертвым. Являются товарищи и уносят его».

Не правда ли, как умно?

Вот это-то Дягилев и называет, по-видимому, революционным движением балета вперед, какого нам не хватает.

Ну, а музыка?

Лало говорит о ней, что она еще моложе своего юного автора. «Она мелодична, наивна и мало оригинальна».

Таковы первые новинки дягилевского сезона. Мы вовсе не хотим злорадствовать. Мы от души желаем, чтобы следующие были лучше.

Но разве я был не прав, когда писал в прошлом письме, что в погоне за новинками Десялеву приходится пускать в ход большой процент бесполезных примесей?

Впрочем, состояние балета за границей делает и эти спектакли «выдающимися».

Клара Юнг — очаровательная актриса. Я только два раза посмотрел ее в двух, в сущности, пустячных полуфарсах и полуоперетках и в окружении артистов, не представляющих из себя чего-нибудь особенно выдающегося. И несмотря на это у меня осталось долгое и необычайно приятное впечатление об этих спектаклях, что редко бывает даже со спектаклями безусловно блестящими. Между тем, я не знаю еврейского жаргона, и хотя я знаю немецкий язык, однако с трудом понимал текст пьесы и с досадой видел, как покатываются со смеха вокруг меня над какой-нибудь шуткой, в которой я ровно ничего не разобрал. Таким образом, я видел Клару Юнг при очень неблагоприятных условиях и все же, повторяю, впечатление было неизгладимое.

Артистка эта необычайно разнообразна по своим приемам. Я видел ее в роли оборванного мальчишки и обаятельной кокетливой дамы, распеваящей томную песенку о папиресе. Видел ее в образе грубоватой сельской девушки и в образе напористой крикливой жены старика-буржуа. Часто это был один и тот же персонаж в нескольких маскировках, но всегда Юнг находила новую жестикуляцию, новые интонации, великолепно наблюдаемые и неизменно изящные.

Что в особенности поражает в Юнг — это неизменно ее замечательное изящество при всех условиях и во всех превращениях. Она — настоящая еврейская артистка. Она очень любит чисто еврейские гуморески, соответствующие жесты, позы, в которых чувствуется обаяние слегка иронически воспринятого еврейского типа, но даже тогда, когда она посмеивается над всеми специфическими гримасами и жестикуляциями, она придает им несравненную грацию.

К этому надо прибавить музыкальнейшую дикцию, какую я когда-либо слышал. У Юнг нежный, серебристый голос.

Пусть на меня сердятся некоторые товарищи евреи, но я должен сказать, что жаргон отнюдь не представляется мне музыкальным диалектом, и этого моего мнения о нем нисколько не поколебали остальные исполнители. Но среди их грубоватой речи голосок Клары Юнг звенел, как настоящий серебряный ручеек, и все слова приобретали внезапно такую легкость, мелодичность, что даже не понимая, что она говорит, хотелось слушать ее все дальше и дальше. Тем же небольшим, но прелестным голосом поет она и свои песни, причем особенно сильна она в больших ариях с куплетами и танцами, из которых она создает настоящие волшебные монологи.

Давно, давно не видел я ни на европейской, ни на русской сцене такой опереточной актрисы, как Юнг, и поэтому совершенно не удивило меня, что в летнюю пору, когда более или менее пустовали остальные театры, всегда битком набит был Московский драматический театр, где подвизалась эта изящная, обаятельная гостья.

Ленинградская опера по-прежнему необыкновенно опережает нашу московскую: в этом сезоне в области оперного театра Москва опять почти ничего нового не увидела, между тем как в Ленинграде и осуществлено, и еще осуществляется много новых постановок.

Смешно ссылаться на то, что заимствованные у Запада новые оперные произведения не лежат в направлении нашего культурного строительства: ведь и старые оперы, которыми мы пробавляемся, тоже имеют к нашему культурному строительству довольно отдаленное отношение! Правда, они кажутся более бесспорными, потому что мы к ним привыкли и потому, что весь их ритм и склад продиктован сравнительно спокойной жизнью прошлого, все еще находящейся в согласии с нашим внутренним ритмом крестьянской страны, где большие города с их повышенным темпом жизни еще очень мало разбудили соответственные бурные движения нашей нервной системы. Революция произвела колоссальный сдвиг в нашей стране в смысле совлечения с нас обломовского образа, заменив его энергичным, быстрым, волевым большевистским типом. Не надо, однако, думать, что без дальнейшей индустриализации и без дальнейшего превращения страны бесконечных деревень в страну промышленности мы можем добиться соответственных массовых переворотов в нашей психике.

Западноевропейский и американский урбанизм носит в себе чрезвычайно много антипатичного. Это урбанизм капиталистический, механизированный. Наше будущее будет значительно от него отличаться. Но если выбирать между деревенской тишью, между музыкой, создавшейся в маленьких, уютных городах Германии, и музыкой, написанной под диктовку нынешних шумных улиц и площадей мировых столиц, то, по моему мнению, приходится признать одинаковую далекость или одинаковую близость того и другого. Вот почему нам

ником образом не следует отмахиваться от современной европейской музыки и, в частности, от современной европейской оперы.

Опера Кшенека «Прыжок через тень»*, которую мне удалось услышать в Малом оперном театре в нынешний мой приезд в Ленинград, несколько бессмысленна по своему сюжету, и это находится в полнейшем соответствии с современным обликом европейской культуры: она почти не способна уже создавать что-нибудь мало-мальски значительное. Однако в «Прыжке через тень» даже с сюжетной стороны есть известное положительное начало, а именно — самоиздевательство.

Опера эта относится к произведениям экспрессионистским, и в ней экспрессионизм сам хохочет над собой, пишет свою собственную карикатуру. Если Прокофьев в «Трех апельсинах» преостроумно, можно сказать, гениально издевается над оперой вообще*, то в «Прыжке через тень» Кшенек тоже с огромным остроумием издевается над экспрессионистской оперой. Самое же интересное в этой опере даже не музыка, которая очень остра и, хотя и не лишена некоторых провалов и белых мест, но местами поднимается до большого блеска, а превосходное оформление, которое дал Академический малый оперный театр.

В последнее время я много бывал в Европе, но я не удивляюсь тому, что берлинский дирижер Цемлинский, недавно гастролировавший у нас*, пришел буквально в восторг от этой постановки. Действительно, это, пожалуй, наиболее европейский спектакль, какой я видел за все это время. В Париже или Берлине спектакль произвел бы ошеломляющее впечатление. Там можно заметить только тенденции к такому спектаклю, но полного осуществления, в особенности в таких моментах, как большой бал первого акта или финал, — там не имеется.

В лучших моментах этого спектакля современный европейский базар веселья, который является доброй половиной всей европейской культурной жизни, изображен в необычайно сконцентрированном виде. Чрезвычайно трудно передать в словах, почему это так, но действительно в этом металлическом спектакле, с его огнями и отсветами, которые аккомпанируют своим движением пляске людей и звуков, есть что-то от волшебного кристалла, заглянув в который в миниатюре видишь всю фокстроттно-милитаристическую Европу, внутренне пустую, мчащуюся с огромной скоростью к ближайшей катастрофе.

Спектакль отнюдь не наш. Это — порождение европейского разложения, сатирическое отражение самого себя. Но спектакль бесконечно поучительный. А самое интересное, что когда мы беремся, с нашим могучим театром, за задачи чисто европейского характера, мы, оказывается, в состоянии разрешить их еще более остро чем сама Европа.

В свое время мною предложена была схема*, которая пока никем не отвергнута и которая несколько помогает разобраться — в самых общих чертах, конечно, — во взаимозависимости основных направлений в искусстве и литературе общественных классов, которых они являются выразителями. Схема эта заключается в следующем.

В общей смене социальных укладов каждый класс может занимать четыре позиции.

Во-первых, он может быть господствующим классом, полными силы, веры в себя, имеющим перед собою широкие перспективы и выражающим в этом случае, хотя бы в форме хозяйственно-эксплуататорской, интересы всего общества по принципу «все действительное — разумно». Этот принцип как раз верен для деятельности сочно, ярко себя утверждающей. Раз в каком-нибудь обществе данный класс властвует, спокойно и легко охватывает прогрессирующие силы хозяйства своими директивами, это значит, что экономическая действительность данного общества требует именно той власти, которую этот класс осуществляет.

Во-вторых, класс может находиться в состоянии упадка. Это значит, что новые экономические силы уже не укладываются в директивы данного класса, их развитие идет вразрез с его интересами и вместе с тем подрывает основы его власти. Идеологически класс, находящийся в таком положении, должен испытывать тревогу за свое существование. В нем должны развиваться то косно-консервативные, враждебные интересы всего общественного целого, направления, то упадочнические, пораженческие.

В-третьих, класс может находиться в состоянии повышения. Это бывает тогда, когда господствующий класс размыт растущими производительными силами, и эти новые силы начинают

выдвигать из глубины другой класс, которому и суждено поднять свои паруса на новый ветер и сделаться после революционного переворота новым господином положения.

В-четвертых, класс может находиться в состоянии полной подавленности, когда всякие попытки подняться с общественного дна являются безнадежными.

В соответствии с этим и осуществляются различные виды того, что можно назвать классикой и романтикой.

Под классикой я разумею такие идеологические формы, прежде всего художественные (так как в искусстве это выражается особенно ясно), в которых форма охватывает содержание, то есть где мастерство овладело всеми проблемами, которые художник может себе поставить. Само собою разумеется, в пределах классического искусства возможны различные нюансы, о которых в настоящей статье, посвященной анализу романтики, я не буду говорить.

Под романтикой я разумею такие культурные, в особенности художественные формы, в которых форма не охватывает содержания, то есть мастерство отстает от поставленных жизнью проблем или форма остается пустой за отсутствием таких питающих проблем. Словом, общее определение романтики заключается для меня в разрыве между художественной формой (мастерством художника) и материалом общественно-психологическим, материалом, к которому это мастерство применяется.

Совершенно очевидно, что классическое искусство возможно лишь в том случае, когда класс находится, с одной стороны, в состоянии некоторой неподвижности или медленного гармонического движения вперед, а с другой стороны, в апогее своей социальной значимости. Вот почему классическое искусство разворачивается исключительно классами господствующими или идеологами таких классов в эпоху их расцвета. Все остальные позиции более или менее заражены романтикой. Так, упадочный класс, вырождающаяся аристократия, перестает верить в себя, теряет понимание растущей действительности. Отсюда начинаются тревоги, переходящие порою в отчаяние. Такой класс начинает терять самую связь с действительностью, начинает в известной степени презирать эту действительность. Будущее кажется ему темным и нежелательным. Поскольку такой класс в отдельных своих индивидуальностях и группах не подпадает под власть полного и разрушающей силы пессимизма, постольку он ищет спасения в мистике, в надежде на потусторонние силы — одним словом, как я уже сказал однажды, выпираемый действительностью из жизни, он одной ногой шарит себе место за гробом. В значительной мере христианская романтика времени распада античного мира объяс-

няется именно такими явлениями. В особенности христианские аристократические секты — например, гностицизм — и параллельные «языческие» школы неоплатоников и неопифагорийцев, и такие религии, как митраизм, являлись результатом этого же процесса. То же самое можно сказать об упадочническом романтизме аристократии в новое время, после того как ей нанесен был беспощадный удар буржуазией. Типичнейшими фигурами такого рода романтизма являются Жозеф де Местр, Шатобриан, Дизраэли, Карлейль и многие другие.

В совершенно ином виде предстает нам романтизм, когда он является выразителем бурно поднимающегося революционного класса. Здесь содержание оказывается новым. Его еще не удается полностью выразить. Оно, так сказать, рвет художественные рамки. Мастеру не удается еще оседлать его. Ведь новые общественные силы еще не оформились и сами еще представляют нечто текучее, как лава, и в сознании отражаются больше как программы, чем как уже готовые факты. Революционные эпохи создают особенно яркие типы такого рода романтики.

При этом, если революционно-поступательное движение натывается на непреодолимое сопротивление, то в результате боевая, оптимистическая романтика приобретает характер уныния или бурного отчаяния. В таком случае между романтикой первого и второго типа могут быть даже прямые перемены.

Так, например, Гюго в начале своей деятельности был типичным романтиком аристократического упадка, а затем перешел на позиции бурного, воинствующего романтизма. Но и в этот второй его период от времени до времени проскальзывали очень заметные пессимистические нотки, так как та средняя и мелкая республиканская буржуазия, к которой присоединился Гюго, в течение его жизни терпела серьезные поражения. Характерна также и музыка Вагнера, романтика которого была вначале наступательно-революционной, младо-буржуазной, а в конце, выражая собою разочарование различных слоев буржуазии, приобрела характер пессимизма, к которому весьма благосклонно относились и пессимисты аристократического упадка.

Тем не менее, характернейшим признаком романтики поступательно развивающегося класса является его титанизм, его богоборчество, его жизненная сочность, часто варварская и неуклюжая.

Классы неподвижные или малоподвижные, но находящиеся внизу общественной лестницы, теснимые всякими жизненными горестями и в то же время лишённые надежд на реальное улучшение своего положения, также ударяются в мистицизм и в религиозную мечту. Это часто бывает свойственно зароды-

шевым идеологиям и художественным проявлениям народного искусства, искусства угнетенных масс. Это же в высшей степени характерно для мелкой буржуазии, в особенности в момент, когда она умственно просыпается. При свете этого зажегшегося разума она только яснее видит окружающую ее тьму и, быть может, после нескольких судорог протеста, вынуждена бывает признать свое бессилие. На этой почве развивается часто артистизм, который провозглашает искусство «миром иным» и бежит в него или в разные формы мистики. Чрезвычайно характерные формы такого романтизма являет художественная и в том числе музыкальная продукция германской культурной мелкой буржуазии (во всю эпоху ее унижения, то есть с конца XVIII века до пятидесятих — шестидесятих годов прошлого века) и польская романтика, в особенности эпохи ее великанов — Мицкевича, Словацкого, Красинского и др. Однако почти те же формы пессимистической романтики мы видим и позднее в раздавленной Россией Польше, например, у великих писателей недавнего прошлого — Выспянского, Жеромского.

Все искусства, иногда с некоторою степенью опоздания, отражают каждую данную эпоху, ее характер, причем доминирующей нотой для каждой данной эпохи является тот класс, который накладывает на нее основную печать, будь то класс господствующий или мощно приближающийся к господству и уже теснящий на всех позициях своего еще формально правящего врага.

То же имело место и в музыке. С моей точки зрения, нельзя отрицать романтических начал в творчестве Бетховена, но только романтика Бетховена есть романтика воинственно-наступательная. Она питается теми же корнями, какими питалась Французская революция и все те революционные течения, которые ее окружали или дополняли. Романтика последующих композиторов — Шуберта, еще в большей мере Шумана и Шопена — представляла собою переход к романтике уныния и пессимизма. Мощного порыва вперед больше не было. Индивидуальность оказалась предоставленной самой себе. Именно одиночество этой индивидуальности заставляла ее часто искать прибежища и спасения в фольклоре, чтобы найти для себя корни национального, родового порядка. Такой стык с источниками народной поэзии, народной музыки часто придавал индивидуалистической романтике безочарования известную свежесть. Но дальнейший процесс должен был приводить все более и более к художественной изощренности, не поддерживаемой никакими яркими чувствами или опирающейся на разные формы мистики.

Вагнер в первой части своего творчества отражает высокий подъем революции 1848 года (как Берлиоз отражал во Франции революционные отроги Великой французской революции

вместе с Делакруа и др.). О позднейшем Вагнере мы уже говорили как о романтике упадка. Очень характерно, что Вагнер связывается при этом с Шопенгауэром. Ницше, который был как бы не вполне удавшимся провозвестником всходов к новому классицизму, классицизму самоутверждающихся банкротов и вообще крупной буржуазии, вступил в борьбу со своими учителями, Шопенгауэром и Вагнером, именно потому, что почувствовал в них упадочное и сам хотел это упадочное победить, перейдя — отчасти нечувствительно для себя самого — на точку зрения господствующей верхушки.

В русской музыке мы имели огромный взлет творчества, сопровождающийся с развитием буржуазии и с приобретением на этой почве огромного влияния аванпостами мелкой буржуазии, в лучших своих представителях приходившей даже к социалистическому народничеству. Отсюда романтика «Могучей кучки», удачно опиравшейся на фольклор, и жизнерадостная, самоутверждающая, подчас заряженная и известным радикализмом опера Римского-Корсакова. Мистическая опера позднейшего Римского-Корсакова знаменует собою тот упадок надежд, то разочарование, которые с наибольшей яркостью проявились в восьмидесятих годах*.

Надо признать чрезвычайно характерным, что Скрябин, хотя он и окутывал свои надежды в мистический туман, тем не менее считал свое искусство направленным к перестройке мира и в этом смысле могучим, завоевательным. Еще более характерно — это вычитает всякий, знакомясь с литературным наследием Скрябина, — что к концу своей жизни Скрябин совершенно отказался от мистической идеи какими-то чисто музыкальными средствами произвести преобразование мира и стал признавать, что такое преобразование является огромной общечеловеческой задачей, в которой мастер-музыкант должен занять только определенное место.

Отмечу еще одно. Чем больше верит в себя данный класс, тем больше склоняется он к реализму; чем меньше верит он в себя, тем больше в его творчестве мистических элементов. Элементы чисто формального характера, то есть преобладание внешней законченности и конструктивных теоретических и виртуозных проблем над подлинным чувством и мыслью, являются также признаком упадка и свидетельствуют о полной внутренней опустелости класса, который их выдвигает. Для современного буржуазного искусства характерно как раз отсутствие серьезных переживаний. В основе такого искусства лежит чрезвычайная бессодержательность и вместе с тем подчас очень бойкое и даже как бы нагло развязное веселье культуры буржуазии, склоняющейся к своему упадку. Мистицизм легко сочетается со всякими джаз-бандо-футуристическими мотивами, так как ему, очень могучему в своих средствах и очень ничтожному в своем культурном содержании, свойственно

стремиться к такому типу виртуозности, которая должна ослепить общество, окружить его и отвлечь от постановки серьезных проблем. На большее типичное буржуазное искусство в настоящее время не способно.

Пролетариат внесет сильную романтико-реалистическую струю во все искусство. Романтическую, поскольку он полон стремлений и не является еще классом законченным, так что могучее содержание его культуры не может еще найти себе соответственных рамок; реалистическую постольку, как отметил еще Плеханов, поскольку класс, намеревающийся строить здесь, на земле, и проникнутый глубокой верой в такое строительство, теснейшим образом связан с действительностью, как она есть.

Вот те несколько общих мыслей, которые могут помочь уяснению явлений романтики в искусстве, в частности романтики музыкальной. С положением П. Н. Сакулина о том, что слово «романтика» должно означать некоторую недоопределенную полосу в искусстве и что нельзя подводить под один термин относительно большое разнообразие явлений, я никак не могу согласиться. Вся квалификация поконится на определенной иерархии понятий. Мы можем поэтому установить прежде всего понятие романтики вообще, потом конкретное проявление ее в отдельные эпохи и в этих эпохах создать особые определения для отдельных течений, групп и даже произведений.

ЧАЙКОВСКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ

(К 35-летию СО ДНЯ СМЕРТИ КОМПОЗИТОРА)

Чайковский, как и Чехов (при всем отличии от него), является осью художественной жизни эпохи восьмидесятых годов.

Это — время разгрома революционного движения разночинцев, время глубокого упадка общественных настроений. Тяжелая разочарованность интеллигенции наложила свою печать на своеобразную, нежную, тонкую, глубоко чуткую натуру великого композитора. Много таких же интеллигентов, раскрывшихся для культурной жизни, жаждущих счастья и деятельности, метались в восьмидесятые годы в серой, тусклой, пошлой обстановке, которую создавал для русской жизни удушательный режим Александра III. Далеко не все они сознавали, что угрюмая обстановка их жизни является результатом социальных явлений и политических событий. Немногие только догадывались, что гигантская тень самодержавия, выросшая на стыке помещичьей и капиталистической эпох, и есть то проклятие, которое заслоняло землю от солнца. Но даже догадывающиеся об этом не могли и не хотели сопротивляться. Они испытывали от этого только еще больше злую тоску. Невольно, однако, тяжелую печать времени интеллигенты превращали в нечто метафизическое, в нечто, якобы присущее самой жизни. Этот гнет, эта тьма испытывались как глубокое зло, слившееся со всем, что является мучительным для человека, особенно человека-индивидуалиста, в самом бытии — с болезнями, старостью, смертью. Но всякого рода уныние испытывается и выражается тем сильнее, чем больше вытекает оно из столкновения тяжелых внешних обстоятельств и внутренней жажды счастья. Внутренняя жажда счастья, выросшая в сознании человека, может быть, неясный идеал законченной, изящной, разумной жизни — это один из элементов большого таланта, который был и у Короленко, и у Чехова, и у Чайковского, и у многих других их современников. И он в некоторой степени спас их от полной гибели, от увядания и отказа от самого творчества.

ФРАНЦ ШУБЕРТ

(К 100-летию СО ДНЯ СМЕРТИ)

Чайковский весьма редко и не совсем удачно выступал в форме ирониста или сатирика, что составляло сильную сторону Чехова; он никогда ничего не проповедовал, как Толстой; он никогда не ощущал приступов гражданского негодования, как Короленко; но другие черты его современников были ему присущи в большей мере: приступы доходящей до отчаяния тоски, которые выливались у него в музыкальных воплях, часы глубочайшей печали, от которой он исцелялся, стараясь придать ей внутреннюю красоту величия мировой скорби и внешнюю красоту мелодии и гармонии. Рядом с этим, рядом с чрезвычайным умением выражать тончайшие моменты человеческой грусти во всем ее разнообразии, от общифилософской до этической, Чайковский поднимается, однако, иногда на высоту настоящего полета к счастью, и в нем слышится знаменитая фраза Короленко: «Человек рожден для счастья, как птица для полета»*. И когда он летит, он весь искрится радужными красками. Хотя восторг его никогда не бывает буйным и вакхическим, но он сияющ и привлекателен своей утонченной красотой.

Конечно, Чайковский есть результат безвременья, но в том-то и дело, что безвременье это он претворил в песню человеческого сердца, взыскующую радости и одержимую кошмарами печали. Это была изумительная борьба одаренного, прекрасного человеческого существа за внутреннее равновесие, за восстановление возможности жить в дни безобразного угнетения.

Новые времена должны принести с собою новые песни, и Чайковский в наше время звучит подчас женственно, как бы несколько вяло, слишком по усадебному, слишком по салонному, слишком надушенно. Но таков Чайковский лишь в более слабых своих произведениях, на которых, однако, всегда лежит печать безукоризненного изящества. В произведениях сильных, где заключалась его душа, жажда счастья и отчаяние, любовь к жизни и страх перед смертью, она достигает размаха и потрясает. Правда, эти «потрясения» опять-таки для нашего времени слишком общи, слишком эмоционально абстрактны: мы гораздо резче и определеннее видим добро и зло.

Отсюда возникло представление о полной несовременности Чайковского, о том, что он отжил свое время, что его влияние может быть даже вредным для нас. К счастью, внимательный пересмотр нашего отношения к классикам не позволил укрепиться этой мысли. Мы научились теперь рассматривать их в историческом аспекте, видеть в них свидетелей различных эпох нашей общественности, нашей культурной мысли, нашего творчества.

В своем своеобразии Чайковский остается жить в нашей современной музыке, как живет и даже начинает как бы сильнее жить в нашей литературе ближайший к нему по настроению писатель.

Франц Шуберт родился в 1797 году и умер в 1828 году. За тридцать один год его жизни огромный талант композитора сумел широко развернуться; но нечего говорить, конечно, о том, как много возможностей скрыла ранняя его могила.

Жизнь Шуберта протекала на одной из самых высоких вершин музыкальной истории человечества. Самым могучим пунктом этого музыкального кряжа был Бетховен.

Социальное величие Бетховена объясняется тем, что в его гигантской натуре отразился великий перекресток между двумя буржуазно-демократическими стихиями: развитием глубокой личности, с одной стороны, и бурным подъемом общечеловеческой ответственности — с другой.

Весь высокий подъем музыки XVIII столетия, с его Гайдном, Моцартом и Глюком, представляет собою, конечно, рост буржуазной культуры.

Ипполит Тэн правильно находит корни блестящего развития музыки в тех же силах, которые вели к Французской революции, к торжеству капитала и т. д. Новая личность, отрываясь от старого феодального уклада, выбиваясь из рамок сословий, цехов и т. д., начала искать себе в отдельных своих представителях индивидуальных путей личной морали. Это изменяло совершенно и строй сознания таких людей. Их психика обогащалась, переполнялась красками, но, вместе с тем, и противоречиями. Жизнь стала необеспеченной и богатой то пропастями, то взлетами. Несомненно, большая гибкость внутренней жизни искала себе выражения во всех искусствах и нашла его больше всего в музыке. Современная музыка есть, в этом смысле, прежде всего порождение буржуазной демократии как принципа хаотического индивидуализма.

Музыка была как бы естественным стремлением выразить раздиравшие грудь нового человека противоречия и смягчить эти противоречия, переводя их в царство звуков.

Но, с другой стороны, на тех же путях, на которых развивался индивидуализм, росла и крепла возможность конкретных выступлений новой силы — третьего сословия — против феодального строя. В борьбе на этом кульминационном пункте, которым была Французская революция, буржуазные индивидуалисты сплотились в большие партии, призывали к действию народные толпы и создали еще неслыханное до тех пор в Европе коллективное политическое действие.

Бетховен в своей широкой груди не только вмещал в сугубой форме все чаяния и противоречия высоко развитой демократической индивидуальности, но и носил громовое эхо социальной бури, всколыхнувшей на его глазах море народных масс.

Шуберт живет уже на склоне этой горы. Его музыка, несомненно, более мирная, в ней нет бетховенского титанического напряжения, нет ни страстной скорби, ни орлиных взлетов непомерной радости.

Время Шуберта — это время романтики. Романтика эта была выражением известной надломленности мелкобуржуазных революционных сил. Однако Шуберт жил в первый период романтики. Впереди были еще революционные попытки тридцатых и сороковых годов. В Европе все еще веяло новым воздухом, народные массы по-прежнему привлекали внимание, хотя и в менее революционном разрезе. Все это определяло художественную физиономию произведений Шуберта.

У Шуберта есть тоже замечательный перекресток высоко развитого индивидуализма и духа общности. Индивидуализм свой Шуберт носит не с гордостью, а с некоторой тоской. Ему хотелось бы слиться с другими людьми, он ищет такого слияния через музыку, но одиночество все еще томит его. Он пишет: «Никто не понимает горя другого, и никому не доступна радость другого! Люди всегда думают, что идут друг к другу, а идут всегда только рядом. О, мучение тому, кто это постиг!»*. Можно сказать, что музыка Шуберта есть как бы стремление прорвать это одиночество, искать именно общего языка, не углубляться в свою личность, не стремиться к оригинальности, к подчеркиванию особенного, как это будет у более позднего романтика — Шумана.

Уже эти свойства музыкальной стихии Шуберта могли его толкнуть на заимствование из наиболее широко распространенного музыкального языка, языка народной песни, но к этому вели и его общественные инстинкты. Народные массы стали после революции значительным центром внимания интеллигенции. Однако Шуберт отнюдь не был фольклористом. Сокровища народной музыкальной поэзии брались им (гораздо позднее, и нашей «Могучей кучкой») как материал для обработки под углом зрения того высокого мастерства, которое он унаследовал от своих музыкальных предшественников.

Приведенная нами цитата отнюдь не должна привести к тому, чтобы читатель посчитал Шуберта за страдальца. Конечно, Шуберт испытывал в своей жизни довольно много тяжелого, был человеком больным. Но здесь еще не было отрыва от того большого взлета могучей жизни, который выдвинул так высоко Бетховена. Шуберт хочет жить, любит жизнь. Вся его музыка, в общем, несмотря на отдельные печальные мотивы, является песней восторга и благодарности за всю красоту природы, жизни, любви и т. д. Самая скорбь воспринимается Шубертом как нечто поэтическое, то есть поддающееся художественной обработке в виде художественного произведения или личных глубоких переживаний, которые делают скорбь началом возвышенным.

Шуберт работал во многих областях музыки: писал для рояля, для камерных ансамблей, для симфонического оркестра. Шуберту, с его большой близостью к источникам народной мелодии, в высшей степени свойственен был мелодический дар. Он создавал песни почти без напряжения, пел, поистине, как птица поет. Рядом, однако, с веселыми, как журчание ручейка, проникнутыми солнечным светом, такими естественными, как цветы, песнями, Шуберт умел создавать романсы огромной психологической тонкости. Тут мы видим на нем опять ту же печать необыкновенной естественности. Как люди разговаривают, так пел Шуберт. Как человек в оттенках своей речи и не только в словах передает внутренние переживания, так и Шуберт, беря тот или другой сюжет для романса, находил сильно волнующее, необыкновенно правдивое выражение, полное в то же время формального музыкального благородства.

Вот эти черты богатой индивидуальности, но еще не начавшей оригинальничать и разлагаться в своем одиночестве, эти черты влюбленности в массовое народное творчество, эта юность, полная любви к жизни и надежды, несмотря на начавшиеся со всех сторон собираться тучи, делают Шуберта не только явлением необычайно музыкально значительным, но и симпатичным для нашего времени. Шуберт — один из музыкантов, легко находящий доступ в сердце нашего массового слушателя.

НАКАНУНЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

В последнее время замечается большой интерес со стороны всей общественности к судьбам советской музыки. Об этом говорят и созываемая на будущей неделе в Ленинграде Всероссийская музыкальная конференция*, которая служит поводом к настоящей заметке, и предстоящее в скором времени совещание при АПО ЦК*.

Нет никакого сомнения, что пришла пора вплотную подумать о том, что должно быть сделано в этой области.

Что мы здесь имеем? Мы имеем достаточно почтенное традиционное искусство. Такие композиторы, как Мясковский и Глазунов, могут быть причислены к первоклассным величинам мирового порядка. Однако этого типа музыканты как композиторы, так и профессора, крупные виртуозы различных инструментов и т. д., представляя собой большую художественную ценность и большую педагогическую значимость, лишь с трудом могут вслушаться в новые голоса жизни и отразить их в своих произведениях. Новые и новые попытки создания обновленной советской русской оперы не приводят к удовлетворительным результатам. Разумеется, возникают отдельные художественно-значительные произведения как симфонического, так и оперного жанра (Гнесин, Шостакович и др.), стремящиеся приблизиться к нашей современности,— но все это еще далеко от того возрождения музыки на советской почве, которого мы ждем.

О талантности нашей молодежи громко свидетельствует выдвижение молодых музыкантов, в особенности в исполнительской области; но исполнять-то им, можно сказать, нечего.

Таким образом, первый вопрос ставится о какой-то более сильной, более концентрированной организации тех художников-композиторов, которые хотят работать над

созданием новой, вдохновляемой революцией музыки. Попытки таких организаций (даже коллективного творчества) были, но большим успехом не увенчались. Надо, однако, настаивать на этом и дальше, расширяя и вместе с тем централизуя такую организацию.

Другой задачей является развитие самостоятельной музыки в массах.

В этом отношении мы довольно сильно двинулись вперед. Рабочие оркестры, в особенности на русских инструментах, рабочие хоры развиваются многообещающим темпом. Это не значит, однако, чтобы мы имели достаточное количество высококвалифицированных инструкторов, музыкально образованных, педагогически вооруженных и социально сознательных, которых мы могли бы щедро вливать во все растущее рабочее музыкальное движение, за которым следует, очевидно, и крестьянское. С этой точки зрения огромный интерес представляет собою педагогический факультет консерватории, который пришлось буквально спасать от поползновений людей, считающих, что хорошо только то, что существовало еще до революции. Равным образом интересно ставится подготовка инструкторов высшего порядка в Первом Московском музыкальном техникуме.

Подготовка не только певца, но и синтетического оперного артиста также в новом духе является задачей не последней. Мне известны в этом отношении интересные попытки со стороны нашего Московского ЦЕТЕТИСа*, но всего этого мало.

Итак, возможности у нас есть, но подлинных результатов пока еще слишком мало. Предстоящей конференции надо обсудить, какую же обстановку создать и что изменить, чтобы результаты эти, наконец, появились и заняли достойное место в нашем социалистическом строительстве.

СОЦИАЛЬНЫЕ ИСТОКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Музыка относится к числу тех искусств, которые, главным образом, являются выражением внутренних состояний человека и в особенности его эмоционального *habitus'a*, его настроения, в самом широком смысле этого слова. Не нужно думать, однако, что в музыке совсем отсутствуют объективные элементы. Музыка пользуется как средством выражения, звуком во времени. Какую роль играет звук в жизни вообще и человеческой социальной жизни, в частности? Роль бесконечно важного сигнала, дающего возможность ориентироваться в действительности, правильно реагировать на нее для своего самосохранения и увеличения своих жизненных сил.

В самом деле, если бы организмы были слепы и глухи, то это значило бы, что они не были бы предупреждаемы об опасности, и в то же время им не сигнализировались бы привлекательные для них элементы действительности, к которым они должны приближаться, ориентируясь в смысле движения. Два вида сигналов особенно важны: это звук и свет. Оставим в стороне свет — он не имеет отношения к музыке, хотя в настоящее время делаются попытки соединить свет и звук в музыке, — и остановимся на звуке.

Звук является одним из чрезвычайно важных способов сигнализации на расстоянии путем колебания воздушных волн, для улавливания которых жизнь определяет соответственные физиологические органы. Сигнализация внешняя, сигнализация чисто объективная заключается в том, что очень многие явления природы производят различные звучания, которые расцениваются воспринимающим их организмом как призыв к известному поведению, вызывают определенную реакцию. Вот почему тонкость слуха — другими словами, не только умение физиологически различать различные сигналы, к которому Павлов причащает своих собак для установления самой точной

реакции, но точность понимания того, что означает данный звук или система звуков, — является необходимой для развития животного мира. Если собака поднимает уши для того, чтобы лучше слышать, то мы можем дать объяснение этому, оставаясь совершенно верными рефлексологии, без психологического объяснения. Собака знает, такой-то звонок означает, что ей дадут мясо — и у нее возникает зрительный образ мяса и вкусовое ощущение, вызывающее слюноотечение. Стало быть, звук является не только предупредителем, но он также вызывает сложную реакцию, сопровождаемую внутренним образом реального мира.

Музыка — не что иное, как партитура реальной жизни. Если ты эту партитуру осознаешь, как мир связанных представлений — это даст тебе возможность правильно ориентироваться в окружающей обстановке. Если бы этого не было, то наша жизнь была бы слишком индивидуальна, и существовал бы только мир индивидуальных ощущений. Но в жизни это не так. Мы можем это наблюдать на животных, на семье, роде, обществе, которому нужен общий слуховой аппарат. Без общего слухового аппарата немислимы взаимное понимание, взаимная сигнализация надвигающейся опасности, разделение радости. Например, гусак, стоящий на страже, внемлет всем проявлениям природы и передает посредством звука охраняемой стае о спокойном или тревожном состоянии природы. Но издаваемые животным звуки о приближающейся опасности, конечно, отличны от тех, которые оно издает, когда хочет проявить другое настроение внутреннего самосознания — скажем, призыв самки, ласку матери и т. д. Различные виды животных имеют свои, отличные от других, системы сигналов.

Точно так же существует сигнализация между отдельными семьями и родами людей первобытного общества. Тут уже происходит организация речи — то, что называется языком. Сигналы живой речи (например, изображение страха, радости) первоначально очень несложны и близки к звукам природы. В речи человека до сих пор остались междометия, частицы, которые мы употребляем для передачи оттенков речи и подчеркивания эмоционального смысла ее. Мысль есть не что иное, как внутренняя речь. Без речи существование мысли невозможно. Язык понятий, если он воспринимается не в звучании живой речи, а зрительно (нероглифы, буквы и т. д.), лишен интонаций, но говорящий человек сопровождает речь выражением своих переживаний и окрашивает ее чувствами. Живая речь пользуется множеством разнообразных интонаций. Выбор их определяется тем, на кого и как должна воздействовать наша речь. Если я, например, говорю со своим другом за чашкой чая, то вариации, которые будут допускаться моими звуками, будут минимальны; совершенно другая картина получится, если мы слушаем оратора. Пастух для того, чтобы

созвать стадо, должен сигнализировать на большое расстояние, а для этого ему нужно создать громкий звук, делая это так, чтобы не утомлять голоса. Если я хочу говорить для большой аудитории и если я хочу, чтобы меня слушали все, то я должен не только громко говорить, чтобы слова были слышны и понятны: главная задача — заразить слушателей моим чувством. Для этого я должен буду разнообразить и делать возможно более яркими интонации, должен буду вложить в слово элемент музыкальный. Чем более раздельно нужно говорить, тем более приближаешься к декламации, к речи нараспев. Например, возгласения муэдзинов являются уже почти пением, как и всякое звучание, предназначенное для широкой общности — причитание на похоронах, призыв к богослужению, — одним словом, такое звучание, которое может быть подхвачено другими, совершенствоваться путем коллективной обработки: с ним происходит то, что и с камнем на берегу моря — социальное море перетирает и отшлифовывает его, придает ему известную форму. Песня лирическая — песня нелюбимой жены, например, — как будто бы выражает переживания индивидуальные, но она приобретает широкое распространение и входит в быт, потому что объективные условия порождают много людей, находящихся в том же положении. Следовательно, даже такая индивидуальная песня выражает личные переживания, свойственные определенной социальной группе. Каждый поющий ее вносит свои особенные чувства, но, переходя из уст в уста, песня как бы подвергается социальной обработке: отпадает то, что характерно лишь для данного лица, и приобретает наибольшую яркость и полноту выражения то, что ощущают и усваивают тысячи людей. Так создается музыкальное произведение в более или менее законченном виде анонимным коллективным творчеством. Когда общество выделяет жрецкую коллегия и военных специалистов, выделяются и специалисты, которые работают над социальной организацией через посредство звука. Вначале это обычно певцы. Ко времени развития феодализма певцы выделяются в особую группу. Они могут воспринимать свою музыку как индивидуальную, но это, как легко убедиться из анализа текстов и истории быта, либо выражение переживаний господ, либо (таких произведений меньше) групп эксплуатируемых. Буржуазный индивидуализм приводит к творчеству, понятному только для определенной группы индивидуумов. Это — творчество аристократически замкнутое и понятное для известных лишь групп. Каждой из эпох свойственна специфическая, определяемая социальными условиями система музыкально-звуковых сигналов.

Почти все явления природы сопровождаются звучаниями. Эти звуки являются для живых существ языком, который говорит о приближении бедствия, врага или о приближении

самки или самца и т. д. Так, любовная сигнализация играет гигантскую роль в животном мире и во всей музыке. Но и помимо того, что звуки обозначают какие-то явления, они могут быть приятными или неприятными. Тут определение довольно шаткое, так как неприятное становится приятным, когда мы к нему привыкаем. Все зависит от физиологической установки, от того, к чему среда наиболее приучила слуховой аппарат. Эта система восприятия изменяется вместе с изменением среды, у человека в первую очередь — среды социальной. В человеческом обществе, в разных местах его культурной среды, начинается выделение того, что можно назвать объективно-приятным звуком. Из числа целого ряда шумовых звучаний выделяется то, что мы называем чистым тоном. Открытие чистого тона и основных отношений между чистыми тонами, способности их созвучить или противозвучить, казалось первым исследователям огромной метафизической ценностью. На Востоке примером этого может быть китайская музыкальная теория. Понятия, которые развивали, например, таоситы и их представитель — мудрец Лао Цзы, чрезвычайно поучительны. Они говорят, что все, что шумит, все, что кричит — это явления, отпавшие от порядка и гармонии, а все, что поет и танцует — созвучно мировой основе. Тао, то есть упорядоченный ритм, является сущностью вещей. Поэтому Лао Цзы полагал, что можно при помощи музыки в церемониях и организованного танца морализировать человечество. Когда человек отходит от того, что греки позднее назвали гармонией, он оказывается жалким, заблудшим существом. Его возвращают к гармонии все голоса природы, в которых звучат настоящие созвучия и настоящие чистые тона. У Пифагора (позднее у Платона, в измененном виде), в один из кульминационных моментов развития человеческой культуры, это понятие приобрело совершенно определенное музыкально-философское значение — и физико-математическое вместе с тем. Когда Пифагор и пифагорейцы в V (может быть, VI) веке до нашей эры попытались обосновать, что же это такое — самая сущность звука, которая делает его исключительным среди других, которая отличает тоны от шума, что заставляет их созвучать или, наоборот, противозвучать несогласно, создавать диссонансы, — то они нашли это путем очень простого метода: определением длины и диаметра металлических прутьев и струн. Были найдены определенные цифровые отношения. Это открытие имело колоссальнейшее значение, потому что оно показало, что у музыки имеются, еще, может быть, гадательные и спорные — не будем предрешать этого, — но некоторые объективные физические основы. Физически существуют упорядоченные и неупорядоченные звуки, причем упорядоченные звуки представляют собою такие волнения воздушной среды, которые образуют правильный узор, правильный ритм и относятся друг к другу в простых

числовых отношениях. В общем, рассматривая ряд человеческих культур и цивилизаций по восходящей линии, можно проследить тенденцию все больше выделять и уточнять эту физическую систему музыкальных тонов. Известные ограничения при этом создают различные специальные свойства и тембры тех или других инструментов.

Из всего мира внешних звучаний, которые могли бы быть материалом музыки, человечество, в особенности европейское, выбрало одну только часть упорядоченных звучаний. Эти упорядоченные звучания, тоны, соединяясь в лады, то есть системы звуков, построенные по определенным законам, послужили материалом для музыки. Лад, представляя собой сопоставление звуков во времени, дает возможность, путем выбора того или иного последования звуков, его составляющих, выразить определенную систему восприятий (разумеется, от общества к обществу и от эпохи к эпохе способы выразительности эволюционируют). Организация звуков лада во времени представляет собой то, что можно назвать музыкальной речью.

Музыка не есть искусство изобразительное — в том смысле, что она не может изобразить вещи, занимающей определенное физическое место, — но она дает полное представление о мире в движении. В этом-то и заключается ее специфическая сущность. Музыка есть не что иное, как отражение всякого рода движений внутренних и внешних, моментов ускорения и замедления, моментов напряжения и покоя. Музыка может красочно выразить явления природы — например, грозу, состояние моря. Музыка выражает также процессы широкие, общественные (так сказать, эпическая музыка) и переживания личности (лирическая музыка). Целесообразное творчество — организованная для общественных целей передача восклицания, стенания, призыва, жалобы, любовного клича, — это и есть та стадия развития, когда происходит переход от животного к социальному существованию. Как праязыки всех народов, так и прамузыка имеет чрезвычайно практический характер. Она сопровождает важные явления жизни — как, например, рождение ребенка, переход отрока к мужскому состоянию, смерть, а также характеризует организацию, например, крупной охоты, войны и других больших событий. С этой точки зрения нужно сказать, что музыка является аккомпанементом различных явлений жизни, она сопровождает весь общественный процесс. Это — исток социальной музыки. В своем развитии общество переходило из одного типа в другой. В период первобытно организованного общества личность поглощена средой, не играет в ней существенной роли. В патриархально-натуральном обществе искусство также не имеет отпечатка индивидуальности творца. Пример — крестьянское искусство. Здесь человек, вышивающий полотенце или ладающий конька на крыше, делает это почти так же, как и все, как это дела-

лось до него. Он не смотрит, какова на самом деле действительность. Он не интересуется тем, что, может быть, этого конька можно сделать лучше. Такое искусство приобретает характер неподвижный; при всем кажущемся разнообразии вариантов (имеющих, впрочем, почти исключительно орнаментальное значение) остается на длительное время господствующей передающаяся из поколения в поколение форма, стилизующая действительность определенным образом. Но это искусство подчиняет себе отдельные индивидуальности, ибо является действительным, реальным возбудителем и организатором воли, соответствующих данному общественному строю. В индивидуалистическую эпоху, наоборот, индивидуальность связывается общей культурой почти против своего желания. Она не может от нее оторваться, так как слишком оригинальные методы выражения своей индивидуальности приводят к изоляции, к непонятности для других. Абсолютно оригинального автора нельзя было бы не считать просто чудачком и психопатом. Из неумения вырваться из этих позиций и некоторого нежелания оказаться в стороне от понятности хотя бы своей группе вытекает зависимость любого оригинального творца от некоторых общекультурных основ. Все же при современном колоссальном развитии индивидуализма, связанном с распадом капиталистического общества, возникают целые школы и течения (дадаисты *, например), которые говорят, что неважно быть понятным и что наиболее смелый художник тот, который произведет вещь наиболее неожиданную и непонятную. Это явление ярко выражает разложение, так как здесь язык искусства из способа общения, связи, превращается в средство разрыва, разобщения.

Перейду к характеристике некоторых эпох европейской музыки.

В XVII веке, во время значительного роста буржуазии с ее индивидуализмом, происходил высокий расцвет искусства. Но оно все еще оставалось глубоко традиционным, и самый высокий автор не выходил за определенные рамки. Средневековые религиозные методы мышления все еще доминировали, хотя под этим скрывалось уже новое содержание. XVIII век играет особенно большую роль в проявлении индивидуальности. Появляется резкое противопоставление себя цехам и искание индивидуальных путей, отношение к музыкальной традиции, как к своему материалу, который автор волен нарушать и выражать в нем свои индивидуальные настроения. Когда Бомарше писал «Фигаро» или Руссо «Новую Элоизу», они исходили из чисто личных переживаний. Это были признаки романтизма, подъема индивидуальности, желания выразить себя как личность. Но так как таких личностей, выпавших из феодального общества, ранних пионеров буржуазии, было много, то новая музыка (Моцарт, Глюк) захватила боль-

шую и наиболее активную группу населения. При всем стремлении к самоутверждению, музыка эта носит черты известного рода поклонов, книксенов по направлению к придворному миру, которому композиторы служили, создавая музыку для церемоний и балов. Одновременно мы встречаем известное индивидуализированное отношение к миру с сравнительно небольшими проблесками жажды счастья, веселья и радости и с очень большим налетом меланхолии. Это совершенно соответствовало положению той социальной группы, которая в большинстве случаев должна была проходить через чашу неудач, которая проснулась для индивидуальной жизни, но не находила для себя настоящего простора. Когда эти индивидуальности, недовольные и скорбные, жаждущие какого-то счастья, которого они, быть может, сами еще не могли определить, — когда они, ищущие и недовольные личности мелкой буржуазии или буржуазной интеллигенции, благодаря Французской революции, то есть благодаря массовому выступлению буржуазии на борьбу со старым режимом, — получили возможность сомкнуться, они создали официальную музыку революции, известную предпосылку творчества Бетховена, величайшего музыканта, объединившего их музыкальные чаяния. Бетховен велик и незабвенен и бесконечно нам дорог именно этими своими основными положениями: «Я — есмь я. Я хочу героической и счастливой жизни. Рок, то есть окружающая меня действительность, разбивает эту мою мечту и делает меня несчастным. Я вызываю его на бой. Если погибну — моя гибель прекрасна, ее оплачат мне подобные; но, может быть, я одержу победу. Во всяком случае, ее одержит, в конечном счете, человеческий гений». Вот формула музыки Бетховена, гениальная формула, которая охватывает в огромной степени и нашу культуру. Она была возможна только благодаря громадному взлету Французской революции, горячим адептом которой был Бетховен. При этом особенная сила и важность Бетховена заключается в том, что ни одно искусство не может так ярко выразить это мирозерцание, как музыка, ибо основа музыки — динамика; средство, при помощи которого музыка заставляет волноваться, есть постанова некоторой неустойчивости в форме диссонансов или неустойчивой музыкальной фразы, которые потом находят свое разрешение. С этой точки зрения гений человечества в самый материал музыки вложил сущность человеческой жизни: страдания, борьба, победа.

Вслед за этой счастливой эпохой подъема мы находим дальнейший сдвиг в сторону индивидуализма — то, что можно назвать индивидуалистической романтикой. Индивидуалистическая романтика отпадает от мировых судеб. Она не говорит терминами «рок» и «человечество», что было близко Бетховену. Она испытывает только свою оторванность, только свою

отъединенность. Она склонна формулировать музыку так: «Я — личность исключительная. Счастье мне не дано, мне даны только мечты о счастье, только жалобы на то, что я его иметь не могу». Это, конечно, сопровождается все-таки попытками найти счастье. Если нельзя найти его в действительности, нужно найти его в самом искусстве: «Мне дана только мечта о счастье, я найду свое счастье в музыке, где само музыкальное творчество будет служить мне и моему настроению». Представителями этой романтики были композиторы XIX века: Шуберт, Шуман и Шопен (последний занимает несколько отличное место, так как в его творчестве частично нашло отражение польское революционное движение). В их творчестве мы находим элементы, которые характеризуются крайним субъективизмом, неудовлетворением действительностью. Они очень важны для социолога, так как через призму пессимизма сама действительность получила отражение в их произведениях. Все эти жалобы по поводу действительности приобретают в музыке мягкий и минорный характер; это не что иное как самоубаюкивание автора и некоторой группы интеллигенции, охваченной этим романтическим настроением. Это не что иное, как колыбельная песня своему горю.

Романтикой Шуберта и Шопена современная нам западноевропейская буржуазия уже не увлекается. Наступило время, когда она начинает терять политическое и идеологическое руководство над массами. Содержание свое, свою идеологию, заключающуюся в грабеже и насилии, она должна скрывать. На сцену выступает искусство бессодержательное. Автор творит, а для чего — он и сам не знает. Современный писатель Вернер Зомбарт *, анализируя в своих произведениях действия современной буржуазии и пытаясь решить этот вопрос, говорит, что современная буржуазия возвращается к детству — играет. На это ему коммунистическая партия дала ответ: «Вы, мелкий буржуа, не понимаете сущности процесса. Мы, пролетарии, гораздо лучше вас понимаем, в чем дело. Дело идет о борьбе за власть. Ничего детского здесь нет — здесь есть классовая борьба против социализма». Из такой оценки положения нужно исходить при анализе классовых взаимоотношений и их идеологического выражения в искусстве. Лозунг буржуазии — «Будь готов к борьбе, организуй народные массы так, чтобы они шли за империализмом и служили ему». Здесь не «игра», не самоуслужение, о которых мечтает жвачный представитель промежуточного мелкобуржуазного класса. Нет, капитализму нужно добиться ускорения ритма, боевой готовности. Буржуазия делает это, например, посредством колоссального развития такой «беспредметной» области, как спорт. Почему нужно хорошо плавать или играть в теннис? Почему я должен делать это лучше всех? Ведь если бы ни один человек не играл в теннис — никому не было бы от этого ни тепло, ни холодно.

Но теннис возбуждает чувство беспредметного соревнования, как и всякий другой спорт, чувство, которое поднимает у человека формальную установку на соревнование. «Когда мы будем драться — мы будем лучшими солдатами и будем лучше других разбивать головы». Однако во славу кого? Во славу буржуазии. Нигде в мире еще не жили такой призрачной, пустой жизнью, как теперь в буржуазных странах. Но над всем этим плетется яркий узор формальных достижений, которые ослепляют своей грандиозностью и подменяют внутреннюю целесообразность внешней стройностью. Что же здесь требуется от музыки? Тот, кто ее творит, должен побить рекорд, должен дать оригинальное, ошеломляющее произведение. Содержание не важно. Пусть будет виртуозность. Вот это — настоящее, это удовлетворяет теперешнее общество. Преломление должно быть особо острым и возбуждающим. Современная музыка почти что во всей Европе впала в колоссальный грех формализма. Если в Берлине, Париже или Нью-Йорке очутится провинциал, приехавший из нашей скифской страны, он может подумать, что попал на пожар: одна часть города разгорается заревом — это та часть, куда буржуазия приглашает своих рабов повеселиться. Это место, где люди стараются забыть от своих стремлений к наживе и т. д. Тут расположены кино, мюзик-холлы и т. д. Вся часть города поет. Но что она поет? К этому надо прислушаться.

На партийном совещании возник вопрос о том, как относиться к синкопической музыке. Это музыка новейшей формации, которая сопровождает, которая аккомпанирует быту современной американской и европейской буржуазии. Если вы придете в развлекательное учреждение буржуазии, то увидите, что музыка резко делится на две группы: музыка фокстротного характера и музыка, которую можно в общем назвать «танго». Это два доминирующих, командных настроения в современном буржуазном мире. Что представляют собой так называемые «фокстротные» ритмы? Они не так просты. Основой их служит крайняя механизация ритма. Буржуа и его раб привыкли к машине, к машинной технике, к машинному ритму, в котором нет ничего живого, в котором главное — чрезвычайная метрономическая точность и, вместе с тем, некоторая неживая оригинальность. Кто следил за действием машин, тот может понять это моторное возбуждение. Эта «фокстротная» музыка (которая повлияла, между прочим, на целый ряд произведений французской группы композиторов и в значительной мере на немцев) сказывается именно в этом черпании вдохновения из механического ритма машин. Эти ритмы исполняют ту же роль, которую проделывает в руках буржуазии машина. Они нечеловечны, они рубят вашу волю в котлету. Это первое, что чувствуется в ритме современной музыки. Второе — это известная ее подъемность, подъемность типа наркотики. Бы-

стрый ритм заставляет вас дергаться на ниточке, как паяца. Вы втягиваетесь во всемирный фокстрот. Надо видеть, с какой необыкновенной скукой громадная толпа, танцующая в больших фокстротных дансингах в Европе, все это проделывает. Я считаю, что третья форма — эротическая форма — в фокстроте стоит на последнем плане. Гудит, дребезжит, лязгает здесь один оркестр, там другой, и масса начинает работать, передвигать ногами и двигаться с величайшим равнодушием на лицах. Ни один китайский кули самую скучную работу не делает с таким скучающим лицом, с каким они танцуют. И это не «einzige Tänzerinnen» — специалистки, которые себе этим зарабатывают кусок хлеба, а люди, приезжающие танцевать для своего удовольствия. Это следствие чрезвычайной механизации, большой бесчеловечности ритма. К этому прибавляются всякие пикантности, вроде кайенского перца и пиккулей. Их прибавляют, чтобы не было так скучно. Если их не прибавлять и не прибегать ко всяким изобретениям в шумовом оркестре, ко всякого рода озорству, то невозможно было бы двигаться. Вследствие этого по фокстротной линии буржуазия идет к такой неразберихе, дадаистской изобретательности и нелепым, неприятным звукам, что все это, несомненно, приведет к прямой противоположности музыки, античеловеческому шуму, и на этом она кончится. Но не кончится музыка: к этому времени мы свернем буржуазии голову и начнем свое творчество.

Буржуазии хочется, чтобы человек жил не столько головой, сколько половыми органами, — для нее спокойнее, чтобы в промежутке между работой он жил исключительно этой стороной своего существования. С фокстротами это дело не выходит, так как машина половых органов не имеет, и поэтому буржуазия, оглядывающаяся, где бы взять что-нибудь эротическое, изобретает известные ритмы танго. Она ими злоупотребляет до невозможности. Это — медленный, сладострастный ритм, который, по существу говоря, изображает не любовный подъем, не самый акт ухаживания, на котором строилось так много великолепных народных танцев, выражающих подъем жизни, а скорее состояние импотенции, либо состояние крайнего утомления после акта любви. Вот на этой физиологической основе и построена эта так называемая синкопическая музыка, которая гипнотизирует, убаюкивает эротическим «баю-бай», понижает всю вашу нервную деятельность. Танго может служить для убаюкивания, давая те же результаты, которые бывают от усыпления детей маковыми головками или когда обмакивают концы полотенца в водку и дают их ребенку, чтобы убаюкать. Под танго дети тоже могут спать, так как эта музыка имеет в себе некоторую спотворную силу. Буржуазия практикует два способа: то подхлестывает фокстротом, то убаюкивает танго.

Эта музыка имеет фатальное значение и для музыки больших форм, ибо и в ней вы постоянно видите алгебраически усложненные линии, высшие музыкальные усложненные ритмы тех же арифметически выраженных в танцевальной музыке данных: от допинга до наркотики и обратно. Вот лозунг буржуазии настоящего времени.

Здесь следует остановиться также и на вопросе о танце, который сопровождается синкопической музыкой.

Мне говорили сегодня некоторые товарищи, что в этом отношении у нас имеется оппортунистическое направление, которое говорит, что напрасно делается попытка искоренения фокстрота в клубах; мы-де стоим за радость, и у нас есть причины радоваться и танцевать. У нас есть молодые силы, которые одержали уже гигантские победы и которым предстоит еще одержать много побед, почему же им не танцевать? Но вот вопрос — что им танцевать? Почему непременно если танцевать, то только фокстрот? Я не вижу никаких данных для этого, и я приветствую попытку создания собственного, пролетарского танца. В фокстроте основное — от механизации, от притушенной эротики, от желания притупить чувство наркотизмом. Нам не это нужно, и такая музыка нам не нужна. Пускай у нас будет «аполлоническая» музыка, исходящая от разума, от энергии, от бодрости; пусть в нашей музыке будет эротика, — но это не должен быть разврат. Пусть эта музыка явится выражением чувства молодого самца, приближающегося к молодой самке, матери будущих детей (так говорил об этом и Чернышевский, мы вовсе не отрицаем и такого выражения). Но пусть чувство исходит от человека борьбы, труда, силы и радости, которая льется через край.

Танец должен служить выражением всех чувств, а музыка является внутренним гением этого танца. Мы начали великую борьбу, которая чем больше будет организована, тем больше будет напоминать характер ритма — танца, парада. Наше социалистическое строительство есть громадный общественный процесс, громадная ритмика человеческого движения, которая в целом, в конце концов, сочетается в одну громадную симфонию движения и труда. Пусть музыка внесет во все это свой высший порядок, пусть она будет аккомпанементом этого процесса, пусть для каждой личности будет понятен ее огромный размах, пусть она из этого колоссального вызова, который мы бросили прошлому и будущему, извлечет и соответственный язык.

Никогда, ни у каких музыкантов мира не было такого вдохновляющего источника, как эта борьба света с тьмой. Надо развертывать творчество по всем линиям — по линии развития массового творчества, создания легкого музыкального материала, который насытил бы нашу действительность и сделал бы ее высоко музыкальной, вплоть до труда, который тоже

может идти под песню и музыку. И над этим должны возвышаться музыкальные создания, в которых синтезируются, в форме симфоний, ораторий и опер, наша работа и дух нашего времени. Может быть, индивидуальные творцы с этой задачей и не справятся, и ближайшее будущее покажет нам образцы творчества небольших коллективов, являющихся выразителями идей огромного трудового коллектива. Может быть, средства, которыми будут пользоваться при этом, возьмут из разного рода орудий художества для создания синтетических произведений для наших массовых празднеств. Не знаю, насколько плодотворна идея чисто музыкального празднества; но то, что праздник без музыки обойтись не может, — это несомненно. Но музыка — не только праздник: она должна сопровождать наш труд, постоянно звучать и окружать нас атмосферой бодрости, радости жизни, готовности к испытаниям, уверенности в победе. Она должна гореть, как огонь, как факел, и насытить наши героические будни.

Я с трудом протискался в этот зал. На прилегающих к театру улицах задерживается даже трамвайное движение, громадные толпы пытаются проникнуть сюда. Тот факт, что этот самый большой в Москве зрительный зал сейчас переполнен до последних пределов, говорит за то, что сегодня у нас, действительно, какой-то невиданный, массовый, волнующий, подлинно народный праздник музыки.

Я не думаю, чтобы среди нас здесь были такие люди, которые повторяли бы сухие слова о том, что искусство не нужно серьезно работающему народу или что оно представляет собой исключительно предмет роскоши. Эта сухая, буржуазная в своей сущности теория опрокидывается фактами. Мы рядом с самыми первобытными следами существования человека в древнейшие времена находим уже предметы искусства; конечно, не музыку и не искусство движения, действия, так как они не могут, как окаменелость, как предметы из кости, жить зарытыми в землю в течение тысяч лет, чтобы потом выступить свидетелями той культуры, частью которой они являлись. Но мы знаем, как живут современные нам народы и племена, которые находятся на весьма первобытной ступени. На основании сходства предметов обихода и украшений этих племен и соответственных предметов, находимых при раскопках, мы можем сделать заключение о сходстве первобытной культуры древних и современных нам первобытных народов вообще. Там, конечно, никакой выдумщик не мог изобрести и привить искусство как нечто искусственное. А у всех этих племен есть и песня, и танец.

Мы знаем, как живет многомиллионное крестьянство и рабочий класс во всех странах земного шара; и мы всюду и всегда находим искусство, как весьма значительный элемент их жизни.

Никто не выдумал искусства. То искусство и та песня, которые живут в крестьянстве, родились в недрах тысячелетиями живущего трудового народа и достигли такого огромного совершенства, что ни у кого не повернется язык, несмотря на чрезвычайно утонченные и поистине величественные достижения, которые сделало индивидуальное творчество, сказать, что простая народная песня стоит ниже этих высочайших вершин искусства.

Почему же искусство оказалось таким постоянным спутником всех времен жизни человека? Потому что оно есть выразитель его чувства и организатор обратного воздействия этого ярко выраженного, оформившегося чувства на породившую его среду. Человек говорит, делает жесты, стонет и плачет, смеется и издает ликующие крики. Эти реакции в большей или меньшей степени свойственны также животным; но человек — организатор. Это отметил Маркс, как главную разницу между человеком и животным. Вспомните его пример: самый неискusstный архитектор выше самой искусной пчелы, строящей соты, потому, что он строит сознательно. Он сознательный организатор. Организует человек и жесты в танцах, и крики радости или печали таким образом, чтобы они сделались социально целесообразными, чтобы они сильнее воздействовали на окружающих.

Искусство, наиболее близкое человеку, — музыка. С колыбели человечества и до тех пор, пока оно будет существовать, будет существовать и музыка. Но, конечно, музыка правящих слоев — иногда очень утонченная, очень искусно выражающая много ценного для всех — оторвалась от музыки массовой не только идейно, но и в том смысле, что она не проникает в толщу трудового населения. В то же время капиталистический строй сильно иссушил жизнь трудовых масс не только в городе, но и в деревне.

Мы замечаем, например, что (не столько у нас, сколько в Западной Европе) капитализм иссушил источник крестьянской песни. Она сделалась более скудной; наилучшие песни относятся поэтому к XVI—XVII векам, а не к ближайшим временам. До крайности важно нам в нашем Союзе, с одной стороны, дать лучшие достижения человеческой культуры народным массам, а с другой — распечатать те бурные источники, те кипучие гейзеры народного творчества, которые замкнуты, онемели за время капиталистического периода нашей страны. Это вовсе не так легко сделать. Нужно прислушаться, к чему, действительно, протягиваются руки трудовых масс, что им, действительно, доступно, какие ключи мы должны иметь, чтобы отворить двери между формами культуры, нажитыми в последние века, и массами. В больших трудовых массах все еще продолжается очень мощная художественная жизнь. Именно эту реальную художественную жизнь мы должны

взять, как базу для постепенного ознакомления трудовых масс со всеми лучшими достижениями культуры, в том числе и культуры ушедших в прошлое классов. Это даст толчок и для дальнейшего творчества самих масс.

Какую роль играет и должна играть гармонь в нашей общественной жизни?

В этом небольшом ящике, в гармонике, таится богатство музыки. Здесь и широчайшая удаль, и размах жизненной энергии, танцевальной, плясовой, здесь возможности самого подлинного выражения своей тоски, выражения отваги, с которой человек, идет, рискуя своей жизнью, для завоевания лучшего будущего. Все это спит в гармонике, но может и должно быть разбужено.

Гармонь — это один из доступнейших инструментов музыки, поэтому при ее помощи можно бросать светлые искры вдохновения, глубокого выражения жизни, наслаждения отдыхом, призыва к борьбе даже в такие глухие углы, куда другие формы музыкального исполнения, может быть, не скоро могут проникнуть.

Мы услышим сегодня пробуждающихся, развертывающих свои силы артистов. После этих первых ступеней для них открываются дальнейшие перспективы. Гармонь, одна из первых ступеней музыки, может развиваться и приобрести то значение, которого она никогда не имела до сих пор и не могла иметь в буржуазных странах. Гармонисты в нашей стране помогут нам ввести десятки тысяч людей в то царство гармонии, двери в которую открывает гармонь, — в царство более сложных и богатых инструментов, где гремят оркестры, где поют хоры, где раздаются голоса обученных певцов, где все это сольется в ту нашу коммунистическую, истинно человеческую музыку, которая когда-то зазвучит для всех нас, и в особенности для вас, молодых.

ПОЧЕМУ НАМ ДОРОГ БЕТХОВЕН

Приближаются дни официального празднования 100-летия со дня смерти Бетховена. Все культурное человечество в эти дни будет выражать свое уважение к этому, по общему признанию, величайшему музыканту, какого до сих пор знало человечество. Но это вовсе не значит, что Бетховена будут понимать одинаково и что его будут равным образом расценивать различные части этого культурного человечества.

Когда я присматриваюсь к разным статьям и прислушиваюсь к разным отзывам не только на Западе, но и у нас, я различаю иногда очень сильно отличающиеся друг от друга потоки, так сказать, «бетховенопочитания». Есть люди, считающие себя модернистами, то есть прогрессистами, современными людьми, революционерами, которые смотрят в будущее; однако это не всегда революционеры в обычном для нас смысле перестройки всей общественной жизни; речь идет здесь обычно об очень резких формальных новшествах в той или другой области. С этой точки зрения можно быть революционером в математике, революционером в физиологии; также и музыка, конечно, может с точки зрения своих звучаний, законов, по которым создаются музыкальные произведения, претерпевать внутренние кризисы и перевороты. Эти люди говорят, что Бетховен великий музыкант, но уже музей. Бетховен — это-де старина-матушка. Конечно, следует ее изучать — ведь идти вперед, не зная прошлого, трудно; конечно, приятно иной раз и старика послушать, когда он вам через посредство талантливого оркестра поет свои старые песенки. Но все же эта песенка уже спета, и теперь нужно слушать новые песни. Мы далеко пошли вперед в отношении конструкции музыки, в отношении сложности звучаний, новизны форм, остроты восприятия, особенностей и разнообразия ритмов и т. д. После Бетховена прошло сто лет, а за эти сто лет выросла новая

громадная промышленная культура и создались совершенно новые условия человеческой жизни. Музыка не могла не отразить все это. С точки зрения такой современности музыка, написанная десять лет тому назад, скажем, французской шестеркой (Мило, Пуленк, Вьенер и другие) *, стоит гораздо выше, чем столетняя музыка Бетховена.

Есть и наши товарищи, подлинные революционеры, которые с некоторым скептицизмом относятся к Бетховену: Бетховен классик? Да, конечно. Но, в известном смысле, мы сами классики. Что нам предки? Ведь мы сами предки, которыми будут гордиться наши внуки. Мы завоевали власть, положив этим начало новой истории. С какой же стати нам надевать на себя старые культурные лохмотья, хотя бы самые лучшие? Разве Маркс не сказал, что культура есть надстройка над экономикой? Мы буржуазную экономику разрушили — значит, рухнула и буржуазная культура. Мы строим новую экономику и на ней создадим свою новую культуру.

Послушаем, что говорил об этом сам Владимир Ильич. Прослушав одну из фортепианных сонат Бетховена, он сказал: гордиться, что ты человек, когда слышишь, что мог создать человеческий гений *. Вот какая огромная, я бы сказал, поэтическая оценка дана действительно гениальнейшим политиком Владимиром Ильичем гениальнейшему музыканту Бетховену. Значит, великому сердцу и великому уму Ильича Бетховен мог сказать новое и важное, раз Ильич почувствовал новый прилив гордости носить лицо человеческое, прослушав его произведение.

В чем же тут дело? Очевидно, неправильны обе «революционные» точки зрения.

Прежде всего, ответим коротко революционерам формы.

Мы не сомневаемся, что музыкальное будущее человечества велико и что оно будет строить новую культуру. Но из всего этого не следует, чтобы мы считали музыкантов последнего времени, в том числе музыкантов, работающих сейчас на Западе, более близкими нам, чем Бетховен. И вот почему. Совсем неверно представление, будто класс и его культура есть исторический организм, который развивается и идет вперед от состояния зародышевого, через младенчество, отрочество и т. д. к все большей и большей зрелости, — так что, в частности, музыка каждого нового десятилетия выше той, которая была на десять лет раньше. Это бывает и с вами, комсомольцами; тот из вас, кто не разлагается, а развивается нормально, конечно, с каждой неделей становится умней, и все последнее, что он говорит, — выше и сложнее того, что он говорил раньше. Но это потому, что вы молоды, а далеко не всякая культура молода. Даже буржуазные философы, немарксисты, и те прекрасно знают, что культура не идет беспрерывно повышающейся линией. Целые цивилизации дости-

гали апогея и затем рушились. И современники этих разрушений, в особенности, если они принадлежали к правящим классам, часто не понимали этого. Уже золотой век был позади, уже терялось мастерство, умирало внутреннее содержание, разлагались формы, а они думали, что все это только усложняется, совершенствуется. И лишь через несколько веков, например, когда мы изучаем теперь историю римской и греческой культуры, мы видим, как велик подъем и как глубоко, через всякие формальные нагромождения, шло падение в известные моменты, как медленно, через всякие утонченности, надвигались вырождение и полная потеря старого мастерства.

Мы, марксисты, отвергаем «органическую» теорию культуры. Наша точка зрения — классовая.

Новые хозяйственные формы приносят с собой такие условия, для которых известный общественный, государственный порядок, приспособленный к старым хозяйственным формам, уже не годится. Например, с развитием ремесла и мануфактуры город и городская продукция не могут вмещаться в рамках феодального общества, которое выросло на крепостном земельном труде. Появляется класс городской буржуазии, который является организатором новых форм труда. Он вступает со старым господствующим классом в борьбу. Он растет, наливаются соками, каждое десятилетие дает ему все больше богатств, больше влияния, он начинает сосредоточивать вокруг себя народные силы. Он старается подтянуть к себе и рабочих, и крестьян, и наиболее передовых людей из других классов и поэтому вынужден создавать возможно более широкую идеологию — какую-нибудь теорию разумного человеческого строя, какую-нибудь теорию спасительных реформ, которые сделают человечество счастливым. И он может это сделать, потому что идет вперед, у него много надежд и, может быть, он, действительно, сам верит, как, например, это было с буржуазией, что он принесет с собой новый, здоровый и научно-обоснованный общественный порядок. В это время у него развивается и новая культура. Когда новый класс достигает власти и организует общество на новых началах, пока продолжается его расцвет, пока у него есть будущее, пока история ему улыбается, он развертывает свои классические, самые полные, самые зрелые формы культуры. Но дальше производительные силы перерастают общественную организацию, носителем которой является данный класс, и он начинает клониться к упадку. Повторяется сходный процесс. В течение всей предшествующей истории господствующий класс всегда являлся классом-эксплуататором. Он имел всегда борющийся против него эксплуатируемый класс. Развитие класса господствующего на известной стадии прекращается, наступает застой. А общественная экономика, производительные силы об-

щества продолжают расти и выпирают его из истории. Тот же процесс одновременно создает почву для победы другого, нового класса. Господствующий класс чувствует безнадежность для него будущего, начинает искать в прошлом каких-нибудь элементов, которыми можно было бы залатать старые зияющие дыры. Он отрицает последние достижения науки, все, зовущее к прогрессу общества, он становится все более реакционным и в то же время дряблым, у него нет больше идеалов, нет веры, он держится только физической силой политической власти, которую он приобрел. Конечно, культура его соотвественно окрашивается. Но падающий класс не просто разрушается и не становится малоценным сразу. Нет, он теряет свою силу, свое живое содержание, теряет жизнь и старается вознаградить себя за это формальными достижениями, внешней пышностью, величием, грандиозностью, новыми модами, все новыми и новыми пикантными формами и т. д.

Один замечательный писатель, книга которого до сих пор не переведена на русский язык, итальянский философ музыки и сам хороший музыкант, Бастианелли, в своей книге по истории музыки устанавливает такой закон: музыка после Бетховена стала сейчас же прогрессировать с огромной быстротой по линии формального усложнения, теряя в то же время все больше и больше свое этическое, моральное и жизненное содержание. Вместо исповеди и проповеди, какой музыка была во времена Бетховена,—она стала только забавным звучанием.

Может быть, это слишком грубо сказано; после Бетховена было много хороших музыкантов¹, и сейчас есть хорошие музыканты. Но ценность музыки Бетховена в сравнении со всеми последующими потоками музыки, несомненно, огромна.

Бетховен был как раз представителем такого момента, во время которого музыка взобралась на чрезвычайно большие вершины. Поэтому более близкие к нам по времени музыканты на самом деле дальше от нас, чем он. Мы — тоже вершина. Мы работники громадного подъема человеческой энергии, мы дети пролетарской весны, весны пролетарской революции. И вот, когда мы с этой вершины оглядываемся вокруг, мы видим вершину самую большую до нас в истории — революционный подъем буржуазии. И мы находим поэтому, как указал Ленин, у себя много общего с материалистами XVIII столетия, с некоторыми самыми крайними, взбравшимися на самую большую высоту революционерами — как, например, с Маратом, с первым коммунистом Гракхом Бабефом и его школой и т. д. Так же точно и те творцы в области искусства, которые отразили высшие достижения молодой буржуазии, окажутся

¹ Например, Лист, Шопен или кульминационный пункт в музыке, носящей на себе печать предчувствия нашей революции,—Скрябин.

гораздо ближе к нам, чем выразители идеологии дряхлеющей, хотя бы и омолаживающейся буржуазии. Эта последняя — не наш предшественник, а готовый ко гробу старец, которого нам предстоит похоронить. Пролетарская юность ближе к буржуазной юности, чем к буржуазной дряхлости. Вот почему Бетховен, который выражает эту буржуазную юность, нам близок. Юная буржуазия не была типичной буржуазией. Ее специфические черты в ней сказывались, но меньше, чем то, что это был все-таки революционный класс, который шел вперед с великими надеждами и на своем знамени начертал: «свобода, равенство и братство», а иногда договаривался, хотя и в утопической форме, до того, что нельзя добиться этой цели без уничтожения частной собственности (так говорила мелкая, самая радикальная буржуазия). Буржуазия выступала как вождь широких масс, которые всколыхнулись вследствие ее революции. Вот почему есть моменты, роднящие нас с юной буржуазией.

Я бы сказал, что Бетховен родился и жил в самых счастливых условиях, какие только можно вообразить для музыканта. Знающий жизнь Бетховена, может быть, посмеется над этими словами. Он родился в бедной семье, отец его был пьяницей и негодяем. Он сам был музыкальным лакеем у разных придворных магнатов, которые терпеть его не могли и платили ему презрительной ласковостью за его талант. Вообще магнаты относились тогда к артистам, поэтам, музыкантам, которые доставляли им развлечения, как к своеобразным шутам. К концу жизни Бетховен оглох, а для музыканта это особенно ужасно. Он никогда не был счастлив в любви, его большая романтическая привязанность к женщинам всегда встречала препятствие; он любил судорожной любовью своего племянника, который был, однако, мелким человеком и почти негодяем, за все его заботы не давал ничего, кроме разочарований и тяжелой тоски. Жизнь Бетховена окутана мраком. Чрезвычайно редко у него бывали хорошие моменты. Но я говорю, что он жил в самых счастливых условиях для музыканта, и повторяю это. После того как я дам некоторый социологический анализ этих условий, вы поймете, что некоторые несчастья были для него выгодны — не как для человека, а как для творца, не для Бетховена, который прожил на земле и умер, а для вечного Бетховена.

Феодальный строй упорядочивал, распределял по сословным клеточкам всю общественную жизнь. Каждый, родившийся в определенной среде, катился дальше по определенной для этой среды колес. Каждому было уготовано его место и редко кто из этого места выпадал. Дворянин проводил время так, как полагается дворянину. Ремесленник, родившийся в известном цехе, должен был производить то, что производит весь его цех. Цеховым правом и общегосударственным правом

гениально отразить самое существенное, что Великая революция принесла в мир музыки.

Что же было в идеологии Французской революции такого, что и для нас остается актуальным и важным? А вот что. Прежде всего, постановка самой проблемы: человек и судьба, человек и природа. Ведь человек тогда, во время революции, сказал: «Я не хочу подчиняться не только прошлым законам человеческого общества, но даже закону природы, если эта природа осуждает меня на рабство! И не в том дело, чтобы создавать себе иллюзии, украшать для себя по существу гнетущий и неустроенный мир. Нет, я разумное существо и хочу братски объединить все свои усилия вместе с другими людьми, чтобы переделать мир». То же говорил Маркс: надо знать мир не просто для того, чтобы знать его, а для того, чтобы его переделать. Впервые это было сказано во время Французской революции.

Бетховен не был человеком, который смотрит на судьбу, на общество, на собственную жизнь сквозь розовые очки. Он знал всю суровость действительности. Путь человека усеян терниями, наше плавание идет по бурному морю, и каждую минуту мы можем натолкнуться и на подводные камни. Над нами не ясное, улыбающееся небо, а тучи, которые бороздят молнии. Это представление о мире, о судьбе, о среде, в которой мы живем, как о колоссально сопротивляющемся хаосу, свойственно Бетховену. Он не прикрашивает положение человека, он иногда с мужеством, близким к отчаянию, заявляет: страшно жить на свете, неправда еще царит в мире. Но Бетховен не сдается. Он не пугается судьбы, когда она стучит в его дверь каменным кулаком. Он говорит, что судьба эта тяжела, что нужно будет вынести много ран, — но он не отступает в борьбе. Он знает, что борьба тяжела, что здесь гибнут часто лучшие, но он бесконечно глубоко, бесконечно твердо верит в несомненность победы.

И эта несомненность победы, разрешение всех этих диссонансов, всех этих разнозвучий, всех этих несовершенств в каком-то высшем порядке через борьбу — это и есть внутренняя религия Бетховена. В это он верит, это он в себе носит, и эта уверенность в самые тяжелые для него времена его выручает.

Такова основная сущность музыки Бетховена.

К этому прибавляется и то, что он, великолепно зная человеческие страдания и борьбу, вместе с тем знал, что суровый путь, по которому мы идем, иногда бывает украшен и цветами. Он знал, что такое непосредственная веселость ребенка, он знал, что могут дать грация, нежность женщины. Он знал, как важно найти веселый час, в который можно непринужденно посмеяться. Он всеми этими радостями, которые являются источниками нового здорового чувства, кусочками голубого неба среди туч, намеком на будущее счастье, умел чрез-

вычайно интенсивно пользоваться, умел беречь их. И он умел великолепно их изображать. Это были моменты отдыха от общего боевого марша, в котором все человечество движется и, по мнению Бетховена, должно двигаться, пробивая себе в суровом законе дорогу к своему будущему, к победе.

Нужно определить, какова внутренняя, как мы говорим, эмоциональная, то есть чувственная сторона революции, в чем заключается то отражение, которое получает революция в непосредственных наших чувствах — чувствах надежды, злости, любви, насмешки, мстительности, нежности и т. д., без которых человек мертв. Революция отражается здесь всеми разнообразными узорами вокруг такого центрального положения: сейчас человек несчастен, природа ему — мачеха, общество по существу своему несправедливо; но человек может, путем собирания своих сил и упорной борьбы, победить и устроить мир по-своему. Это основная создающая эмоциональную окраску тема всех революций и, прежде всего, нашей, потому что буржуазная революция только напаялила на себя эту одежду, выдала этот боевой марш за свой, но на самом деле разрешить вопрос о переустройстве общества на началах справедливости не могла. Она была предварительной и в этом смысле обманчивой революцией. Наша революция — подлинная, поэтому наша музыка еще раз повторит эту мелодию, отразит эту тему еще сильнее и разнообразнее. И, конечно, этому надо учиться у Бетховена.

Мы должны относиться к Бетховену, как к предшественнику, как к предтече той музыки, которую, вероятно, развернет наша пролетарская революция.

Но этого мало. Тема революции глубоко музыкальна по существу, то есть сама музыка как искусство есть такой язык, в котором легче всего выразить революционную идею. Конечно, музыка может создать колыбельную песню или идиллию, которая рисует мир и покой и усыпляет нашу энергию. Но главное содержание музыки составляет борьба сил. Не может быть музыки, если нет борьбы. Внутренние законы, по которым строится музыка, есть как бы борьба одних созвучий с другими. Вся музыка представляет нарушение и восстановление звуковых равновесий. Даже в самой малой луже воды, и там есть волны, которые представляют собой нарушение и восстановление равновесия; в водах океана это явление должно получить свое полное выражение. Так и противоречия, которые разворачиваются перед вами и в отдельных группах звуков, и в борьбе отдельных, сопоставляемых друг с другом тем, которые приходят к известным результатам, финалам, и в больших произведениях — в сонатах, симфониях, — достигают своего апогея, своей наивысшей выразительности, музыка может выразить все человеческие переживания, в меньшей мере — события, в большей — процессы, потому что все, что

происходит в обществе и природе, есть нарушение равновесий и их восстановление.

Но больше всего музыка приспособлена быть языком революции, ибо революция в самых недрах своих, как сказал Блок, музыкальна *. Она сама по себе есть процесс разрешения громадного мирового диссонанса в гармонию, в нечто приемлемое для человечества, нечто положительное. Может быть, никогда человечество не скажет: «окончательная цель достигнута»; но на каждом этапе борьбы известно, какой момент будет достижением. Для нас это — осуществление коммунизма как завершения нашего социалистического строительства. К этому мы стремимся, это будет аккорд того гармонического звучания, в которое мы хотим превратить весь крик боли, разочарования, вызова, вражды, переполняющих жизнь классового общества.

Конечно, из того, что я сказал об объективных условиях, породивших Бетховена, не следует, что, если бы вы любого Ивана Ивановича посадили в ту пору на его место, он написал бы то же самое. Это вовсе не марксистский взгляд. Есть на свете таланты. То, что Бетховен был музыкантом, — это следствие его природной, биологической даровитости.

Человек как тело, как физиологический организм, имеет известные дарования и недостатки. В каждую эпоху на миллион людей должно приходиться приблизительно одинаковое количество людей с дарованием. Если бы мы могли вести правильную статистику рождения талантов, мы в этом убедились бы. Но есть эпохи, в которые таланты гибнут; например, в крестьянстве было немало талантов, но они погибали, в особенности при крепостном праве, потому что выхода к учению, к творческой работе для них не было. Когда будет такой строй, в котором будут вербоваться художники и ученые не из верхушек, а из массы, тогда и талантов будет обнаруживаться больше. Этот строй есть социализм.

Время может представлять собой период упадка, декаданса, когда гибнет талант бодрый, героический. Например, Валерий Брюсов родился в то время, когда заказ был на извращенные эротические произведения. Все, что он делал в угоду времени, было фальшиво. Он мог развернуть свой талант в монументальной героике, но его время этого не требовало от него. От Бетховена, как я сказал, время требовало именно этого. Оно давало ему для творчества гигантский материал.

История давала обществу громадный заказ в начале XIX века выразить в искусстве все бури организованной для борьбы демократии. И общество ответило: есть такой инструмент, на котором можно эти эмоции выразить. — Людвиг Бетховен. И история сыграла на нем как бы гигантскую прелюдию к революционной музыке грядущего, когда Великая фран-

цузская революция сменяется Великой русской, а вместе с тем и мировой революцией. Вот почему Бетховен нам близок.

Бесконечно приятно видеть этот переполненный зал и констатировать ту отзывчивость, с которой вы откликнулись на призыв послушать симфоническую музыку Бетховена. И еще более будет приятно — а я не сомневаюсь, что это будет так, — если вы, действительно, эту музыку почувствуете всеми фибрами вашего комсомольского сердца, несмотря на то, что это — трудная музыка. Правда, после Бетховена стали писать еще труднее; но это уже часто похоже стало на книгу, где буквы с вывертами: читать трудно, а содержания мало.

Сегодня вы здесь услышите не мелкие произведения Бетховена, а симфонии. Те из вас, кто не привык слушать музыку, не вынесут из них всего того, что выносят привычные слушатели. Нужен большой опыт, чтобы воспринять такое многообразное звучание, в котором столько разнообразных элементов, чтобы отметить их и унести в своей памяти. Но общее впечатление от симфоний, даже тогда, когда в детали вы не входите, огромно. Так же, когда вы видите великолепное здание великого архитектора, вы не можете обнять взглядом всю массу деталей, орнаментов, но вы видите все-таки огромную красоту. И это весьма достаточный результат. Но, повторяю, симфоническая музыка весьма сложная, в ней много одновременно всякого рода взаимно дополняющих друг друга, необходимых для общего впечатления звучаний, и хотя она страшно эффектна, потрясающа, дает самый высокий результат, какой может музыка дать, но она требует и большого, напряженного внимания. Пусть те, которые недостаточно музыкально развиты, схватят самое общее; другие усвоят больше деталей; но помните все, что нельзя сказать: «Я этого не понимаю, Бетховен бог знает чего тут наплел». Надо постараться понимать. Если кто-нибудь скажет: мне не нравится, — он должен сделать все от него зависящее, чтобы еще раз прослушать, — и тогда понравится. А то вы и «Капитал» Маркса, пожалуй, откроете и скажете: не понимаю, мне не нравится. Это не значит, что он ниже вашего уровня.

Сегодня будут исполнены две симфонии — Пятая и Седьмая.

Пятая симфония отражает с большой силой ту основную музыку революции, о которой я говорил. По-видимому, она посвящена вызову, угрозам судьбы и героическому ответу человека. Эта симфония нависшего над человечеством рока и напряженного сопротивления ему.

А Седьмая симфония — апофеоз и прославление движения. Она выражает большой полет радости. Бетховен прекрасно знал, что нельзя изображать только горе и борьбу, — надо изображать и радость, радость одержанной победы, тот желанный плод, к которому мы стремимся. Богатыри предаются

победному, веселому торжеству своей, быть может, только относительной и временной победы, после которой придется вновь выступить в дальнейший поход.

Желаю от всей души, чтобы вы вынесли из этого концерта как можно больше и чтобы он вас крепко привязал к Бетховену, а через него — к великому миру музыки, который мы должны познать, в котором мы должны разбираться.

ГАРМОНЬ НА СЛУЖБЕ РЕВОЛЮЦИИ

Вы знаете, товарищи, что некоторые авторитетные и компетентные лица из музыкального и политического мира высказывали в течение этого года сомнения относительно правильности установки музыкального воздействия на массы, в особенности в деревне, через гармонику*. Иные говорили, что скорее должны быть выдвинуты русские струнные инструменты, так как они благороднее по своей конструкции, для них более достижимы различные музыкальные строи, в то время как гармония, даже самая лучшая, в известной степени связана по самой своей конструкции. Но, поскольку не будучи врагами так называемого великорусского оркестра, мы должны все-таки подчеркнуть, что он мыслим только там, где существует ансамбль довольно дорогих инструментов и где есть обученный хор исполнителей. Домра, балалайка в отдельности недостаточно голосисты, они не могут быть тем центром веселья на посиделках, в хороводе, на каком-либо собрании, каким может быть даже одна «гармошка».

Советы и рекомендации перейти на рояль, скрипку и т. д. носят явно фантастический характер. Ведь комсомол, взявшись за гармошку, вовсе не хотел этим сказать: забросьте все остальные инструменты, выбирайте, хольте, любите, ставьте на первый план гармонику, и вы через гармонику придете к музыкальному развитию народа. Такого лозунга не было. Мы подчеркивали и в прошлом году, на первом конкурсе, что вопрос о привлечении масс к музыке не является первостепенным в деле нашей заботы о развитии гармонии. Конечно, человек, который овладел гармонией, овладевает известными умениями, и это может толкнуть его или к виртуозному использованию этого инструмента (а виртуоз на гармонике — это, конечно, известная музыкальная величина), либо переведет его в другую, более сложную и высокую сферу инструментальной музыки. От

этого мы не отказываемся. Но главное значение гармоника — общественное. Здесь надо быть настоящим реалистом. Комсомол и был таким. Он не ставил перед собой вопроса о том, как вообще сдвинуть деревню навстречу культурной музыке, а задал такой вопрос: каким образом организовать веселье там, где живут трудящиеся массы, в особенности в деревне, чтобы получился известный политически благоприятный и воспитательный привкус, чтобы музыка, вторгшись туда, сделалась врагом водки, хулиганства, чтобы образовалась многотысячная сеть, служащая проводником культурного веселья в этой толще.

Есть такие люди в деревне, которым на роду написано и по роду их занятий подходяще быть организаторами веселья, веселой стороны дела. Это и есть гармонисты. Они уже существуют, и они достаточно многочисленны. Так что сейчас дело состоит в том, чтобы проинструктировать их и в отношении музыкальном, и в отношении культурном.

Надо было организовать соответственный аппарат, который поднимал бы образование этих гармонистов, создать такие школы, которые явились бы рассадником элементарного музыкального просвещения, улучшать музыку, которая пишется для гармонии, постараться привлечь наилучших мастеров для того, чтобы дать гармонику дешевле и лучше, организовать ее производство, наконец — устроить лабораторию, которая смогла бы исследовать, нельзя ли расширить круг музыкальных возможностей гармоника, нельзя ли ее освободить от некоторых стесняющих ее условностей и т. д.

Вот на всех этих путях надо было работать для того, чтобы поднять квалификацию гармонистов и как можно больше расширить их культурное влияние.

Что же этот год показал?

Во-первых, важное явление — самый конкурс. Вслед за этим конкурсом по СССР прошло две с половиной тысячи конкурсов, на них выступило тридцать тысяч гармонистов, а их слушало три миллиона человек. Таких ошибок не бывает, товарищи! Если вы нажали какую-то кнопку и в результате три миллиона людей откликнулись на это, то, значит, кнопка нажата правильно, что бы ни говорить, как бы ни унижать достоинства гармоника. И на всех тех путях, на которых работал комсомол, чтобы продвинуть это дело, он, по существу говоря, достиг своего.

Гармонь, являясь организатором веселья, борется активно с водкой. Уже одно то, что гармонь с водкой не в дружбе, является большим плюсом гармоника. В борьбе с пьяным разгулом нужно ставить ставку на радио, на кино; прибавим; и на гармонь также. А в связи с этим стоит и борьба с хулиганством.

Мы являемся свидетелями политической роли гармоника:

гармонист является организатором выборов — ходит с места на место, созывает, говорит агитационные прибаутки, и часто он оказывается очень ценным избирательным агентом. Это пример, за которым, несомненно, пойдут другие.

В отношении поднятия квалификации гармонистов сделано очень много. Самые конкурсы это отметили. Всякий подтягивается, всякий своему инструменту уделяет больше внимания. Кроме того, нам удалось кое-что организовать в сфере школы. У нас есть воспитанники-гармонисты, которые получают довольно широкое музыкальное образование, и это привело к тому, что репертуар гармоника стал очищаться и возвышаться. Не все музыканты относятся к этому пренебрежительно. Такие видные музыканты, как Прокофьев и Глазунов, обещали написать музыку для гармоника.

Ведется систематическая борьба за то, чтобы освободить мастеров, которые гармонь строят, от кулаков, подрядчиков, которые сосут из них кровь и невероятно подняли цену на гармонь. Мы уверены, что сумеем организовать артели, которые будут работать под руководством лучших мастеров и производить хорошую гармонь. У нас есть уже такие артели.

Следовательно, по всем намеченным отраслям мы имеем положительные результаты. Вы понимаете, что у комсомола средств на то, чтобы это все развить нормальным порядком, нет. Просит он у государства — государство дает, но дает крохи. Приходится действовать голыми руками, без государственных дотаций.

Но так как дело развивается, так как оно дает прекрасные результаты, я совершенно убежден, что теперь Наркомпросу нетрудно будет убедить правительство в том, что нужна переброска нескольких больших сумм в эту область, чем сейчас. Придет, вероятно, время, когда симфонический оркестр, рояль и другие формы музыки хлынут в деревню. Об этом гадать мы пока не будем. А сейчас мы держим в руках очень хорошую синицу — гармонь, и эта синица растет и поет, а мы будем радоваться тому, что эта синица скрашивает дни деревни и притом своим голосом аккомпанирует тому гигантскому социалистическому строительству, которое во всех отношениях, на всех гранях нашей жизни проводится сейчас коммунистической партией и советским правительством.

ЗНАЧЕНИЕ СКРЯБИНА ДЛЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Художник в огромной степени зависит от общества, его окружающего, и больше всего, конечно, от того класса, выразителем которого он является.

Скрябин был чрезвычайно ярко выраженной индивидуальностью. Искусствоведы старой школы сказали бы, что его творчество могло диктоваться лишь его художественной натурой. Мы — другого мнения. Мы считаем, что художественная натура означает прежде всего огромную чуткость к совершающемуся вокруг, и что она увеличивает, а не уменьшает зависимость личности от общества. Художественная натура означает органическую потребность восприятия из окружающего. Художественная натура стремится взятое из окружающего переработать в определенной (в данном случае, поскольку речь идет о музыканте — в музыкальной) творческой форме и поведать в этой специальной форме о пережитом всему миру.

Скрябин жил в эпоху, предшествовавшую великой нашей революции, которая является вместе с тем и великой революцией мирового значения; революцию 1905 года он непосредственно включил в свой опыт.

Люди, близко знавшие Скрябина, говорят, что он интересовался вопросами политики и экономики и был одно время близок к социал-демократии. Но нам даже не особенно важно знать, так это было или не так. Достаточно констатировать, что Скрябин великолепно понимал неустойчивость общества, в котором он живет. Готовившиеся бури ему были известны. Он был тоже буревестником, то есть одним из тех художников, которые чувствуют надвигающуюся грозу, накопление электричества в атмосфере, и реагируют на эти тревожные симптомы.

Конечно, реакция художника — в зависимости от класса, выразителем которого он является, — может быть различной. Если Горький был буревестником радостным, потому что принадлежал к той части интеллигенции, которая примыкала к

народным массам, а позднее определился как пролетарский писатель — то многие другие писатели, примыкая к консервативным слоям, смотрели на нарождающуюся бурю с ненавистью и встречали ее проклятиями.

Скрябин испытал глубокое волнение от предчувствия колоссальных катастроф. Нервы его напрягались. В нем зарождались бурные ритмы, своеобразные звукосочетания, своеобразные музыкальные мысли и образы. Сперва он не отдавал себе ясного отчета в характере своего новаторства, в своей потребности создавать какие-то неслыханные еще формы. Ему прежде всего доставляло гигантское наслаждение сознание власти художника. В области музыки он казался себе настоящим творцом, то есть человеком, который как бы из ничего, при помощи только музыкального материала, создает целые миры образов и настроений. Власть над миром своих чувств и мыслей, а вместе с тем и над существом своего произведения переполняла его огромным восхищением.

Обладея умом философским, широко обобщающим, Скрябин на этой стадии своего развития, стадии творческого индивидуализма, создал себе целую метафизику (не без заимствования ее у разных философов-индивидуалистов) о творческом духе, который вот так же, как он, сидя за роялем или нотной бумагой, вызывает из хаоса миры, которые явились, таким образом, результатом его игры.

Но общественная стихия все больше и больше привлекала к себе внимание Скрябина и сильно видоизменяла его внутренний мир.

При свете восходящей зари бурных революционных дней Скрябин ясно видел трагизм мира — огромное количество зла, отравляющую, мучительную неустроенность жизни, разорванность всего бытия.

Прибавим от себя, что все эти черты вовсе не присущи самому мирозданию, космосу, — хотя, конечно, было бы в высшей степени странным утверждать, что космос совершенно лишен столкновений, катастроф и гибели, сопровождающихся (там, где уже имеется первная система) большим количеством страданий. Вся наша природа воспринимается как благо или как зло в зависимости от того, как устроена человеческая жизнь, с какой точки зрения оценивает ее данный класс в данном обществе через своего идеолога — поэта, философа, музыканта и т. д.

Скрябин уже тем присоединялся к протестам против современного ему общественного строя, что он необыкновенно чутко откликался на множество подавляющих жизнь несправедливостей, унижений, болей, пороков и жестокостей, которыми переполнено было общество.

Перед философским умом музыканта встал вопрос о том, каким же образом творческий дух мог создать вот эту поэму

мироздания, эту вселенскую симфонию, так неудачно, с таким огромным количеством диссонансов, внутренних биений, разрывов, несовершенств, муки. Идя отчасти вслед за некоторыми восточными и западными философами-пессимистами, Скрябин приходил к выводу, что зодчий мира, творящий дух, сам увлекся своим творчеством, стремлением к многообразию красок, к всевозможным положениям,—мы бы сказали так: увлекся тем бесконечным авантюрным романом, в который он вошел, в котором запутался, создавая из материи себя самого — бытие.

Построение Скрябина было приблизительно таково: дух окружил себя огромным миром фантазии, которую он черпает из самого себя. В этих фантазиях он именно и живет. Он переживает сон, который то сладостен, то страшен. И в этом своем творческом видении, частью которого являемся все мы, мыслящие и чувствующие люди, он захлебнулся, расточил себя, и уже не имеет силы оторваться от того, что создано им,—не смотря на то, что творение его все более и более приобретает характер кошмара.

В этой философии мы видим отражение личного творческого переживания Скрябина. О фантазирующем духе он писал по собственному опыту. Он сам мог, сочиняя музыку, внезапно для самого себя (разумеется, в силу того, что он был сын своего времени и полон противоречий) создавать вещи тревожные, страдальческие, терзающие. Над собственными своими порождениями Скрябин, однако, чувствовал себя властным. Он мог в любой момент перейти от таких тем к другим, разрешить любой диссонанс и любую неустойчивость в музыкальное равновесие, перевести один лад в другой, сменить один ритм другим и успокоить бьющуюся в конвульсиях мелодию на каком-нибудь тихом эпизоде или в бьющем жизнью триумфальном победном марше.

Но если такая власть дана творцу над его музыкальными произведениями, то разве нет такой же власти духа, который тоже может нынешнюю музыку миров и общественной жизни человека превратить в песню бездонного и бескрайнего счастья?

Эти размышления привели Скрябина к той мысли, которая явилась господствующей идеей главного периода его творчества. Скрябин хотел видеть именно в музыке ту магическую силу, которая может примирить противоречия действительно. Тут он тоже пел о себе. Очевидно, очень часто собственные его психологические переживания, тоска, гнев, неудовлетворение, обида сменялись музыкой и растворялись ею, гармонизировались в акте музыкального творчества.

Этот свой личный опыт страстная, гениальная, не знающая удержу натура Скрябина переводила, пользуясь своей метафизикой, в почти сумасшедшую мысль, что именно он, Скрябин,

с его музыкальным гением и его властью над звуком, призван, через посредство музыкальной проповеди, больше того — через посредство какого-то магического музыкального акта, спасти вселенную, освободить дух, превратить полную тень и злобы жизнь мира в настоящую гармонию.

Эта идея, которая может показаться в высшей степени причудливой, развивалась логически в гениальной и чистой художественной натуре Скрябина и нашла себе выражение в его плане — написать великую музыкальную мистерию, которая должна была сопровождаться также музыкой света и красок, элементами вокальными и словесно-поэтическими.

Охваченный энтузиазмом, Скрябин договорился до того, что когда эта мистерия будет написана и исполнена, то произойдут чудесные явления, как бы предугаданные в мифе об Орфее.

Вся внутренняя сущность мира будет просвечена этой музыкой. Пафос мистерии пронзит мир. Дух придет к себе. Его творческая жизнь потечет совсем новым, спокойным, претворенным и сознательным руслом. Словом, произойдет нечто похожее на мессианистические надежды различных народов, на светопреобразование, переход в мир иной.

Скрябин, однако, великолепно понимал всю невероятную трудность взятой им на себя задачи. Он поставил поэтому перед собой некоторые вехи. Он стал подходить к разным подготовительным произведениям. Такими были и «Поэма экстаза», и «Прометей». Он сосредоточил в конце концов свое творчество на идее «Предварительного действия» — некоторого пролога к мистерии, который уже сам по себе должен был быть огромным завоеванием музыки, но никаких магических действий еще не мог бы произвести, мог только достаточно сильно взволновать и определенным образом направить сознание людей.

Совершенно неверно было бы представлять себе Скрябина каким-то психопатическим человеком. Если бы это было так, то по тропинке таких великих, но химерических целей он действительно дошел бы до безумия. На самом же деле этого вовсе нет. Чем ближе подходила новая революция и напряженнее становилась атмосфера вокруг Скрябина, тем более остывало чрезмерное его экстатическое возбуждение, тем более становился он мужествен, прочен, трезв. И на последних страницах своего замечательного дневника Скрябин уже пишет о том, что он вполне осознал ложность идеи, будто он есть какой-то единственный, исключительный представитель какого-то творящего духа. Он говорит уже о том, что все люди являются носителями сознания и творчества. Он уже отказывается от волшебных свойств музыки, он уже говорит о том, что дело его заключается в организации через музыку воли людей.

Таким образом, Скрябин спускался с тех высот, которые, в конце концов, были призрачными, бесплодными. Но, спускаясь с них, он готов был занять огромные реальные высоты, то есть требовать от музыки, чтобы она сделалась великим проводником энергии, учителем объединенной жизни, боевой музыкой подлинного прогресса. На этом пути Скрябин несомненно встретил бы нашу общественность, нашу революцию, которая обрела бы в нем одного из сильнейших своих глашатаев.

Случайная болезнь унесла Скрябина в могилу. Однако то, что им сделано на только что указанных путях, включает в себя такой огромный подъем, такую силу протеста, такую бурную страсть, такие предвкушения блаженства природы, что его музыка — пожалуй, более, чем какая либо другая, — является языком, родственным подлинным переживаниям нашей великой эпохи.

Бетховен самый близкий для нас из всех известных нам музыкантов именно потому, что явился порождением Великой французской революции, и что вся его музыка — гениально выраженная в звуках философия неудовлетворенности, борьбы и жажды победы. По своему настроению Скрябин родствен Бетховену.

Правда, будучи интеллигентом нашего времени, Скрябин гораздо больше, чем Бетховен, увлекался внешней нарядностью своих произведений, пестротой и изысканностью их музыкального наряда. Конечно, и это у него никогда не имело декоративного характера: красочность, пламенность блестящего оперения были внутренне спаяны с потоком основных музыкальных идей. Но тем не менее пролетариат, быть может, требует от музыки большей мужественности, большей экономии средств, большей крепости, которая была бы торжествующей и жизнерадостной, но и боевой, суровой, — ведь этого требует пролетариат от себя и от всех, кто идет с ним.

В этом смысле, быть может, многое покажется пролетарской публике более родственным в Бетховене, который, конечно, мужественнее Скрябина. Чувственность в наслаждении самим звуком и чувственность в отношении к жизни, известная нервозность настроений, быстрая смена их — все это представляет собой привлекательные для нас черты Скрябина, но находящиеся в другой плоскости, чем подлинно пролетарский дух.

Но если рядом с этим вспомнить, что Скрябин, подобно Бетховену, явился, как представитель музыкального новаторства, на исторически более высокой стадии, чем времена Бетховена, что он очень много сделал для освобождения музыки от сжимавших ее узких старых рамок, что он делал все это с великим вкусом и безошибочным чутьем гения, если вспомнить также, что порывы свои он доводил до еще большей остроты, до еще

большого революционного полета, чем Бетховен, то мы поймем, что Скрябин очень близок и родствен нам и что музыканты, которые будут творить новую музыку — музыку эпохи подхода к социализму, эпохи осуществления социализма, — смогут чрезвычайно многому поучиться у Скрябина.

В Москве существует Музей Скрябина. Очень интересно было бы сохранить его, как яркий памятник того времени, в которое Скрябин жил, той обстановки, в которой он творил. К тому же помещением этого музея можно было бы воспользоваться для работы научно-музыкального кружка, который мог бы заняться разработкой наследия Скрябина, исследованием влияния его на последующую музыку. Можно было бы даже постепенно расширять эту работу разработкой вопросов музыки вообще, особенно начала XX столетия и послескрябинской.

ПУТЬ РИХАРДА ВАГНЕРА

(К 50-летию со дня смерти)

Вновь и вновь ставится перед всем человечеством вопрос о Рихарде Вагнере в связи с 50-летием со дня его смерти.

Но для нас уже слишком ясно, что решать этот вопрос с точки зрения «современного человечества» никоим образом нельзя, ибо никакого такого целостного современного человечества не существует. Решать вопрос приходится по-новому — уже постольку, поскольку дело идет о переоценке Вагнера с точки зрения побеждающего пролетариата и создаваемой им новой социалистической культуры.

Попробуем в сжатом итоге отдать себе отчет в нашем отношении к этому гениальному и сложному мастеру.

I

Часто и справедливо говорят о гипнотизирующей, обвораживающей силе музыки Вагнера.

Ни один композитор до Вагнера не обрушивался на восприятие слушателя таким водопадом звуков, такой широчайшей рекой гармонии, такими пронзающими мелодиями. Вагнер сам назвал свою музыку бесконечной мелодией. Это можно понимать не только в точном смысле, то есть в смысле непрерывно развертывающейся музыкальной ткани, но и в том смысле, что мелос Вагнера как бы создает вокруг себя какое-то магнитное поле, широко распространяющееся во вселенной, а в особенности во внутреннем мире слушателя.

Громы и крики его литавр, его колоссальные ансамбли, его подхватывающие и уносящие унисоны — весь этот организованный шумный вихрь звучаний — потрясает. Но почти так же силен Вагнер, когда он хочет действовать подкупающе, когда он подкрадывается к нашему сознанию. Тогда он пользуется тончайшими отмычками, чтобы проникнуть как можно глубже в наше сердце.

Когда говорят, что Вагнер прежде всего был человеком

воли, что он прежде всего жаждал власти, то нельзя не согласиться с этим. Действительно, музыка является для него словно каким-то сонмом духов, которых он собирает и отправляет в поход для того, чтобы они завоевали ему миллионы человеческих личностей.

Но музыка Вагнера отнюдь не есть просто организованное звучание. Это даже не превращенные в звуки чувства. Ницше упрекал Вагнера в том, что он, в сущности, не музыкант, а мим-актер, театральный человек. Стремление поработить публику, внушить ей свои идеи, быть ее учителем, ее руководителем, пророком выражалось у Вагнера именно через эту активную театральность.

«Волшебным» в Вагнере было именно его актерство. Действительно, вагнеровская симфония может действовать и сама по себе, в концертном исполнении, но подлинное свое значение она приобретает только на сцене. Оговорюсь, впрочем: может быть, сцена пока еще не поднялась до тех требований, которые ставил перед нею Вагнер.

Так, Толстой, когда ему захотелось посмеяться над условностями оперы, рассказывает с внешним простецким добродушием о раскрашенных людях в картонных латах, которые не говорят, а поют, широко открывая рты, о бутафорских драконах и т. п. дешевой кукольной комедии*.

Толстой, конечно, неправ, поскольку он пытается атаковать условность театра вообще. Это еще вопрос, что нормальнее для человека, переживающего высокий подъем, для захваченного исключительными, большими событиями человека — разговаривать ли, может быть, еще пришепелявая и заикаясь, или петь, ковылять ли, спотыкаясь, или танцевать. Но, конечно, Толстой прав, когда он отмечает декоративную убогость современной оперной сцены по сравнению с грандиозностью замысла Вагнера и с грандиозностью самой его музыки.

Однако в том-то и дело, что музыка Вагнера немислима без зрелища и слова, составляющих с нею единство.

Ведь это именно под влиянием Вагнера Ницше писал о двух началах театрального: начале дионисовском и начале аполлоническом. Дионисом является здесь сама музыка, само это кипение сил и страстей, сама динамика и пафос. Но из этого кипения поднимаются как бы голубые пары, которые сгущаются в облака и, наконец, в человеческие образы аполлонийского значения. Музыкальный замысел воплощается в виде человеческих фигур, чувств, мыслей, поступков, слов, взаимоотношений, судеб, побед и поражений. Так рождается трагедия, театр. Быть может, самый идеальный слушатель-зритель Вагнера — это как раз тот, который, хорошо зная вагнеровское либретто и, может быть, увидев два — три раза намек на вагнеровское видение через посредство слабого сце-

нического выполнения, может, закрыв глаза, видеть по-настоящему все изысканные образные находки Вагнера, возникающими в стройном хороводе под звуки роскошного в своем обилии и разнообразного в своем течении оркестра, включающего и человеческий голос.

II

Образы Вагнера общи, это образы-мифы. Тангейзер в сияющей пещере Венеры, в тоске рвущийся прочь из сладостных объятий богини; девушка, обвиненная в страшном преступлении, брошенная без помощи, на защиту которой в последний час приплывает на гигантском лебеде окруженный сиянием святой рыцарь; дочери Рейна, с песнями сплывшие, как золотые рыбки, в блистательных пучинах метафизической реки вокруг золотого клада; крылатые валькирии в тучах и молниях, со своим бешеным кличем «Гойотого» несущиеся на стихийных конях; меркнувший свет мира и грустный одноглазый гигант бог, который не может отворотить смерть от себя и своих; любовь, раздирающая с такой силой сердца людей, что она нечувствительно переходит в смерть и делает смерть подобной себе; умирающие, чьи глаза полны тоски и мистического наслаждения; раненый копьем Амфортас, гнойная язва которого не заживает, и лучезарный золотой Грааль, исцеляющий все страдания, и т. д. и т. д. Написаны сотни картин на вагнеровские сюжеты, и, может быть, еще будут написаны сотни.

Но Вагнер — не только музыкант и актер (чем уже обусловлены предпосылки для создания им настоящего музыкального театра). Вагнер еще и глубокий мыслитель. Ему важны не данная ситуация, не данный герой сам по себе. Сквозь образы лиц и их взаимоотношения хочет он показать внутреннюю сущность жизни. Желая быть пророком, он не может ограничиться тем, чтобы волновать публику изображением событий. Он хочет, захватив этими событиями сознание человека, вырвать его из обыденности и взметнуть на высоту, с которой перед ним откроется смысл бытия.

Вот почему такое огромное, хотя и придаточное значение имеет у Вагнера слово. Оно оразумливает, уточняет музыку. Вагнер-поэт — и крупный поэт — необходимый сотрудник и помощник Вагнера-композитора.

Таков, в общем, Вагнер-художник. Он необыкновенно содержателен, многообразен, един в своем многообразии, мощен.

Он труден для понимания. Он требует работы, вникновения. Недаром Ницше говорил, что он бывает в поту после того, как прослушает оперу Вагнера. Слушать Вагнера для развлечения, перед ужином — это величайшая безвкусица и варварство, мысль о котором приводила самого Вагнера в бешенство.

Вместе с тем, остаются в значительной степени правиль-

ными упреки Ницше в том, что общая архитектоника произведений Вагнера перегружена и бароккально тяжела, что самое звучание их носит в себе нечто надрывное, сплошь экстатическое, насилующее наше сознание, выворачивающее, как говорится, душу наизнанку.

III

Каждая гениальная личность всегда является результатом и отражением какого-нибудь глубокого социального сдвига. Какое же общественное явление вызвало к жизни такого великана, как Рихард Вагнер?

Рихард Вагнер начал свою музыкальную деятельность в тридцатых годах прошлого века. Кульминационным пунктом его творчества было то, что он создавал свои произведения в период, непосредственно примыкающий к 1848 году. Но вслед за тем мы видим поворот в мировоззрении Вагнера. Вагнер меняет свои убеждения. Он становится совсем иным человеком.

Великие социальные явления, которым отвечала творческая фигура Вагнера, — это сперва возникновение и рост демократии в Германии, а затем срыв демократического движения. Его демократия переходила в бесклассовое общество, в социализм. Обо многом он думал приблизительно так, как у нас десятью — двадцатью годами позднее думал Чернышевский.

Владимир Ильич сказал как-то, что люди разных социальных групп и прослоек идут к пролетарской революции разными путями*.

Полный свет на тогдашнего, «первого» Вагнера проливают его теоретические работы, в особенности его книжка «Искусство и революция». Вагнер шел не от революции к искусству, а от искусства к революции. И это хорошо. Это значило, что он шел к революции из внутренних потребностей своего дарования и своей специальности.

Вагнер с ужасом смотрел на то, во что превращала буржуазия свой театр. Театр становился местом легкого развлечения, театр становился коммерческим предприятием. Это внушало Вагнеру настоящее омерзение. Припомните, что он с самого начала был человеком воли, мечтал стать пророком и пророчески, через художество, властвовать над своим веком. Он хотел быть учителем своего века, он понимал крупного художника только как учителя века. Он думал, что пришло время, когда такой учитель должен осознать свою миссию, когда художник должен стать учителем не случайно, а сознательно. А поэтому и театр должен сделаться новым храмом. Это тут, в театре, народ должен создавать свои новые мифы, то есть воплощать в образы свои убеждения, свои цели, выко-

вывать себя для борьбы, праздновать свои победы, учиться мужественно переносить временные поражения. Художник-творец являлся, по Вагнеру, основным элементом театра. Но и все исполнители должны быть проникнуты величайшим сознанием серьезности искусства. Театр не есть символ фривольности, легкомыслия и времяпрепровождения. Театр есть в самом высоком смысле средоточие сознательной жизни народа — то место, в котором лучшее, чем он располагает, превращается в чистый металл образов и обратно влияет на него, организуя его силы.

Таково необычайно высокое представление Вагнера о театре.

Опера «Риенци» была написана под сильным влиянием этих идей. Вагнер был еще в значительной степени абстрактен и искал весьма общих образов для выражения своих идей. «Тангейзер» и «Лоэнгрин» не сразу раскрывают свою прогрессивную сущность. Тем не менее, при некоторой темноте этих опер, они все же действуют на нас и сейчас.

Вслед за ними Вагнер задумывает грандиозное произведение. Он берет за материал основной миф древнегерманской литературы, миф о Нибелунгах. Он, однако, идет против того смысла, который вложила в этот миф создавшая его интеллигенция старых времен. Корнями миф уходит, по-видимому, действительно в самые глубины первобытных верований. В основе его лежит судьба солнца с его постоянными помрачениями и воскрешениями. Если вы опишете эту судьбу, начиная с рождения солнца и до его смерти (с утра до ночи или с весны до зимы), то вы получите прообраз мира пессимистический. Если же вы сделаете обратное, то есть начнете с описания процесса увядания солнца и дойдете до его нового воскрешения (появления победоносного сына, лучезарного героя, победа над смертью) — тогда вы получите оптимистический извод всей вообще жизни, всей философии бытия.

Вагнер замыслил первоначально свою тетралогию в оптимистическом изводе. Основными величинами, которые противопоставлялись друг другу, были миф фатальный, миф, в котором все связано судьбою, даже сами боги,— и постепенное развитие свободного человека, рожденного от свободной любви, выпавшей из рамок узаконенного брака (Зигмунд и Зиглинда), развивающейся при особых обстоятельствах, закаляющих его самостоятельную волю. Этот самостоятельный человек, который слушается только своей собственной природы, оказывается тем винтом, на котором можно повернуть все судьбы мира. Это он может сокрушить, в конце концов, железную цепь судьбы, может принести в жизнь вновь молодость, радость и свободу.

Но Вагнер живет в капиталистическом мире и в ту революционную пору ненавидит крупную буржуазию, начинаю-

щую все больше и больше прибирать к рукам мир. Золото кажется ему настоящим ядом. В этом отношении он стоит на той же точке зрения, которую Маркс отмечал и хвалил у некоторых античных поэтов, у Шекспира и т. д.*. Судьба — это прежде всего общая жажда золота, подчиненность людей этой жадности. Свобода Зигфрида — это прежде всего то, что он становится выше золота, выше жадности. Вот почему он приобретает не только черты анархической свободной личности, но и черты героя, освобождающегося от ига капитала.

IV

Энгельс роняет в одном месте, критикуя Штирнера, такое замечание: то, что Рафаэль смог развернуть все свои дарования,— это зависело от общественных условий его эпохи*. Это замечание, конечно, относится ко всякому художественному гению, в том числе и к Вагнеру. Вагнеру не суждено было развернуть свое дарование по той линии, на которую он вступил. Нося в себе с самого начала мещанскую натуру, он, благодаря огненному дыханию революции, поднялся на значительную высоту, и если бы это благоприятное революционное лето продолжалось, то, вероятно, созрели бы и все плоды, уже начинавшие наливаться на ветвях этого могучего дерева. Под влиянием революции Вагнер писал бы, главным образом песни борьбы и победы, песни, славословящие жизнь в этой борьбе, благословляющие природу и человека, ибо революционер — оптимист; революционер влюблен в природу и человека, в бытие; революционер — это тот, кто хочет и может переделать мир, то есть доделать его по-человечески, сделать из этой возможной арены счастья действительную его арену. Но это не дано было сделать Вагнеру. Вагнер перешел на сторону реакции.

Тринадцать лет жил он в изгнании. Тринадцать лет колебался, все больше и больше, однако, омрачаясь. Революция лежала на земле со сломанными крыльями. Титаны, безмерно превышающие Вагнера силами своего духа, не растерялись, они уже видели, что не мелкому мещанству, а только пролетариату предстоит настоящая победа. Они уже чувствовали, где родился Зигфрид. Они уже слышали, как на растущих заводах ковал он меч своей грядущей мести, как просыпался в его разуме ключ к пониманию «песен птиц», вещей песен о законах социальной природы и о путях обновления бытия.

Таковы были Маркс и Энгельс, но не таков был Вагнер. Однако вместе с тем, Вагнер был человеком дела; это был человек ненасытной жажды славы, власти, влияния и, наконец, связанных с этим богатства и почета. Оправдывая самого себя всевозможными ухищрениями, старея, внутренне искажаясь, переживая глубокий, так сказать, молекулярный про-

цесс перерождения, Вагнер шел по своему новому, ложному пути. На этом ложном пути много позора ждало Вагнера. Победившая крупная буржуазия создавала мощную Пруссию с ее капиталом и армией. Она шла навстречу победе над Францией, навстречу годам грюндерства, навстречу пышному расцвету милитаристического империализма, навстречу всем чванным триумфам вильгельмиады. И Вагнер становится националистом. Он пишет меднозвучные марши в честь победителей, и сама тяжеловесная форма его музыкальных произведений идет от той же самой пышности победоносного капитала, которая наложила свое тяжелое клеймо на многие улицы и площади Берлина.

На этих путях Вагнера ждало полное примирение с самым реакционным полюсом культуры — с правоверным католицизмом. Если Ницше страдал от этого и вновь возвращался к борьбе с Вагнером, стараясь объяснить причины падения своего бывшего кумира, то Маркс ограничивается, если не ошибаюсь, только одной, случайно оброненной фразой по поводу байрейтских празднеств — «тупого торжества в честь казенного музыканта»*.

V

Вагнер стал ренегатом. Ренегатство Вагнера есть тот перелом в его развитии, который вызван был переломом общественного развития. Общественные условия не позволили Вагнеру развернуть все свои дарования. Весь Вагнер второго периода, подаривший миру столько шедевров, есть на самом деле искалеченный Вагнер, отравленный Зигфрид.

Но ренегат ренегату рознь. Есть легкомысленные, веселые ренегаты. Они охотно надевают золоченую ливрею нового господина.

Нет, Вагнер был не таков. Пойдя на службу к буржуазии и присмотревшись к новому миру, который открылся ему теперь с вновь занятых позиций, он ужаснулся.

Да, буржуазия победила. Но почему же излюбленный философ буржуазии — Артур Шопенгауэр — оказался пессимистом? Почему Гегель, стоявший в преддверии буржуазной эпохи, столько труда положил на то, чтобы доказать, что прусская государственная действительность совершенно соответствует разуму, а Шопенгауэр, обложивший Гегеля самыми презрительными ругательствами, стал доказывать, что вообще весь мир есть абсолютно неразумное? Это объясняется тем, что наиболее чуткие люди буржуазии прекрасно чувствовали того червя, который точил ее сердце.

Принципом буржуазии была жадность, жажда гешефта, жажда накопления. Принцип буржуазии — всеобщая конкуренция и растаптывание существований, расширение границ, нагромождение миллиардов на миллиарды.

Метафизическая «воля» Шопенгауэра есть лишь модель капиталистического духа. И Шопенгауэр учит, что эта воля никогда не знает удовлетворения. Она не знает наслаждения, она не знает отдыха. Либо она томится жадностью, либо она томится скукой. Ей нужно мучительное дело, напряженное, болезненное стремление, иначе она ввергается в чуждую ее природе апатию и томится оцепенением.

Но, учит Шопенгауэр, можно вырваться из этого ужаса. Вырваться можно через уничтожение всяких человеческих чувств в себе, через индусское стремление к нирване, и лучшим помощником в этом отношении является искусство, в особенности же — музыка. Музыка есть точное отражение мира во всей его сущности. Когда мы глубоко воспринимаем это отражение, мы освобождаемся от самой сущности. Искусство расколдовывает для нас мир. Сладостно погружаясь в искусство, мы тем самым погружаемся в смерть, в отдых от бытия, которое есть ад. Искусство — искупитель.

Быть может, Вагнер и сам пришел бы к весьма близким к этому выводам, но Шопенгауэр был налицо, и Вагнер прикнул к нему.

Чем же стал для него мир? Мир, несомненно, осужден на гибель. Это, несомненно, — траурное шествие к какому-то черному концу. Это шествие, полное взаимной борьбы, коварства, жадности, преступлений. Появляются и светлые личности, но они тоже осуждены на гибель. Они ничего не могут поделать с фатальным ходом событий. Но подготовить торжественную смерть, победить бытие и в величавой, хотя и горестной задумчивости отойти в ничто может лишь человек, просвещенный мудростью искусства.

Вагнер берется за такое дело искупления. Нет, не от зимы к весне пойдет теперь его тетралогия. Она кончится затмением солнца, она кончится гибелью мира. Свободный человек не сумел победить. Злые силы, оказывается, торжествуют. Но они торжествуют фактически, а морально, музыкально торжествует одно сознание фатума, покорность перед ним и жажда уйти от него, уйдя вместе с тем от жизни.

Еще надрывнее, еще ядовитее гласит об этом опера «Тристан и Изольда». Яд этот чрезвычайно сладок. Вагнер дает людям фиал любви и смерти, который является средоточием самой оперы. Мы все выпили из кубка жизни — и вот живем. Жизнь сладостна. Вершина ее — любовь. Она полна очарования, которое только художник может открыть для нас. Только художник может научить тому, как велик соблазн жизни, как непомерен увлекательный обман, который, как солнце, светит в призрачном мире бытия. Но честный художник должен открыть нам также, что любовь есть смерть, что все бытие, как воронка водоворота, устремляется к уничто-

жению. Художник должен не ужаснуть нас этой перспективой, а заставить нас благословить ее как исход.

Такова индусская, такова христианская, такова азиатская художественно-музыкальная моральная проповедь Вагнера. Таково черное, губительное «пророчество» нового Вагнера. И он еще ставит точки над «и», когда, постарев, опускается, по выражению Ницше, к подножию креста, когда он в «Парсифале» создает вариант католической мессы.

Круг завершен. Революционер стал реакционером. Взбунтовавшийся мещанин целует туфлю римского папы, стража порядка.

VI

Как же нам отнестись к Вагнеру? Быть может, нам отбросить его, раз он реакционер? Быть может, нам сказать: от сих пор до сих пор? Некритически принять первого Вагнера, забыв, сколько в нем примесей и незрелости? Или нам совершенно выбросить второго Вагнера, забыв, какую мощь музыкальной фактуры, какое красноречие в выявлении чувств, какое яркое искусство создал этот попавший в плен реакции гений?

Ни то, ни другое. Нам не простилось бы, если бы мы не умели анализировать, если бы мы выбросили богатый золотом песок только потому, что на первый взгляд золотых крупиц там очень мало. Нам не простилось бы, если бы мы приняли за вполне пригодный материал кусок металла, внутри израненный и нечистый. Наш анализ не может манипулировать целыми творцами, целыми опусами. Мы должны идти глубже. Дело социалистического освоения Вагнера — чрезвычайно тонкое дело. Горе тому, кто обеднит мир, перечеркнув Вагнера цензорским карандашом. Горе тому, кто впустит этого хитрого волшебника, этот талант, заболевший дурною болезнью, в наш лагерь и кто позволит чумному титану, как Альманзору в известном стихотворении Гейне, прижаться своими устами к лицу молодой пролетарской культуры.

Осторожность! Карантины! Внимательная проверка багажа! Уяснение, что к чему! Ни тени механицизма! Химическое разложение! Умение указать, как сплетено противоречивое! Умение с силой физиологически здорового организма отделить питательное от безразличного и вредоносного!

Мы должны в этом смысле, иной раз пользуясь как раз юбилеями, судить строгим и проницательным пролетарским судом все прошлое и всех великих творцов тех ценностей, наследниками которых мы являемся.

Здесь мы найдем самые разнообразные взаимоотношения. Мы встретим в прошлом великих наших предшественников и учителей, которым только время от времени незрелость их

эпохи мешала подняться до всей полноты понимания, которые с весьма небольшими изменениями могут быть целиком и со славой допущены к сотрудничеству живых.

Здесь могут повстречаться мнимые великаны, величие которых является либо пустым и надутым, либо находящимся в связи со служением таким классам, успехи и интересы которых были прямо враждебны развитию человечества. Мнимая слава подобных знаменитостей будет сорвана с них суровым и правдивым историческим анализом.

Но чаще всего мы встретим как раз такие смешанные величины, как Вагнер, в которых положительное и отрицательное тесно переплетено и как бы вошло в химическое соединение одно с другим.

Здесь работа, конечно, наиболее трудна. Здесь наиболее легко ошибиться в ту или другую сторону. Эта работа требует знания дела и в смысле знаний исторических и культурных, и в смысле знаний специфики той области, в какой работал данный мастер.

Я, разумеется, и не думаю пытаться здесь произвести такого рода анализ. Для этого нужна огромная работа специалиста. Мне хочется лишь наметить кое-что из очевидных плюсов и минусов великого немецкого музыканта.

Прежде всего — самое звучание вагнеровской музыки, насыщенность, богатство, мужественность, разнообразие, страстность, психологическая и акустическая пленительность его музыкальной ткани. Тут можно многому учиться у Вагнера. До него мы редко находим такую интенсивность и щедрость, такую глубину и густоту музыкального потока. После него мы редко находим такую целостность, такое единство, охватывающее целые огромные музыкальные миры, редко находим такую продуманность и прочувствованность каждой музыкальной фразы, каждого аккорда. Virtuозная нарядность, скажем, у Рихарда Штрауса больше, чем у Вагнера; сложность созвучий и тембров, скажем, у Малера еще изощренней. Но как будто вершина патетической музыки миновала, словно эти музыканты только подражают настоящей жизни.

Музыка Вагнера носит необыкновенно величественный плащ. Плащ крупнейших патетиков после Вагнера еще величественней, но под этим плащом нет больше богини, которая жила под ним у Вагнера. Это богатство, серьезность и — в смысле музыкальных идей — осмысленность музыки завещаны Вагнером дальнейшим векам.

Так же точно соединение в Вагнере мыслителя-музыканта и мыслителя-поэта, притом именно драматурга, сделало из него до сих пор, по-видимому, высочайший образец глубокой слиянности музыки и литературы. А это нам тоже нужно. Это нам будет очень и очень нужно.

Свою высокую музыкально-драматическую силу Вагнер

мог иногда отдавать на служение идеям неправильным, даже вредоносным, делая тем самым эту силу ядовитой,— но он никогда не принижал ее до отражения мелочного, никогда не унижал ее до тривиального, до случайного.

Изображал ли он любовь или бешеную ненависть, жадность и властолюбие или полет к свободе и т. д.,— он вкладывал все это в импонирующие большие образы и возвышал до таких обобщений, которые делали изображаемые им чувства общезначимыми. Такое умение подымать искусство, подымать театр до высокой значительности и художественной абстракции — но абстракции не тощей, а охватывающей конкретность, суммирующей ее, делающей ее понятной и важной,— это умение весьма нужно и нам, а мы обладаем им в очень малой мере, что, прежде всего, доказывается тем, что нашим поэтам и композиторам не удалось еще дать крупную оперу наших революционных страстей, нашей мировой борьбы.

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ
К 25-летию СО ДНЯ СМЕРТИ

Николай Андреевич Римский-Корсаков принадлежал к числу величайших музыкантов не только нашей страны, но и Европы вообще. Самый момент его пышного музыкального роста очень достопримечателен. Это был один из золотых моментов в развитии некоторой, не обинуюсь можно сказать, лучшей части нашей интеллигенции. Это был момент народничества в самом широком смысле слова. Тогда много выступило крупнейших писателей-народников во главе с такими гигантами-корифеями, как Щедрин, Успенский, тогда выступили «передвижники», оставившие славные страницы в развитии нашего изобразительного искусства; тогда же в музыке зазвучали произведения «Могучей кучки».

Многие тогда уже не только не стыдились, но и гордились тем, что берут для своего творчества возможно больше красоты у народа, берут возможно больше накопленного им, но скрытого под его нищенским рубищем. Делал это и Римский-Корсаков. Именно тогда выдвинулся благородный национализм, совсем не похожий на ту «народность», которую сочетали обычно с православием и самодержавием. Национализм интеллигенции шестидесятых годов — это была гордость своим народом, несмотря на внешнее убожество его, заставившая Чаадаева с гордым презрением отречься от его истории. Стремление доказать, что, при вынужденном убожестве, народ — крестьянство в первую очередь — богат какими-то внутренними силами, что в нем таится бездна талантов, что в нем спят громадные возможности,— в этом было спасение от спячки и недовольства собою.

Правда, все это у Римского-Корсакова не было так глубоко, как у некоторых других музыкантов его группы (в особенности у Мусоргского), но и у этого композитора были черты, выдвигавшие его в некоторых отношениях на самое

Он медленно повернул голову в мою сторону, и мне показалось, что он смерил меня взглядом из-под очков.

— Это еще что такое? — спросил он с оттенком удивления.

— Вы не сердитесь, пожалуйста, я стараюсь быть до крайности искренним с собой самим, определяя то ценное, что я в вас нашел. Вы великий и поистине волшебный — это слово я употребляю для выражения изумления перед вашими превосходящими всякую норму силами — орнаменталист.

Лоб Римского-Корсакова слегка нахмурился.

— Бывают, конечно, разные орнаменталисты. Можно взять какое-нибудь тело, вернее — какую-нибудь поверхность и более или менее независимо от ее природы изукрасить ее. Это тот дурной орнаментализм, который так вреден в архитектуре. Архитектор, не умея построить здание, которое импонировало бы своим пропорциями, красотой своей конструкции, размазывает его и раздраковывает, и, на некоторые вкусы, здание кажется красивым. Тут «украшение» является, собственно, родом обмана. Так была, должно быть, украшена та лягушка, о которой Собакевич говорил, что он ее не станет есть, — «хоть ты ее сахаром облепи». Я, разумеется, не об этом говорю. Я говорю о великой задаче украшать окружающее — «огпаге». Настоящее украшение окружающего, украшение среды, в которой мы живем (и нас самих) не должно впадать в ту фальшь, о которой мы только что упомянули, а должно исходить из понимания этого окружающего. Орнамент, то есть то, что человек прибавляет к найденному объекту, должен быть в высоком соответствии с этим найденным. Он должен как бы выяснять его сущность, но выяснять так, что человек, при виде того же объекта, мимо которого он только что готов был пройти равнодушно, при взгляде на него в этом его «изукрашенном» виде, начинает радоваться, доходит, может быть, до ликования, чувствует, как прекрасен мир и как прекрасна жизнь.

Вы, вероятно, помните, Николай Андреевич, что в своей эстетике Чернышевский доказывал, будто действительность выше искусства. С известной точки зрения это, конечно, верно. Искусство есть дело рук человеческих, а действительность — если приравнять ее ко всей диалектически развертывающейся материи, — то что же может быть выше ее? Ведь все, что ни есть, — есть только ее часть, ее порождение. Но с известной точки зрения это не так. Недаром Маркс говорил, что в области философии мы отличаемся от всех предшественников тем, что они философствовали для того, чтобы истолковывать мир, а мы для того, чтобы его переделать. Но что это значит — переделать мир? Это значит переустроить, по крайней мере, ту его часть, которая к нам ближе всего и которая нас ближе всего затрагивает, соответственно нашим интересам, соответственно интересам бесклассового человечества. Это

значит организовать его таким образом, чтобы мы как нельзя более легко раздобывали в нашей среде все наиболее необходимое для нашей жизни.

Николай Андреевич, вы лучше всякого другого понимаете, что просто жить — не стоит. Жить стоит только тогда, когда жизнь есть счастье, когда жизнь ощущается как нечто глубоко положительное и все растущее в этом положительном смысле — нечто постоянно улучшающееся. Так представляем мы себе жизнь нашу и наших ближайших потомков. Ну, так вот, сюда относится, очевидно, такое видоизменение окружающей природы, которое сделало бы ее как можно более человеческой, которое придало бы ей свойство вызывать в нас максимальную радость. «Земля должна быть превращена в сад», — говорят нам. Это — только суммарное и очень неточное выражение для того, чтобы указать, что землю, как некий великий сырой материал, мастер-человек, человеческий коллектив возьмет в свои могучие руки, чтобы превратить ее в некий шедевр и потом постоянно вновь претворять ее, согласно своему внутреннему росту. Это будет значить — постоянно украшать мир: «огпаге».

Тут, дорогой Николай Андреевич, и общественные, и экономические задачи человечества совпадают с задачами художественными.

— Но при чем тут поверхностность? — сказал Римский, устремив на меня незримые из-за очков глаза.

— Поверхностность — это ваша черта, — ответил я, — это не черта каждого вообще художника, но в ней нет ничего, что вас снижало бы. Мне представляется, что ваше отношение к миру было таким...

Я на минуту задумался, чтобы подобрать подходящие слова. Римский-Корсаков заложил ногу на ногу и промолвил:

— Послушаем...

— Вас, собственно, не очень интересовало, что такое сам по себе мир, что такое человек... Вы не очень горевали человеческими горестями, вы не очень горели человеческим гневом, вы не очень устремлялись к человеческим надеждам. Вы очень рано почувствовали в себе замечательное свойство, замечательное мастерство, замечательный чародейский дар отражать внешний мир в музыке так, чтобы он сохранял некоторые свои реальные черты, но вдруг одевался необыкновенными радужными красками, начинал играть, как самоцвет, искрился золотом, становился праздничным и нарядным. В этом праздничном и нарядном мире могла сохраняться не только —

Высота ль, высота, поднебесная,
Глубота ль, глубота — океан море,

не только горы и долины, не только люди и звери, но даже человеческая любовь и человеческое страдание.

Все это претворилось в такую звонкую, в такую подкупающую, в такую убедительную красоту, что отрицательные черты: жалоба обиженной девушки, кораблекрушение на море, отчаяние грешника, думающего, что он отпал от самой природы,— все это видится как будто сквозь жемчужный туман этой красоты. Все это не мучит, а художественно радует. Этот дар вам очень полюбился, вы в нем, так сказать, растворились.

Вот,— простите меня, Николай Андреевич,— вы и сейчас сидите такой сухой и чопорный, в вас как будто мало мяса и крови, в вас есть что-то такое, напоминающее Кашея...

Он засмеялся.

— Но это потому, что вы действительно как-то минимально включили в самое существо свое все «человеческое, слишком человеческое», вы его отбросили в иную сферу вашего бытия, именно — в ваше музыкальное бытие, ваше творчество. Там оно живет очень ярко, очень буйно иногда, но — не рая...

Позвольте мне привести несколько доказательств тому, что вы великолепно поверхностны. Вот, например, ваше отношение к народу, к своеобразному эстетическому народничеству, к богатому использованию фольклора, что было так характерно для всей вашей «Могучей кучки». В крестьянском музыкальном творчестве вы нашли как бы какие-то сверкающие руды, какие-то ослепительные россыпи драгоценных камней, какие-то одевающие дно целых рек груды бурмистского зерна. Да, да, я очень хорошо знаю, что вы великолепно владели ладами, выражаясь простецки — и минором, и мажором народной песни — ее веселыми и горестными настроениями, вы необыкновенно мастерски черпали из ее родников. Но вы это делали потому, что всеми этими самоцветами, еще выигравшими от вашей умелой полировки, от вашей шлифовки великого ювелира, вы могли расшивать те парчовые ризы, те бархатные одежды, в которые вы одевали жизнь и к которым, в главном, сводится ваша музыка.

Очень редко полнота народного горя, какая-нибудь чрезвычайно сильная патетика могла проколоть ту блистательную скорлупу, в которую вы одевали народное чувство, пользуясь гораздо больше формальным народным творчеством, чем реальными социально-психологическими переживаниями безумно скорбной и в самом богатстве своей души почти ужасающей русской деревни вашего времени.

Наступила небольшая пауза. Мне казалось, что он хочет возразить что-то, но он молчал.

— Или возьмите другое — ваше отношение к религии. Правно, Николай Андреевич, я не знаю — религиозный ли вы человек. Вероятно — со всячинкой: не то чтобы атеист, не то чтобы очень православный... Но меня это сейчас не интересует. Вы, во всяком случае, создали то, что считается шедевром рели-

гиозно-философской русской оперы, вы создали ваш изумительный «Град Китеж». Но, простите меня, Николай Андреевич, я ни на одну минуту не верю в действительную глубину религиозных чувств, которые там разворачиваются. Когда я слушаю «Китеж», я припоминаю одного замечательного знатока и любителя старой русской школы. Он любил не только живопись, он любил всякую басму, финифть, ризы из золота и серебра, раззолоченную деревянную резьбу, и в его коллекции стояли целые маленькие иконостасы, всякие врата, алтари и жертвенники, висели паникадила, прислонялись к углам хоругви, дикирии и трикирии и архиерейские посохи, но человек этот был абсолютным атеистом — не убежденным или фанатичным, а просто абсолютным, без всякого самонадеявшегося чувства чего бы то ни было божественного.

Я знаю, что вы хотите мне сказать. Вы хотите сказать, что вы создали проникновенный образ девы Февронии, что вы создали почти вагнеровской силы, но славянский, православный образ многогрешного Кутерьмы. Не убедительно это, Николай Андреевич. Разумеется, всякие богомольные старушки или уязвленные действительностью мнимые интеллигенты могут чуть ли не молиться в театре, когда идет «Китеж». Они относятся к нему, как к необыкновенно пышной литургии, не очень вдумываясь ни в прелесть ее музыкальной формы, ни в глубину ее философской мысли. Но кто захочет вдуматься в эту глубину философской мысли, увидит, что она ужасно поверхностна. Концы с концами не сведены никак. Малейшая попытка перевести философию, звучащую в «Граде Китеже», на язык понятий обрушивает ее в ряд неумных противоречий. Православие вообще вещь неумная, а ваша православная опера — очень неумна; но она может сойти за нечто большее, чем ум, потому что она одета в такие неслыханно прекрасные, в такие вдохновенные по своей захватывающей красоте одеяния... *

...Или еще одно. Возьмем ваше отношение к Мусоргскому.

Мой собеседник нервно закачал ногой, положенной на колени другой ноги.

— Ну-с,— сказал он.

— Вот посмотрите на эту «Могучую кучку», которой вы были украшением. Тут есть всякие люди, и сейчас мы не будем тратить минуту этого драгоценного для меня часа на их поминки. Но вот, видите вы,— Мусоргский. Вот он, каким увлекочила его кисть Репина,— одутловатый от спирта, с расстегнутым воротом, тяжелый, нечесаный, нелепый, и... глаза, совершенно необыкновенные глаза, хотя и не совсем нормальные, хотя и подернутые хмелем, но такие изумительно, внутренне зоркие, такие одновременно нечеловечески проникновенные и задумчивые. Подстать ему было и его творчество, «Борис», которого он взял у Пушкина и еще сам развил и

переделал. Вот посмотрим, как выглядит муза Мусоргского,— та муза, которая создала «Бориса». Она похожа на самого творца. Вы видите — она тоже неуклюжая, могучая и не нашедшая себя. Ее ноги обуты в лапти, ее посконная одежонка грязна, но на плечах ее лежат золотые бармы и на голове и спутанных волосах — шапка Мономаха. Она каждую минуту может разрыдаться. Она каждую минуту может пуститься в хмельной пляс. С ее уст может сорваться глубочайшая мысль, страстная молитва о пощаде, о мире, о гармонии! Она сознает весь ужас переживаний так называемой избранной личности, которая на путях собственного великого хищного эгоизма разрушает чужое и свое сердце. Она с неистовым пониманием вслушивалась в родное ей неизбывное горе народа, который «безмолвствует» и на спину которого положены тяжелые плиты соборов и теремов, где золотые и серебряные попы и бояре творят политику. Но она может быть и совершенно бездумной, она может самозабвенно увлекаться разудалым моментом. Все вместе не приведено к единству. Все это отражено в музыкальной стихии, в музыкальной стихии непомерной значительности, несравненного богатства и бесконечно человеческого горячего мироощущения.

Но как раз там, где начинается внешнее в музыке, там, где дело идет об окончательной формовке, об одежде, об инструментовке, муза Мусоргского свежа, и ценители, может быть, найдут в ней свою прелесть, но она диковата и иной раз явно беспомощна. Она в азарте атаккой берет трудности. Она зашивает шпагатом прорехи и ставит яркие заплатки.

И вот этого «Бориса» или, скажем для большей пластичности, — эту музу привели к вам, дорогой Николай Андреевич, и сказали: «Причеши и приодень, а то не только в Европу пустить невозможно такую «Дуньку»*, но даже в императорских театрах она выглядит слишком «мочально».

И тут вы превращаетесь в необыкновенного маэстро-парикмахера, в такого волшебного сверх-Фигаро; вокруг вас зеркала, которые тысячекратно отражают и жесты ваших сухих рук, вооруженных то ножницами, то щипцами, и страдальческое, мудрое лицо «дамы», которой вы служите куафером. Блестят всевозможные, западного образца, приборы и сосуды, содержащие в себе и электрическую энергию и тончайшие ароматы. Необыкновенно мудро убираете вы, орнаментируете вы музу Мусоргского. Вы не посягаете ни на что более глубокое в ней. Она остается похожей на себя самое. Она остается похожей на своего странного отщепенца-отца. Но тем не менее — она прилично одета, тем не менее — она для всякого стала привлекательной. Кто может понять ее внутреннее достоинство, пусть поймет, и его не оттолкнет больше ее внешнее неряшество...

Народ, религия, гений — вот очень крупные стихии, с кото-

рыми вы встретились, и каждый раз вы отвечали блистательной, победоносной, изумительной, неподражаемой поверхностью.

Опять минута молчания. Наконец, он возразил. Очень неохотно.

— Спорить не буду. Мертвые не спорят. На меня можно плести все, что угодно. Какой бы живой призрак когда-то жившего на свете Римского-Корсакова вы ни создали в своем воображении, он не сможет вам ответить того, что мог бы ответить живой мозг самого Римского-Корсакова. Но во мне, в том воображаемом существе, которое вы создали из себя самого, есть что-то от того меня, которого здесь представляет эта моя тень, и от имени этого начала я — повторяю, не споря, — спрашиваю вас: зачем же и почему же вы говорили мне о том, что вы меня любите, что вы меня цените, между тем как, оказывается, по всем вашим утверждениям и всем вашим примерам, я, в конце концов, что-то вроде формалиста, а я знаю, каким тоном произносится слово «формалист» вами и вам подобными.

— Николай Андреевич, — возразил я. — Вы в заблуждении. Формалистами мы называем тех, кто отрицает значение жизненного содержания в художественном произведении, у кого фактически форма и субъективно любовь к форме перерастает все остальные стороны творчества или — скажем, принимая во внимание некоторое ворчание на это слово нашего великого мастера Горького, — работы художника. В этом смысле вы не формалист, хотя и замечательнейший художник формы. Содержанием для вашей поверхности, как я уже сказал, является сам мир, действительная жизнь. Вы только хотели и смогли представить его необыкновенно красивым, и в этом, конечно, есть нечто рискованное.

Если бы кто-нибудь поверил вам, что он так красив, то, пожалуй, не пришлось бы бороться за то, чтобы его переделать. Но на земле ведь никто этому поверить не может — ни один настоящий серьезный строитель и борец. Зато всякий настоящий строитель и борец любит радость, любит надежду, любит поэтому прекрасное. Недаром великий вождь наш — Ленин — прямо так и сказал, что красота нужна*.

Да, красота нужна. Во-первых — та частичная красота, которую мы находим вокруг себя, нас утешает, нам дает бодрость, является как бы бокалом элексира, восстанавливающего наши силы в крови битвы или в поту работы, а во-вторых — когда вы показываете нам мир таким красивым, то мы чувствуем, что он может стать таким, что он может стать даже еще лучше. Вы показываете звездный путь, длинный, ведущий вверх блистательный путь, все более блистательный, чем выше он поднимается, и не путь фантазии, не путь мечты — ибо для нас это путь практики. Для нас почувствовать

в ваших произведениях, как красив мир, и потом, оторвав глаза от ваших буйных узоров, увидеть убожество тех или иных частей среды — не значит ни отчаяться, ни пожелать еще гашишу, а значит укрепиться в своей программе, в своем огромном «да будет», в своем коллективно-волевом «мы сделаем».

Он молчал.

— Нет, — сказал я, — пролетарской музе, которая еще недавно родилась, очень необходима красота. Совершенно ошибаются те, которые думают, что ей, как рожденной в бедности девчонке, прилично только серое тряпье да грошовые игрушки, притом возможно более утилитарного характера. Нет, она с детства должна любить красоту: краски, звуки, линии, переживания в их максимальном развитии, в их прекрасных сочетаниях. Дайте мне руку, Николай Андреевич, пройдем вот сюда. Вот — колыбель, качалочка, зыбка, где лежит наша пролетарская муза. Вы видите, какие у нее розовые щеки и какие звездopodobные глазки. Она еще младенец, но она будет расти с колоссальной быстротой и перерастет всех своих старших сестер.

Старый волшебник, закрыв галстук своей длинной бородой, смотрел сквозь очки на дитя, потом он потянулся своей худой рукой за борт своего корректного сюртука и из бокового кармана вынул великолепную гремушку из слоновой кости и золота. Гремушка была украшена развевающимися лентами пролетарского цвета. Он протянул ее ребенку:

— На! — сказал он, почти сурово.

Девочка схватила гремушку и быстро замахала ею перед собой. И тогда раздались изящные, веселые, танцующие звуки.

Что это?

Это была — «Шехеразада».

Из того, что написано мною выше, видно, что я считаю музыкальное наследие Римского-Корсакова важным для нас, для построения нашей пролетарской музыкальной культуры. Это никого не должно удивить. Не надо думать, что главная задача наша при критическом освоении прошлого заключается в том, чтобы как можно больше охаять, как можно больше отвергнуть. В большинстве случаев такие «охаивания» впоследствии мстят за себя. Хулители, которые хотят казаться вооруженными марксово-ленинским методом, зачастую оказываются просто мелюзгой, а похороненные ими художники воскресают под аплодисменты подлинного пролетариата как близкие или, во всяком случае, значительные для нас творцы. Нам как можно больше нужно сохранить из того действительно прекрасного, что создано было прошлым в культуре, хотя это — как подчеркивает Ленин, утверждая как раз ту мысль, о которой я сейчас говорю, — и было создано обществом капиталистов, помещиков и чиновников.

Критика — вещь чрезвычайно важная. Мы должны отдавать себе твердый отчет в том, что является плюсом и что является минусом в том или другом большом музыкальном художнике. Но главное наше внимание должно быть направлено на то, чтобы как можно меньше упустить действительно ценного. Больше всего мы должны бояться исключительности. То вдруг являются перед нами люди, которые заверяют, что Чайковский — композитор женственный, меланхоличный, чуждый нам, поэтому — «долой Чайковского», а на поверку выходит только смешно и глупо. То вдруг заявят, что нам не нужен Шопен, приблизительно по тем же соображениям, — и опять выходит смешно и глупо. То, наоборот, в отношении положительном нас заставляют вдруг видеть только все «высоко мусоргское». Мусоргский велик, но совсем не полностью он наш. В нем как раз очень много такого, что нужно критиковать. Он, во всяком случае, — не вся музыка. То вдруг так же точно начинают танцевать вокруг действительно самой высокой вершины музыки, какая существовала до сих пор, вокруг Людвиг ван Бетховена, но танцевать таким образом, будто бы ни до него, ни после него в гигантском кряже горного хребта музыки человечества не было ничего, кроме холмов. То вдруг вспоминают, что Бетховен все-таки буржуа, и начинают совершенно некритически применять к этому неуступчивому, терпкому гению наиболее революционной части мелкой буржуазии те общие соображения, которых нельзя найти у Маркса и Энгельса даже по отношению к великому оппортунистическому его современнику — Гете и другим, ему подобным. А ведь это все равно, как если бы мы применяли, скажем, наши методы оценки для доказательства одинаковой неустойчивости и непоследовательности, скажем, Тургенева, с одной стороны, и таких наших предшественников, как Чернышевский и Добролюбов, с другой.

Не желая вмешиваться в дело, которое должно принадлежать специалистам-музыкантам, мы, искусствоведы, социологи искусства, марксисты-ленинцы, критики, рассматривающие различные художественные ценности в связи с общей культурой, оставляем за собой право вносить иногда довольно резкие поправки в такого рода суждения специалистов-музыкантов. Мне кажется, довольно пострадали наши консерватории, наши оперные театры, наша публика от разного рода амбициозных людей с ограниченным кругозором, со врожденной антипатией ко всему яркому, замечательному, людей, склонных к тому, чтобы только скрепя сердце, или, как иногда говорится, «скрипя сердцем», допустить того или другого *maitre'a* блистать, словно признание каждого нового гениального художника может омрачить их собственные, весьма иногда скромные и даже сомнительные произведения.

ШАЛЯПИН В «ДОН-КИХОТЕ»

I

Много говорилось в литературе о том, что из всех художников в смысле бессмертия наиболее обделенным оказался актер, вообще виртуоз-исполнитель.

Шаляпин, вероятно, при всех условиях остался бы бессмертен не только в рассказах современников. Уже изобретение граммофона дало Шаляпину и ему подобным весьма почетное и прямое бессмертие и необычайное распространение. Но оставить бессмертным только свой голос для такого синтетического артиста, каким считают Шаляпина, разумеется, недостаточно. Пришел кинематограф, пришел звуковой кинематограф — и, наконец, великий бас, тонкий художник-вокалист, исключительный гример, неподражаемый мим, потрясающий трагик, уморительный комик — Федор Шаляпин — смог обеспечить свое бессмертие во всей полноте и сложности производимых его игрой впечатлений.

То, что было в этом направлении сделано раньше, оказалось неудачным: теперь надо было, не щадя ни таланта, ни денег, дать фильм, который — какой бы ни был его сюжет — мог бы увековечить талант.

Неудивительно поэтому, что, когда осуществление этого плана было, наконец, решено, поднялось невероятно много шума: всяких объяснений, обещаний, сообщений реклам и т. д.

Только приветствовать можно было, что для этого дела выбран был такой сюжет, как «Дон-Кихот»*.

В этом сюжете, при богатейшем киноживописном антураже, центральная личность явно доминирует, и роль ее полна самых разнообразных эффектнейших действий. Но кроме того, роман Сервантеса есть одно из величайших литературных произведений человечества.

Казалось естественным, что талантливые люди, которые взялись за дело, не ограничатся только тем, чтобы использо-

вать гениальный сюжет для гениального актера, а постараются сделать и обратное. Но этого не случилось. А ведь режиссером-постановщиком «Дон-Кихота» оказался, пожалуй, самый передовой, литературно высокообразованный и любящий «идейность» Пабст! Обдумать же, как взять огромный роман Сервантеса, чтобы, придав ему кинематографичность, вместе с тем сохранить (или найти) внутренний смысл и единство, поручили Полю Морану!

Начнем с общей ошибки Морана и Пабста. Пабста, пожалуй, еще больше, так как он — специалист кино.

Что сразу должно было подкупить художников в «Дон-Кихоте»? — Раздвоенность мирового плана в романе.

Ведь решительно весь эффект и все эффекты у Сервантеса сводятся к тому, что романтический, напыщенно причудливый, яркоцветный, трогательно благородный мир, каким он, согласно мнимой «старинке», представляется воображению фантазирующего, чудаческого, устаревшего провинциального гidalго, — вовсе не соответствует реальному миру. И заметьте: нет такого искусства, которое могло бы с совершенной яркостью представить стадо баранов армией, знаменитые мельницы — надменными и лютыми великанами, кроме кино. С начала до конца кино властно представить оба мира: тот, что видит Дон-Кихот, и тот, что Панса и другие.

Для такого использования кино на службу Сервантесу, которому как раз в этом важнейшем отношении порою изменяло даже литературное слово, Пабст, Моран, Шаляпин и другие не сделали ничего. Это жаль и даже как-то стыдно. Вместо этого Поль Моран прибавил несколько ненужных сцен (например, с актерами), сделал довольно вульгарную выборку из имеющихся у Сервантеса сцен, приблизительно, по программе детских книг о Дон-Кихоте, а в виде философии нашел в конце такой заключительный эффект: перед нами горела сожженная властями библиотека рыцарских романов Дон-Кихота; Дон-Кихот умер, Панса неутешно рыдает; и вот мы видим опять горящую книгу: но на этот раз она возрождается из пепла, в пламени поворачиваются все более целые страницы. А из «страны загробной» раздается голос Дон-Кихота, поющего оперную арию. В арии говорится, что Панса должен утешиться, так как Дон-Кихот бессмертен: он вечно живет в великой книге Сервантеса. Тут книга покрывается переплетом с соответствующей надписью.

Я спрашиваю себя: за что может быть бессмертен Дон-Кихот, какого мы только что видели? Ну, сумасшедший, ну, колот баранов и делал другие глупости. Заметьте, сплошь глупости, ничего другого Дон-Кихот здесь не допускает, Ну, слабывал иногда эти глупости наивным заявлением, что он таким образом борется с несправедливостью. За что же и откуда тут бессмертие!

А как же на деле?

Бессмертие Дон-Кихота, бессмертие огромное, великое, обеспечивается за ним при двух воззрениях на роман: при историко-реалистическом и при морально-идеалистическом.

Некоторые полагают, будто Сервантесу присуща была только первая точка зрения, остальное же примыслили позднее крупнейшие критики романа, от Тургенева до Унамуно *. Я не думаю этого. Я думаю, наоборот, что странное, изумительное совпадение обоих планов и подняло роман на вершину гениальности.

С реалистической точки зрения Сервантес хотел ударить по пережившим себя старым дворянам, не понимавшим, что их миру (феодализму) давно пришел конец и что его заменяет прозаический буржуазный мир. Эта цель и была выполнена с убийственной иронией.

Но Сервантес сам был гидальго и искателем приключений, новый буржуазный мир ему самому был ненавистен. Он сам хотел бы защищать справедливость с копьем в руках, пусть среди мук, но в то же время среди величия и побед. Да, мечтать о подобном поприще жизни глупо в наше время, — говорит автор, — а создавать его себе вопреки очевидности — это безумие; но, читатель, сознайся — ведь это трогательное и по-своему, конечно, героическое безумие? Дон-Кихот смешон, но ведь это потому, что он так неизмеримо лучше всех окружающих.

Какие-то разрозненные тени обеих этих концепций бродят по фильму, но ни та, ни другая, ни обе вместе не освещают его, а оставляют смутной историей.

К этому Пабст прибавляет сложность и рванность своих кадров, чрезмерную, никому не нужную пышность сцен при герцогском дворе. И если ему удастся — отчасти в сцене со стадом, больше в сцене с мельницами — благодаря эффектной музыке, поднять эти отдельные эпизоды до трагизма, то трагизм остается необъясненным и эпизоды — какой-то пустой символикой.

Да, художественное целое, в котором Шаляпин выступил как важнейший элемент, оказалось очень неблагоприятным, и во всяком случае Шаляпину не удалось его исправить своим художественным влиянием.

Что же дает сам великий артист в центральной роли фильма?

II

Мне часто говорили о том, что необычайный слух Шаляпина дает ему возможность схватывать произношение любого языка с чрезвычайной тонкостью. Вероятно, это так и есть. Но для того, чтобы говорить по-французски для экрана, Шаляпин,

с его пока еще не идеальной четкостью, французским языком достаточно не овладел.

Как известно, фильм «Дон-Кихот» имеется в двух версиях — немецкой и французской. О французской знаю сам, а о немецкой слышал от достоверных людей, что Шаляпина понимать и тут, и там трудно. Правда, текст, который он произносит, довольно зауряден, когда его понимаешь.

Но я бы отметил, что в этой несколько неожиданной непригодности Шаляпина сказались и вся общая его непригодность, проявившаяся также и в ряде других показателей.

Ведь с произношением Шаляпин страшно старается. Это старание чувствуется, но тем хуже: оно заслоняет образ Дон-Кихота.

Точно так же и с типажом. Шаляпин долго и тщательно готовился к роли. Все знают голову Дон-Кихота, которую Шаляпин сделал для оперы Массне. Она хороша худобой, энергичной скульптурностью черт, смесью торжественности и безумия. Но это все-таки оперная голова Дон-Кихота. Нет ни пламенного, всепобеждающего энтузиазма, ни всесогревающей доброты, ни обязательного, при теперешнем отношении к герою, огромного обаяния, вытекающего из самого контраста физической немощи и бушующих полетов духа.

Но дальше хуже. Шаляпин передает длинное тело Дон-Кихота, и иногда силуэт на Россинанте с гиперболическим копьем неплохо. Но мы видели такой и в балете — даже лучший, потому что более хилый, тощий: между тем Дон-Кихот Шаляпина сохраняет могучий затылок и богатырские плечи. Он никогда не достигает, например, цельности образа Доре.

Дон-Кихот Шаляпина — далеко еще не усохший, здоровенный детина. Пожалуй, что какая-то романтика Дон-Кихота в нем есть. Но это не реализм Сервантеса и не его идеализм: это так и остается оперой.

Шаляпин по-видимому много работал над своим жестом. Жест у него выразительный, пластичный, красивый, но не донкихотский: нет жестов уродливых, угловатых, добродушно-мешковатых, неудавшихся, сорвавшихся от старческой немощи и, так сказать, общей «невоенности» бедного гидальго. А ведь играть Дон-Кихота значит играть на таких жестах: иначе вы играете не трагикомедию «Дон-Кихот», не трагикомический фильм, а... оперу.

Ведь как нам всем было ясно, что Шаляпин — единственный подлинный художник в опере, что он в оперу внес дух Сальвини и Ермоловой! А между тем, когда видишь Шаляпина на экране, то чувствуешь, что он все еще — или уже — обременен множеством оперных условностей.

Впечатление это еще усиливается оттого, что Шаляпин много поет. Поет он конечно, очень хорошо, но от первого до последнего звука — по-оперному. Не позаботились написать

ему каких-нибудь народных испанских песенок, какие могли нравиться старожилу из Ламанчи, каких-нибудь старых рыцарских сервент и обад, а если музыка их не сохранилась — действительно художественную подделку под них, а не арии.

Я не знаю, как называются куски, которые поет Шаляпин, но проще всего назвать их именно ариями. Куда же это годится! Этого не поправишь ни блистательно сохранившимся голосом, ни артистической опытностью.

Замечательно, что и Санчо-Панса поет, и тоже поет какие-то куплеты из *Opera Comique*.

Самый худший симптом неуспеха — это глубочайшее равнодушие и даже скука публики.

Если хотят создать памятник бессмертия Шаляпина, надо начинать все сызнова.

III

Конечно, в Советском Союзе нет нужды хлопотать о создании такого памятника Шаляпину, из-за корысти покинувшему свою великую родину в самые решающие годы ее истории.

Но вот другое!

Нельзя ли было бы, отчасти прямо конкурируя с Западом, поставить у нас звуковой говорящий фильм: «Дон-Кихот и Санчо-Панса» (потому что у нас значение второй фигуры должно было бы быть сильно поднято)?

Можно было бы обсудить и принять наиболее правильное толкование великого шедевра, определить, что из этого мира идей должно и можно привести в систему специально для фильма, можно собрать лучших киноработников (художников, артистов, музыкантов, техников и т. д.) под руководством одного из наших лучших режиссеров; создать большой, глубокий, мирового значения историко-культурный фильм, показывать его всюду — сначала по-русски (это легче, чем с фильмом чисто русского сюжета), а потом создать и версии на главнейших языках.

Я заранее полностью убежден в нашей победе и в серьезном обогащении нами культуры мировой кинематографии.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ВЫСТУПЛЕНИЕ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО НА ВСЕСОЮЗНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ПО ТЕОРИИ ЛАДОВОГО РИТМА

Очень трудно по столь большому вопросу, который нас занимает, и после столь большого материала, который мы получили в докладах и выступлениях, немедленно высказать более или менее законченное суждение. Но мне хочется сегодня, по крайней мере, подвести краткий итог моим впечатлениям от прежнего знакомства с теорией ладового ритма и от того, что я услышал об этой теории в течение нескольких дней на Всесоюзной конференции.

Прежде всего я отведу — или, по крайней мере, постараюсь отвести — те возражения тов. Яворскому, которые, по моему, основаны на недоразумении. Затем я постараюсь показать, что в этой теории является, по моему мнению, наиболее ценным. Наконец, я отмечу и то, что по моему мнению, в этой теории недоделано или сомнительно.

Я считаю, что тов. Иванов-Борецкий прав, утверждая, что теория ладового ритма не является еще перед нами как система, нашедшая себе законченное и ясное выражение; и даже когда Иванов-Борецкий иронизирует над теорией ладового ритма, называя ее скорее преданием, чем писанием, то и в этом известная доля истины тоже есть. Но когда он говорит, в той же связи, что так как эта теория существует давно в каком-то эзотерическом духе и лишь в последнее время пожелала принять вид экзотерический, с этой целью начав обрастать марксистской фразеологией, и что, следовательно, это сближение теории ладового ритма с марксизмом есть явление искусственное — то в этом, по моему, тов. Иванов-Борецкий совсем неправ.

Все-таки все мы эту теорию в большей или меньшей мере знаем. «Эзотеричность» ее была не такова, чтобы в прежде напечатанных трудах и докладах не были выявлены ее наиболее существенные черты. И в самом процессе, который тов. Иванов-Борецкий называет «обрастанием марксистской фразеологией», мы можем установить развитие ее собственных черт, уже нам известных.

Приведу для сравнения в некоторой степени сходный пример. Приблизительно двадцать пять лет тому назад академик Марр создал свою теорию яфетидологии, которая постепенно нашла себе выражение в многочисленных языковедческих трудах. Можно сказать, что и эта теория эзотерична, так как она почти не систематизирована и далеко не во всех частях обоснована, последовательна, точна и понятна. Попробуйте почитать статьи Марра — вам будет очень трудно. И вот в последние годы началось сближение автора и сторонников теории Марра с марксизмом. (Причина этого стала особенно ясна после выхода в свет «Немецкой идеологии», где Марр мог бы найти мысли о языке, родственные некоторым его собственным догадкам и заключениям.) Как же к этому отнеслись? «Этот Марр, которому мы, официальные академические представители науки, до сих пор отказывали в признании, теперь, чтобы от нас защититься, начал обрастать марксистской фразеологией», — на такую точку зрения попытались встать враги этой теории. Вопрос был рассмотрен в Коммунистической академии, и эта точка зрения получила резкий отпор; установлено было, что сама яфетидология содержит в основных своих положениях серьезные элементы диалектического и материалистического подхода к истории развития языка. Марр, вырабатывая свои взгляды, не знал Маркса, но отсюда вовсе не следует, что в его учении не могло быть диалектики. Природа вся живет по законам диалектики, хотя не изучала Маркса и существовала задолго до Маркса. Поэтому и наблюдения над диалектикой природы могли быть задолго до Маркса, и они действительно были, начиная с Гераклита. Когда же та или иная теория, которая началась в какой-либо отдельной отрасли с предугадывания истинного философского понимания природы, сталкивается у нас с марксизмом, то — в силу ли внутреннего развития самой дисциплины или потому, что победа пролетариата в нашей стране выдвинула на высокую гору марксизм и его со всех сторон видно, — нет ничего удивительного, что начинается прямое влияние теории марксизма на все стихийно диалектические и материалистические, по своей сущности, теории.

С этой точки зрения такой процесс, как «обрастание марксистской фразеологией», или, вернее, перевод некоторых научных догадок и некоторых научных выводов на марксистскую терминологию, есть в высшей степени желательное явление.

Такой перевод с языка идеалистического или эклектического на язык марксистский представляет собой важную сторону влияния марксистской критики на развитие таких теорий, есть этап к включению подлинных достижений таких теорий в марксистскую науку.

Весь вопрос в том, какие теории могут быть переведены на марксистский язык, усвоены и переработаны марксизмом, и какие нет. Старая теория музыки, догматически и чисто формально излагающая известную сумму эмпирически наблюденных в различные эпохи правил, даже не делающая попыток их научного объяснения, не может быть переведена на марксистский язык. Если бы мы попытались перевести на диалектический и материалистический язык ту теорию гармонии, которую изучают до сего времени и которая есть лишь собрание примеров и отдельных, лишь формально соединенных правил, — это значило бы ее сломать, до такой степени она внутренне статична, до такой степени ее определяет момент метафизического разрыва в мышлении, лишенном элемента необходимой внутренней, сложной диалектической связи. Между тем теория Яворского как будто бы такому переводу поддается.

Я все время говорю с некоторыми оговорками, так как для меня этот вопрос еще не является настолько ясным, чтобы я осмелился выступать с окончательным утверждением. Но многое заставляет меня думать, скажу больше: все заставляет меня думать, что теория Яворского внутренне диалектична и что она нашла в марксизме своего естественного союзника. Можно утверждать, что теория ладового ритма — если и не марксизм, то наиболее близкое марксизму течение в области теории музыки.

В докладе тов. Иванова-Борецкого был поднят еще другой вопрос — относительно взаимоотношения между теорией и практикой.

Он говорил, что теория всегда вытекает из практики, ее суммирует; что ошибка Болеслава Леопольдовича Яворского заключается в том, что у него якобы есть примат теории над практикой, что он якобы считает, что теперь теория, в его лице, установила какие-то законы, которым практика должна отныне повиноваться, а до сих пор вся практика была якобы лишь «предчувствием» этой теории ладового ритма или отклонением от нее. Но ведь это всегда бывало так, в известном смысле. И, по-моему, тов. Иванов-Борецкий неправильно представляет истинное взаимоотношение практики и теории. Всякая теория вытекает из предшествующей практики, но, в свою очередь, делает практику более зрелой, сознательной, формулирует вытекающие из нее общие законы и превращает их в директиву, в прикладную науку, начиная таким образом дальнейшую практику исправлять и направлять. И ниоткуда

не следует, чтобы тов. Яворский, считая добытые им теоретические закономерности единственно освещающими путь практике, покушался на исторический принцип и свысока третировал всю прошлую, до него существовавшую музыкальную практику. Марксизм возник из рабочего движения. К этому не знает? Между тем известно также, что в стихийном рабочем движении и в возникших на его ранних ступенях теориях были верные, глубокие догадки, но были и ошибки; теория Маркса вскрыла их сущность и внесла сознание в стихийный процесс. Но значит ли это, что, если бы пролетариат знал с самого начала настоящие законы развития общества, то он этих ошибок не сделал бы? Так не смотрит на вещи марксизм, потому что он знает, что общественная практика, общественно-исторические условия на каждом этапе ограничивают и познание общественных законов, что формирование общественной теории есть реальный исторический процесс, что то или иное теоретическое знание может существовать лишь на определенной ступени развития общественной практики, проверяя, исправляя и развивая прежние представления. Так идет развитие в любой области.

Тов. Иванов-Борецкий назвал длинный корень происхождения теории ладового ритма, начиная с XVIII века, чтобы поставить тем самым под сомнение ее оригинальность и пригодность для современной практики и науки. Но ведь у учения Дарвина тоже был длинный корень, и предшественники дарвинизма очень часто угадывали истину позднейших дарвиновских установок. А после Дарвина пошли дальнейшие исследования и размышления, вытекающие из открытых Дарвином узловых пунктов, совершенствующие теорию Дарвина. Поэтому из этого рода критики нельзя почерпнуть доказательств метафизичности, чрезмерной теоретичности или устарелости теории Яворского. Химия, например, которой тов. Гарбузов нас много угощал, возникла из алхимии: алхимики догадывались о законах природы, которые теперь открыла химия, и химия внимательно изучает гипотезы алхимиков, а не просто их отбрасывает. Во времена алхимии современная химия была невозможна, но это не порочит ни алхимиков, ни химиков, не отрицает необходимой связи настоящего с прошлым и не говорит в пользу сохранения алхимии тогда, когда уже можно развивать химию. Вообще же теория, не имеющая предшественников, «абсолютно новая» теория — всегда подозрительна.

Относительно непонятности формы. Я должен сказать, что тов. Альшванг в критической части своего выступления был довольно несчастлив: ему не следовало терять столько времени и энергии на атаку против разных других теорий. Я его предостерегал от этого, знакомясь с тезисами. И вот он сам подставил себя под удары. Он говорил о критическом поло-

жении, создавшемся сейчас в теоретических музыкальных дисциплинах, а тов. Иванов-Борецкий понял это так, как будто тов. Альшванг отрицает познаваемость некоторых основ музыки вообще. Не совсем удачно было и заявление тов. Альшванга относительно трудности формулировок у Яворского; тов. Гарбузов вполне правильно возразил, что есть вещи, которые нельзя выразить иначе, как трудными формулировками. Тов. Альшванг позволил также тов. Иванову-Борецкому взять чисто гегельянский пример, чтобы доказать, что Яворский стоит на точке зрения механистической теории равновесия. Возможно, этого обвинения не было бы, если бы тов. Альшванг точнее выразился. Мы знаем, что так называемая «теория равновесия» не представляет собой подлинной диалектической теории. (Пропуск в стенограмме.)

...Но цитаты из Яворского, на которые указал тов. Иванов-Борецкий, на самом деле приводят к блестящей мысли. Яворский говорит, что момент покоя есть то, к чему устремляется естественным образом всякое данное музыкальное построение, и что момент покоя является завершением для этого устремления только до известного предела, а после опять может быть нарушен, и из превзойденного синтеза должны получиться новая антитеза и новое развитие, стремящееся к более высокому синтезу.

В высшей степени неправильно, когда говорят, применительно к физике, о явлениях покоя и движения (о тех же, например, пучностях и узлах), преуменьшая значение покоя — так, как об этом говорил тов. Мутли. По мнению тов. Мутли, говорить о покое — значит не быть марксистом. Выходит, что если я говорю, что я устал и хочу покоя, то я уже не марксист. Но ведь это тоже не марксистская диалектика, а релятивизм. Мы говорим не об абсолютном покое, а о том, что, так сказать, узловой пункт между двумя пучностями есть момент покоя. Пришлось бы действительно всю акустику послать к черту, как немарксистскую, если встать на точку зрения тов. Мутли. Ведь, как подчеркивал Ленин, и относительность сама тоже относительна. Яворский показывает моменты покоя в процессе движения как моменты относительные, и это важно: если бы этого не было, то очень легко можно было бы упрекнуть Яворского в грехах, очень серьезных с точки зрения диалектического материализма.

Трудность формулировок в теоретических работах о диалектике бывает очень велика: недавно опубликованы замечания, которые В. И. Ленин делал в процессе изучения Гегеля. Против некоторых формул Гегеля Ленин пишет красным карандашом: «Головная боль», — и ставит вопросительный знак. Но это не заставляло его отвергнуть Гегеля, а, наоборот, заставляло вдумываться, если он даже видел, что в данном слу-

чае источником такой трудности является неясность или незрелость мысли.

Совершенно неправильно упрекать тов. Яворского также за то, что он, как говорили, всю музыку строит из соотношения четырех звуков («единичная система»). Очень трудно дать элементарное определение, которое было бы всеохватывающим. Но такие категории необходимы. Если бы тов. Иванов-Борецкий смог доказать, что определение Яворского внутренне противоречиво в плане логическом и что оно противоречит также реальной музыке, данной нам историей, — тогда другое дело; но он этого не доказал и, я считаю, доказать этого нельзя. Соотношение двух неустойчивых и двух устойчивых звуков в «единичной системе» определено Яворским, с логической точки зрения, правильно; и на основании единого принципа эти системы вводят в понимание ладов, как они складывались исторически, как они развивались и эволюционировали в многовековой и многообразной музыкальной практике в связи с ее общественным содержанием. Дело вовсе не в том, чтобы первоначально якобы были даны эти, по терминологии Яворского, «системы» и потом уже из них развилась вся музыка, — наоборот, самые «системы» и их многообразные связи в ладах теоретически выведены Яворским из музыкальной практики, в процессе которой формировался, складывался, дифференцировался этот принцип. Не «системы» и лады предшествовали музыкальной практике, как готовые ее элементы, но то особое физическое и физиологическое строение органов слуха у человека, которое является самым всеобщим основанием для того, чтобы возможно было в ходе истории общества развитие той музыки, которую мы имеем. Неверно поэтому также, что в объяснении явлений музыкальных закономерностей следует избегать определений физиологического порядка. Конечно, на протяжении так называемого исторического периода в развитии человечества физиология человека сравнительно мало изменялась. Тем не менее, на вопрос «что такое человек?» можно определить его и социологически, как социальное существо, и биологически, как животное существо. И это правильно, так как эти определения отнюдь не исключают, а необходимо дополняют друг друга. Исследуя историческое развитие искусства, полезно знать его общую физиологическую основу в каждой специфической отрасли. Надо лишь знать границы физиологического и исторического моментов.

Насколько я мог понять, основное возражение проф. Гарбузова (для усиления его он рассказал основы своей собственной музыкальной теории) сводится к тому, что Яворский и его ученики недостаточно обращают внимание на чисто физические стороны музыкальных звуков, в которых

тов. Гарбузов видит физико-акустические предпосылки для понимания музыки. Однако сам тов. Гарбузов некритически переносит химические явления в область акустики, и эти аналогии с химией привели его, по-моему, к заблуждению. Он утверждает, что им открыт своеобразный закон сцепления, сродства звуков, он указывает, что требуется огромное напряжение внимания для того, чтобы разделить, расщепить некоторые созвучия — например, приму. Разберем это возражение.

Очень трудно бывает различить двух близнецов, сказать, где Даша и где Маша, но между ними не существует химического сцепления. Если мы возьмем, например, две совершенно одинаковые монеты, которые выпущены с одного монетного двора, то сколько бы мы их не перекладывали из правой руки в левую, сколько бы ни разглядывали их, вероятно, при всем напряжении внимания, мы не смогли бы различить одну от другой, если в одной из них нет дефекта или отметки. Но следует ли из этого, что между этими двумя монетами существует сродство, похожее на химическое сцепление, которое требует огромной затраты энергии, чтобы произвести расщепление? Это предположение несостоятельно потому, что игнорирует разделение объективно физического от психо-физического в акустике, а между тем это психо-физическое является уже мостом к объективным социальным процессам, и эволюция его определяется законами эволюции социальной. Наоборот, физико-акустическое явление остается равным себе самому при всех условиях — мы здесь точно открываем постоянную в природе сущность вещей. А наш слух — музыкальный слух человека — исторически развивается и меняется, как факт и как фактор. Метод Яворского потому гораздо выше любых формальных или физико-акустических теорий, что для объяснения всякого рода конструктивных форм в музыке он переносит центр тяжести из физики в психику, а психика подчиняется обществу.

Я думаю, что тов. Гарбузов неправильно критикует понимание закона тяготения в слуховой области. Он говорит: «Всякое тяготение представляет собой определенное явление, согласное с законом Ньютона о всемирном притяжении масс» и т. д.; а потому, — говорит он, — нельзя ставить вопрос о тяготении в звуковой области: «какую массу имеет звук и можно ли говорить о каком-нибудь его весе?»

Это неверно. Замечу, что старые представления о массе и весе претерпевают значительное изменение с развитием физики; масса сама оказывается связанной с функцией движения. Но дело даже не в этом. После своих обвинений против теории слухового тяготения тов. Гарбузов сам употребляет в положительном смысле, применительно к музыке, термин

«равновесие». И я мог бы его спросить: а сколько на каждой стороне фунтов или граммов? Почему вы сами употребляете выражение «главный вес», если вы говорили, что ошибочно «сосчитывать» в музыке вес?

Рассуждать так — значит упрощенно понимать равновесие. Уравновешиваться могут ведь и две политические партии, две идеи, но это не значит, что они — весовые единицы: это значит, что в различных областях жизни и деятельности общества есть много, притом очень важных представлений о закономерностях, о подвижных, изменчивых, развивающихся взаимоотношениях, для которых существуют аналогии из области явлений тяготения. Тов. Гарбузов, не замечая этого, сам употреблял здесь такие выражения. Он говорил: что-то в музыке движется по такому-то направлению. Я мог бы ему сказать: всякое движение имеет скорость, так по скольку же метров в секунду у вас движется то, о чем вы говорите?

Такого рода критика не попадает в цель.

Я не буду дольше специально останавливаться на других вопросах, затронутых в выступлении тов. Гарбузова: я считаю и его теорию заслуживающей внимания и с удовольствием принимаю его заявление о том, что он пишет новую книгу, где постарается доказать научность и диалектичность своих построений. В новом труде тов. Гарбузова, вероятно, будут интересные элементы строящейся марксистской теории музыки, в успехе которой мы все заинтересованы.

Теперь позвольте мне перейти к сути дела.

Тов. Гарбузов упрекает Яворского в метафорическом перенесении законов мирового тяготения в музыку, в том, что тов. Яворский постоянно говорит, что такой-то звук устремляется к другому, что звуки приближаются друг к другу и отдаляются, то есть рассматривает звук, как движущийся в пространстве. Но это, — говорит тов. Гарбузов, — чисто метафорическое выражение, ибо то изменчивое соотношение, которое существует между звуками, как материалом музыки, не имеет ничего общего с движением звуковых волн.

Однако, верно ли это? Представляет ли собой теория Яворского метафору в этом смысле?

Я попытаюсь объяснить это по-своему. Однако думаю, что Яворский не будет возражать против такого объяснения.

Само по себе материалистическое — не физико-материалистическое, а общественно-материалистическое, то есть социальное значение звука заключается в том, что он есть сигнал. Определенные физико-акустические явления воспринимаются человеком определенным образом. Звук, который раздавался бы там, где нет живого, чувствующего, познающего существа, был бы звуком лишь в смысле одного из видов колебаний физических тел. А если бы не было никакого постоянства в том, как люди воспринимают определенные звуки,

это значило бы, в философском плане, что наши ощущения и восприятия не отражают объективной действительности, а в плане житейском — что люди не могут сообщаться друг с другом посредством звуков. Но мы знаем, что это не так.

Почему известные звуковые колебания вызывают в живом существе, обладающем слухом, определенные реакции? Очевидно, потому, что они являются для него каким-то сигналом. Слух есть важное жизненное приспособление, ориентирующее в пространстве (об этом я скажу позднее) и путем воздействия, которое производит звучащий предмет через волны воздуха, предупреждающее на большом расстоянии о различных явлениях: о добыче, об опасности, о желанной встрече и т. д. Человек, который хорошо слышит, есть существо, лучше других людей приспособленное к жизни. Человек постоянно наблюдает то, что происходит в звучащем мире, и делает из этих наблюдений выводы для своих действий, испытывая при этом гнев, страх, радость, любовь и т. д., и выражает их также посредством звуковых сигналов, понятных другим людям. Понятие и эмоция — это и есть те две стороны звуковой сигнализации, из которых исторически развиваются словесная и музыкальная речь.

Первоначально эти звуки-сигналы непосредственны (восклицание, междометие). Они произвольно вырываются при различных чувствах, происшествий или в процессе труда (такой язык есть и у животных) и потом служат сигналом, связанным с данным явлением или опасностью. Позднее, когда у человека вырабатывается подлинная речь, т. е. известное сочетание членораздельных звуков, которые соединяются уже с логическими представлениями, с известными образами, с известными понятиями, — эта звуковая сигнализация выпадает из сферы музыки. Словесная речь имеет характер преимущественно предметный, конкретно-логический, музыкальная речь — обобщенный и эмоциональный. Но это различие не безусловное. Да иначе и не могло бы быть, так как словесная речь и музыкальная речь передают различные стороны одного и того же реального мира, одних и тех же реальных явлений в природе и обществе.

Я сказал, что музыкальный способ выражения гораздо ближе к выражению эмоциональной стороны жизни. Ведь именно из того элемента, который теперь сохранился в словесной речи в форме междометий, в форме так называемой «звукоскрипты», то есть сочетания звуков по их окраске, в форме интонаций и ритма, развилось явление, которое вначале имело сходство с звуковыми сигналами животных, с пением птиц, а потом превратилось в песню и связное, обдуманное использование различных звучащих предметов (инструментов).

Отсюда может, однако, возникнуть такое недоразумение:

можно подумать, что раз звуки и их сочетания служат определенными сигналами, то разложить музыкальное произведение на его содержательные, социальные элементы, казалось бы, нетрудно. Однако всякому должно броситься в глаза, что при переходе к все более сложным сочетаниям звуков, к образованию того, что можно уже назвать музыкальным произведением, становится в высшей степени трудно и даже безнадежно переводить целиком на язык чувств взаимоотношения звуков, его образующих. Мы замечаем, что здесь есть уже какой-то цельный замысел, что на первый план здесь выдвигается музыкальное построение, могущее порождать огромную музыкальную красоту и явное ощущение каких-то, на первый взгляд не имеющих себе житейских аналогий, связей между музыкальными элементами данного произведения и процессами, происходящими вне музыки, в самой жизни. Мы чувствуем, что здесь есть какой-то внутренний порядок, какая-то сложная и необходимая внутренняя зависимость, что отдельные построения, имеющие свою собственную, частную законченность, все же являются лишь частями, вливающимися в процессе дальнейшего движения и развития в более широкие построения и, наконец, в объемлющее их целое. Воспринимая, скажем, сонату Бетховена, мы переживаем сложное содержание, которое выражено не только в отдельных звуках и их сочетаниях, воздействующих непосредственно на наше чувство, не только в тембровой окраске звука, в отдельных группах последований, в гармонии, но прежде всего — в особой музыкальной конструкции целого, которая есть нечто иное, как некое развитие, идущее к своему завершению (хотя бы это завершение и было конечной, суммирующей незавершенностью). Мы не можем не согласиться с тем, что здесь есть своеобразный процесс мышления, своеобразная логика — не менее обязательная, необходимая, чем в мышлении понятиями и словесной речи, но все-таки иная. Можно, конечно, сказать — и это до сих пор повторяется во многих идеалистических и позитивистских эстетических теориях, — что люди стремятся отобрать из всей звуковой стихии то, что приятно для их слуха, а потом готовят из этого материала приятные для слуха и чувства музыкальные блюда. Но уже со времени Канта было установлено, что это, по меньшей мере, грубый и низменный подход к искусству, что дело далеко не только в том, чтобы искусство нас улаждало физически (физиологически). Да и без философских, без теоретических доказательств миллионы слушателей чувствуют, что музыка глубоко содержательна, что ее чисто музыкальные построения имеют какой-то глубокий смысл, относящийся к самой жизни. Но какой? Этого до сих пор никто нам с достаточной убедительностью не сказал.

Первая попытка нахождения социального смысла в чисто

музыкальной сфере сделана теорией ладового ритма, и притом сделана в духе марксизма, не говоря уже о том, с какой чрезвычайно подкупающей простотой и убедительностью доказывает свои основные мысли Яворский. Впервые я нахожу материалистический подход к этой стороне музыки в ее теории. Может быть, меня поправят и скажут, что были и до Яворского такие же теории. Я не специалист, но все же знаком с музыкально-теоретической литературой, и я нахожу такого рода сознательно принятый принцип впервые у него. Ведь не вся музыка звукоподражательна или с очевидностью программна, хотя бы и в смысле выражаемой эмоции. Факт остается фактом: даже самые, казалось бы, «чистые» конструкции, следующие только чисто музыкальной логике, имеют жизненное, духовное, психологически-социальное содержание. В теории ладового ритма есть подход к социальному пониманию конструкции, которая является основной сущностью музыкального произведения.

Яворский говорит нам, что основой музыкальной конструкции являются различные взаимоотношения слухового тяготения, что музыкальное мышление, музыкальная речь представляют собой равновесие уже установившееся и равновесие, нарушаемое и восстанавливаемое, закономерную смену различных форм устойчивости и неустойчивости, и что именно явления устойчивости и неустойчивости, их бесконечно многообразные формы и взаимоотношения, процессы перехода их друг в друга — это и есть ключ к пониманию смысла различных музыкальных построений.

Почему именно закон тяготения? Не метафизика ли это? Может быть, что просто метафора?

Мне кажется особенно важным обратить здесь внимание на то, что устойчивость является основным фактором приспособления к жизни. Стоять или находить точку опоры так, чтобы не упасть, — это примитивное условие всякого движения и труда, самого процесса хождения, с которым человек постоянно имеет дело, начиная с первых годов своей жизни, когда ребенок стремится подняться на обе ножки, проявляется как желание создать какую-то устойчивость. Человек и во всей своей сложной жизни стремится создавать разные системы устойчивости и неустойчивости. Всемирное тяготение — это явление, с которым постоянно, сознательно или бессознательно, считается человек. Это какой-то второй воздух, который нас окружает.

Чрезвычайно важен и тот отмечаемый Яворским факт, что главный орган, устанавливающий статистическое и динамическое равновесие, находится в нашем слуховом аппарате — во всяком случае, с ним связан. Возражение проф. Заседателя, что-де нельзя вывести восприятие зрителя и слушателя или, скажем, автора музыкального произведения

и его исполнителя из того, что в полукружных каналах уха связаны слуховой и зрительный нервы, мне кажется очень поверхностным. Конечно, это лишь общая физиологическая основа, по которой вышивают свой узор социальные отношения. Но проф. Заседателев подтвердил как физиолог именно то, что нужно Яворскому: он сказал, что изолировать слух и статическое чувство друг от друга ни в коем случае нельзя.

Существует единый, нераздельный, отчасти могущий заменять одну свою часть другой, аппарат для ориентации в пространстве, и этот аппарат связан со слухом. Не только полукружные каналы в этом участвуют: ушная раковина является собирателем звуков, указателем направления — на звук мы оглядываемся. Итак, у нас есть ориентирующие импульсы, и они проходят через слух и зрение, через кожно-мускульное ощущение и полукружные каналы. Они все помогают друг другу. Тов. Заседателев прекрасно сказал: ребенок здоров, он уже окреп, встает, но падает, так как он не умеет еще ориентироваться по отношению к тяготению, у него еще нет полной координации между слухом и зрением и мускульным ощущением. Без такого ориентирования мы не можем стоять, двигаться, работать, не можем поставить правильно ни одного предмета, не можем построить самой простой хижинки. Такое несомненное явление, как ощущение неустойчивости, доводящее до головокружения при резком звучании определенных сочетаний звуков и т. д., — все это действительно бросает свет, благоприятный для теории Яворского. По собственному опыту мы знаем, что есть определенные звуковые комплексы, одновременные или последовательные, которые производят на нас впечатление неустойчивости, чего-то требующего дальнейшего движения, разрешения. И только когда «упор», по выражению тов. Яворского, получает соответствующую «опору», когда достигается устойчивость, мы получаем известное удовлетворение.

Спрашивается: не могут ли основные приспособления для ориентировки в материальном мире иметь значение и для явлений из области сознания? Выражения: «психическое неравновесие», «умственное неравновесие», «шаткость убеждений», «устойчивость строя», «процесс исторического упадка» и т. д. показывают, как огромна аналогия наших переживаний, в том числе и наших социальных представлений, с динамикой тяготения. Мы сами, употребляя эти выражения на каждом шагу, не отдаем себе в этом отчета. Но они показывают, что эта аналогия существует в нашем мышлении. Нет сомнения в том, что статическое чувство является важнейшим фактором в архитектуре, живописи, хореографии. И в музыке, говорит Яворский. Музыка связана со статическим и динамическим принципом через слух.

Смысл музыкального построения заключается в перехо-

дах от тезисов (статических моментов) к антитезам (к нарушению устойчивости), и от антитез к синтезам (к более высокому покою) и т. д., до бесконечности. Законченность музыкального произведения подобна законченности картины, которая ограничена срезами, рамой, закономерно подчеркивающей гармонию, но не заставляющей нас забывать о бесконечно великом мире за пределами данной картины, хотя сама картина и обладает своей конечной «устойчивостью».

Относительно неустойчивые и устойчивые моменты в различных музыкальных ладах соединяются в силу внутренней закономерности; лад существует, таким образом, как некое целое, которое характеризуется и особым составом и соотношением этих моментов и, благодаря этому, также особым характером, как художественный материал для создания музыкального произведения. Благодаря открытию Яворского, мы видим то, что было для нас покрыто флёром таинственности, — внутреннюю связь между звуками в ладу, закон, управляющий движением звуков, определяющий родственность и неродственность звуков. И закон этот мы находим не только в акустике — хотя Яворский этой области отнюдь не чуждается и, например, исходит из наибольшей силы биения в шестиполутоновом отношении двух звуков, определяя свое понимание неустойчивости, — а в том, как именно объективные акустические явления, влияя на наш орган восприятия, образуют наши ощущения и отражение объективного мира в нашем музыкальном мышлении. Я вижу в этом одну из победных черт его теории.

Равномерное распределение масс доминирует установку на опору, неравномерное распределение доминирует, наоборот, установку на упор. Это все такие явления, которые каждому из нас прекрасно знакомы по собственному опыту в музыке. Музыка изображает формы динамических процессов и взаимоотношений, и она изображает их в большей мере, чем конкретно-жизненные и психологические факты. Она представляет собой живую игру сил, взятую через звуки, и в этой живой игре сил человек старается угадать важные для него законы силовых взаимоотношений, и он здесь находит, даже бессознательно, всю громадную серию своих переживаний, своих представлений, своих чувств, своих исканий, своих потребностей. Таким образом, сама музыкальная конструкция (то есть силовые динамические взаимоотношения музыки), не выражающая социального содержания в конкретных логических понятиях, получает, во-первых, в этой теории материалистическое обоснование, и, во-вторых, нам открывается возможность объективно, научно исследовать те особенности музыкального мышления, музыкальной идеи, стиля, которые делают данную конструкцию отражением социальной действительности. Вот почему я говорю, что Яворский от-

крыл в теории для нас, марксистов, целую огромную область музыки, которая является половиной души музыки (другой половиной я считаю непосредственно эмоциональное содержание). Вот почему я говорю, что теория ладового ритма открывает новые возможности социологического истолкования музыкальных явлений. Мы, марксисты, говорим: перед нами есть определенное произведение определенного автора, который вложил сюда определенное психологическое содержание, а эта его психология, по формуле Плеханова, определяется интересами и психологией класса, хозяйственной системой и т. д. Как будто все обстоит благополучно. Но можно ли отсюда целиком вывести развитие музыки как именно системы, можно ли отсюда вывести развитие этого особого вида идеологии, особого вида искусства? Можно ли вывести отсюда конструктивную сторону музыки? Над этими проблемами без теории Яворского теоретики-марксисты не будут успешно работать, потому что у них нет к ним подхода. Если мы подойдем к этой задаче с другими, эмпирическими представлениями, то убедимся, что они окажутся в высшей степени далекими от представлений о социальных формах жизни.

Для меня особенно важно то, что теория Яворского делает из всех своих понятий, относящихся к музыке, сознательное социальное применение. Вся история музыки является, по Яворскому, ничем иным, как сменой преобладания различных форм музыкальной конструкции, систем взаимоотношения устойчивости и неустойчивости. Эта смена форм отражает ход общественного развития, которое представляет собой такой же путь от устойчивых, консервативных моментов к неустойчивым, переходным. Развитие, которое мы наблюдаем в буржуазном строе, в этом отношении чревато то сильными взрывами огромного нарушения равновесия — революциями, с присутствием им стремлением к разрешению всех противоречий по-новому (музыка Бетховена в связи с Французской революцией), то противоположными процессами — состоянием полного релятивизма, из которого нет выхода, кроме попыток искусственно создать мнимую и условную устойчивость. Возьмите искусство изобразительное и его отражение в новых теориях (например, в теории Гаузенштейна), и вы там увидите то же движение постепенного перехода от устойчивой формы к размягчению, к «хаотизации», к абсолютной неустойчивости, что отражает соответственную судьбу «общественной конструкции» и ее господствующей идеологии. Так называемый «шестой принцип конструкции» Яворского (сравниваемый с свободно планирующим аэропланом) есть уже нечто такое, в чем устойчивость есть момент весьма и весьма условный и выражающийся лишь в своем отношении к еще более неустойчивым моментам, которые абсолютно господствуют, где конструкция удерживается лишь инерцией движения.

Тов. Яворский, как говорят, склонен видеть в этом прогресс. Если так, то, по-моему, он неправ. Ведь аналогии, заимствуемые для эстетики из области современной физики и техники, приводятся неопозитивистами, в сущности, по-дилетантски, с полным непониманием, что самые тонкие наблюдения в области движения, энергетических полей и т. д. не колеблют материалистического философского представления об основных законах природы, а ставят лишь перед философией новые задачи. Но я уверен, что тов. Яворский видит в такой эволюции искусства далеко не одно лишь благо. Эволюция общества и искусства представляется с такой точки зрения следующим образом: как смена общественных формаций есть прогрессивное развитие от патриархальной и феодальной косности к современному подвижному, все более и более подвижному обществу, так и в искусстве от преобладания устойчивости совершается переход сперва к уравниванию неустойчивости и устойчивости, а потом как бы полная свобода от рабства у силы тяготения («свободное планирование»); в архитектуре, по-видимому, несмотря на все ухищрения, от закона тяготения никуда не уйти, но музыка, для которой тяготение вначале было дано, как наиболее важный фактор, колоссально влияющий на ее строение, постепенно от закона тяготения уходит, от него освобождается, потому что все более освобождается от безусловного подчинения этому закону человек, научно познающий мир, развивающий небывалую технику. Я уже сказал, что такая мысль неверна со всех точек зрения, так как и в мире техники планирование аэроплана, например, было бы невозможно, если бы не было среди слагающихся сил также и силы земного притяжения. Эта же мысль не менее, если не более ошибочна в приложении к идеологии, в частности, к искусству — и в этой области прогресс идет сложными путями, в ходе диалектического процесса, не похожего на прямо восходящую эволюцию и знающего глубокие отступления и провалы. Развитие капитализма на последнем этапе привело к чрезвычайному развалу и разброду, запустению в буржуазной идеологии, и это особенно сильно выражает сейчас интеллигенция, переходящая от скептицизма к почти полному признанию примата хаоса. Поэтому не так-то просто решить, как повлияет в близком времени империализм на музыку — не пойдет ли она, например, к неоклассицизму, то есть к искусственной, мнимой устойчивости. Задуматься надо и над тем, как повлияет на музыку социализм, который есть высшее единство свободы и порядка.

В размышлении над этими проблемами мы получаем большую помощь от теории Яворского. Мы получаем чрезвычайно плодотворную точку зрения в этих ее построениях, покоящихся на силовых взаимоотношениях и, главным обра-

зом, на законе тяготения. В них вливается социально-психологическое содержание, действительно социальные эмоции. Мы можем до известной степени предсказывать и направлять пути развития нашей музыки, причем обе колонны, то есть эмоциональное содержание и форма конструкции, будут двигаться вперед равномерно, ибо, как говорит тов. Яворский, общественная структура будет доминировать и над психологией и над конструкцией музыкального мышления, а значит в музыке будет отражаться победа и над косностью, и над анархией, и переход к другим, новым формам упорядочения сил.

Эта глубокая философская и социологическая идея представляет собой большое завоевание в музыкальной теории.

Из сказанного мною не следует, чтобы я мог согласиться с тов. Альшвангом, который очень симпатично и с понятной живостью произнес свое последнее восклицание, выражающее теплую любовь и признательность к своему учителю, немножко приоткрывая психологическую сторону своего чрезмерного теоретического увлечения Яворским. Сказать, что все то, что мы услышали в этом докладе Яворского, не возбуждает никаких сомнений, или сказать, что здесь мы имеем законченную марксистскую, диалектическую систему, я бы ни в коем случае не решился. Тов. Альшванг проявил ведь столько критцизма по отношению к другим школам и вместе с тем значительную эрудицию в материалистической диалектике. И я не думаю, чтобы он сам сделал такой примитивный и пристрастный вывод. Я отнюдь не хочу обесценить теорию Яворского. Но следует ли из признания ее большой ценности, что она и есть марксистская теория музыки? Нет, она лишь войдет в разрабатываемую марксистскую теорию, как живой и важный элемент. Возможно, конечно, что и известная часть системы проф. Гарбузова, если она пойдет дальше, тоже вольется, как река, в море, которому суждено создаться у нас. Но я думаю, что выработка марксистской теории и истории музыки — это процесс длительный, что мы находимся пока в его подготовительном периоде.

Так же, приблизительно, обстоит дело и с учением Марра, и с учением Эйнштейна (как с цельным учением, со всеобъемлющей системой).

Трудно ждать, чтобы задолго до своей встречи с марксизмом возникшая (и, что особенно важно, возникшая в условиях распада буржуазной культуры) теоретическая система была настолько чистой, так предугадала бы все выводы, которые можно сделать из диалектического материализма, умело применяя его ко всему объему музыкально-исторического материала, чтобы мы могли сказать: да это и альфа, и омега.

Гегель, правда, считал, что выработанная им система есть последнее слово науки на все времена. Я думаю, что Яворский

не захочет в этом отношении конкурировать с Гегелем. Но преждевременное и поэтому излишнее, с моей точки зрения, стремление к построению во всех деталях всеобъемлющей системы у него все-таки есть. Меня крайне не удовлетворило в его докладе прежде всего то обстоятельство, что, вместо того, чтобы остановиться на самых важных линиях, он, желая быть особенно убедительным, разработал множество установок в отношении всех музыкальных терминов, понимаемых на новых началах. Вследствие этого получилось так много положений, названных непривычными словами, что некоторые товарищи, знающие музыку, все же оказались в числе «непосвященных», а некоторые из них прямо говорят, что они поняли едва пятидесятую часть. Это очень жаль. Три часа для доклада — время большое. Я думаю, что если бы тов. Яворский более внимательно растолковал бы нам свою теорию, не запутывая ее в веточках и листиках своего древа, то он достиг бы большего. А так получилось, что многое останется непонятным, возбуждающим тысячу разных возражений и сомнений.

Меня передернуло, когда тов. Иванов-Борецкий говорил, будто у Яворского есть утверждение, что йоги и старцы действительно делают чудеса. Но, при ближайшем рассмотрении, я увидел, что тут нет ничего страшного: в ответ Сабанееву, который указывал на чудотворения, тов. Яворский писал, что на самом деле многие чудеса йогов и старцев объясняются способностью психологической передачи, то есть гипнотизмом и т. д. Было бы чрезвычайно печально, если бы каким-нибудь мистическим сором была завалена хотя бы одна из потаенных комнат системы Яворского. Нужно было бы сейчас же этот сор вымести и окна открыть, чтобы и дух его отошел. Но в том случае, на который указал Иванов-Борецкий, ничего страшного нет.

Некоторые утверждения тов. Яворского остаются для меня загадочными. Мне кажется, например, не вполне убедительным заявление Яворского, что есть постоянная связь в изобразительных искусствах между направлением в пространстве (вправо, влево) и направлением во времени (будущее, прошлое). Допускаю, что здесь известная аналогия существует вследствие того, что человек действует преимущественно правой рукой, правая рука лучше развита, чем левая, на правую руку больше полагается, чем на левую. Отсюда произошло представление: правый — это значит правильный, хороший. Раз так, то может существовать некоторая аналогия и с будущим и прошедшим; было бы интересно проверить это, исследуя более обширный материал.

Я не совсем понял, что такое, по Яворскому, музыкальный ритм, хотя и чувствую, что в определениях ритма, которые дает Яворский, есть какая-то очень живая и, может быть, диалектическая мысль. Отношу это непонимание исключительно

за счет своего недостаточного знакомства с идеями тов. Яворского, но, с другой стороны, не удивлюсь, если окажется, что здесь имеются некоторые недоразумения и шероховатости. В моей голове как-то не уложилось услышанное здесь определение, которое на память я приводить не берусь, так как боюсь оказать плохую услугу себе.

Разного рода шероховатости бросались мне в глаза в целом ряде частных утверждений Яворского, и мне показалось, что, обладая, наряду с мощным музыкальным, также мощным теоретико-конструктивным талантом, он хочет сейчас уже представить свою теорию, как вполне законченную, — не только как уже вознесшийся высоко и дающий ветви ствол, но как вполне развитую систему ветвей и листьев. В четкости и окончательности ответов на все детальные вопросы он как бы видит доказательство верности своей теории. Нисколько не отрицая за каждым автором права доводить свои построения до любых пределов, все-таки нужно сказать, что центр тяжести тов. Яворскому и его ученикам нужно было бы перенести на лучшее уяснение и разработку тех философских и социологических основ, которых от них так ждут. В согласовании с этими основами доктрина сможет лучше всего доказать свою подлинную жизненность.

Я кончаю. Тов. Иванов-Борецкий предложил нам для обсуждения такого рода резолюцию: теория ладового ритма представляет собой значительный интерес, она должна быть подвергнута внимательному рассмотрению, надо было бы привлечь и Коммунистическую академию к работе по методологической проверке этой теории, которая, само собой разумеется, с этой точки зрения является очень любопытным объектом. Я думаю, что это тот минимум, на который, вероятно, все согласятся, как на основу решения. Вряд ли найдется хоть кто-нибудь, кто заявит, что теория Яворского — просто ничего не стоящая вещь и что ее нужно выкинуть из науки: это было бы свидетельством старческого пристрастия. В этом отношении мы все согласны, хотя можем расценивать эту теорию и более высоко или менее высоко. Я, например, считаю, что мало сказать, что эта теория заслуживает быть рассмотренной как интересный объект, а нужно сказать, что она должна быть рассмотрена именно как возможная главная опора, как возможная колонна — во всяком случае одна из главных колонн, на которых, в конце концов, мы возведем купол новой музыкальной науки. Я склонен думать, что это так, — но все же, марксистской признавать теорию Яворского этим самым куполом еще рано. Теория музыки нам еще не дана, она нам задана.

Но тов. Иванов-Борецкий при этом высказал и такое суждение, что до тех пор пока эта теория не будет проверена, она должна оставаться объектом ученого теоретического рассмот-

рения. А нас интересует другой вопрос: может ли теория ладового ритма уже теперь лечь в основу некоторой педагогической и артистической практики? Свое окончательное суждение об этом я выскажу после того, как мы заслушаем практические доклады. Из них мы увидим, имеются ли данные, свидетельствующие о том, что применение теории ладового ритма на практике приносит желательные результаты. Если бы оказалось, что она калечит людей, мы должны были бы просто сказать: в ней есть что-то неладное — по плодам узнаешь древо; и если плоды нездоровые, то, значит, с самим деревом что-то неладно. Поэтому практическая проверка очень важна. Я отчасти знаком с этими результатами, но недостаточно, и оставляю за собой право по этому поводу высказаться позднее. Однако скажу заранее, что если бы мы остановились на точке зрения колебаний, сомнений — есть и хорошие результаты, есть и сомнительные результаты — и из этого сделали бы вывод, что эта теория недостаточно созрела, чтобы ее осуществлять на практике, то здесь я стал бы возражать тов. Иванову-Борецкому, ибо, с этой точки зрения, пришлось бы прекратить всякую музыкальную педагогику вообще. Нет никакой уверенности в том, что старые методы не калечили людей. Но, могут мне сказать, все-таки выходили ведь крупные музыканты! Что ж, из буржуазных философских теорий некогда выходили хорошие плоды, но произошел застой, который приходится разбивать. Так что в этом смысле есть основания держать под сомнением все, что преподается в консерватории и в техникумах. Все стоит под одинаковым сомнением. И если нам говорят, что новое подозрительно, потому что оно ново, то мы отвечаем: а старое подозрительно потому, что оно старо.

Частично эта речь опубликована в виде статьи «Несколько замечаний о теории ладового ритма» в журнале «Пролетарский музыкант», М., 1930, № 2, стр. 10—13.

Всесоюзная конференция по вопросам теории и практики ладового ритма началась 5 февраля 1930 года и продолжалась три дня. План конференции был утвержден Народным комиссариатом по просвещению РСФСР в конце декабря 1929 года. Конференция слушала следующие доклады: Б. Л. Яворский «Теория ладового ритма»; С. В. Протопопов «Методы музыкально-педагогической работы на основе теории слухового тяготения в Первом московском музыкальном техникуме»¹; М. В. Иванов-Борецкий «Критика методов преподавания, основанных на теории ладового ритма»; А. А. Альшванг «Ладовый ритм и диалектический материализм»; Н. Я. Брюсова «О методах работы на основе ладового ритма в Московской народной консерватории (1906—1916) и в детских группах музыкальных школ»; М. С. Пекелис «Применение теории ладового ритма в курсах изучения музыкальной литературы на инструкторско-педагогическом факультете Мос-

¹ Руководители и большинство преподавателей Первого московского музыкального техникума, Краснопресненской музыкальной школы, Музыкально-драматического института им. Н. Лысенко (в Киеве) разделяли, в основном, взгляды Б. Л. Яворского.

ковской государственной консерватории»; В. А. Цуккерман «Преподавание музыкально-теоретических дисциплин, связанных с теорией ладового ритма на инструкторско-педагогическом факультете Московской государственной консерватории»; Н. А. Гарбузов «О многоосновности ладов» (содоклад от имени Государственного института музыкальной науки); Л. В. Кулаковский «Физические основы теории ладового ритма»; И. И. Любимов «Элементы и структуры в слуховом восприятии»; А. В. Кудрявцев «Ладовый ритм и гармония»; Л. А. Авербух «Проблемы развития внутреннего слуха в связи со слушанием музыки»; Г. Г. Веревка «О музыкальной работе на основе ладового ритма на Украине».

В прениях выступили: А. В. Луначарский, М. Ф. Гнесин, И. С. Рабинович, О. Тимушева, И. Я. Рыжкин, Ю. В. Келдыш (от Российской ассоциации пролетарских музыкантов — РАПМа), Е. А. Мальцева (Государственный институт музыкальной науки), П. И. Новицкий (Главискусство), Н. Ф. Каллаи (директор Первого московского музыкального техникума). Участвовали в прениях также некоторые из докладчиков. После заключительного слова Б. Л. Яворского была принята резолюция, содержание которой ясно из заключительной части публикуемого нами выступления А. В. Луначарского.

Материалы конференции сохранились не полностью. Стенографическая запись велась неудовлетворительно. Поэтому вполне аутентичными можно признать лишь тексты, предварительно написанные авторами и прочтенные затем на заседаниях, а также заключительное слово Б. Л. Яворского и выступления некоторых других участников конференции, записанные стенографически, но тогда же выправленные авторами. Часть выступлений сохранилась лишь в форме тезисов (напр., речи Л. А. Авербух, И. С. Рабиновича, В. А. Цуккермана) или в виде невыправленных, дефектных стенограмм (выступления М. В. Иванова-Борецкого, речи Е. А. Мальцевой и П. И. Новицкого).

Речь А. В. Луначарского тоже была записана плохо, с пропусками и искажениями. Автор предполагал впоследствии продиктовать свою речь заново — если бы состоялось намеченное издание трудов Всесоюзной конференции по ладовому ритму. Но так как это издание не было осуществлено, то он, занятый другими делами, удовлетворился разрешением журналу «Пролетарский музыкант» опубликовать часть его выступления, подготовленную к печати редакцией этого журнала.

Настоящая публикация представляет собой стенограмму речи Луначарского, исправленную И. А. Сацом и восстановленную им путем сравнения выступления Луначарского с записями выступлений других ораторов, с которыми Луначарский соглашается или спорит. Текст, опубликованный в журнале «Пролетарский музыкант», использован при этом полностью.

В особом примечании нуждается оценка Луначарским в этой речи «яфетической теории» академика Н. Я. Марра. Как видно из краткого отзыва, приведенного лишь для аналогии, Луначарский не считая теорию Марра марксистской, относился с уважением к таланту, эрудиции, к научной и общественной честности Н. Я. Марра и защищал его от марксистов-догматиков и от консерваторов в лингвистической науке, которые подменяли полемику компрометацией или зажимом.

ДОКУМЕНТЫ О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО В ОБЛАСТИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

в 1920—1924 годах

ПУБЛИКАЦИЯ В. Л. КУБАЦКОГО

О КОНЦЕРТАХ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

I

РАДИО

(Радиограмма)

23 февраля 1921

Перевод с французского

Кларте улица Фейдо 12 Париж тчк Всем тчк Двадцать третье февраля тчк Юбилей Бетховена в России тчк По случаю столетия со дня смерти Бетховена Музыкальный отдел Народного комиссариата по Просвещению организовал цикл концертов, включающий в себя в числе прочих произведений Девятую симфонию и Торжественную мессу тчк Московский Большой театр исполнил девять симфоний тчк Но главным днем этих празднеств было восемнадцатое февраля, день открытия нового зала имени Бетховена в Большом театре тчк Это бывшее царское фойе, подлинный шедевр архитектуры, переоборудовано заново и приспособлено для слушания музыки тчк В этом зале хозяином будет Бетховен тчк Каждый год тут будут исполняться серии квартетов, скрипичных сонат и других камерных произведений, включая и редко исполняемые произведения для других инструментов тчк Наличие в оркестре Большого театра замечательных артистов этой специальности обеспечит совершенное исполнение редких страниц Бетховена тчк Торжества открылись речью Луначарского, который охарактеризовал Бетховена как наиболее близкого гения нового времени тчк Затем Государственный квартет им. Страдивариуса исполнил первые три квартета Бетховена тчк Квартет им. Страдивариуса состоит из лучших музыкантов Москвы — Могилевского, Бакалейникова, Кубацкого и Пакельмана тчк Квартет снабжен инструментами исключительной ценности, вышедшими непосредственно из рук Страдивариуса тчк Эти инструменты принадлежат Государственной коллекции старинных и редких музыкальных инструментов, составленной посредством национализации частных коллекций тчк В настоящее время это несомненно лучшая из

коллекций такого рода в Европе тчк Будущей весной будет организован конкурс, после которого все инструменты коллекции, кроме тех, что уже предоставлены упомянутому квартету, будут распределены между лучшими артистами, которые будут играть на них в течение трех лет, при условии, что они дадут определенное количество бесплатных публичных концертов каждый год тчк По прошествии этого срока государственные инструменты будут вновь распределяться по конкурсу.

(Окончание документа утрачено)

I

Радиограмма адресована для распространения группе французских прогрессивных деятелей «Кларте», во главе с Анри Барбюсом. (Этой группе Ленин послал 15 ноября 1922 года приветственную телеграмму — см. соч., изд. 5-е, т. 45, стр. 299.)

Симфонические и камерные концерты Большого театра возникли в результате возросшей активности творческого коллектива — оркестра, хора и солистов Большого театра, стремившихся к встрече и регулярному общению с новым советским слушателем. Это стремление шло навстречу огромной массовой потребности в музыке, не удовлетворяемой существовавшими концертными организациями. Концерты Большого театра вначале давались один раз в неделю — по воскресеньям днем, — но вскоре, по требованию производственных профсоюзных организаций, участвующие согласились работать дополнительно, в день своего отдыха, в понедельник вечером.

В первый концертный сезон, вскоре после торжеств по поводу 150-летия со дня рождения Бетховена, а не 100-летия со дня смерти (как это ошибочно указано в радиограмме), в Большом театре был открыт Концертный зал имени Бетховена. В концертах Большого театра были исполнены циклы, посвященные Чайковскому, Скрябину, Вагнеру и Р. Штраусу. Дирижировали: С. Кусевицкий, Э. Купер, В. Сук и Г. Фительберг. Все концерты проходили с неизменным успехом у новой рабочей и красноармейской аудитории, чему способствовали вдохновенные выступления А. В. Луначарского, его мысли об искусстве — всегда глубоко партийные, художественно тонкие и яркие, при этом излагаемые общедоступным языком и в блестящей ораторской форме. Весь коллектив Большого театра относился к этим выступлениям с огромным интересом, как к новой форме концертов, типа Музыкального университета.

В дальнейшем программы строились по одному принципу — каждый концерт был посвящен одному автору: Гайдну, Баху, Римскому-Корсакову, Рахманинову, Григу (под управлением С. Кусевицкого), Стравинскому (под управлением Г. Фительберга, а позднее — Н. Голованова), Спендиарову и Глазунову (под управлением авторов). Попытки включить в классические программы современную музыку в то время были малоуспешными; для дела пропаганды советской музыки, в результате длительных поисков, наиболее удачный вариант был найден уже в начале тридцатых годов, когда Большой театр объединил свою концертную деятельность с секцией композиторов Всероскомдрама¹. О достижениях этого позднейшего периода здесь, однако, уместно вспомнить, так как они были результатом именно той работы, о начале которой говорится в публикуемом документе. Концерты стали абонементными, по шесть концертов в каждом абонементе — три классических и столько же из произведений советских композиторов. Первый «Вечер творческого зрительского сектора Всероскомдрама» (так именовались эти концерты) состоялся 11 декабря 1931 года. В программе Н. Мясковский. Симфонietta для струнного оркестра; Д. Кабалевский. Кон-

церт для фортепиано с оркестром (в исполнении автора); В. Шебалин. Симфония № 2 (под управлением В. Ширинского, вступительное слово — писатель А. Афиногенов). Одновременно в зале им. Бетховена проходили «камерные вечера творческого зрительского сектора» — 15 концертов. В сезоне 1931/1932 года в «творческих зрительских секторах» приняли участие свыше 130 композиторов: 16 в симфонических концертах и свыше 120 — в камерных. Среди них были Мясковский, Прокофьев, Шапорин, Шостакович, Кабалевский, Ан. Александров, Шебалин, Гедике, Шербачев, Нечаев, Фейнберг, Гнесин, Раков, Половинкин, Витачек, Ширинский, Литинский, Г. Попов.

Почти все сочинения были исполнены здесь впервые. Многие из них вошли в сокровищницу советской музыкальной культуры, иные — заслуженно или незаслуженно — забыты.

В начале двадцатых годов симфонические концерты давались два раза в неделю, камерные — ежедневно. Основной задачей было ежегодное исполнение всех инструментальных и камерно-вокальных сочинений Бетховена. Наряду с этим исполнялось много музыки различных эпох и стилей.

Образовался многочисленный творческий коллектив исполнителей из состава оркестра Большого театра, который блистал тогда такими именами, как С. Розанов (кларнет), Я. Куклес и М. Иванов (гобой), А. Тесситоре (англ. рожок) и другие. Принимали участие в концертах и многие другие выдающиеся музыканты страны, юные исполнители, а также зарубежные артисты.

Благодаря содействию Наркоминдела Г. В. Чичерина, большого друга наших музыкальных мероприятий (кстати, автора исследования о Моцарте и заметок об итальянской опере), к нам приезжали: О. Фрид, Б. Вальтер, А. Коуте, А. Шнабель, Э. Петри и др.

II

*Директору Большого Государственного Театра
Е. К. МАЛИНОВСКОЙ*

Копия

На Ваш запрос относительно музыкальной деятельности Большого Государственного Театра сообщая, что музыкальную деятельность театра надлежит рассматривать, как его основную работу, распределяющуюся на две части — театральную (опера и балет) и музыкальную (симфонические и камерные концерты в Театре в Бетховенском зале). Управление, руководство и финансирование этих концертов, неразрывно связанных с деятельностью Большого Государственного Театра, происходит на тех же основаниях, какие предусмотрены для Большого Государственного Театра.

Нарком по Просвещению

А. Луначарский.

II

Этот документ относится, вероятно, к 1922—1923 годам, когда успешные выступления оркестра Большого театра вызвали широкий отклик и всеобщее признание. К этому времени руководители специальных концертных организаций решили, что им легче будет выполнять свои обязанности, если запретить Большому театру концертную деятельность. Но, по указанию правительства, концерты Большого театра продолжались.

¹ Всероссийский союз композиторов и драматургов.

О ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ
РЕДКИХ И СТАРИННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
И О ГОСУДАРСТВЕННОМ КВАРТЕТЕ
ИМ. СТРАДИВАРИУСА

III

Российская
Социалистическая Федеративная
Советская Республика
НАРОДНЫЙ КОМИССАР
ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ
17/III дня 1920 г.
№ 1382
Москва, Остоженка, 53

ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ГУБИСПОЛКОМА
ТОВ. ИВАНОВУ

г. Смоленск

Совет Народных Комиссаров по представлению Наркомпроса признал целесообразность и важность реквизиции из частных рук исторических и редких музыкальных инструментов. Дело розыска и реквизиции таких инструментов идет через агента В. Ч. К. при обязательном присутствии Уполномоченного эксперта Наркомпроса тов. Кубацкого.

Одновременно с лицами, имеющими поручение выполнить это дело, едет также и Государственный квартет имени Страдивариуса, играющий на инструментах, поступивших во владение трудового народа через посредство такой реквизиции, и могущий иллюстрировать своими концертами всю важность и артистическую ценность такой концентрации инструментов в руках самой Советской Власти.

Очень прошу Вас содействовать как прохождению в самой беспрепятственной форме этой реквизиции и перевозки инструментов в специальное помещение Государственной Музыкально-инструментальной коллекции, так и по устройству концертов Квартета имени Страдивариуса.

Квартет имеет своим назначением популяризовать как классическую музыку, так и идею централизации совершеннейших музыкальных инструментов в руках Государства среди трудового населения и красноармейцев.

Народный Комиссар по Просвещению А. Луначарский
Секретарь Ю. Гинзбург

III

А. В. Луначарский пользовался всякой возможностью сочетать пропаганду социализации художественных редкостей (в данном случае — музыкальных инструментов) с возможно убедительной иллюстрацией общекультурного и художественного значения проводимых мероприятий (в музейном, выставочном, концертном деле). Подобные поручения Анатолий Васильевич возлагал на Квартет им. Страдивариуса довольно часто.

Поездка в Смоленск не состоялась по причинам, связанным с военным положением.

IV

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КВАРТЕТ
ИМ. СТРАДИВАРИУСА

ИЗ БРОШЮРЫ «КВАРТЕТ им. СТРАДИВАРИУСА»

С Октябрьской революции Россия вступила в полосу глубокой перестройки общества. Отстраняя частновладельческое, она постепенно переходит к строю коммунистическому.

Рядом с громадным переворотом, заключающимся в переходе земли и орудий производства в руки трудящихся, совершаются и другие параллельные явления. В руки народа переходят те сокровища искусства, которые накопились у царей, бар, богачей, в монастырях и т. п.

Красота должна была часто служить не тому, кто жаждал ее, а тому, кто мог ее оплатить. И если даже тот или другой меценат проявлял при этом известный вкус и любовь, — это только отчасти золотило тот факт, что красота, так сказать, prostituteровалась за деньги.

Отныне этого быть не должно. Красота должна улыбаться всем и становиться другом тех, кто способен встретить ее любовью.

Среди других мероприятий, вызванных таким стремлением, одно из первых мест занимает организация Государственной Коллекции редких и древних инструментов. Из рук отдельных лиц, в тех случаях, когда инструменты служили не артисту, а больше для чванства богатого человека музейной редкостью, которую он купил, — редкие древние инструменты перешли в руки государства.

Употребление их было в частных руках крайне нерациональным. Инструменты, созданные для того, чтобы звучать, лежали в качестве редкостей и уникалов под пыленными витринами. Огромная коллекция, которая собралась таким образом в руках государства, не будет такого рода мертвым музеем, Комитет, созданный для руководства коллекцией, будет устраивать периодические конкурсы, и лучшие инструменты будут отдаваться лучшим музыкантам на определенный срок, при том условии, чтобы они давали ежегодно определенное количество концертов широко популярного характера.

Пусть шедевры Страдивариуса, Амати, Гварнери и других великих мастеров поют народу, прославляя вместе с тем имена своих искусных, усердных и преданных творцов.

Среди этих творцов, безусловно, первое место занимает старый Кремонский мастер, великий Антонио Страдивариус — Рафаэль скрипичного мастерства. Он жил от 1644 по 1737 год. В течение первой четверти XVIII века неустанно создавал он инструменты одни лучше других; тут и скрипки, и виолончели, и контрабасы, ставшие в первый ряд инструментов, какими

обладает человечество, и в этом первом ряду оставшиеся по сей день.

В государственной сокровищнице есть немало произведений, вышедших из золотых рук этого мастера. Из них выбрано четыре лучших инструмента, составляющих квартет, и вручено четверем артистам по тщательном выборе, как достойным сделаться творцами Первого Социалистического Государственного квартета, которому присвоено было имя Страдивариуса.

Уже более ста концертов дал этот квартет в самых различных уголках России, порой перед совершенно неподготовленной музыкально красноармейской и рабочей аудиторией, и всюду он с честью выдержал данное ему поручение — начать сближение народных масс с самой серьезной музыкой в возможно более совершенном исполнении и на безукоризненно совершенных инструментах.

Думается — не может найтись человека, который не отнесся бы с сочувствием к этому широкому просвещению, к этому изящному жесту, к этому милому, дорогому детищу нашей молодой и еще не вышедшей из периода тяжелой борьбы и страдания революции.

А. Луначарский.

IV

Гос. коллекция музыкальных инструментов организована при управлении Академическими театрами в 1920 году. В ее комитет входили: А. В. Луначарский, Е. К. Малиновская, Е. Витачек, А. Лурье, Б. Красин и В. Кубацкий. Руководство национализацией и работой Комитета поручено было Е. К. Малиновской. Экспертом по делам национализации был назначен член дирекции Большого театра В. Кубацкий и ответственным хранителем мастер Витачек. Все инструменты были распределены. Впоследствии руководство делами коллекции осуществлялось административно, за право пользования введена была арендная плата. Конкурса не было. Ленин считал коллекцию «хорошим делом», и это заставляло нас заботиться о более правильной организации методов использования ее. Современный порядок эксплуатации коллекции противоречит замечательным первоначальным предначертаниям.

V

ТРИ ГОДА РАБОТЫ КВАРТЕТА ИМ. СТРАДИВАРИУСА

Одним из созданий революции в области музыкальной культуры является Государственный квартет им. Страдивариуса. Уже самая мысль конфисковать у любителей принадлежащие им чудесные старинные инструменты, являющиеся в их руках простыми музыкальными раритетами, заставить их звучать перед широкой аудиторией в руках лучших артистов — была превосходной. Из этой мысли возникло, благодаря энер-

гичной работе виолончелиста Кубацкого, наше прекрасное, могущее занять большое место среди мировых коллекций собрание этих инструментов при Управлении государственными театрами. Первоначальная мысль была такова, чтобы лучшие инструменты этой коллекции выдавались музыкантам путем всенародного конкурса. В тяжелые годы этого нельзя было устроить, но мы от осуществления этой мысли в будущем не отказываемся. Пока же инструменты были розданы на руки наилучшим музыкантам Москвы, Ленинграда и провинции. Прежде всего создано было два квартета: Квартет им. Страдивариуса, играющий исключительно на инструментах дивного мастера, и Квартет им. Вильома, знаменитого французского скрипичного мастера, функционирующий в Харькове как государственный украинский.

Квартет им. Страдивариуса ныне кончает третий год своей работы. Художественная высота исполнения им в настоящее время уже огромной программы находится вне всякого сомнения.

Если встречались какие-либо упреки по его адресу со стороны музыкальной критики, то разве только в том отношении, что от квартета, завоевавшего такое реноме, ожидали-де при исполнении того или другого произведения еще большей высоты, но что исполнение это всегда художественное — об этом никто не спорил.

Первые годы, когда нэп не давил на нас, мы смогли организовать для Квартета им. Страдивариуса широкую поездку по России и выступления его перед чисто рабочими аудиториями провинции. Причем надо отметить, что рабочая публика с поразительным пониманием относилась к этим концертам классической музыки.

Несмотря на нэп, однако, квартет жаждет вновь поехать в турне, и я надеюсь, что организовать его удастся.

Концерты Квартета имени Страдивариуса в Бетховенском зале давно уже сделались своего рода необходимым элементом московской музыкальной жизни. Кроме того, квартет беспрестанно приглашается во все стороны на всякие торжественные и крупные концерты, так как он неизменно стоит в списке наиболее ценного и блестящего, что можно пригласить в Москве. Давно уже одобрена была Наркомпросом мысль о посылке замечательного ансамбля артистов и инструментов за границу. К сожалению, первая попытка поездки квартета в Польшу, о чем просил и тогдашний представитель Польши в Москве, не удалась. Шляхетское правительство нашло Квартет имени Страдивариуса слишком советским.

Довольно хорошо зная квартетные ансамбли за границей, я совершенно убежден, что в недалеком будущем Квартет им. Страдивариуса сможет совершить полную успеха поездку по Западной Европе.

Артисты, составляющие квартет, в полной мере заслужили поздравления в этот третий день своих именин.

А. Луначарский.

V

Из газеты «Известия»
от 15 марта 1923 года (№ 57)

Квартет им. Страдивариуса возник формально в 1920 году, то есть тогда, когда явилась возможность получить из Госколлекции инструменты Страдивариуса. В состав его входили музыканты, формировавшиеся на рубеже двух эпох.

Вот как рисуется его предыстория: в отчетах «Русской музыкальной газеты» за 1905 год, № 2 говорится о выступлении в Нижнем Новгороде Квартета учащихся Московской консерватории — А. Вивьена, В. Пакельмана, В. Эмме и Закса. Одновременно возник студенческий «Московский квартет» А. Могилевского, П. Ильченко, В. Бакалейникова и Д. Зиссермана. Уже в 1912 году, 19 февраля, в 110-м утре Керзинского кружка¹ квартет выступает в составе А. Могилевского, В. Пакельмана, В. Эмме и В. Кубацкого. И, наконец, в 1920 году в Квартет им. Страдивариуса входят: А. Могилевский (1-я скрипка), В. Пакельман (2-я скрипка), В. Бакалейников (альт) и В. Кубацкий (виолончель). К концу трехлетия А. Могилевского заменил Д. Карпиловский, а вскоре его место занял А. Кнорре. В 1924 году В. Бакалейникова заменил Г. Гамбург. В последнем составе квартета участвовали Б. Симский (1-я скрипка) и П. Бондаренко (2-я скрипка).

**О ПРЕДПОЛАГАЕМОЙ ПОЕЗДКЕ
КВАРТЕТА ИМ. СТРАДИВАРИУСА
В СВЯЗИ С ПОПЫТКАМИ УСТАНОВИТЬ
МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ С ЗАГРАНИЦЕЙ**

VI

Российская Социалистическая
Федеративная
Советская Республика
НАРОДНЫЙ КОМИССАР
ПО
ПРОСВЕЩЕНИЮ
26/X — 1923 г.
№ 3399
Москва

*Наркоминдел
тов. ЧИЧЕРИНУ*

Дорогой товарищ!

В самом скором времени я дам Вам заключение по поводу приглашения русских художников к участию в венецианской выставке. К сожалению, этот вопрос не так прост как ка-

¹ «Кружок любителей русской музыки», основанный в Москве в 1896 году по инициативе А. М. и М. С. Керзиных. Концерты кружка, привлекавшие большую аудиторию, существовали до 1912 года. В деятельности кружка принимали участие В. Стасов, С. Танеев, С. Рахманинов, Ц. Кюи, М. Пресс, Л. Николаев, Е. Богословский и др.

жется, и это благодаря постоянным неладам внутри самой художественной среды.

Теперь же я хотел обратиться к Вам с такой просьбой. Мы командирuem известный Вам и высоко замечательный Квартет имени Страдивариуса в годовую поездку за границу. Быть может, было бы уместным, если бы я с Вашего одобрения или Вы непосредственно в ответ на запрос итальянского правительства об участии русских художников на венецианской выставке указали им на возможность приглашения этого квартета в Венецию во время выставки для цикла концертов.

Нарком просвещения *А. Луначарский*
Верно: *Еринова.*

VII

Союз Советских
Социалистических Республик
НАРОДНЫЙ КОМИССАР
ПО
ИНОСТРАННЫМ ДЕЛАМ
27 декабря 1923 г.
№ 482/и
Москва, Кузнецкий Мост, 5/15

тов. КУБАЦКОМУ

Многоуважаемый Виктор Львович,

тов. Луначарский телеграфировал нашему Полпреду в Риме — т. Иорданскому о согласии принять участие на международной выставке в Венеции в апреле 1924 года.

Выяснены ли вопросы, связанные с Вашей поездкой на эту выставку?

С товарищеским приветом *Чичерин*

VIII

6 февраля 1924 г.
№ 87/чс

Тов. ЛУНАЧАРСКОМУ

Многоуважаемый Анатолий Васильевич!

До меня дошли сведения о том, что некоторые инстанции не находят возможным выпустить из СССР инструменты Квартета Страдивариуса на том основании, что будто бы это представляет опасность в международном отношении, ибо инструменты отберут и для нас будет создан международный инцидент. Ни одна инстанция меня по этому поводу не запрашивала, и такого в высшей степени странного утверждения я ни в коем случае не мог бы сделать. Как раз наоборот: в нашем комиссариате подробно обсуждается вопрос о юридической безопасности Страдивариусов в случае поездки Квартета за границу. Вопрос этот рассматривается у нас во всех дета-

лях, принимая во внимание бывших владельцев каждого инструмента, и эта работа уже почти закончена. Когда этот вопрос будет у нас вполне разрешен, можно будет без всяких опасений разрешить поездку Квартета с этими инструментами. Для трех инструментов вопрос у нас разрешен окончательно, а для четвертого вырабатываются некоторые необходимые юридические формальности, после которых и для него опасности ни в каком случае не будет.

В интересах нашей международной политики следует, безусловно, приветствовать поездку Квартета Страдивариуса, которая благоприятным образом подействует на общественное мнение других стран по отношению к нам.

*С коммунистическим приветом
Чичерин.*

VI—VIII

Речь идет о Квартете им. Страдивариуса в составе: А. Кнорре, В. Пакельмана, Г. Гамбурга и В. Кубацкого.

Вопросы, связанные с поездкой Квартета им. Страдивариуса, оказались «невъясненными», так как ВОКС и Художественный отдел Главнауки не могли уладить возникшие между ними разногласия: нелады в самой художественной среде помешали, и поездка не состоялась.

Но документ этот все же представляет интерес как свидетельство постоянной заботы представителей Советской власти о развитии культурных связей с зарубежными странами.

О ВОСПИТАНИИ МОЛОДЫХ МУЗЫКАНТОВ

IX

Российская Социалистическая
Федеративная
Советская Республика
НАРОДНЫЙ КОМИССАР
ПО
ПРОСВЕЩЕНИЮ
18/XII 1923 г.
№ 3966
Москва

Тов. КУБАЦКОМУ

Дорогой товарищ!

Обращаю Ваше внимание на очень талантливого пианиста и композитора, почти мальчика, Огуза. Он является моим стипендиатом, и именно эти обстоятельства, то есть его несомненная талантливость и факт получения им стипендии заставляют меня быть в некоторой степени озабоченным на его счет. Я хотел бы, чтобы Вы обратили на него внимание, выслушали бы его и дали о нем компетентный отзыв и затем, может быть, вместе со мною обсудили, что следовало бы предпринять на помощь ему.

Нарком Просвещения
А. Луначарский.

Анатолий Васильевич часто обращал внимание на того или иного талантливого музыканта, постоянно заботился о своевременной помощи ему, радовался успехам и очень огорчался в случаях неудач. В те годы, когда государство еще не могло отпускать необходимые для этого средства, десятки молодых художников, музыкантов, артистов получали постоянную или единовременную поддержку из «фонда помощи молодым дарованиям». Фонд отчасти пополнялся из средств, получаемых от устройства концертов с участием самих стипендиатов; основным ресурсом были платные лекции Луначарского, которые он читал в пользу фонда в Москве и других городах.

«НОВЫЕ ПУТИ ОПЕРЫ И БАЛЕТА»

Из доклада, произнесенного 12 мая 1930 года в Большом театре

ХАРАКТЕР И СОДЕРЖАНИЕ НОВОЙ ОПЕРЫ

Следует ли, однако, из сказанного, что мы, получив в наследство такую хорошую игрушку, такую золотую погремушку, которой когда-то восхищались цари и царицы, буржуи и «буржуазницы», можем ею забавляться и ничего нового в области оперы и балета не делать? Наоборот. Если это такая большая эстетическая сила, что действует на нашего зрителя бодряще, несмотря даже на чуждое содержание,— какое же это будет мощное оружие в наших руках, если мы вложим в нее наше содержание?

Для того, чтобы выразить наше собственное содержание, мы должны овладеть и формой. Пролетариат приобретет и свою оперную форму, которая будет соответствовать содержанию. Но никоим образом нельзя думать, что можно действовать по директиве Христа: в три дня разрушить храм и в три дня его создать. Разрушить «храм» в три дня мы можем, но создать не можем. В известной степени мы должны быть консерваторами. Некоторые традиции мы должны сохранить.

В области драматического театра мы имеем действительное наполнение старых традиций новым содержанием, часто создаем и новые формы для нового содержания. А в опере мы почти совсем этого не видим.

Те небольшие попытки, которые в этом отношении были сделаны, почти не заслуживают упоминания. Это нас не может не огорчить, но изменить это положение не так-то легко. Трудностей на этом пути много.

Прежде всего, когда мы подходим к вопросу, как же нам реформировать оперу по содержанию, нам могут предъявить требование брать сюжеты из современности, как можно ближе к действительности. Фабула должна отображать жизнь настоящего человека. Побольше того, что соответствует рядовому массовому герою и не имеет внешне героического характера.

Но мы не можем идти по путям веризма, потому что «резать бабу» — это не есть подвиг и для этого не требуется па-

фоса. Это есть бытовая семейная драма. Вся революция заряжена огромным пафосом, и театру нелегко угнаться за жизнью, она настолько раскалена и ярка, что сделать так, чтобы театр привлек к себе больше внимания, чем жизнь — трудно. Для того, чтобы он мог это сделать, нужно насытить его пафосом, энтузиазмом, которым мы горим, и этот энтузиазм сосредоточить в пластических образах — сгущенных и превращенных в твердые сверкающие кристаллы. Тут с веризмом далеко не уедешь. Это не значит, что не нужно изображать сцены-хроники нашей гражданской войны, но это значит, что наряду с драматическим изображением ее, которое заставило бы зрителя сказать — «это совсем так, как было в нашей дивизии», надо дать гражданскую войну так, чтобы в немногие часы перелить весь тот океан страсти, муки, надежд, угрозы поражения и радости побед, среди которого тогда люди жили. А сделать это так, чтобы люди при этом просто ходили и говорили, а не танцевали и пели, сделать это без ярких декораций, без того, чтобы мы не заговорили на подлинном языке человеческого чувства и страсти — на языке музыки, — попросту нельзя. Когда придет большой художник, который захочет дать синтетические революционные спектакли, охватывающие целые эпохи, целые революционные стихии, он не сможет работать только в области словесно драматической. И вся наша драма, инстинктивно чувствуя это, пошла по пути драмы на музыку. Но она тащит какие-то грошики из кошелька у музыки, в то время как должно было бы создать из нее пылающий золотой фон, на котором все приобретало бы яркость и значительность.

Вот почему наша реалистическая опера ни в коем случае не может быть реалистической оперой веристов. Она должна идти по линии больших синтезов, насыщенных музыкальным пафосом. При конструкции реалистической оперы примат должен быть за музыкантом. Всякая драма есть столкновение, есть борьба. Чтобы это понять, даже не нужно быть диалектическим материалистом. Предположим, что я хочу написать оперу на мотив постепенного перехода от религиозного дурмана к светлому материалистическому мировоззрению. Я должен создать для себя музыкальную симфонию веры, предрасудков, фанатизма и одновременно создать противоположную музыку — разработать темы гордого разума, протеста, творческого труда. Из этих элементов я создал бы диалектическое целое. Я рисую первые закравшиеся сомнения, муки неверия, развитие всего этого в желании свободы. Все поднимается, и наконец вскипает волна. Политическая революция приходит навстречу. Изображается свободный человек. Он является великим победителем и подлинным строителем свободного счастья. У меня постепенно будут бороться темные начала со светлыми, и светлые победят. Когда я написал бы такую комбинарованную из двух начал симфонию, я сказал бы поэту:

прислушайся и напиши мне сюжет, напиши мне такую пьесу, которая стала бы петь под мою музыку, которая стала бы действовать, которая стала бы танцевать под влиянием моей музыки.

Да мало ли таких громадных стихий, каждая из которых может дать большую симфонию, которую можно связать в такой переплет борьбы? Найти сюжеты, по моему мнению, легко. Разработать их талантливо — труднее.

ЗНАЧЕНИЕ БАЛЕТА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Я не буду говорить о формах и развитии балета, остановлюсь только на его месте в современном театре. По существу говоря, балетное мимическое сценическое мастерство есть, по четкости, самое высокое театральное мастерство. Хотя, конечно, выше балетного актера был бы такой синтетический актер, который был бы балетным мастером, великолепным певцом и выразительным драматическим актером. Может быть, такие синтетические актеры и появятся (В. И. Немирович-Данченко говорит, что он таких актеров порождает уже сейчас). Но когда мы сравним существующие роды театрального искусства, то увидим, что это самое высокое театральное искусство допускает минимум каких бы то ни было шероховатостей, выпадений из ритма, ошибочных или произвольных движений и т. д. Когда художник пишет картину или музыкант пишет сонату, он не позволит себе ни одного звука, который бы выпал из общей музыкальной ткани, ни одной линии или краски, противоречащей всему художественному замыслу. Возьмите любую оперную или драматическую сцену и посмотрите, что там делается. Создавая свой образ, актер занимает то или иное положение, делает те или другие жесты. Ритмизировано ли все это? Очень хороший режиссер может к этому приблизиться, но сделать так, чтобы драматический актер соизмерял свои движения с общим ритмом (который не может быть дан ничем иным, как музыкой) — этого добиться сейчас нельзя. Если оперный актер в смысле точности вступлений, темпов, в смысле правильности каждого звука не на высоте требовавший мастерства, то он просто плохой актер. Но как движется по сцене даже хороший оперный певец? Двигается он для того, чтобы облегчить себе пение, в высшей степени механически, а лучшим достижением — так думает и Станиславский — он считает подражание драматическому актеру. И очень редко встречаются оперные актеры, приближающиеся к правильно понятому «балетному искусству», то есть не только обладающие выразительным, широким, возвышенным жестом, но и подчиняющие его музыкальной стихии (среди них наиболее значительный — Шаляпин).

Но в том-то и дело, что действие, которое составляет сущность спектакля, в балете целиком подчиняется музыке, ритму. Балетный артист имеет музыкальную выучку, относится с такой же точностью к выявлению всех элементов музыки, как превосходный пианист за роялем. Вот почему Дягилев пытался дать «Золотого петушка» так, чтобы оперные артисты, которых приятно слушать, но неприятно видеть, сидели в оркестре, а балетные артисты, которых приятно видеть, но неприятно слушать, молча играли на сцене. Это остроумно, но все-таки это смешная затея. Нам нужно достигнуть синтеза, при котором актер был бы художником движения и имел голос. Но это трудно достижимо, поэтому синтеза нужно искать путем сотрудничества. Оперного артиста мы постараемся подвинуть к идеалу красиво действующего лица, но там, где действие выпирается на первый план, где прежде всего нужна патетика движения человеческого тела и человеческой массы, — там мы должны будем прибегнуть к элементам балета.

Законный вопрос: нужно ли для развития балета такое обновление, которое в известной степени оторвало бы его от теперешней его школы? У нас есть люди, которые говорят, что классическая балетная школа является порождением глубокого прошлого и она нам в настоящее время не нужна, так как нам нужны будут, главным образом, танцы, изображающие подлинное действие, mimo-драматические или в собственном смысле плясовые. Искусственная «классика» не нужна. Но я в течение моей деятельности руководителя театрами и художественным образованием всегда боялся нарушить традиционную линию, потому что, потеряв ее, потом ее никогда больше не поймает. Если будет убит русский классический танец, стоящий на такой необыкновенной высоте, с которой никто в мире не осмелится равняться, то не только любители балета будут горькими слезами плакать, но, может быть, и пролетарская молодежь. Когда она начнет строить дворец своей жизни и спросит: а где у тебя это? — и мы ей скажем: да ведь это что-то императорское, мы его уничтожили, — может быть, и она нас заклеймит черным словом. Поэтому я предпочитаю делать сейчас ошибку, по мнению не пролетарских масс, а тех людей, которые и в наших музеях готовы перебить фарфор, потому что из этих чашек пили аристократы.

Из того, что я говорил, можно сделать заключение, что вливать элементы балета в наш оперный театр необходимо, и, с этой точки зрения, иметь мастеров танца так же важно, как мастеров инструментальной и вокальной музыки.

Но балет как таковой, конечно, должен быть совершенно преображен — хотя и в нынешнем виде он представляет собой некоторую радость, — по тем же причинам, о которых я говорил в отношении старой оперы.

В новом балете должно быть достойное внимания действие. Это действие должно быть захватывающим, настоящей фабулой, а не глупенькой сказочкой, которую не прочитаешь без скуки. Между прочим, это — самая слабая сторона балета «Футболист»¹. Фабульная часть этого балета ниже всякой критики. Но самая попытка сделать этот балет — верная.

Второй, чрезвычайно важный элемент — карикатура, потому что мастерское мимоклассическое и танцевальное искусство необычайно приспособлено к тому, чтобы давать живую карикатуру. Балет должен суметь овладеть этим оружием — издевающимся танцем, изображающим различные враждебные нам типы, улавливающим их повадку в такой резко очерченной карикатурной линии, которая бы запоминалась.

Нет никакого сомнения, что балет будет постепенно насыщаться повышенной и символизированной физкультурой. Но дело здесь не в том, чтобы ту физкультуру, которая преобразует людей, придает стройный и организованный вид нашим празднествам, дает столько радости на физкультурной площадке, на всяких стадионах, перенести на сцену. Это было бы величайшей ошибкой. Если бы на сцену переносились партии футбола или другой спортивной игры, это было бы не то, что нужно театру. Нам нужно, проникнувшись духом физкультурной стихии, ее моральной красотой и громадной красотой ее движений, дать ее художественное отражение — и в смысле художественной выразительности, и как продвижение к идеалу человека будущего во всей его красоте и гармонии. Мы должны опережать физкультуру, наши артисты должны изображать ее будущие победы.

Наконец, производственный момент. Он очень мало затронут в «Футболисте». Несомненно, что трудовой процесс, на который, конечно, поплеывала бы публика дореволюционного бельэтажа, таит в себе огромнейшую красоту движений, нужно только понять их и воспроизвести. Пролетарские балетные мастера непременно обратят внимание на эти моменты.

Сама пляска как такая изображает страсть или победную бодрость в максимальной степени, когда то, что прежде называли «духом» и что является для нас работой высших центров мозга, настолько переполнено содержанием, что овладевает всем телом и бурно ритмизирует его. Удачно передал это Довженко, изобразив крестьянина, который идет по улице один и начинает танцевать от переполнившего его восторга².

¹ «Футболист» — балет В. Оранского (1899—1953) был поставлен на сцене московского Большого театра 30 марта 1930 года. Дирижер Ю. Ф. Файер, балетмейстеры И. А. Моисеев, Л. А. Лещинин, художник П. Федоров.

² Речь идет об эпизоде из кинофильма «Земля» (1930).

Я не думаю, что наша опера непременно будет реалистической, хотя бы и не веристской, а сгущенной, активно реалистической. Спрашивается: не можем ли мы перейти к созданию таких символов, о которых мы прекрасно будем знать, что они не существуют, но которые явятся действительными прообразами определенных явлений, страстей? Ведь музыке свойственно выражать большие стихийные явления. Но я думаю, что путем декорационных экспериментов этого сделать нельзя, это было бы фальшивой попыткой. Может быть, можно приблизиться к такому социально-символическому спектаклю, в известной степени подходя к образам, которыми иллюстрировал подобные явления Вагнер, изображая светлые силы в виде целого роя существ. Допустим, могут сказать, что это романтика, что мы не верим ни в каких духов и т. д. Конечно, не верим, поэтому мы их и пускаем на сцену. Если бы зритель был суеверен, верил бы в духов, мы бы их не пускали [...]

Неужели мы такие ползучие муравьи, которые не могут дать свободу своему воображению? Что мы — считаем, что воображение, свободная фантазия есть нечто буржуазное, и отдаем ее мещанам, которые являются самыми бескрылыми существами на свете?

Мы хотим дать своей фантазии крылья. Подготовив таким прологом, таким вступительным действием пьесу, мы могли бы изобразить в ней в каких-то формах какой-нибудь могущественный конфликт, закончить ее торжественным победным апофеозом, окрашенным в тона торжествующей жизни и торжествующего человека, и этот последний акт довести до такого предела согласованной гармоничной громкозвучности, до такого предела световой и цветовой яркости, до такого предела песне-танцевальной стихии на сцене, что вся зала встала бы и почувствовала себя закруженной в вихре этого великолепного общего настроения. Тогда театр заставит человека потерять чувство своей отъединенности в организованном коллективном переживании, и это никогда потом больше не забудется, — переживании почти такой же силы, как атака, когда с штыками, под боевой марш, идут вперед на смерть или к победе и закладывают этим в своей душе такую складку, которая остается навсегда. Если нам удастся создать оперу и балет этого типа, тогда нам незачем будет направлять наши взоры на старое или новое искусство буржуазии и искать там образцов, тогда пускай к колыбели нашей новой оперы придут волхвы из разных стран и поклонятся рождению новой оперы, которую создаст в самый ранний период своего развития новый человек.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	3
Предисловие	5
<i>В МИРЕ МУЗЫКИ</i>	
От автора	29
Культурное значение музыки Шопена (к 100-летию юбилею)	
1. Музыка XIX века	31
2. Споры над могилой Шопена	34
3. Шопен как субъективист	36
4. Шопен как музыкальный народник	38
У музыканта	40
О музыкальной драме	45
Послесловие	54
«Борис Годунов» Мусоргского	57
Рихард Штраус	64
Бетховен	75
Еще о Бетховене	80
«Гибель Фауста» Берлиоза	84
О Скрябине	89
К 40-летию деятельности А. К. Глазунова	96
В. В. Стасов и его значение для нас	104
Речь на концерте под управлением Оскара Фрида	109
<i>ВОПРОСЫ СОЦИОЛОГИИ МУЗЫКИ</i>	
Предисловие	117
Музыка и революция	121
Танеев и Скрябин	129
Новая книга о музыке	146
О социалистическом методе в теории и истории музыки (книга о музыке Н. Вебера)	158
Основы худ. образования	177
Один из сдвигов в искусствоведении	201

НЕСОБРАННЫЕ СТАТЬИ И РЕЧИ

Что такое понимание музыки?	229
Переворот господина Раймонда Дункана в искусстве	232
Русские спектакли в Париже	237
Пролетарский скрипач	243
«Борис Годунов» по-французски	245
Русский и американец в большом Парижском сезоне	248
Русские спектакли в Париже	252
Народные концерты Государственного оркестра	259
Из московских впечатлений. По театрам	261
Передовой отряд культуры на Западе	264
«Князь Игорь»	269
«Золотой петушок»	274
«Сказка о царе Салтане»	279
Несколько слов о Л. В. Собинове (вместо предисловия)	282
К 100-летию Большого театра	285
Для чего мы сохраняем Большой театр?	296
Сеговия	305
Ответ комсомольцам консерватории	306
Боги хороши после смерти	310
Мое мнение	317
Восслайте Октябры!	318
Октябрь и музыка	320
Подлинный «Борис Годунов»	326
Бетховен и современность	329
Что живо для нас в Бетховене	332
Развлекатель позолоченной толпы	341
Новинки дягилевского сезона	345
Клара Юнг	349
На «Прыжке через тень»	351
Романтика	353
Чайковский и современность	359
Франц Шуберт	361
Накануне музыкальной конференции	364
Социальные истоки музыкального искусства	366
О музыке	378
Почему нам дорог Бетховен	381
Гармонь на службе революции	393
Значение Скрябина для нашего времени	396
Путь Рихарда Вагнера	402
Н. А. Римский-Корсаков	413
Шаляпин в «Дон-Кихоте»	424

ПРИЛОЖЕНИЯ

Выступление А. В. Луначарского на Всесоюзной конференции по теории ладового ритма	431
Документы о деятельности А. В. Луначарского в области развития советской музыки в 1920—1924 годах	451
О концертах Большого театра	451
О государственной коллекции редких и старинных инструментов и о Государственном квартете им. Страдивариуса	454
Государственный квартет им. Страдивариуса	455
Три года работы квартета им. Страдивариуса	456
О предполагаемой поездке квартета им. Страдивариуса в связи с попытками установить музыкальные связи с заграницией	458
О воспитании молодых музыкантов	460

Новые пути оперы и балета. (Из доклада, произнесенного
12 мая 1930 года в Большом театре.)

Характер и содержание новой оперы	462
Значение балета в современном театре	464
Новый балетный спектакль	466
Элементы романтизма в пролетарской опере	467
Библиография работ А. В. Луначарского о музыке	468
Примечания	481
Указатель имен	519

Индекс 9-1-2

ЛУНАЧАРСКИЙ АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

В МИРЕ МУЗЫКИ

Редактор А. Курцман. Худож. редактор В. Антипов. Техн. редактор Л. Курасова. Корректор Ю. Фельдман

Подписано в печати 20/V 1971 г. А09827. Формат бумаги 60 × 90^{1/16}. Печ. л. 35,125. Уч.-изд. л. 32,34 (с вкл.) Тираж 15 000 экз. Изд. № 2007. Т. п. 70 г. № 555. Зак. 3920.
Цена 1 р. 87 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30
Ордена Ленина типография «Красный пролетарий»,
Москва, Краснопролетарская, 16.