

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО

---



*А. В. Михайлов*

А. В. МИХАЙЛОВ

МУЗЫКА  
В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Избранные статьи

Москва 1998

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
проект 97-04-16205*

Редколлегия:

Е. И. ЧИГАРЕВА (редактор-составитель), О. В. ЛОСЕВА,  
Д. Р. ПЕТРОВ, Е. М. ЦАРЕВА, В. С. ЦЕНОВА

**Михайлов А. В.**

Музыка в истории культуры: Избранные статьи. — М.: Московская гос. консерватория, 1998. — 264 с.

Ранее не публиковавшиеся статьи о музыке выдающегося мыслителя, филолога, литературоведа, переводчика А. В. Михайлова (1938—1995) охватывают творческие явления широкого историко-культурного диапазона (Бетховен, австрийская культура первой половины XX века, Веберн, Мусоргский, Яворский). Основной объект внимания исследователя: музыка в контексте развития истории и художественной культуры в ее национальной специфике — во взаимосвязях со словом в самом широком его понимании. Среди проблем, поднимаемых автором, — эволюция восприятия музыкальных стилей прошлого, музыкальная социология, организация музыкального пространства как отражение историко-культурной ситуации и особенностей индивидуального мышления, взаимосвязь музыки и литературы. Особую ценность представленным материалам придает широкий и всеобъемлющий взгляд философа и историка культуры на музыкальные явления во всей их художественной конкретности.

Для музыковедов, музыкантов, культурологов и широкого круга читателей.

ISBN 5-89598-011-2

© Михайлов А. В., 1998  
© Московская гос. консерватория  
им. П. И. Чайковского

## СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии ..... 4

### СТАТЬИ

Бетховен: преемственность и переосмысления ..... 7  
Австрийская культура после Первой мировой войны ..... 74  
Отказ и отступление. Пространство молчания в  
произведениях Антона Веберна ..... 111  
Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна ..... 128  
О мировоззрении М. П. Мусоргского ..... 147  
Болеслав Леопольдович Яворский по его письмам ..... 179

### ДОПОЛНЕНИЯ

Два текста 1994 года: ..... 221  
1. Предисловие, или, вернее сказать, Послесловие —  
к самому себе ..... 221  
2. [О Сен-Сансе и шарообразном смысле] ..... 223  
Письмо к В. Б. Вальковой ..... 226

### ПРИЛОЖЕНИЯ

Е. М. Царева. Слово Александра Викторовича Михайлова ..... 241  
Е. И. Чigareва. Музыка в научной мысли А. В. Михайлова ..... 243  
Основные опубликованные работы А. В. Михайлова  
о музыке и музыкальной эстетике, переводы ..... 258  
Неопубликованные работы А. В. Михайлова о музыке и  
музыкальной эстетике из его личного архива ..... 261

## От редколлегии

Настоящий сборник составлен из статей о музыке выдающегося мыслителя, филолога и искусствоведа Александра Викторовича Михайлова (1938–1995), относящихся к разным периодам творчества ученого и достаточно полно отражающих круг его интересов. Представленные здесь материалы — статьи, тексты докладов, подготовленные автором к печати или сохранившиеся в магнитофонной записи, — ранее не публиковались<sup>1</sup>, большая их часть находится в настоящее время в личном архиве А. В. Михайлова. В качестве дополнения в сборник включены три документа более частного характера, в которых отражаются как исследовательская позиция автора, так и особенности его личности.

Все материалы публикуются полностью, по авторским оригиналам или расшифровкам магнитофонных записей. Цитаты сверены с источниками. Исправления явных опечаток и ошибок не оговариваются. В двух случаях авторское написание иностранных фамилий (Релльштаб, Пфитцнер) заменено на общепринятое. Необходимые редакторские уточнения и дополнения в самих текстах заключены в квадратные скобки — [ ].

Авторские примечания к текстам обозначаются арабскими цифрами и даются постранично. Редакторские комментарии обозначаются римскими цифрами и помещаются в конце каждой статьи. Ввиду того, что ряд статей, представленных в сборнике, существует в нескольких авторских вариантах, редколлегия сочла необходимым в каждом случае давать краткое описание источника публикации и указывать на существование других.

В Приложение помещены статьи Е. М. Царевой и Е. И. Чигаревой, посвященные общению А. В. Михайлова с музыкой и музыкантами, списки его опубликованных и неопубликованных работ о музыке и музыкальной эстетике.

Редколлегия выражает искреннюю признательность Норе Андреевне Михайловой, вдове ученого, предоставившей материалы из его личного архива, Вере Ивановне Зыковой и Виктору Александровичу Михайлову, родителям А. В. Михайлова, воспоминания которых использованы в статье Е. И. Чигаревой (см. Приложение), доктору искусствоведения Инне Алексеевне Барсовой за ценные советы и рекомендации, а также всем тем, кто оказал помощь при подготовке сборника к изданию.

## СТАТЬИ

---

<sup>1</sup> Сборник материалов научной конференции «Наследие Б. Л. Яворского» (М., 1997), в который вошла статья А. В. Михайлова «Болеслав Леопольдович Яворский по его письмам», вышел из печати уже тогда, когда работа над настоящим изданием была завершена.

## БЕТХОВЕН: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ

(конец 1970-х годов)

В художественной жизни нередко наступает такой момент, когда вдруг оказывается, что творческое явление, образующее существенную часть культурного наследия и прочно укрепившееся в сознании общества, словно выскальзывает из рук и как бы перестает быть доступным с привычной непосредственностью. Даже самая ценность явления перестает восприниматься тогда как нечто само собой разумеющееся. Самое представление о традиции приходит в движение<sup>1</sup>.

В музыке тонкий слушатель, а это значит прежде всего — тонкий ее исполнитель, слышащий несравненно больше и лучше других, в таких ситуациях утрачивает полнейшую уверенность в том, что он слышит, понимает и передает музыку правильно. Появляются сомнения и с ними желание поверить свое слышание... Между исполнителем и произведением встают такие силы, которые их разъединяют, а должны соединить крепче, — вместо простой, данной как бы от рождения непосредственности и очевидности соединения.

Такой процесс отрыва музыки прошлого от непосредственной данности традиции давно затронул музыку Моцарта и Гайдна, неравномерно коснувшись исполнителей разных жанров, — эту музыку, смею утверждать по собственным наблюдениям, пианисту, например, играть труднее, чем что-либо, — этот процесс со всеми сложностями переходной поры затронул в наши дни музыку Бетховена. Ее роль в музыкальном сознании огромна, а потому любой идущий в самую основу процесс подобен тут вулканическим извержениям, всколыхивающим целый океан. Как исполнять музыку Бетховена — вопрос практический. Очень хорошо написал М. Е. Тараканов: «Интерпретация ежедневно, можно даже сказать, ежечасно практически осуществляет ту задачу, которую мы пытаемся разрешить усилиями мысли. Она представляет не только воссоздание, но и художественное познание произведения музыки — познание, которое существенно меняет творимый им самим предмет»<sup>1</sup>. У исполнителя и у музыковеда, у историка культуры — задачи в глубине своей общие. А

<sup>1</sup> Тараканов М. Е. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. — Л., 1980. — С. 137.



именно, общее — в познании закономерно, исторически меняющегося художественного произведения, в осмыслении его смысла (процесс, таким образом, соединения двух смысловых линий — одной, идущей от прошлого, в нем коренящейся, и другой, идущей от настоящего, от мировосприятия современности). Наше малое дело в этой статье — показать разного рода исторические обстоятельства (естественно, далеко не все), которые, складываясь, создавали и создают сложности для осмысления музыки Бетховена — сложности в конечном счете практического порядка.

В освоении музыки, глубочайший смысл которой поверен векам, происходит постоянный сложный переход; сама музыка, достойная пережить своего творца, неустанно творит — она творит живую связь прошлого и настоящего, глубину памяти всё новых и новых поколений. Она принадлежит настоящему. Настоящее же всё снова и снова осмысляет свою историю. История не отложила куда-то в сторону, как нечто готовое, совершившееся до конца, больше уже никого чрезмерно не волнующее. Она продолжает твориться, и великие художники прошлого — ее творцы вместе с нами и через нас. И эта статья о Бетховене есть не разыскание фактов старины, а анализ современного художественного сознания в его противоречиях и нескладностях. Бывают противоречия творческие, которые обеспечивают движение вперед; обнажаясь, эти противоречия делают явной и всякую несурязицу, которую вместе с большой и существенной традицией донесли до наших дней наслоения времени; эти отмершие коралловые рифы стоит потревожить, чтобы отделить в традиции существенное от несущественного, истинное от заведомо ложного, что примешивалось к истине.

Музыка Бетховена зовет к мысли, и вдвойне — если сегодня требует усиленных, напряженных попыток своего осмысления. Она уже не совпадает с простотой своей непосредственности и — как явление, требующее, чтобы в нем удостоверивались на деле и по существу, — уже не совпадает попросту с тем, что принесла с собой традиция — традиция исполнения и истолкования музыки Бетховена.

Представление о традиции как преемственности, когда знание или умение передается из рук в руки и от поколения к поколению, несомненно поколеблено в XX веке. Дело не в отмирании традиционного, при котором сам этот процесс передачи знания и умения прерывался бы, но в совершенно особенной, ранее не бывалой сложности обстоятельств, при которых проис-

ходит такая передача. Интенсивность культурного развития такова, что передаваемое — из рук в руки и от поколения к поколению — должно в то же самое время претерпевать перерождение, чтобы сохранить самую свою суть и смысл: метаморфоза на месте устойчивого облика.

Такого рода осложнение в жизни традиции — не приобретение XX века, но XX век, со всей его художественной путаницей и суетой, разноголосицей, лишь усугубляет кризисы вековой давности. Сущность их заключается в том, что, если говорить об искусстве, в «момент» передачи (знания и умения) капитально переосмысливается самая суть искусства, так что всё то, что передается, словно переворачивается с ног на голову и должно заново обрести точку опоры. Таких кризисных узлов от Бетховена до нашего времени два: рубеж XVIII–XIX веков и середина XIX века (расплывчатость временных границ исторического «момента», надо думать, не нуждается в пояснениях). Так, на рубеже XVIII–XIX веков музыка окончательно обретает свою автономность, впервые начинает требовать специфически эстетического внимания, определенной целенаправленной установки слуха, навыка слушать музыку «изнутри» музыкального произведения, как мысль и смысл. При этом она вырывается из вековых, устоявшихся социальных связей, ее существование перестает разумеется само собою, каждое отдельное музыкальное сочинение обязано внутренне оправдывать себя как мысль и смысл; привычки слушателей музыки, тоже складывавшиеся веками, отстают от этой новой ситуации и лишь постепенно осваиваются с нею<sup>2</sup>. Подобное, может быть, менее ясно, можно наблюдать и в других искусствах: так, в это же время разрушается риторический тип словесности и открывается путь к совершенно иному реалистическому осмыслению литературы<sup>3</sup>. Рубеж XVIII–XIX веков — это серьезный, тяжелый кризис для всех искусств: они выходят из него совершенно обновленные, глубоко переосмысленные, во многом изменившие свои цели, направления и средства.

Но и середина XIX века — тоже серьезный кризис (заметим то очевидное, что само слово «кризис» лишено негативного от-

<sup>2</sup> Об этом подробно говорится во вступительной статье к изданию: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. — М., 1981.

<sup>3</sup> См. об этом подробнее раздел «Методы и стили» в книге «Теория литературы» в 4-х томах, готовящейся к изданию Институтом мировой литературы; там два типа литературы условно названы морально-риторическим и реалистическим<sup>ii</sup>.

тенка и означает переосмысление, переоценку существующего). Начало XIX века, то есть предшествующий кризис, уже оставил свое «тяжелое» наследие — оно заключалось в том, что между зрителем-слушателем-читателем и искусством как бы выросла стена, которую каждый должен преодолевать собственными силами; прежде — если позволено упрощение — то искусство, которое «получал» каждый зритель, слушатель и т. д., было заведомо согласовано с определенной социальной ситуацией и с людьми, которые принимали в ней участие; эта ситуация смыкала зрителя-слушателя и искусство в мирный, почти беспроблемный круг, во всяком случае не требуя от человека непереносимой индивидуальной реакции на искусство, реакции, отличной от других, во всяком случае не требуя от него и каких-либо особенных актов своего понимания, уразумения. В начале XIX века, с утратой этих «стереотипных» ситуаций, с их отходом на второй план, человек, несравненно более разобщенный с другими, выпавший из «общин», оказывается перед морем искусства, беспокойным, пестрым и к тому же требующим от зрителя и слушателя индивидуальных реакций и актов понимания, всё в прямую противоположность к типичным «ожиданиям» такого зрителя и слушателя. Новый кризис середины века заключается, однако, совсем не в том, что между зрителем-слушателем и искусством вырастает преграда, потому, что это было еще оставлено в наследство от предыдущего периода. Эта-то сложность как раз быстро преодолевалась, потому что искусство стало быстро перестраивать себя по образу и подобию того конкретного человека, который воспринимал и усваивал искусство.

Новый кризис был, так сказать, двояким. Он, во-первых, заключался в том, что искусству были предоставлены широчайшие возможности свободного творчества, создания индивидуальных смысловых построений, целых художественных миров, — и этой возможностью прекрасно воспользовалось настоящее искусство XIX века, — но искусство точно так же могло оставаться на самом первичном уровне «тождества» со зрителем или слушателем (с «потребителем» искусства), довольствуясь поверхностным откликом на ситуацию. Такое искусство могло удовлетворять зрителя или слушателя, не подготовленного к новым требованиям восприятия искусства. Тем самым перед искусством открылись и возможности подлинности, ранее неслыханные, но тогда уже искусству и всякому произведению искусства, не полагаясь на формы общепринятого, приходилось полностью нести ответ за самого себя, и ранее неслыханные возможности неподлинности,

при которой в искусстве не оставалось, собственно, ничего художественного! (совсем иная ситуация — до всех этих кризисов: скажем, неталантливая церковная музыка или парадный портрет бездарного художника во всяком случае удовлетворяли ситуации, когда в них нуждались, и во всяком случае удовлетворяли минимальным ремесленным требованиям, поскольку ремесло-то как раз и было предметом прямой передачи традиции, передачи из рук в руки).

Новый кризис, во-вторых, заключался в том, что всей сложной жизни искусства в это время нарочито придавался некий благообразный вид примиренности, — реальные конфликты искусства, конфликты художественного содержания, равно как и формы, вытеснялись из сознания самих зрителей, у которых создавалось впечатление, что искусство и есть не более чем точное и тщательное копирование окружающей действительности в ее непосредственности.

Последнее, непосредственность, — наиважнейшее: XIX век, век историзма, вопреки такому историзму стал эпохой, в течение которой зритель, слушатель, читатель (пресловутый массовый «потребитель» искусства) всячески убеждались в том, что настоящее-то искусство воспроизводит конкретную, отрезанную от всякой истории (и традиции!) точку — «сейчас и здесь» его, этого эмпирического человека, непосредственной реальности. Создавалось впечатление, что искусство (наконец-то!) обрело себя — и в этом есть безусловно истинная сторона — но что обрело оно себя не в чем ином, как в буквальном воспроизведении (или даже возвеличивании) ползучего эмпиризма — ограниченной жизни недалекого мещанина XIX века, который не столько живет благополучно, сколько всеми силами стремится утвердиться в своем благополучии. Кризис заключался, таким образом, в распаде искусства — на подлинное и неподлинное, качественное и некачественное, ложное и истинное, собственно искусство и не-искусство, причем никакие традиции ремесла не могли уже спасти единство искусства — искусства, поставленного на свои ноги, но очень редко умевшего ходить (процент художественного «брака» в искусстве XIX века был, очевидно, довольно велик!). «Мы стоим не перед картиной, а перед фрагментом самой жизни, и живем вместе с нею»<sup>4</sup> — излюбленный аргумент художественной критики XIX века, да и зрительского восприятия.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Grimschitz B. Ferdinand Georg Waldmüller. — Salzburg, 1957. — S. 76.

Сам по себе он скрывает разное: правда жизни, реально открывшаяся перед искусством, своей яркостью застлала порой художнический взор — приведенный отзыв относится к картине француза Шарля Мюллера и принадлежит выдающемуся художнику, который как идеалом, достигнутым всем мировым искусством, восторгался полотнами Поля Делароша, Ари Шеффера, Ораса Верне; художественная посредственность взобралась на вершину всего развития искусства, и такой небывалый «взлет» — показатель особой кризисности искусства и равным образом культуры восприятия и осмысления искусства. Готовность довольствоваться немногим и открывать идеальность у себя под носом — одна из черт культуры XIX века. Сложное сочетание кризисных и противоречивых моментов в первую половину века, названное удобным термином «бидермейер»<sup>5</sup>, характеризуется именно господствующей тенденцией всё искусство представить в примерном, слегка идеализированном виде. Однако культура последующих десятилетий (причем вплоть до наших дней) отмечена склонностью всё вновь и вновь восстанавливать, «реставрировать» бидермейер, при этом, теперь, в наши дни, роль «цельного», не затронутого разладом культурного периода, выпадает на долю века как раз наиболее кризисного, сосредоточившего в себе многообразные метаморфозы художественной традиции, — на долю XIX века.

Не следует и нам впадать в сходную ошибку — полагать, что всякое ценное явление искусства прошлого дано нам «за так», без заслуг и добрых дел с нашей стороны, что оно доставлено к нам из первых рук, по прямой линии, и что нам остается только восторгаться тем, что, как признается всеми, столь совершенно. Существенные явления искусства прошлого — это, напротив, то, что дошло до нас через преграды и водоразделы в истории — через глубокие кризисы, в которых решительно видоизменялось само понимание того, что есть искусство. Именно поэтому всякий шедевр прошлого — не само собою разумеющаяся непосред-

ственность, для уразумения которой и для восхищения которой достаточно в течение считанных секунд посмотреть на «вещь» через стекло, которым она закрыта, — на «Джоконду» Леонардо. Напротив, всякая вещь, которая влечет нас к себе, требует того, чтобы мы удостоверялись в правильности своего понимания и поправляли его, разворачивая назад тот исторический ряд понимания, который и соединяет, и разъединяет нас с произведением искусства. Любое произведение погружено в такой исторический поток, а поскольку художественные кризисы, не внешние, но затрагивающие само искусство и его восприятие, скопились в новейшее время, то очевидно, что и хронологически недавнее затронуто теми метаморфозами, какие претерпевает и в каких единственно сохраняется в наши дни художественная традиция.

И в наши дни, среди всей неразберихи художественной жизни, всё более ясно намечается одна кризисная черта восприятия искусства — черта, размежевающая в восприятии искусства исторический интерес и историческую незаинтересованность, то есть тягу к восприятию искусства в его исторической конкретности, в верности его замыслу, с одной стороны, и, с другой, — тот потребительский агностицизм, который всякое искусство потребляет (не воспринимает, усваивает, осмысляет) как своего рода сырой продукт. Это второе, не испытывая склонности к наукообразной объективности, можно было бы назвать чертой неоварварства. Новый варвар нашего времени живет в благоустроенном интерьере, образованном историей культуры всех веков и народов, доставленной ему прямо на дом, и потребляет эту культуру, как варвар — банан, который он не варит, не жарит и не печет и к которому он протягивает не столько руку, сколько рот. Кулинарные увлечения его давно известны: именно он, создавая всё новые рецепты, соединяет симфонию Моцарта с джазовым ударником, как мясо с соусом, цвет — с музыкой, Матисса — с Леонидом Чижиком.

В нашей статье говорится далее о Бетховене. Краткий очерк не претендует на какую-либо полноту проблематики — для нас важно то одно, что Бетховен пришел к нам еще из эпохи первого из названных выше кризисов. Творчество Бетховена, каким оно пришло к нам, вынесло на себе всю историю последующих культурных кризисов и метаморфоз, и было бы крайне интересно узнать с достоверностью, что скрывается за наслоениями времени. Кажется несомненным, что наше время к подлинному Бетховену ближе, чем, скажем, 1890 или 1920 год, и ясно, что близость эту определяют не только научные изыскания, но пре-

<sup>5</sup> Словом «бидермейер» в немецком литературоведении и искусствознании характеризуется эпоха примерно 1815—1848 годов, между «романтизмом» начала века и «поэтическим реализмом» второй половины века, со сложной интерференцией противоположных тенденций. См.: *Sengle F. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Revolution und Restauration. Bd. 1-3.* — Stuttgart, 1971—1980, а также: *Михайлов А. В.* Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века // Советское искусствознание-76. — № 1. — М., 1977. — С. 137-174; *Михайлов А. В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. — М., 1981. — С. 48-56.

жде всего подлинное творчество великих музыкантов. Ближе — благодаря знанию о разделяющем или благодаря предчувствию знания. Но, конечно, и близость наша — такая, какая может быть только через полтора-два десятилетия, благодаря историческому опыту; приближает временная даль, уча на ошибках и достижениях. В нашей статье дело — не в теоретизировании, а в заготовках для теории; ее задача — разочаровать, показав источники заблуждения, которые приводят к неожиданным искажениям того самого, чем слушатели и исполнители искренне увлечены. Но точно так, как увлечения и подлинный интерес порой ведут к ошибкам, так часто в истории культуры оказывается, что истина обретается на путях заблуждения: так с Бетховеном, когда художественный смысл находится в почти постоянном процессе метаморфозы. Наконец, Бетховен как культурное явление демонстрирует нам среди всех этих метаморфоз ту логику, согласно которой живое и горящее своими животрепещущими проблемами искусство постепенно откладывается в традицию как собрание безусловно признаваемых ценностей. Бетховен превосходно демонстрирует нам логику процесса, но не конечный его итог, потому что оказывается, что искусство Бетховена предельно далеко от того, чтобы восприниматься как шедевр, и только, — напротив, его искусство подвергается решительному переосмыслению, оно живо, как бывает то, что совсем не ушло в прошлое со своим временем, но реально присутствует еще и в нашем времени: живое наличие начала XIX века в конце XX столетия! Можно, очевидно, наметить три этапа в усвоении художественного явления, произведения, пока оно не стало незыблемым звеном художественной традиции:

1. сначала художественное явление, произведение искусства воспринимается и переживается как «свое», неотделимое от «нашего» окружения, от «нашего» художественного языка;

2. затем, по инерции, явление искусства всё еще воспринимается как органическая принадлежность «нашего» художественного мира и при этом участвует во всех тех переменах («метаморфозах»), которые претерпевает «наш» художественный язык; взгляд на явление ретроспективен, оно «подтягивается» к настоящему моменту художественного развития и отрывается от тех предшествующих явлений, которые перестали уже восприниматься как органическая принадлежность «нашей» культуры, нашего языка; такое явление плавно, незаметно «модернизируется»;

3. далее, явление начинает отходить в историю, откладываться в ней, связь с настоящим начинает осознаваться как весьма

опосредованная, и тогда важнейшими оказываются связи его с предшествующими явлениями, рост его языка и склада, вырастание из предыдущего.

Эта схема показывает, что Бетховен как явление, очевидно, надолго «застрял» во втором этапе своего усвоения, то есть в течение долгого, чрезмерно долгого времени продолжал восприниматься как непосредственное выражение органического языка музыки, хотя постепенно и отходил в прошлое — словно самый старый слой органического языка музыки. Об этом будет несколько подробнее сказано ниже. Но Бетховен далеко еще не открыт в своей художественной конкретности, и можно сказать (тоже парадокс традиции!), что несомненная актуальность самих смыслов его музыки, продолжавшая расти вместе с новыми поколениями, в какой-то степени закрывала «букву» того, что было сказано Бетховеном.

## I

Немецкая писательница Беттина Brentano, сестра романтического поэта Клеменса Brentano и жена романтического поэта Ахима фон Арнима, в своей книге «Илиус Памфилиус и Амбросия» (1848) поместила три письма Бетховена к ней<sup>6</sup>, которым было суждено сыграть значительную роль в истории усвоения бетховенского творчества.

Третье из них известно, пожалуй, каждому. Напомним о нем отрывком; Бетховен пишет из Теплица в августе 1812 года: «По дороге к себе домой мы встретили вчера всю семью императора, мы издали увидели, что они идут, Гете высвободил руку, за которую я держал его, и встал с краю дороги, — что я ему ни говорил, я не мог заставить его сделать шаг вперед; тогда я надвинул шляпу на лоб, застегнул на все пуговицы сюртук, и, заложив руки за спину, прошел прямо сквозь толпу. Князя и придворная камарилья выстроились шпалерами, герцог Рудольф снял передо мною шляпу, императрица приветствовала меня первой. Эти-то господа знают меня. Видеть, как вся эта процессия продефилировала мимо Гете, было для меня подлинной забавой. Он стоял у обочины, сняв шляпу, склонившись. Потом я намылил ему голову, никак не хотел его простить и припомнил

<sup>6</sup> Эти письма Беттина впервые опубликовала в 1839 году в нюрнбергском журнале «Athenäum» (см.: Goedeke K. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Bd. VI. — Dresden, 1898. — S. 82), но тогда они не обратили на себя должного внимания.

ему все его грехи — прежде всего против Вас, любезнейшая подруга, потому что мы как раз говорили о Вас. Господи! если бы я мог столько времени провести с Вами, сколько он, я бы создал еще больше, еще куда больше великих вещей»<sup>7</sup>.

Это письмо так памятно потому, что без него не обходится почти ни одна биография Бетховена. Беттина Brentano пересказывает этот же эпизод в письме князю Пюклер-Мускау в марте 1832 года<sup>8</sup>, откуда его позаимствовал, со множеством подробностей, Ромен Роллан. Яркая сцена украшает все биографии Бетховена<sup>9</sup>, где обычно воспроизводится и написанная на этот сюжет картина совсем неизвестного немецкого художника Ромлинга. Впечатление от этой репродукции в свою очередь неплохо передано Р. Ролланом, который видел эту сцену так: «Бетховен, развесив руки, врезался прямо в великокняжескую толпу и прошел сквозь нее как болид»<sup>10</sup>.

Сцена прочно вошла и в ту литературу, в которой история искусства служит материалом для уроков простоватой морали: «С детства привыкший к труду, композитор был твердо уверен, что ум и трудолюбие выше знатности и богатства. Однажды, на-

<sup>7</sup> *Arnim B. von. Sämtliche Werke / Hrsg. von W. Oehlke. Bd. 5. — Berlin, 1920. — S. 440-441. См. также: Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. — 3. Aufl. — Münster, 1860. — 2. Th. — S. 349-351. По-русски это письмо полностью можно прочитать в комментариях к изданию: Письма Бетховена. 1812—1816 / Сост. Н. Л. Фишман. — М., 1977. — С. 113-114.*

<sup>8</sup> *Arnim B. von. Sämtliche Werke. Bd. 7. — Berlin, 1922. — S. 378. Впервые опубликовано в 1873 году.*

<sup>9</sup> *Роллан Р. Гете и Бетховен // Роллан Р. Собр. соч. Т. XV. — Л., 1932. — С. 44-45. Ср. также: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. — 5-е изд. — М., 1977. — С. 270: «Так называемое третье письмо Бетховена Беттине (1812), очевидно, сочинено адресаткой. Однако оно настолько точно (!) воспроизводит подлинный (!) рассказ Бетховена о прогулке с Гете и так талантливо отображает стиль писем композитора, что хочется сказать: оно могло бы быть написано Бетховеном». Некритичность одного из биографов заходила так далеко, что он, напротив, полагал, будто сомневаться в подлинности письма Бетховена присуще лишь «буржуазному музыковедению» (*Schönewolf K. Beethoven in der Zeitenwende. Bd. 1. — Halle, 1953. — S. 568*). Даже в «Литературном наследстве» в свое время был опубликован безобразный рисунок, варьирующий ту же тему: Карл Релинг. «Встреча Гете и Бетховена с австрийским герцогом на прогулке в Теплице (летом 1811 года)». См.: Литературное наследство. Т. 4-6. — М., 1932. — С. 33. Более сдержанно отзывался Э. Эррно (*Эррно Э. Жизнь Бетховена. — М., 1959. — С. 195, 181-183*).*

<sup>10</sup> *Роллан Р. Гете и Бетховен. — С. 45.*

ходясь на курорте близ Вены<sup>11</sup>, он стремительно прошел мимо императрицы, едва прикоснувшись к шляпе. Придворное общество принуждено было расступиться и уступить ему дорогу. А в это время Гете, знаменитый немецкий поэт, автор «Фауста», стоял на краю дороги без шляпы, с низко склоненной головой. Эту встречу запечатлел на своей картине немецкий художник Ромлинг»<sup>12</sup>.

Между тем биографы Бетховена всегда знали, что подлинность письма Бетховена Беттине Brentano весьма сомнительна. В наши дни Оскар Фамбах доказал не только, что такого письма не было, но что не могло быть и самой встречи, — поскольку всех действующих лиц сцены — поэта, композитора, императрицу, эрцгерцога — никак не удастся собрать в одном месте и в одно время (хотя Гете и Бетховен не раз встречались летом 1812 года)<sup>13</sup>. Императрица Мария Лудовика уезжает из Теплица 10 августа, Бетховен с конца июля жил в Карлсбаде и Франценсбаде и т. д. Но и в середине прошлого века не было основания доверять Беттине Brentano — ученик Бетховена, Антон Шиндлер, тщетно пытался добиться того, чтобы Беттина показала ему подлинник письма, Беттина не желала понимать его намеков<sup>14</sup>. Биографы композитора, которых влекло к этому письму неудержимой силой, нашли тот выход из положения, к которому прибегает и Р. Роллан: он «черпает» из письма Бетховена к Беттине — «независимо от того, составлено ли оно Бетховеном или Беттиной со слов Бетховена, записанных ею»<sup>15</sup>.

Однако помимо фактических доказательств подложности бетховенского письма всегда существовали психологические и стилистические аргументы, свидетельствовавшие о его неподлинно-

<sup>11</sup> Теплиц расположен, напротив, к северо-западу от Праги.

<sup>12</sup> *Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран для 5 класса детских музыкальных школ. — 5-е изд. — М., 1977. — С. 70. Здесь, на с. 68 — бледный, в серых разводах, отпечаток картины Ромлинга, а на с. 68 — картина «Бетховен на лоне природы», автор которой вообще не указан; видимо, безымянность картины должна служить залогом подлинности изображенного. Учтем, с какой готовностью педагогическая литература прибегает к отжимкам немецкой культуры прошлого века.*

<sup>13</sup> *Fambach O. Eine Brieftäuschung der Bettina von Arnim... // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 45. — 1971. — S. 773-778.*

<sup>14</sup> *Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. — 1. Th. — S. 177-178.*

<sup>15</sup> *Роллан Р. Гете и Бетховен. — С. 45.*

сти. Удивительно, что аргументы стилистические, очевидно, не имели никакого веса в глазах такого эстетически-чуткого автора, как Роллан. Ведь всё письмо — не что иное, как не очень ловкая подделка под стиль Бетховена, — не очень ловкая, потому что она и не была задумана как подделка! Беттина Brentano воспроизводит важные для нее черты Бетховена — не столько черты стиля, сколько черты личности. А Бетховен в ее представлении — человек неотесанный, грубый, с поведением странным, порою вызывающим, резко нарушающим всякие нормы благоприличия. Таково представление о Бетховене самых преданных его друзей и современников, и, по всей видимости, в этом нет сугубого искажения истины или преувеличения. Чего стоит один рассказанный Ф. Рисом эпизод, когда Бетховен запускает тарелкой с мясным блюдом в голову кельнера, а тот стоит с подносом, полным посуды, и, не зная что делать, вынужден слизывать текущий по лицу соус, — удивительно, что публика, а потом и Бетховен, разражаются при виде этого громким хохотом!<sup>16</sup> Тот же Рис пишет: «Бетховен в своем поведении был очень неловок, беспомощен; в его неуклюжих движениях не было ни малейшей грации. Редко он брал в руки вещь, чтобы она не падала на пол, не разбивалась»<sup>17</sup>. Всё письмо Беттины, написанное ею за Бетховена, — это реализация, может быть, и верного, но совсем неглубокого образа Бетховена.

Но только реализация средствами ее, Беттины, поэтики! А это была поэтика особого литературного жанра, для которого эпоха бидермейера не придумала никакого обозначения. И сама Беттина не сумела теоретически объяснить его, а этим подвела читателей — поскольку не дала им в руки ключа к адекватному чтению своих созданий. Жанр ее книг обычно определяют как «роман в письмах»<sup>18</sup>, но Ф. Зенгле в его капитальном исследовании литературы в эпоху бидермейера удалось показать неповторимое своеобразие сочинений Беттины<sup>19</sup>. Легче всего было бы представить ее создания по аналогии с психологическими био-

графиями XX столетия — вроде тех, какие создавал А. Моруа. Тут фактичность уступает место пресловутой психологической «правде» и убедительности. Только что Беттина Brentano последовательно строила свои сочинения на подлинных письмах, которые, по ее замыслу, однако, было дозволено сколько угодно перерабатывать, переставлять, дополнять и доделывать. Поэтому и три письма Бетховена в ее сочинении — это отнюдь не планомерный «обман», а романтический прием психологической биографии; из трех бетховенских писем одно — подлинно. Беттина создавала свои биографические книги почти без временной дистанции к событиям — таковы ее «романы» о Гете, о Клементе Brentano, о поэтессе Каролине фон Гюндероде и книга «Илиус Памфилиус», которую можно назвать романом о поэте неполучившемся — Филиппе Натусиусе. И всякий раз литературный роман Беттины — это еще и роман из ее жизни.

Выдумывая сцену с Бетховеном в Теплице, Беттина и в мыслях не имела как-то унизить Гете. Она была великой почитательницей поэта и отдала бы многое, чтобы остаться с ним в прежних дружеских отношениях (они были резко оборваны в 1811 году), а это для нее значило — пользоваться полнейшим его доверием и до поры, до времени хранить самые интимные его тайны. «Романы» Беттины — это прежде всего «романы» о ней же самой, в которых она выступает как наперсница своих героев. Центр сочиненного ею письма Бетховена, а еще прежде того сочиненного эпизода, — это сама Беттина. Для нее главное — в том, что Гете и Бетховен рассуждали именно о ней, когда повстречали семейство австрийского императора, но именно это и обращает письмо в своеобразную мюнхгаузиаду или хлестаковщину, которой почему-то упорно не чувствовали биографы Бетховена. Гете и Бетховен беседуют о Беттине (о чем еще более важно могли бы они говорить?), тут подвертывается случай каждому предстать в своем подлинном виде, после чего Бетховен, показавший свою грубую демократичность и презрение к сильным мира сего (а, по мнению педагога-музыканта, — доказавший свой ум и трудолюбие), вправе покарать царедворца, вменив ему в вину — невнимание к Беттине Brentano (поскольку именно в этом состоит его настоящий проступок). Ради того, чтобы рассказать такую историю, вымышленный Беттиной «Бетховен» вынужден писать не своим слогом, а слогом Беттины, вынужден быть психологически-открытым, экзальтированным, откровенным, интимно-доверительным, каким он никогда не был. Как правильно предположил О. Фамбах, «фальсификация»

<sup>16</sup> Wegeler F., Ries F. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven / Hrsg. von A. Chr. Kalischer. — 2. Aufl. — Berlin; Leipzig, 1906. — S. 143.

<sup>17</sup> Ibid. — S. 141. Cp.: Breuning G. von. Aus dem Schwarzspanierhause / Hrsg. von A. Chr. Kalischer. — Berlin; Leipzig, 1907. — S. 61.

<sup>18</sup> См., например: Hahn K.-H. Bettina von Arnim in ihrem Verhältnis zu Staat und Politik. — Weimar, 1959. — S. 21.

<sup>19</sup> Sengle F. Biedermeierzeit. Bd. II. — Stuttgart, 1972. — S. 210-213.



Беттины есть вариация на слова из подлинного письма Бетховена от 9 августа 1812 года, адресованного лейпцигскому издателю Гертелю<sup>20</sup>. Бетховен пишет: «Гете придворный воздух нравится больше, чем то пристало поэту. Что говорить о смешном тщеславии виртуозов, если поэты, первые учителя нации, забывают обо всем за этим блеском...». И только! Какие конкретные переживания лета 1812 года скрываются за такими общими и сдержанными словами — о том едва ли могла узнать от Бетховена Беттина.

Спустя четверть века и еще позднее «казня» Гете за его отступничество, Беттина поручает Бетховену вступить за нее, но допускает несколько психологических просчетов.

Во-первых, поведение Бетховена в эпизоде далеко не безукоризненно; аристократическая «толпа» сглаживает бетховенский афронт, но при этом совсем и не догадывается о подоплеке столь демонстративного поведения (которое продиктовано намерением вывести «на чистую воду» своего собеседника). Напротив, поведение Гете не выходит за рамки обычая, так что даже человек самых демократических убеждений, если бы он не захотел вести себя по-мальчишески необдуманно, всё же должен был поступить так, как Гете.

Во-вторых, та манера поведения, которую приписывает Бетховену Беттина, тоже имеет свою оборотную сторону. Так ведет себя не человек независимый, а конкурент, то есть, здесь, не человек, презирующий знать, а соревнующийся с нею. Такое вполне в духе Бетховена. В ответ брату, подписавшемуся «землевладелец», Бетховен подписывается — «мозговладелец» (*Hirnbesitzer*), хотя и не очень складно<sup>21</sup>. В духе подобной полемики Беттина сочиняет за Бетховена (и на этот раз весьма выразительно) знаменитую фразу о том, что «короли и государи могут творить

<sup>20</sup> *Fambach O.* Eine Brieftäuschung der Bettina von Arnim... — S. 777. О судьбе этого письма в старой литературе о Бетховене см.: *Schmitz A.* Das romantische Beethovenbild. — Bonn, 1927 (Darmstadt, 1978). — S. 16–21. Характерно, что яростный противник Бетховена, Улыбышев, охотно следует тому образу Бетховена, который создавала Беттина Брентано: для него Бетховен — человек, «управляемый фантазиями и никогда не прислушивающийся к голосу практического рассудка» (цит. по: *Schmitz A.* Das romantische Beethovenbild. — S. 16). О Бетховене в романтической традиции см. также: *Boyer J.* Le «romantisme» de Beethoven. Contribution à l'étude de la formation d'une légende. — Paris, 1938 (специально о Беттине Брентано — P. 124–144).

<sup>21</sup> *Schindler A.* Biographie von Ludwig van Beethoven. — 2. Th. — S. 190.

профессоров и тайных советников, но не великих людей и умы, возвышающиеся над людской сволочью»<sup>22</sup>.

Вообще говоря, друзья и сторонники Бетховена, словно подхватывая брошенный композитором лозунг, разжигают этот мотив соперничества между «мозговладельцем» и богачами, между аристократом по духу и аристократами по рождению<sup>23</sup>. Биографы, особенно позднейшие, часто забывали о том, что это соперничество в реальной жизни выглядело совсем не похоже на борьбу демократа против аристократов, по крайней мере внешне выглядело совершенно иначе. Шиндлер писал: «Можно считать вполне достоверным, что ни гений, ни шедевры не доставили бы Бетховену привилегированного положения в аристократических кругах, не будь молчаливого предположения о том, что он — ровня им»<sup>24</sup>. Голландское «ван» постоянно принималось за свидетельство дворянского происхождения Бетховена (подобно немецкому «фон»), а Бетховен прилагал усилия к тому, чтобы такая иллюзия сохранялась<sup>25</sup>. Когда же в 1818 году в связи с процессом об усыновлении племянника Бетховена Карла правда вышла наружу, это было для Бетховена тяжелым ударом<sup>26</sup>. И для переживаний были все основания! Уже требование суда документально подтвердить свое дворянство было невыполнимо и унизительно; Бетховену рисовалась ужасная перспектива глубокого социального падения и тяжких нравственных испытаний в обществе, ценившем его за звание, а не по заслугам. Убеждать суд в том, что благородство состоит в достоинствах ума и сердца, было бесполезно, но, поступая так<sup>27</sup>, Бетховен показывал себя человеком, глубоко впитавшим в себя сумму самых прогрессив-

<sup>22</sup> *Arnim B.* von. Sämtliche Werke. Bd. 5. — S. 440.

<sup>23</sup> Еще в феврале 1827 года венский учитель музыки И. Э. Долежалек, подбодренный в общении с Бетховеном, говорит ему: «Этот предикат (дворянский. — А. М.) подобает вам более, нежели сотне превосходительств при всех орденах» (цит. по: *Kalischer A.* Chr. Beethoven und Berlin. — Berlin; Leipzig, o. J. — S. 234).

<sup>24</sup> *Schindler A.* Biographie von Ludwig van Beethoven. — 1. Th. — S. 257.

<sup>25</sup> *Solomon M.* Beethoven: The Nobility Pretense // *The Musical Quarterly*. — Vol. 61. — 1975. — P. 272–294.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Schindler A.* Biographie von Ludwig van Beethoven. — 1. Th. — S. 256.

ных идей австрийского просвещения (так называемого «йозефинизма»)<sup>28</sup>.

В австрийском просвещении неповторимым образом соединились радикализм и черты архаичности. В 80-е — 90-е годы XVIII века йозефинизм последовательно порождал проявления того, что называют немецким «якобинством», то есть намерение (иногда подкрепленное практикой) идти как угодно далеко в разрешении социальных задач эпохи, в том числе и даже подражая кровавой партии Робеспьера<sup>29</sup>. Когда в Германии и Австрии политическое положение стабилизировалось и когда нельзя было и думать о высказывании каких-либо якобинских идей, для австрийского просвещения тем не менее характерна глубока озабоченность социальной проблематикой, желание решать все вопросы на благо всего общества. Австрийскому просвещению была суждена очень долгая жизнь еще и в XIX веке: субъективизму и индивидуализму немецких поэтов-романтиков первой трети века решительно противостоит социальность и антисубъективизм австрийского просвещения, — то, что остается определяющим для творчества и Бетховена, и Франца Грильпарцера, и Адальберта Штифтера (еще и во вторую половину XIX века!).

Но именно этот социальный пафос просвещения в эпоху реакции и реставрации консервирует его архаические черты: разрешение социальной проблематики начинают видеть в гармоническом переустройстве существующего, в такой его «гармонизации», при которой отношения классов приобретают как бы эсте-

<sup>28</sup> Об этом одним из первых писал А. Шмиц: *Schmitz A. Das romantische Beethovenbild.* — S. 82-86.

Между боннским периодом жизни Бетховена и венским, с 1792 года, существовала прямая преемственность, и переезд в Вену был глубоко органическим; Вена, в которой не угасали просветительские идеи, жарко разгоревшиеся в правление Иосифа II (1780—1790), продолжила для Бетховена интенсивную идеологическую атмосферу Бонна, управлявшегося эрцгерцогом Максимилианом (Максом) Францем, братом императора, близким ему по взглядам. Об этой направившей Бетховена атмосфере Бонна с избытком разнообразных влияний после Тайфера, создавшего классическую биографию Бетховена, писали прежде всего Л. Шидермайр и М. Браубах. См.: *Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben.* — 2. Aufl. — Leipzig, 1901; *Schiedermair L. Der junge Beethoven.* — 2. Aufl. — Weimar, 1939; *Braubach M. Beethovens Abschied von Bonn.* — Köln; Opladen, 1970; *Braubach M. Beethovens Abschied von Bonn: Das rheinische Erbe // Beethoven-Symposium, Wien-1970.* — Wien, 1971. — S. 25-42.

<sup>29</sup> Об этом существует теперь большая литература. См. обзорную книгу: *Stephan I. Literarischer Jakobinismus in Deutschland.* — Stuttgart, 1976 (особенно S. 117-120); *Jakobiner im Mitteleuropa / Hrsg. von H. Reinalter.* — Innsbruck, 1977. — S. 231-312.

тический оттенок, принимаются за выражение стройной формы человеческого общения, в котором всё упорядочено и даже изыскано. Именно поэтому устаревший к данному времени (в Германии) и многообразно преломленный в литературе мотив — буржуа, «мещанин» подражает аристократу и этим уподобляется ему, а его вынуждает уподобиться себе — продолжает оставаться в австрийских условиях вполне жизненно-актуальным. Складывается парадокс: «мещанину» Бетховену, наделенному огромным талантом, именно поэтому жизненно важно «подражать» аристократу. Гарри Гольдшmidt, который в своем истолковании жизненной ситуации Бетховена поступает осторожнее М. Соломона, пишет так: «Фактом является, что Бетховен никогда не сомневался в своем бюргерском происхождении и что у него была разработана целая система способов подписывать свое имя»<sup>30</sup>, — начиная просто с Людвиг Бетховена. «И всё же Бетховен никогда не повторил бы слов Шуберта: Шуберт — больше, чем г-н фон Шуберт...»<sup>31</sup>.

Для Бетховена вопрос стоял весьма конкретно: в австрийских условиях ему просто невозможно было заставить аристократа слушать себя с должным вниманием — а это предполагало уже специфическую и непривычную установку на музыку, — если бы он представился ему только как музыкант. Именно потому, что Бетховену есть что сказать людям, он вынужден держаться за свое мнимое дворянское звание. Иное сразу же ставит его как музыканта и человека в положение, скажем, придворного композитора Кроммера-Крамаржа (посту которого Бетховен завидовал): композитор талантлив, но скажет в своей музыке не слишком много нового, и музыка его не требует от современников напряженного внимания, настоящего вслушивания, — достаточно привычного для аристократа «прислушивания». Дворянские претензии Бетховена не противоречат его демократизму (тоже черта усвоенного Бетховеном просветительства), а служат моментом внешней формы, вне которой его демократизм как смысл музыки бессилён и беспомощен. Бетховену так и не удалось заставить слушать свою музыку, слушать по-настоящему, венский двор, но при всех своих экстравагантностях, он был принят как равный австрийской аристократией, и в его распоряжении оказались такие рычаги, благодаря которым его музыка

<sup>30</sup> *Goldschmidt H. Aspekte der gegenwärtigen Beethoven-Forschung // Beiträge zur Musikwissenschaft.* — 20. Jg. — 1978. — H. 4. — S. 278.

<sup>31</sup> Ibid.



могла пробивать себе путь в общество и, несказанно усложняясь, всё же была услышана в его век. Благородство сердца и ума сумело в результате утвердить себя как таковое — как реально высказанное в музыке и услышанное.

Следует напомнить о том, что вся история немецкой музыки XIX века не знает почти ни одного композитора дворянского происхождения. Музыка с самого начала — бюргерское занятие! Дворянство Вебера было придумано его отцом. Прусский принц Луи-Фердинанд, павший в 1806 году, был, наверное, последним представителем аристократии, не считавшим для себя зазорным серьезные занятия музыкой: его талант отмечают все историки музыки, но для даровитого принца музыка была одним из десятка занятий, в которых он по-настоящему преуспевал. Очевидно, рубеж XVIII—XIX веков — это последнее время, когда аристократ и «мещанин» еще могут встретиться на общем поле музыки: позднее игра в аристократическое происхождение теряет и для музыканта всякий смысл. Жесткая формулировка М. Соломона: «Бетховен четверть века прожил в Вене обманщиком»<sup>32</sup>, — по-своему точна; той невероятной для ушей современников музыки, которую он заставлял их выслушивать, соответствует уникальность его социального положения, неясного, шаткого, рискованного. Социальное бытие Бетховена приведено в единство с его музыкой, «авантюристность» бытия (словно придуманная для него историей, так что Бетховену и не пришлось приложить к этому руку) приведена в единство с исключительностью его искусства. В этих связях, будь они случайны, и не пришлось бы разбираться; но исторически человеческая судьба Бетховена была во множестве случаев предпочтена как сюжет его музыке и закрыла от последующих поколений его музыку. Именно поэтому стоит рассмотреть действительно существующую тут связь.

Напомним и о том, как часто музыка оказывалась в парадоксальных отношениях с течениями своей эпохи. Зальцбургский архиепископ граф Иероним Коллоредо, гонитель Моцарта, был убежденным йозефинистом, и Моцарт, которого он заставлял сочинять короткие, очень короткие мессы, страдал за пышность барокко, которое граф изгонял беспощадной метлой. Так страдал за театральную яркость барокко Бах — от лейпцигских пиетистов, проповедовавших углубление внутрь души, то самое, что нередко столь явственно совершается в музыке Баха.

Все подобные венско-австрийские парадоксы совершенно не понятны были развинченной и романтически взбалмошной Беттине Brentano (ее и мужа ее, поэта Арнима, Гете называл однажды «бешеными», *Tollhäusler*), — обычно непонятны они и позднейшим биографам Бетховена. Фраза, которую пишет за Бетховена Беттина: «Нужно чем-то быть, если хочешь чем-то казаться»<sup>33</sup>, конечно, мог произнести или написать сам Бетховен. Однако на деле сам Бетховен со своим приездом в Вену должен был поступать иначе: нужно было чем-то казаться, чтобы осуществить свое единственное в своем роде бытие в искусстве. Отсюда неистовая конкуренция с аристократией: нечаянно «при-

своенное» звание необходимо было оправдать и тысячекратно превзойти запечатленным в музыке благородством души, высотой идеи. Для музыканта — способ показать, как мало стоит то, что аристократия имеет «даром». Всё это — выражение йозефистской просветительской идеологии, ставшей у Бетховена делом и самой жизнью. М. Соломон остроумно заметил, что случай отнял у Бетховена возможность получить дворянство обычным путем — как получили его Гете, Шиллер, Гердер и десятки венских купцов<sup>34</sup>. «Кажимость» была дана ему раньше бытия. Однако обычный путь присвоения дворянства едва ли мог как-то устроить Бетховена: для него дворянское звание, которое как бы было и которого как бы не было у него, — это сложная и далекая от нашего времени форма борьбы, форма самоосознания в обществе и в искусстве.

Совсем не случайно, а точно соответствует исторической констелляции, в какую попадает Бетховен, что его имя замешивается в один из распространенных «мифов» эпохи — тогда уже отходивший в прошлое. Лейпцигский словарь Брокгауза неустанно повторяет при жизни Бетховена, что он внебрачный сын прусского короля — Фридриха-Вильгельма II, а то и самого Фридриха Великого<sup>35</sup>. Как зародилась такая легенда, фактически сказать едва ли мыслимо, но корни ее по существу ясны. То самое, что вынуждает Бетховена конкурировать с аристократией, заставляет связывать имя необыкновенного художественного гения с именем короля. Логика, которой следовал композитор, подтверждается легендой, которой следует общество, осваиваясь с его музыкой. Легенда о королевском происхождении Бетховена — что-то вроде реализованной метафоры («царь» музыки), она отражает и преклонение, и недопонимание.

Жан-Поль возмущался тем, о чем рассказывал Гете во второй книге «Поэзии и правды»: до Гете-подростка доходят слухи, что его дед (а у Жан-Поля — сам Гете) был сыном какого-то государя, и Гете пытается безуспешно найти портретное сходство между собою и кем-либо из известных князей. Гете всегда был морально подозрителен Жан-Полю, который в таком рассказе был

<sup>32</sup> *Solomon M. Beethoven: The Nobility Pretense.* — P. 293.

<sup>33</sup> *Arnim B. von. Sämtliche Werke. Bd. 5.* — S. 442.

<sup>34</sup> *Solomon M. Beethoven: The Nobility Pretense.* — P. 279.

<sup>35</sup> См. об этом: *Kalischer A. Chr. Beethoven und Berlin.* — S. 31-38.

склонен видеть нечаянное обнажение пропастей в душе Гете<sup>36</sup>. Между тем этот самый «миф» о тайном аристократическом происхождении (наследник древнейших романтических схем, обретший самый конкретный социальный смысл) влек к себе самого Жан-Поля: он разрабатывает его в «Геспере», «Титане», в «Комете» и других романах. Действие обширного «Геспера» заканчивается тем, что сам же рассказчик, фиктивный автор романа, оказывается одним из пяти внебрачных сыновей князя Флаксенфингенского, тем самым, которого искали на протяжении всего романа и никак не могли найти. В капитальной конструкции обстоятельного романа заложена мечта о том, о чем Гете рассказывал бегло, но в жизни реализовал с гениальной интуицией, — исключительное, высокое, независимое и прочное положение среди аристократии. Условности литературного мотива соответствует реальность жизни, где художник ищет положения ради своего искусства, где своим искусством он должен обеспечить себе положение и где, в итоге, смысл искусства строится и достижается как сложная борьба мотивов.

Помимо Жан-Поля, зрелое творчество которого составило одну из вершин всей немецкой литературы, приведу в пример второстепенного немецкого писателя, один из романов которого имел, однако, первостепенное значение в период, предшествовавший Жан-Полю. Этот писатель — Иоганн Карл Вецель с [его] романом «Герман и Ульрика» (1780). В романе, который одни исследователи ставили чуть ли не на один уровень с «Годами учения Вильгельма Мейстера» Гете (1795—1796), а другие расценивали очень низко, опыт нового английского романа накладывается на фон ходульного антихудожественного рационализма. Отец героя романа, налоговый сборщик графа, произносит здесь пламенную демократическую речь перед своим господином, выдержанную в таких тонах: «Я и в школе, и в университете всегда трудился — побольше многих из тех, что ездят в каретах, запряженных шестеркой лошадей, и думают, что они бог знает какие баре. Оттого, что я никогда не рвался к звездам и орденским лентам и не хотел подлизывать аристократические блевотины, я стал только налоговым сборщиком в графстве, — но плевал я на все титулы и всякие великие заслуги. Я хочу честно служить важным господам, а они должны платить мне за это, — но зато уж держись на сто шагов от меня! Так думаю я, и так должен думать мой сын... Смотрите-ка! Вы, наверное, думаете, что сам царь Соломон выскр... вас на свет божий. Оттого что я не жую вечно кончик вашей полы, как другие дураки, которые днюют и ночуют в ваших антишамбрах<sup>iii</sup>, словно разодетые пугала... оттого что я не восхищаюсь, словно золотыми словами Пифагора, каждой глупостью, которая капает у вас изо рта, я считаю неотеесанным... Я честный человек, а больше ничем быть не хочу»<sup>37</sup>. Вецелю хотелось представить дело так, как будто

<sup>36</sup> Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen / Hrsg. von E. Berend. — Berlin; Weimar, 1956. — S. 212-213; *Atterdom P. D.* Ein Schwede reist nach Deutschland und Italien / Hrsg. von E. Jansen. — Weimar, 1967. — S. 138-139.

<sup>37</sup> Wezel J. K. Hermann und Ulrike. — Leipzig, 1980. — S. 36-37.

налоговым сборщиком (если разобраться — только орудие графской власти, не более того!) — лицо нужное, незаменимое для графа, а сам граф — лицо ненужное, пустое. Романист слишком упростил свою задачу, потому что граф попросту проглатывает всю немислимую речь: «Он не мог сердиться (!) на этого человека, потому что тот был незаменим (!) для него, а кроме того раз и навсегда присвоил себе право быть человеком решительно без всяких приличий... Поэтому он никак не отвечал на его упреки (!)»<sup>38</sup>. Казалось бы, что за дерзкую антиаристократическую речь произносит вецельский налоговый сборщик! И однако сын этого бюргера, противопоставляющего аристократу свое достоинство, титулу — честность, а богатству — труд, стыдится быть сыном своего отца и по ряду причин уверен, что его отец — граф: «О, быть сыном налогового сборщика — эта мысль, словно горящий уголь, днём и ночью сжигает мое сердце! Я не успокоюсь, пока не смою это обвинение!»<sup>39</sup>. Но дальше больше: сам автор романа, Вецель, сочинитель столь резких и грубых речей против аристократии, считался сыном повара (человека невежественного, неотесанного), но сам был глубоко убежден в том, что настоящий его отец — тот самый князь Генрих I Шварцбург-Зондербсхаузенский, владелец микроскопического княжества в Тюрингии, у которого служил мнимый отец-повар, по какому-то странному случаю скончавшийся в один день со своим «государем»<sup>40</sup>.

Вецель перенес в роман автобиографическую ситуацию вместе с ее нелепым на наш взгляд противоречием между антиаристократическим настроением и стремлением во что бы то ни стало слыть сыном аристократа. Однако такое противоречие — всё равно, что язык эпохи; мотив происхождения от высокой особы, то реальный, то вымышленный, — средство конкуренции между аристократией и бюргерством, способ утвердиться и устроиться в жизни. На языке эпохи весьма осмысленно то, что нам представляется нелепым и унизительным. И сама эпоха пользуется мотивом не без ума: если средней руки писатель Вецель замахивается лишь на родство с мелкопоместным князем, если Жан-Поль иронически-серьезно воображает себя в своих романах отпрыском государей большой руки (число которых измеряется не сотнями — всего десятками), то Бетховена молва без обиняков связывает с «царями»! Каждому свое.

В жизни и творчестве Бетховена тот же «миф» эпохи — и не литературная условность, и не сразу достигнутая реальность (которая опять влечет за собою цепь противоречий), а уникальное осуществление социального бытия, в рамках которого развивается, расцветает и всё его творчество. Характерно, что пишет Г. Гольдшмидт: по убеждению Бетховена, в существующем законодательстве был пробел, и сам он не мог быть отнесен ни к дворянству, ни к бюргерству<sup>41</sup>. Легенда о происхождении Бетховена от прусского короля — это пустяк, о котором вправе забывать биограф композитора, но не случайность. Эта легенда ока-

<sup>38</sup> Ibid. — S. 37.

<sup>39</sup> Ibid. — S. 318.

<sup>40</sup> См.: Steiner G. Nachwort // Wezel J. K. Hermann und Ulrike. — S. 824, 826.

<sup>41</sup> Goldschmidt H. Aspekte der gegenwärtigen Beethoven-Forschung. — S. 279.

зывается в кругу более широких особенностей социального существования Бетховена.

Композитор стремился к совершенству создаваемого им. Но это совершенство — не идеальная гладкость совершенного образца вообще, на который потомству остается только молиться. Совершенство конкретно растет из противоречий и прозы реальной действительности. В нем швы сводимых воедино противоречий не могут быть заглажены идеальностью диалектического «схождения противоположностей». Тем более, если речь идет о творчестве Бетховена, в котором со временем накапливалось всё противоречившее классической законченности стиля Моцарта и Гайдна. Всё то, что резало слух первых слушателей, — как слух Фердинанда Риса предшествующие репризе такты (394-395) в *Allegro* Третьей симфонии<sup>42</sup>, — всё, что поражало их как колоссальная необозримость формы, — всё это реально. Всё это решительно противоречит привычкам слуха, воспитанного на классической гармонии смысла, на ясной слуховой обозримости формы, какую создавали Гайдн и Моцарт, но также и на разжиженной и усредненной «классичности» их последователей и эпигонов. Ценнее всего и исторически-конкретнее было бы слушать музыку Бетховена в ее стилистическом генезисе.

Но мы не закончили еще дело с аристократическими «претензиями» Бетховена и легендами о его происхождении. Они никак прямо не входят в его музыку. Нужно ли о них говорить? Нужно — уже потому, что и с этой (пустяковой, но не случайной) стороны его музыка рисуется как своего рода восстание против общества — за общесоциальный смысл своего искусства. Это музыка просветителя, усвоившего уроки австрийского йозефинизма. В ней — настоятельная мысль о гармонии социального целого (а не абстрактный демократизм или «общечеловеческое» вообще). Эта же самая мысль рождает в музыке Бетховена всякий диссонанс на пути к гармонии конечного смысла. Бетховен — прямой наследник Гайдна и его трагический продолжатель: гениальное «Сотворение мира» копит вековой просветительский оптимизм, этот англо-австрийский художественный синтез дво-

<sup>42</sup> *Wegeler F., Ries F. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven.* — S. 94. Рис расслышит здесь сочетание тоники и секундакорда доминанты — место, к которому современный слушатель относится легкомысленно-невнимательно. Думая, что валторнист вступил раньше времени, Рис восклицает: «Вот осел этот валторнист!», за что чуть не получает от Бетховена оплеуху. Вот как непосредственно-сильно действовал Бетховен на внимательного современника! Все такие случаи следовало бы собирать и систематизировать.

рит величественный и безоблачный мир без грехопадения, где вся «середина» истории выпущена и начало мира есть праздник его завершенности<sup>43</sup>. Не простая идиллия — а торжество спасительного конца. Слившийся с началом конец заставляет позабыть о всех бедах и неудачах хода исторического развития. Гайдн — это зрелость австрийского просвещения с той его светлой убежденностью и с тем его общесоциальным коллективистским пафосом, какие абсолютно немислимы в эту пору ни в одном уголке Германии — только в Вене и Австрии.

Вагнер рассуждал о Гайдне, зло и несправедливо, как о раболепном святоше<sup>44</sup>. В этом отразилось не только высокомерие музыканта, полагавшего, что гайдновское творчество давно уже «снято» традицией и утратило любую актуальность, но и сказалась позиция немецкого романтика, которому мировоззрение австрийского художника чуждо и непонятно. И различие культурных сфер сказалось отнюдь не в эпоху Вагнера, но куда раньше — в пору создания великих ораторий Гайдна, отношение к которым в Германии было настороженным, противоречивым и в целом отрицательным. Так что здесь — не только противоположность далекого по времени, но и противоположность сугубо различных традиций, которые в истории музыки всё равно должны были сложиться в один ряд. В процессе этого сложения Бетховен оказался в самом сложном положении: его творчество должно было подвергнуться романтизации, а всё, что связывало его с Австрией и просветительской эпохой, должно было забываться — и действительно было забыто с поразительной легкостью.

Человек переживает тот же круг гайдновского завершенного бытия в кругу природы бетховенской Шестой симфонии. Но у Бетховена начала и концы истории раздвигаются, чтобы включить в себя борьбу — в частности и ту борьбу, которую ведет художник за власть — своего общесоциально-гармонического и просветительски-оптимистического смысла. Вообще говоря, для художника рубежа XVIII–XIX веков перспектива гармонического разрешения социальных противоречий и утверждения на земле идеального мира весьма близка. Для писателя из средней Германии с ее романтической разъятостью такая идеальность — неясная трансценденция субъективно-индивидуального, которая наступит неведомо как, объединив всех людей: «Да, придет и другой век, когда станет светло и когда человек пробудится от своих возвышенных сновидений и обнаружит вокруг себя эти сновидения — не расставшись ни с чем, кроме снов»<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> *Stern M. Haydns «Schöpfung». Geist und Herkunft des van Swietenschen Librettos // Haydn-Studien.* Bd. 1. — 1965. — S. 121-198.

<sup>44</sup> *Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen / Hrsg. von W. Golther.* Bd. IX. — Berlin, o. J. — S. 88.

<sup>45</sup> *Jean Paul. Werke / Hrsg. von N. Miller.* Bd. 1. — München, 1965. — S. 490.

Для Бетховена в Австрии идеальность ближе и реальнее; как и для его мыслящих современников сама социальная действительность с ее извращениями и ее безобразием — аллегория идеального жизнеустройства, так что остается только снять с иносказания покровы недоразумения и предрассудка...

Чтобы ясно сказать обо всем этом, Бетховену потребовалась даже и такая несущественность, как пронизывающая всю его жизнь конкуренция с аристократией.

И этот мотив, и даже кажущийся нелепым миф о происхождении Бетховена крайне важны еще и в другом отношении. Вновь парадокс: те средства, какие использует Бетховен против общества — дабы настоять на своем, то есть не субъективно-личном, а именно общесоциальном, — теми средствами расплачивается и общество, борясь с Бетховеном.

Отчего же эта борьба против Бетховена? Ее истоки примитивны: общество XIX века готово наслаждаться музыкой Бетховена, но не согласно принимать правду его искусства, то есть слушать его музыку конкретно и, если можно так сказать, буквально. Общая формула отношения позднейшего XIX века к художественному наследию прошлого такова — преклонение и неприятие. Обе эти стороны могут доводиться до невозможной крайности, а притом преспокойно соединяться.

Рассуждая о связанных с жизнью Бетховена внешних мелочах — которые должны погашаться его музыкой, смыслом ее, — мы присутствуем при самом зарождении легенд о Бетховене, результат которых еще у всех нас на слуху. Общество, его среднее сознание, подхватывает бетховенский мотив конкуренции с аристократией, подхватывает его уже не как мотив творческий, каким он был у Бетховена (потому что парадоксальным образом обеспечивал его творчество), а как мотив идеологический. Этот мотив становится схемой, в духе которого следует толковать Бетховена — Бетховена как человека и его музыку.

Не Бетховен, а его друзья беспрестанно настаивают на том, чтобы ошибка словаря Брокгауза была исправлена — Бетховен должен предпринять необходимые для этого шаги. Аргументы друзей «заданы» самим Бетховеном; и вот их записи в «Разговорных тетрадах» Бетховена: «Такие вещи следует исправлять, потому что вам нет нужды заимствовать славу у короля — скорее наоборот». «Такие ошибки нужно исправлять. Вам нет нужды заимствовать что-либо у Фридриха...»<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Solomon M. Beethoven: The Nobility Pretense. — P. 290.

Наконец, под давлением друзей Бетховен пишет 7 октября 1826 года Вегелеру: «Ты говоришь, что обо мне где-то упоминают как о побочном сыне покойного прусского короля: и мне еще давно рассказывали об этом. Однако я придерживаюсь принципа ничего не писать о себе и не отвечать на то, что пишут обо мне другие. Охотно предоставляю тебе объявить миру о порядочности моих родителей, особенно моей матери»<sup>47</sup>.

Последнее Бетховен прибавляет в ответ на слова Вегелера, настаивавшего на том, что молчать по такому поводу — безнравственно. Бетховен молчал — потому, очевидно, что, с одной стороны, ему, действительно, было безразлично, что о нем пишут, и потому, что, с другой стороны, легенда льстила ему. Написав Вегелеру, Бетховен много месяцев забывал отправить это письмо<sup>48</sup>. Ошибку словаря исправил Шиндлер уже после смерти Бетховена<sup>49</sup>.

Еще вполне благовидные доводы друзей Бетховена характерны тем, что в них мерой оценки Бетховена, его творчества, выступает та идея, которую вроде бы предложил сам композитор: Бетховену не нужно ничего заимствовать у короля, потому что он сам — король. Идея, в которой для Бетховена был свой конкретный, парадоксальный смысл, тут уже близка к тому, чтобы превратиться в штамп. Художник — царь, герой, даже бог. То, что было пережито Бетховеном, вливается благодаря его друзьям в общий язык культуры бидермейера. Эта культура в слове «герой» хорошо расслышала греческого «полубога», Геракла, — зато в героях могли ходить (как это было видно) даже Делярош и Верне. «Герой» — это бидермейеровский стереотип в разговорах о художнике, никак не преодолевавшийся в течение десятилетий. Соперник австрийских аристократов и прусских королей, Бетховен и удостоился только чести оказаться в компании Делярошей своего времени:

Врагов имеет в мире всяк.

Но от друзей спаси нас, Боже!

Всё бетховенское пускается в русло бидермейеровского толкования искусства. Одно дело, когда Бетховен пишет: «...не просто занимайся искусством, но проникай в его недра; оно этого

<sup>47</sup> Wegeler F., Ries F. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. — S. 62-63.

<sup>48</sup> Solomon M. Beethoven: The Nobility Pretense. — P. 291.

<sup>49</sup> Ibid. — P. 289.

стоит, ибо только искусство и знания возвышают человека до божества»<sup>50</sup>. Другое дело, когда Грильпарцер писал в речи в память Бетховена: «...он бежал в твои объятия... о утешительница страданий, идущая с небес (von Oben stammende Kunst)»<sup>51</sup>. Как бы прекрасна и стилистически-совершенна ни была эта небольшая речь, каким бы умным и сдержанным поэтом ни был Грильпарцер, в этих-то его словах — квинтэссенция присущего бидермейеру понимания искусства, уже готовая для расхожего употребления. У Бетховена — пережитое, и у Грильпарцера — пережитое, поскольку их восприятие искусства базируется во многом на общем мировоззрении; искусство несомненно — откровение высшего начала. Однако и тут бетховенское оборачивается застылой формулой, а каждая такая формула чревата тем, что если не произносящему ее, то слушающим ее она закрывает реальный доступ к искусству, — поскольку замыкает искусство на чрезмерно общем представлении, не требует ничего особенного от ушей слушателя музыки.

Но именно это и происходит после смерти Бетховена — утрата непосредственного постижения его искусства. Такие писатели, как Беттина Брентано, разводят вокруг Бетховена густую массу литературщины. Недаром яркая сцена в Теплице, нарисованная Беттиной, подкупала и подкупает биографов Бетховена — несмотря на свою несуразицу и явно эгоистические мотивы ее создательницы. Можно отметить для себя великую готовность биографов строить свой образ Бетховена на вымышленных, хотя и ярких литературных картинах.

## II

Гений Бетховена выдвинул его на безусловно центральное место в музыке рубежа двух веков. Благодаря этому любой поворот в толковании Бетховена оказывался до крайности существенным для развития музыки в позднейшие эпохи.

Г. Г. Эггебрехт, исследовавший литературу о Бетховене за полтора века, убедился в повторяемости и навязчивости ограниченного числа мотивов, которые варьируются и вступают в

различные сочетания у писавших о Бетховене авторов<sup>52</sup>. Главной задачей Эггебрехта было не «разоблачать» всевозможные литературные интерпретации Бетховена с их надуманностью, а показать, что «вербальная интерпретация» Бетховена — это реальный способ «исторического разворачивания художественного феномена», способ его постижения<sup>53</sup>. Способ — подсказанный самой сутью феномена. И это верно. Однако в интерпретации Бетховена литературная стилизация, движущаяся по вполне определенным направлениям, оттесняет конкретное уразумение искусства, вслушивание в музыку.

Бетховен трактуется как тип: Бетховен — святой, мученик, искупитель<sup>54</sup>. «У гроба Бетховена было положено начало основанному на собственных представлениях композитора о бессмертии культу Бетховена-героя»<sup>55</sup>.

Такой подход эпохи к Бетховену еще шире и литературного, словесного. Он затрагивает складывающийся в сознании поколений образ Бетховена-человека, который выводится наружу изобразительным искусством — как функция от «вербальной интерпретации». Антон Шиндлер высоко ценил портрет Бетховена, написанный Фердинандом Шимоном (1818), — ценил за верность, отдавая отчет в его художественной бледности<sup>56</sup>, — и низко ставил портрет работы Вальдмюллера (1823), говоря об «отсутствии в нем достоинств» — об его Unwert<sup>57</sup>. Теперь невозможно не придерживаться противоположного мнения: портрет Вальдмюллера отмечен психологичностью, простотой и даже прозаичностью, приземленностью, — все черты, обычно не свойственные этому художнику. Тяжелый, весомый, угловатый, землистый, Бетховен заключает в себе полноту и страдание реально прожитой жизни. Он, по замечательному выражению

<sup>52</sup> См.: *Eggebrecht H. H. Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption.* — Wiesbaden, 1972.

<sup>53</sup> Ibid. — S. 23.

<sup>54</sup> Ibid. — S. 53.

<sup>55</sup> Ibid. — S. 34.

<sup>56</sup> *Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven.* — 2. Th. — S. 288-289; см. также раздел «Schimons und Stielers Beethovenbildnisse» в кн.: *Kalischer A. Chr. Beethoven und Berlin.* — S. 193-210.

<sup>57</sup> *Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven.* — 2. Th. — S. 290.

<sup>50</sup> Цит. по: *Riezler W. Beethoven.* — 5. Aufl. — Berlin; Zürich, 1942. — S. 46.

<sup>51</sup> *Grillparzer F. Sämtliche Werke / Hrsg. von P. Frank und K. Pömbacher.* Bd. III. — München, 1964. — S. 882.

Б. Гримшица, увиден «слышащим глазом»<sup>58</sup>. У Шимона Бетховен смотрит так, как будто небеса находятся не просто наверху, но еще и сзади, — глаза почти вывернуты, а куда же еще смотреть? Короткие волосы торчат в живописном беспорядке. Куда смотрел сам Шимон? Вперед — это из его портрета в эпоху Макса Клингера (его бюст 1902 года) вычитывают на голове Бетховена ... клубок змей, однако демонический Бетховен немецкого югендстиля не прекращает своего существования с концом этой художественной эпохи, поскольку и поныне художники состязаются в изображении Бетховена с чертами демоничности, дикости, зверскости<sup>59</sup>, порой пытаясь запечатлеть всемирно-историческое и общечеловеческое значение этого, быть может, и не услышанного ими композитора — непременно в его нечеловеческом облике. Тем больший соблазн трактовать Бетховена символически и тем это проще, что полуторавековая история бетховенской иконографии ломится от изображений нелепых, бессмысленных, антихудожественных и безвкусных, вопящих о своей прочувствованности. В этом отношении Бетховену «повезло» как никому из композиторов — кому, к примеру, хотелось рисовать Моцарта, тогда как, напротив, спрос на своего домашнего лара Вагнера был в основном покрыт непритязательными бюстиками рубежа веков.

Но, оставляя в покое художников, нужно сказать, что писательские подсказки были глубоко восприняты мыслью музыкан-

<sup>58</sup> Grimschitz B. Ferdinand Georg Waldmüller. — S. 42.

<sup>59</sup> Решительно противоречат такому образу Бетховена свидетельства о нем стороннего, притом незаурядного наблюдателя — писателя и музыкального критика Людвиг Рельштаба, приезжавшего в Вену в 1825 году. Слова Рельштаба тем весомее, что у него не было возможности исподволь приучиться к стереотипам восприятия Бетховена — человека и музыканта. «Черты его лица, — пишет Рельштаб в своих воспоминаниях, — казались менее значительными, лицо было куда меньше, чем представлял я себе по портретам, которые должны были выразить гениальную безудержность. Ничто в нем не выражало резкости, буйной неукротимости, которой наделяли его лицо, чтобы привести его в единство с его творениями. Однако почему лицо Бетховена должно выглядеть как его партитуры?» (цит. по: Kalischer A. Chr. Beethoven und Berlin. — S. 283).

Рельштаб заметил главное — насколько отличается Бетховен настоящий от той стилизации, без которой никак уже не могли обходиться окружавшие его музыканты и художники. Калишер в своих оценках портретов Бетховена несмотря на стремление быть объективным связан ложной традицией; прекрасно замечая недостатки работы Ф. Шимона, он тут же находит в нелепо выкаченном белке глаз и «властность взора», и «величественность» (Ibid. — S. 198) — всё, что должно было отвечать в облике Бетховена его еще плохо и удивленно выслушанным произведениям.

тов. То, что может показаться характерным анекдотом в рассказе Беттины Brentano, есть свидетельство радикального переворачивания интересов: жизнь композитора, его героический, а также мученический и спасительный образ, совсем скрывает его музыку. Подобно тому, как на протяжении двух веков протестантская «Leben Jesu-Forschung» неустанно разрушала «мифы» о Христе, создавая собственный вымысел, — критицизм рождал безудержную фантазию, — с тем же упорством «жизни Бетховена» строили легенды вокруг Бетховена, начало которым было положено еще в эпоху бидермейера, при жизни композитора и — это было видно — совсем не без связи с мотивами самой бетховенской жизни, с его словесным постижением и обрамлением своего творчества. И, казалось бы, разве не самое глубокое понимание Бетховена проявлено в том, что смысл его музыки отнесен к самой широкой жизни и воспринят как самый жизненно-актуальный и всеобщечеловеческий? Но вот здесь и складывается новый парадокс: он заключается в глубокой преданности Бетховену при нежелании слушать его слово.

Культура осуществила то, что можно было бы считать невозможным, — как именно, исполняя музыку Бетховена убежденно и увлеченно, исполняя ее каждый день, все-таки сделать так, чтобы она не была услышана<sup>60</sup>. Ведь весь XIX век, с тех пор как он усвоил Бетховена, и первая половина XX века видят в Бетховене центр истории музыки, и Вильгельм Фуртвенглер в последние годы жизни как раз сожалел о том, что теперь этот естественный центр утрачен музыкантами. Бетховен был героической вершиной музыкального развития, и слушателю музыка Бетховена была, очевидно, чем-то очень близким, о чем и говорят факты распространения музыки Бетховена, ее, можно сказать, всеприсутствие в музыкальной жизни. И тем не менее «рецепция» бетховенской музыки — разворачивание ее исторического феномена, говоря словами Г. Г. Эггебрехта, — привела всё же к тому, что она в итоге не была «реципирована». Внешние показатели отсутствия подлинного контакта с бетховенской му-

<sup>60</sup> Не была услышана в том смысле, что рецепция музыки Бетховена сразу же решительно уводила в сторону от намерений самого автора. Это чрезвычайно важное обстоятельство — исключительно редкая и, вероятно, единственная ситуация во всей истории музыки. Она еще и потому единственная — уникальная, что сам Бетховен поместился на разломе громадных эпох, — находясь на этом своем, положенном историей месте, он и рефлексировал в творчестве этот разлом. Такое исключительное обстоятельство и заслуживает всяческого изучения.



зыкай анекдотичны и сами по себе говорят мало: они неоригинальны и типичны — вроде рассказа Феликса Вейнгартнера о том, как дюссельдорфский рецензент (событие относится к 1883 году) спутал сонату ор. 109 с пьесами самого Вейнгартнера и заключил, что эта музыка «посредственна», «не имеет никакой иной цели, кроме как показать ловкость пальцев виртуоза»<sup>61</sup>. Мелкий факт и весом лишь своей типичностью и неумолимой повторностью; на другом полюсе от всех этих казусов, когда европейски-цивилизованный и покоящийся на Бетховене же слух попадает впросак в простейшей ситуации, находится суждение о Бетховене Льва Толстого. Суровый моралист, чей опыт общения с музыкой Бетховена был неполон, бессистемен, случаен и не доведен до конца, выносит приговор Бетховену, а вместе с тем и обществу. Осуждение музыки тоже проистекает из личного опыта слушания Бетховена, хотя в его слушании музыки отразилась какая-то несуразность, немислимая для «нормального» слуха. Но это осуждение в устах человека, который, как автор «Крейцеровой сонаты», чувствовал и понимал, насколько не соответствуют смысл и красота музыки Бетховена самому индивидуализму буржуазно-аристократического общества и насколько противоречит духу этой музыки узкое место, отведенное ей в жизненном распорядке этого общества.

Толстой говорил Д. П. Маковицкому: «Бетховен — это тоже выдуманная репутация. Скука необыкновенная»<sup>62</sup>. «Бетховен скучен, тоска — в ладони хлопают. Почему же эти (Бетховен, Шуман) не всем нравятся, а только тем, кто себе испортил вкус? Гайдна исключая»<sup>63</sup>. «Для меня нет сомнения, что Гайдн выше всех композиторов. На нем остановилось музыкальное творчество во всей ясности, чистоте, простоте... У Моцарта уже пошло»<sup>64</sup>, а у Бетховена уже сумбур. Говорили о Гензеле. Л. Н. отозвался о нем хорошо (!)<sup>65</sup>. «У Бетховена уже начинается: большой оркестр, хор... — Искусство состоит в том, чтобы всю работу души выразить. Общение души с душой, заставить перечувствовать то,

что художник чувствует, — вот это дорого, а не шум»<sup>66</sup>. «У Моцарта еще нет, а Бетховен он (начал) соединять внутреннее содержание с внешними эффектами... Шекспир, Данте, Гете, Рафаэль, Бетховен. Я так и умру с той мыслью, что ничего в них нет. Аренский понравился больше всех»<sup>67</sup>.

По-своему весьма последовательное и конкретное слышание музыки: простота предпочитается сложности, непосредственность — глубине. Незамысловатые Гензельт и Аренский вроде бы берут верх над Бетховеном.

В словах Толстого поразительно иное — интуиция, с которой он историю музыки от Гайдна до Бетховена строит диаметрально-противоположно тому, как сложилась она в обычном сознании второй половины XIX века. А помимо того: не правда ли? — толстовское выражение «общение души с душой» — разве это не по-бетховенски сказано? Разве это не прямое повторение Бетховена, рассуждавшего об искусстве, идущем «от сердца к сердцу»?

Толстой демонстрирует несовместимость музыки Бетховена с обществом его дней, с обыденностью конца XIX века, где всё непростое принимается равнодушно, — демонстрирует, конечно, остро парадоксальными средствами. Но тем парадоксальнее те громоздкие механизмы, которые создает культурное сознание для того, чтобы не слышать Бетховена, для того, чтобы, упиваясь Бетховеном, всё же узнавать в нем только самого себя. Чтобы утвердиться через Бетховена только в своем, а не в бетховенском.

Прежде всего стоит наметить культурфилософские контуры, в рамках которых осуществляется такая противоречащая сама себе «рецепция» Бетховена. Наметить не столько в понятиях, сколько в образах, которые должны показать сейчас только одно, — какими путями совершается самый общий процесс «переделывания» Бетховена. Небезинтересно будет убедиться в том, что такой идеологический процесс никак не способен обойтись без Беттины Брентано-Арним, так что культурфилософский миф наделен верным инстинктом и отыскивает самое ядро легенды о Бетховене. Приведем, не скупясь на строки, две цитаты из Ницше — одну из «Веселой науки» (1882), другую — относящуюся к тому же времени, но опубликованную только из наследия Ницше (впрочем, еще при жизни его).

<sup>61</sup> Weingartner F. Ueber das Dirigieren. — Berlin, 1896. — S. 33-34.

<sup>62</sup> Литературное наследство. Т. 90. Кн. 2. — М., 1979. — С. 260.

<sup>63</sup> Там же. — С. 261.

<sup>64</sup> Совсем непонятно редакторское примечание к этому месту:

«Здесь в смысле “избито”. Откуда это видно? Или нужно защищать Моцарта от Толстого?»

<sup>65</sup> Литературное наследство. — С. 572.

<sup>66</sup> Там же. — С. 594.

<sup>67</sup> Там же. — С. 595.

Вот первая: «Немецкая музыка — уже потому более, чем какая-либо, есть европейская, что лишь в ней нашли выражение перемены, испытанные Европой вследствие революции: только немецкие музыканты умеют выразить динамику народных масс и организовать колоссальность того шума, которому даже не надо быть слишком громким... Прибавим, что во всей немецкой музыке можно расслышать глубоко укоренившуюся буржуазную ревность к *poblesse*, особенно к ее *esprit* и *élégance*, — как выражению рыцарственного, придворного, древнего, прочного в самом себе общества... Даже грация в немецкой музыке выступает не без угрызений совести; лишь при появлении кроткой приятности, сельской сестры грации, немец начинает чувствовать себя нравственно на месте, и это его чувство постепенно укрепляется, пока он не доходит до мечтательного ученого, порой даже и ворчливо-«возвышенного» — до возвышенного в духе Бетховена. Если поразмыслить над тем, какой человек соответствует такой музыке, нужно представить себе именно Бетховена — рядом с Гете во время их встречи в Теплице: рядом с Гете он — полуварварство рядом с культурой, народ рядом с аристократией, человек хорошей породы рядом с человеком из хорошего общества, фантаст рядом с художником, ищущий утешения рядом с утешенным, человек подозрительный и всё преувеличивающий рядом с человеком справедливым, человек блаженно-несчастный, добродушно-безмерный, капризно-самомучительный, бестолково-претенциозный, — одним словом, «неукротимый человек», как воспринял и назвал его Гете — Гете, бывший исключением среди немцев, Гете, к которому еще не найдено равной ему музыки! Стоит подумать и над тем, не следует ли понимать как демократический порок и последствие революции также и распространяющееся ныне презрение к мелодии и утрату немцами мелодического чувства»<sup>68</sup>.

Вторая цитата: «...я почитал Шопена прежде всего за то, что он освободил музыку от немецких влияний — от склонности к безобразному, тупому, неловкому, мелкобуржуазному, от важничья: до него в музыке не было средств выражения ни для красоты и благородства духа, ни тем более для аристократической веселости умонастроения, для вольности и блеска души, ни для южного жара и медлительной неги чувства. В сравнении с ним даже сам Бетховен был для меня полуварваром, великая душа которого была дурно воспитана, так что она не научилась разли-

чать возвышенное от напыщенного, простое — от мелкого и пошлого. К несчастью, нужно прибавить теперь, что Шопен поселился слишком близко к опасному течению французского духа; им написано немало музыки бледной, блеклой, пришибленной, но притом одетой в богатые, изящно сшитые платья, — славянин, более крепкий по натуре, он не смог отвергнуть наркотические средства сверхтонченной культуры»<sup>69</sup>.

Несомненная эстетическая проницательность, или тонкая восприимчивость Ницше служит целям поэтической, но по сути дела недалекой типологии культуры. От нее рукой подать до типологии Шпенглера, где с явлениями искусства обращаются, как в русской пословице с законом. Стилистический лоск Ницше таков, что его трудно передать здесь даже приблизительно, а такой стиль вполне отвечает у Ницше разъятости явлений, которые он берет в руки. Они в его руках теряют прочность и становятся двусмысленными. Этим Ницше выше среднего немецкого музыканта второй половины века, и не только музыканта среднего. У Ницше преодолена незамысловатость, с которой творится культ героя в эпоху бидермейера: похвальное слово легко оборачивается, и с необходимостью оборачивается, у него упреком и обвинением, молитва — низвержением идола. Это черта сомневающейся в себе культуры, позаимствованная у Ницше Томасом Манном (в его работах о Ницше и о Вагнере), усвоена европейской культурой и в более широких масштабах (ср. статьи Р. Роллана о Вагнере). Ницшевская разъятость демонстрирует непрочность всякого культа во второй половине века, — где он предстает еще внешне в формах твердой убежденности, — исток же самой разъятости, психологической сверханалитичности — в «героических» культах бидермейеровского времени, того времени, когда буржуазная культура, встающая на ноги, стремящаяся опереться на образец, жаждущая поклоняться молитвенно и самозабвенно, находит для себя могучую фигуру Бетховена. Засвидетельствованное высокое качество его музыки позволило тогда обратиться к нему и как к человеку, — подхватывая все «странности», все особенности его жизни и превращая его в идола и «полубога» музыкальной культуры. Ницше поэтому идет по старому, начатому в те времена пути, когда восхищается Бетховеном как «полуварваром» и обличает его как того же «полуварвара». Даже и всё эстетическое покоится у него на том самом переворачивании отношения человека и искусства, личности и му-

<sup>68</sup> Nietzsche F. Werke. Bd. V. — Leipzig, 1899. — S. 136-138.

<sup>69</sup> Nietzsche F. Werke. Bd. XII. — Leipzig, 1901. — S. 198.



зыка, которое было произведено еще во времена Бетховена. Бидермейеру в конечном счете Бетховен-«герой» важнее его музыки; так и Ницше — он наслаждается тем, что осознает Бетховена полуварваром. Пикантная двусмысленность и незавершенная диалектичность получающегося толкования для него приятнее самой музыки.

Ницше намечает таким образом те крайние контуры, в которых совершается переистолкование Бетховена на протяжении XIX века. Происходящее в самой музыкальной практике, конечно, уже подобных философских выходов, но зато существеннее и занимательнее в своей парадоксальности.

Рихард Вагнер, глубоко почитавший Бетховена и давший совершенные для своего времени образцы интерпретации его симфоний, среди всех деятелей музыкальной культуры XIX века был тем человеком, который более всего способствовал определенной «идеологизации» Бетховена в самой же музыке. Это и есть вполне отчетливо-конкретное воплощение того парадокса, под знаком которого совершалась «рецепция» Бетховена на протяжении почти полутора веков.

Рихард Вагнер — его отношение к классическому наследию в музыке было весьма двойственно, двусмысленно — находил немало теплых слов для Гайдна и Моцарта, роль которых в развитии музыки он оценивал весьма высоко. Симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена — это «величайшее совершенство» «человечески-прекрасного творения искусства»<sup>70</sup>. История музыки от Гайдна до Бетховена — это процесс пропитывания музыки человеческим содержанием. Так, Моцарт сумел «вдохнуть в звучание оркестра томительное дыхание человеческого голоса». «Неистощимый поток богатой гармонии он повел в самое сердце мелодии, как бы неустанно заботясь о том, чтобы мелодия, исполняемая одними инструментами, всё же не осталась без глубины чувства, без страсти — всего того, что присуще естественному человеческому голосу, этому неисчерпаемому источнику выразительности в глубинах сердца»<sup>71</sup>. Бетховен углубил эту тенденцию; к лучшим страницам Вагнера относится то диалектическое объяснение, которое дает он в «Опере и драме» появлению человеческого голоса и слова в Девятой симфонии. Это, по Вагнеру, сама музыка в своей неудержимой тяге к выражению рождает изнутри себя слово. Хотя слово, позаимствованное для музыки у Шиллера, и

<sup>70</sup> Wagner R. Gesammelte Schriften... Bd. III. — S. 90.

<sup>71</sup> Ibid. — S. 91.

несовершенно, но важно именно то, что музыка изнутри себя, прочь от своей «абсолютности», устремлена к ясности и определенности выражения. Поэтому Гайдн — «это гениальный мастер, развивший и расширивший форму симфонии»; Моцарт «сообщил оркестровой мелодии всё благозвучие итальянского пения»<sup>72</sup>, а «Бетховен вступил в обладание многообещающим наследием этих двух мастеров»<sup>73</sup>. Вслед за Бетховеном симфоническая музыка, согласно Вагнеру, закономерно и неудержимо обращается в музыкальную драму с ее органическим единством музыки и слова (порождающих друг друга), с ее человеческим действием, которым определяется совокупное функционирование искусств и которым музыка обращается в своего рода реальность. Вагнер даже долгое время полагал, что Бетховен написал последнюю в мире симфонию, потому что после него всему ремесленному цеху музыкантов, усиливающемуся создавать новые симфонии вопреки исторической невозможности дальнейшего существования этой формы, не остается ничего иного, как кропать ноты и латать дыры.

У Вагнера концепция истории музыки — биологически-генетическая: «После Гайдна и Моцарта мог и должен был прийти Бетховен; гений музыки требовал его, и, не заставляя себя ждать, он появился; кто после Бетховена посмеет быть тем, чем был он в области абсолютной музыки после Гайдна и Моцарта?»<sup>74</sup>. Для Вагнера единственно-осмысленный ответ на этот риторический вопрос таков: Вагнер, но уже в области музыкальной драмы (которая продолжает бетховенскую симфонию и разворачивает ее скрытую тенденцию)! Однако в жизни организма разные возрасты несовместимы; всё последующее вбирает в себя предыдущее, — с нимая, отменяет его. Так у Бетховена по Вагнеру. Поэтому, каких бы комплиментов ни удостоивались у него Гайдн и Моцарт, «судьба» их одна, плачевная, — быть «снятыми» Бетховеном и умереть в нем. Еще ранний Вагнер предвосхищает биологизм своей позднейшей концепции истории музыки. Ранний Вагнер — пока искренний энтузиаст немецкой музыки: «Мы, немцы, счастливы тем, что Моцарт и Бетховен — у нас в

<sup>72</sup> Ibid. Bd. VII. — S. 109.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid. Bd. III. — S. 100-101.

крови, мы знаем, как должны биться наши сердца»<sup>75</sup>. Форма симфонии Моцарта, по вагнеро-шиллеровской терминологии<sup>iv</sup>, — наивна, это «наивный жанр», далекий от бетховенской сентиментальной симфонии (Вагнер в основном говорит о симфоническом Allegro)<sup>76</sup>. Моцартовские симфонии написаны небрежно — и это относится как к их внешней записи, так и к искусству разработки, развития<sup>77</sup>. То самое, что служит в похвалу Моцарту, вызывает упрек: «Моцарт, гораздо более склонный (чем Гайдн. — А. М.) к итальянскому восприятию мелодической формы, часто, а лучше сказать — обычно, впадал в ту банальность строения периодов, которая являет нам части его симфоний в свете так называемой застольной музыки, именно такой, какая исполняет привлекательные мелодии, а между ними устраивает шумовой фон, благоприятствующий беседе, — по крайней мере мне, когда я слышу стереотипно повторяющиеся, шумные и пространственные кадансы периодов в моцартовской симфонии, ясно представляется, как на княжеский стол то ставят посуду, то убирают ее»<sup>78</sup>.

Поэтому от Моцарта для Вагнера реально остаются только поздние симфонии и последние оперы<sup>79</sup>. Однако оперы поставлены под вопрос просчетами их либретто, — это нарушает драматургию произведений и ведет в конце концов к тому, что даже и музыка их несовершенна. Вагнер уделяет особое внимание доказательству того, что оперы Моцарта, далекие от совершенства, а к тому же скроенные по мерке аристократических «старорежимных» вкусов, вообще не жизнеспособны, а попытки возобновлять их на сцене лишь заставляют их умирать мучительной смертью. В последние симфонии настоящий дирижер, впрочем, еще способен вдохнуть жизнь<sup>80</sup>.

Поразительно, насколько живучим оказалось это вагнеровское толкование истории музыки. Достаточно сказать, что открытие всего богатства симфонического наследия Моцарта, как

<sup>75</sup> Письмо от 27 марта 1841 года: *Wagner R. Sämtliche Briefe*. Bd. 1. — Leipzig, 1967. — S. 465.

<sup>76</sup> *Wagner R. Gesammelte Schriften...* Bd. VIII. — S. 288-289.

<sup>77</sup> Ibid. — S. 145.

<sup>78</sup> Ibid. Bd. VII. — S. 126.

<sup>79</sup> Ibid. Bd. VIII. — S. 145.

<sup>80</sup> Ibid. — S. 305.

и всего многообразия симфоний Гайдна, — это открытие нашего послевоенного времени. Еще совсем недавно, исполняя «Лондонские симфонии» Гайдна (которые, как и последние симфонии Моцарта, исполняли всё же всегда), указывали их нумерацию — № 1, 2, 3 и т. д., порой даже забывая назвать, что она относится именно к «Лондонским симфониям», — как если бы у Гайдна не было настоящих 1, 2, 3 и т. д. симфоний. А история немецкого оперного театра показывает, как лишь очень постепенно, преодолевая противодействие вагнерианской эстетики, оперы Моцарта проникали на сцену и, переболев всевозможными вагнерианскими фантазиями музыкальных редакторов и режиссеров, наконец, сумели утвердить свой нетронутый облик, защитить «букву» текста. Бидермейеровский пиетет Вагнера перед классиками и его биологическое представление об истории музыки привели к тому, что на взгляд Вагнера самое лучшее, что можно было бы делать с классиками, — это оставить их в покое и не трогать эту мертвую старину. Лучшая забота о музыке — не слушать ее.

В вагнеровской истории музыки отчетливый центр — Бетховен. И Вагнер, конечно уж, не думал о том, чтобы не слушать и не исполнять эту музыку и, подобно музыке гайдновской и моцартовской, отодвинуть ее в прошлое, как отжившее и уже снятое движением музыки. Однако и на Бетховена ведь Вагнер смотрит как на явление, стремящееся выйти за свои пределы, пересекающее свои границы, тяготеющее к иному, — хотя еще точно не знающее, как его достичь. И Бетховен есть нечто такое, что подлежит снятию, а такое снятие призван произвести Вагнер с его музыкальной драмой. Бетховен — центральная фигура истории музыки как гениальный предвестник Вагнера и его реформы.

Бетховен, как явление, которое никак не удержать в его пределах, которое стремится к высшему идеалу, — это очень в духе литературной легенды о нем. Вагнер, указав Бетховену, *post factum*, идеал, к которому должно было тому стремиться, поставил легенду на твердую почву высоко-профессионального музыкального искусства. Он наделил легенду музыкальным субстратом. А это и значило — на очень долгое время утвердить легенду в жизни, наделить ее жизнеспособностью.

Конечно, XIX век в немецкой музыке — не один только Вагнер и новонемецкая школа. Однако стилистические тенденции, которые Вагнер придал толкованию Бетховена, оказали самое

широкое воздействие и в конце века явно возобладали над всеми иными способами исполнения Бетховена. Так вымерла или совершенно отошла в тень лейпцигская, мендельсоновская школа, трактовавшая Бетховена более классично и «легковесно», — недаром Вагнер всю жизнь вел с ней борьбу всеми дозволенными и недозволенными средствами. Когда вагнеровское толкование Бетховена взяло верх, стали исполнять Бетховена как «снятого» Вагнером, преломленного им в духе его концепции музыкальной истории: Бетховен через призму идеала, к которому он обязан был стремиться согласно вагнеровскому его истолкованию. Уже к концу века оказалось, что результаты этого вагнерианского «снятия» Бетховена для музыки самого Бетховена и шире — для принципов музыкального исполнительства — были опустошительными. Однако преодолеть на практике сложившуюся традицию исполнения было делом крайне трудным — именно благодаря этому такая традиция благополучно досуществовала до наших дней и ее можно изучать по сохранившимся следам и пережиткам.

Преодолеть вагнерианскую традицию было делом трудным потому, что в ее основу было положено нечто весьма привлекательное и удобное, от чего было нелегко отказаться. Под музыку Бетховена подкладывалась реалистическая индивидуально-субъективная психология человека XIX века и соответствующий образ человека. Так переосмысляемая музыка Бетховена постепенно переставала быть загадкой для слушателя XIX века и воспринималась им как вполне естественная, как сделанная по его же мерке. А отсюда — и вся затруднительность отступлений от такого истолкования. Но для того, чтобы так перекроить музыку Бетховена, Вагнеру потребовалось оторвать самого Бетховена, его музыку, от условий его времени и места и совершить скачок от австрийского просветительского, от антиромантического<sup>81</sup>, антисубъективистского в своей основе характера бетховенского творчества к романтическому психологизму (понятому

<sup>81</sup> Разумеется, в музыке Бетховена допустимо находить черты романтического и всякие романтические «предзнаменования», как это и делают исследователи. Противоположность — не неподвижна. Однако всему мера, и романтические предвосхищения Бетховена следует видеть в пределах его классической конструктивности. Эта последняя у Бетховена небывалым образом преобразуется, индивидуализируется, разламывается и обнажается, как в последних квартетах, — но ведь и здесь же не в направлении романтического субъективизма<sup>82</sup>. Углубленность последних квартетов — по-прежнему напряженная мысль об общем.

как бесконечный, сплошной процесс). Вагнеру пришлось, оторвав Бетховена от его классической и рациональной конструктивности, подключить его к тому романтическому развитию, которое было существенно иным и которое, преимущественно в средней и северной Германии, выросло из индивидуалистических и субъективистских корней. Вагнер, объединив две существенно различающиеся традиции, сделал то, что в сущности было необходимо для немецкой музыки, — но за это пришлось долго «расплачиваться» Бетховену. Для музыки Бетховена такой процесс перетолкования был болезненным. В значительной степени он свелся к «обуржуазиванию» Бетховена, когда всякий любящий музыку обыватель получил право узнавать в нем именно себя: одомашнивание «неукротимого человека». Теперь в музыке Бетховена ничто уже не удивляло и не поражало, не озадачивало.

Такое и могло быть достигнуто только решительным перекраиванием — переосмысливанием самой музыки Бетховена, изнутри.

Непонятность бетховенской музыки — неразрешенная конструктивно, в напряженности слушания этой самой музыки — должна была быть переплавлена в естественность ее психологического движения, процессуальности.

Нечто подобное можно встретить, пожалуй, только в музыке XX века. И эта музыка очень часто противится тому, чтобы ее воспринимали как нечто вообще естественное, чтобы привыкали к ней. Слушатель должен, главное, понять музыку, ее логику, ее движение, — а не привыкнуть к ней, потому что привычка к такой музыке уничтожает ее как заданную, поставленную проблему, — всё равно что изъять из поэтического произведения его идейный смысл и проблематику! Так и Бетховен: он не думал озадачивать слушателя ради эффекта, но озадачивал его встававшей в музыке и превышавшей самое музыкальное проблемой, — в этом настоятельное указание на жизнь и на жизненную функцию музыки. Конечно, стремление к выразительности — но только не такое всё же, какое ждет не дожидаясь, когда явится Вагнер и «снимет» его.

Все эти трансформации совпали с широким переосмыслением динамики в музыке в целом, — так что Вагнер в отношении к Бетховену выступил лишь как наиболее мощный, влиятельный исполнитель требований исторического часа. Суть переосмыслений динамики прекрасно охарактеризована М. Г. Харлапом — скоростная метро-ритмическая динамика заменяется восприятием общей массы звучания<sup>82</sup>. Эти переосмысления начинаются в самой музыке Бетховена; возрастает «значение мас-

<sup>82</sup> См.: Харлап М. Г. Ритмика Бетховена // Бетховен. Вып. 1. — М., 1971. — С. 370-421 (особенно с. 409, 411, 418).

сы, весомости или полноты звука» при сохранении классической «ритмической энергии»<sup>83</sup>.

Перекраивание музыки Бетховена затронуло все ее стороны — прежде всего звуковой облик его симфонических произведений (подвергавшихся наиболее последовательному редактированию («под слушателя») и их динамику. Всевозможные «ретуши» бетховенских симфоний настолько упрочились в практике, что до самого последнего времени они и не исполнялись в своем оригинальном виде. Случай почти уникальный во всей истории музыкального исполнительства!<sup>84</sup> Как раз самые «любимые» и популярные у публики произведения никогда и не слушались так, как были задуманы композитором.

В сочинениях Вагнера имеется множество рассуждений о необходимости инструментальных ретушей в симфониях Бетховена<sup>85</sup>, — знаменитый вопрос о натуральных и хроматических валторнах и трубах был тут едва ли не центральным и самым болезненным: по Вагнеру выходило, что Бетховен писал музыку чуть ли не наперед, на будущее, в расчете на инструменты, которыми не располагал, но зато почему-то удовлетворялся несовершенным оркестровым звучанием — с дырами и зияниями в нем. Сам Вагнер ничего не сочинял в расчете на неопределенное будущее, на несуществующий оркестр!

Ретуши в симфониях Бетховена были приведены в систему уже после смерти Вагнера — Феликсом Вейнгартнером. В высшей степени показательно, что Вейнгартнер очень остро почувствовал кризисное состояние бетховенского исполнительства: можно сказать, что «вагнеризация» Бетховена зашла в этому времени далеко и начало ощущаться противоречие между Бетховеном вагнеризированным и Бетховеном подлинным, которого можно было тогда лишь «предчувствовать» сквозь наслоения, сделавшиеся второй натурой для дирижеров и слушателей. Чувствуя кризисность бетховенского исполнительства, Вейнгартнер задался целью не «переделывать» Бетховена, а, скорее, освободить его музыку от избыточных и произвольных редакций. С

<sup>83</sup> Там же. — С. 418.

<sup>84</sup> Так, история интерпретации Баха говорит о неуклонном в целом стремлении приближаться к оригинальному облику его произведений — процесс и поныне не заверченный, к тому же время от времени перебиваемый волнами романтически-своевольных увлечений.

<sup>85</sup> Во многих работах (см., например: «К исполнению Девятой симфонии Бетховена»), о которых сейчас нет возможности говорить.

этой поры и берет начало «Бетховен XX века» — Бетховен, возвращающийся к своей исконности. Но какой длинный путь — не завершившийся и поныне — предстояло пройти. Ведь в конце концов надо было «деромантизировать» Бетховена — отнять его у мощной традиции исполнительства и, шире, постижения, какая сложилась в XIX веке, — прибавим к этому, у традиции, которая была заведомо сильна одним — своей эмоционально-психологической «естественностью» (то есть и незатрудненностью) прочтения текста, захватывающей слушателя.

Замечательно и вполне соответствует той области сплошных парадоксов, в которой мы находимся, что результатом очищения бетховенского текста у Вейнгартнера был целый том — своего рода каталог ретушей<sup>86</sup>. Вот каким получилось новое начало! Однако и для этого есть объяснение.

М. Г. Харлап пишет: «Отклонение от скорости, указанной Бетховеном, есть “ретушь” более значительная, чем изменения оркестровки»<sup>87</sup>. С этим суждением в таком заостренном виде едва ли можно согласиться: скорость так или иначе допускает известные пределы свободы в отличие от однозначно предписанной оркестровки, а вопрос о бетховенских темпах — несмотря на статью Р. Колиша<sup>88</sup>, которую можно считать исторической вехой в изучении этой проблемы и несмотря на внесенные Бетховеном метрономические указания, в точности которых всегда можно сомневаться (помимо причин внешних еще и потому, что они не были подтверждены бетховенской практикой), — до сих пор еще не разрешен. «Скорость, указанная Бетховеном» — вещь загадочная, а загадка явно трудно разрешима. Следует прислушаться и к предостерегающим наблюдениям Антона Шиндлера. Одно из них констатирует обрыв традиции исполнения Бетховена вскоре после смерти композитора (правда, это относится больше к фортепьянному исполнительству, где как раз ученики Бетховена и продемонстрировали свою несостоятельность)<sup>89</sup>. Второе — вопреки обычному предположению — свидетельствует о «безмерном

<sup>86</sup> Этот том вышел по-немецки в 1906 году. См.: Вейнгартнер Ф. Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам. Т. 1. — М., 1955.

<sup>87</sup> Харлап М. Г. Ритмика Бетховена. — С. 412.

<sup>88</sup> Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music // The Musical Quarterly. — 1943.

<sup>89</sup> Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. — 2. Th. — S. 225.

преувеличении темпов в симфониях, квартетах, трио и сонатах» Бетховена к середине века (возможно, всё же заблуждение старшего, недостоверного Шиндлера!)<sup>90</sup>.

Однако можно представить себе, что как оркестровые ретуши, так и безудержное увлечение темпо *rubato*, которым Вейнгартнер возмущался, слыша его у Ганса фон Бюлова<sup>91</sup>, глубоко им уважаемого, и над которым Вейнгартнер издевался, слыша его у сына Вагнера Зигфрида<sup>92</sup>, — что то и другое восходит к одному импульсу, к потребности в весомой психологичности, разворачиваемой как непрерывный, скользящий, волнообразный процесс. Динамика бетховенской симфонии подчиняется развитию вагнеровской сцены: «Дирижер должен провести через всю сцену всё нарастающую, непрерывную волнообразную линию», — как писал Ф. Вейнгартнер, говоря об операх Вагнера<sup>93</sup>. При «вагнеризации» бетховенской симфонии отпадает бетховенская классическая «террасная» динамика<sup>94</sup>, отпадает власть такта и ритмическая энергия скорости. Музыка утяжеляется, делается массивной; вместе с тем появляется возможность и так называемых «байрейтских» — затянутых, замедленных темпов<sup>95</sup>. В бетховенском «сентиментальном» *Allegro* Вагнер расслышит *Adagio*: «В самых значительных симфонических *Allegro* Бетховена царит основная мелодия, характер которой в более глубоком смысле принадлежит *Adagio*, и именно благодаря этому эти части приобретают то сентиментальное значение, которое столь решительно отличает их от прежнего наивного жанра»<sup>96</sup>. Слыша так бетховенские сонатные аллегро, Вагнер поступает как авторы симфоний середины и второй половины XIX века, у которых этот жанр разрастается в размерах, утяжеляется и резко замедляется как бы в позиции глубокой задумчивости, так что медленные темпы широко разворачиваются и в быстрых частях. Так даже у Антона Брукнера, в основном чуждого вагнеровскому музыкаль-

<sup>90</sup> Ibid. — S. 205.

<sup>91</sup> Weingartner F. Ueber das Dirigieren. — S. 17-29.

<sup>92</sup> Ibid. — S. 62-65.

<sup>93</sup> Weingartner F. Bayreuth. — 2. Aufl. — Leipzig, 1904. — S. 47.

<sup>94</sup> См.: Харпан М. Г. Ритмика Бетховена. — С. 403.

<sup>95</sup> Weingartner F. Bayreuth. — S. 44, 29.

<sup>96</sup> Wagner R. Gesammelte Schriften... Bd. VIII. — S. 286.

ному потоку и мыслящего структурно-четкими единствами, «квадратами», не столько раз-вивающего, сколько строящего, сопоставляющего.

Увлечение индивидуальной психологией на протяжении XIX века только усиливается, и это — причина того парадокса, что Вейнгартнер, очищая Бетховена от наслоений, от инструментальных ретушей и расшатанности *tempo rubato*<sup>97</sup>, не может подойти к оригинальному тексту Бетховена. Он для него по-прежнему неприемлем, потому что не идет навстречу психологической аналитичности, потому что Вейнгартнер продолжает понимать музыку как психологический, льющийся процесс, — хотя и чувствует потребность вернуть этому процессу строгость, упорядоченность. Вообще, конец века в своем тяготении к психологичности не прочь всю музыку — не только Бетховена — переложить на язык дифференцирующего, психологически-аналитического оркестра с его «бесконечной мелодией», дающей сплошной и плавный, гибкий и непрерывный перелив внутреннего — «чувства»<sup>98</sup>. Конец века слушает Баха по Моттлю, Генделя по Моттлю, — даже Вагнера (песни на слова Матильды Везендонк) опять же по Моттлю (правда, продолжившему начатое Вагнером). За Моттлем стоит благословляющий его Вагнер, как за Вагнером — «эпохальное» психологическое переосмысление динамики музыкального движения. Составленная Г. Малером из частей оркестровых сюит Баха и оркестрованная им сюита (возрожденная ныне Г. Н. Рождественским) движется всё в том же направлении психологизма: Бах — еще, быть может, больше, чем

<sup>97</sup> Это не мешает тому, что бетховенская музыка знает свое *tempo rubato*; см.: Харпан М. Г. Ритмика Бетховена. — С. 390-391. Уже А. Шиндлер пытался уяснить себе специфику бетховенского *tempo rubato*; см.: Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. — 2. Th. — S. 225-236.

<sup>98</sup> См. прежде всего: Wagner R. Gesammelte Schriften... Bd. VII. — S. 130 («Музыка будущего»). У композитора, в частности, начинает звучать невыразимое словом, «умолчанное» поэтом. Оркестр, проявляющий живое участие к драматическим событиям, определяет характер выразительности мелодии, поддерживает ее непрерывный ток и «с убедительнейшей проникновенностью» сообщает мотив «чувству», и т. п.

Заметим, кстати, что сама психологическая аналитичность музыки Вагнера есть такая ярко проявившаяся у Вагнера черта эпохи, которая не могла обратиться против него самого как «аналитика». Отсюда критика Вагнера у Ницше — одновременно критика целой эпохи и попытка самокритики, но еще статья Томаса Манна 1933 года о «Страданиях и величии Рихарда Вагнера» представляют собой литературную экспликацию музыки Вагнера — сам Вагнер подвергается психологическому, психоаналитическому разъятию.

упорствующий на своем Бетховен, — становится тут полноправным современником тонких и глубоких психологов Г. Малера, М. Рegera, А. Шёнберга, начинающих рассматривать мельчайшие изгибы души под микроскопом своего искусства.

Музыка достигает крайностей динамики — от колоссальности звучания до еле слышного шепота. Тем не менее, когда Г. Малер (и другие дирижеры) исполняли квартеты Бетховена целым струнным составом оркестра, они очевидно уступали требованию эпохи: психологическое, углубленное связывается со звуковой массивностью. Чтобы вернуть музыке социальную значимость (как этого хотел Малер), приходится отнимать у нее бетховенски-интимное, выпячивать всё интимное наружу. Психологическое в это время — театрально, броско, даже в целом громогласно, откуда недалеко и до внешнего эффекта. А грандиозное и громоздкое — подробная, детальная картина психологического.

Не чуждо всему этому и такое произведение, которое в рамках музыкально-модерна начинает путь к иным берегам, самая интимная из позднеромантических поэм — «Просветленная ночь» Шёнберга; тем не менее и здесь программность, не исчерпавшая своей тесной связи с огромнейшим симфоническим оркестром в творчестве самого же Шёнберга, переносится на камерный, брамовский состав (секстет), которому, однако, столь же закономерно приходится перерастать в струнный оркестр, наделяемый огромной градацией звучаний. Секстет перерастает в струнный оркестр, выдавая родственность в сознании эпохи — интимного и грандиозного.

В такой психологизации есть подлинно благородная сторона. Слушая Скрипичный концерт Бетховена под управлением Вильгельма Фуртвенглера в записи, относящейся, видимо, к началу 40-х годов, замечаешь, что упреки Вейнгартнера, обращенные к приверженцам *tempo rubato*, несмотря на все произведенные «очищения», всё еще сохраняют свою принципиальную силу: достаточно сказать, что в медленной части концерта в этом исполнении соседствуют такты — у Бетховена равные по длительности, а у Фуртвенглера расходящиеся более чем в два с лишним раза. В этом исполнении совсем нет идущего извне, наносного произвола, а есть явное сочетание строгости (уже понятой как требование) и свободы, четкости и каприза. Здесь музыка живет как порыв: пение скрипки замечательного солиста Эриха Рена — это субъективная жизнь души, которая, если можно так сказать, рассказывает о себе с прекрасной дикцией и абсолютной членораздельностью. Музыка прошла тут сквозь душу исполнителя и стала его искренним и внятным словом. Что не мешает тому, чтобы психологическая правдивость сметала все конструктивные устои бетховенской композиции, чтобы, далее, всякое противодействие (сопротивление материала), придающее музыке объемность и пластическую зримость, было уничтожено, и Бетховен в большой степени перестал быть Бетховеном. Явно против своего сознательного намерения исполнители идут путем наименьшего сопротивления — поскольку выбирают в произведении Бетхо-

на и одностороннее усиливают только один его аспект. Правда, нужно было быть Вильгельмом Фуртвенглером, чтобы такому диктуемому столетней традицией пониманию музыки Бетховена придать черты подлинного величия и возвышенной убежденности — до поры, до времени передающейся и слушателям. В подобных исполнениях, которые могут отличаться самым высоким качеством и которые теперь тем не менее уже трудно воспринимать, почти до наших дней доживает романтизированный, этим как бы отодвинутый со своего места, Бетховен XIX столетия.

Да и собирается ли он вообще отступать, этот романтизированный Бетховен?! В самом конце XX века, снова, с какой-то иной стороны охваченного романтическими веяниями... Поэтому совершенно необходимо сказать следующее: нет ничего, что бросало бы тень на Бетховена, как исполнял его Фуртвенглер, нет ничего, что могло бы умалить величие его понимания Бетховена. Речь у нас идет о деле, а не о личностях, не о качестве исполнения, а о его внутренней направленности, о тех исполнительских установках, которые заложены в исполнении. Не случайно ведь разговор зашел не о симфонии, а о сольном концерте Бетховена. Наличие солиста позволяет проявиться, сделаться видимым романтическому замыслу всего исполнения — по весьма понятным, лежащим на поверхности причинам. Они таковы.

В типичном романтическом концерте соотношение сольной партии и оркестра можно определить следующим образом: сольная партия — над оркестром и в противоположность оркестру. Нужно еще прибавить, что в романтическом концерте сольная партия не просто выступает вперед на фоне оркестра, но воспринимается как живой голос солиста, отождествляется с артистической личностью солиста — человека и виртуоза, как бы импровизационно, под давлением переполняющих его чувств исполняющего свою партию, играющего свою роль, в скрипаче проглядывает паганиниевское мятущееся начало — он похож на драматического актера, который хотя и выучил на память свой текст о Гекубе, но должен волноваться из-за нее по-настоящему. Романтический музыкант-исполнитель, хотя и совсем не драматический актер, всё равно должен перевоплощаться — во что же? в свою сольную партию, в этот как бы наделяемый личностью психологический портрет и должен жить им; почти всегда музыкант-исполнитель делал это с большой охотой. Поэтому и солист в романтическом концерте не просто делает свое дело, не просто вместе с другими, пусть даже и как первый среди них,



создает ткань целого, он должен еще выступать артистично, вести себя эффектно, должен являть вид вдохновения и добиваться некоторого психологически-драматического соответствия предполагаемому характеру самой сольной партии.

Стоит обратить внимание на одну внешнюю, но всё же весьма выразительную антиромантическую черту в названном исполнении бетховенского концерта под управлением Фуртвенглера. Она состоит в том, что солистом концерта выступал концертмейстер Берлинского филармонического оркестра, руководимого дирижером. Между тем романтическая культура предельно размежевала солиста-артиста и оркестранта — представителя «массы». Для такого размежевания между тем нет ни малейших реальных, заключенных в существе музыки оснований, — не считая тех психологических, которые и были запечатлены в романтическом концерте. Характерно, что в эпоху романтизма в музыке почти совершенно (если не полностью!) исчезли исполнители-солисты на тех инструментах, которые не так просто было подвергнуть психологизации, отождествлению с человеческой индивидуальностью, а в качестве сольных инструментов выдвинулись лишь фортепиано, скрипка и виолончель. Лишь пережитки этой ситуации, но только пережитки очень крепкие, остались в наши дни: трудно представить себе скрипача или пианиста, который «сел» бы в оркестр, и, к сожалению, еще очень редко пианисты, скрипачи и виолончелисты оркестра выступают как солисты; между тем исполнители на альте, флейте, гобое, кларнете, фаготе и т. д., то есть на тех инструментах, которые не были подвергнуты далеко зашедшему романтическому переосмыслению, давно уже прекрасно доказали, что деятельность в оркестре совсем не противоречит концертным выступлениям; видимо, лишь привычка и организационные помехи объясняют, почему новая ситуация не сделалась правилом и еще остались актерствующие музыканты-солисты, играющие на эстраде роль виртуозов, а не просто делающие свое дело.

Всё это прекрасно известно — не из истории, а из прочных пережитков такого романтического типа в музыкальном исполнительстве, в концерте. И только естественно, что от скрипача ждали еще большего, чем от пианиста (недаром же культ Паганини появился в эпоху бидермейера и лишь тогда сам скрипач, уже далеко не молодой, мог успешно выступить в европейских столицах). Поэтому именно в скрипичном концерте особо прочно утвердилось романтическое — драматизированное и психологизированное — представление о музыканте. Это он, солист-скрипач, исполняя скрипичный концерт, царит над оркестром и выступает в противоположность оркестру (началу массовому, коллективному), это он поет почти человеческим голосом, когда оркестр в лучшем случае ему подпевает<sup>99</sup>. Но вот оказыва-

ется, что романтический музыкант-солист, царящий (и парящий) над оркестром — это вековой стереотип и в приложении к концерту Бетховена. То, что в 1930-е годы еще было мощной традицией, далеко не преодолено еще и сейчас. Но ведь едва ли можно сомневаться, что в одном, причем существеннейшем моменте у концерта Бетховена гораздо больше общего с концертом Берга, чем с романтическими концертами, весьма близкими ему по времени. Общий момент — как раз в соотношении солиста и оркестра: сольная партия не находится заведомо «над» оркестром, не доминирует, но прежде всего находится внутри ткани произведения, в самой единой создаваемой ткани целого — внутренне сколь угодно сильно расчлененной, поляризованной, разобранной, дифференцированной. Сольная партия иногда и возвышается над целым, но затем очень скромно опускается в гущу инструментальной ткани — внятная и особенная внутри ее. Сольная партия отнюдь не означает здесь, что нечто обособленное вырвалось на свободу и вольно демонстрирует теперь все свои настроения и капризы как всё время переменчивый, льющийся поток. А именно это и характерно для романтической традиции интерпретации концерта Бетховена: солист выдвинут над оркестром, он своей игрой «изображает» вдохновенный порыв и лирический полет личности, он своей тонкой и произвольной игрой, словно под явственным давлением охватившего его чувства, расцветивает партию агогически, ритмически, динамически — лишая ее суровой, сдержанной четкости. Преизбыток «выразительности» — такой, какая идет от «субъекта», от личности, противопоставляемой всему остальному, — буквально рвет на куски, корежит, уничтожает прозрачную немногословную вертикаль бетховенского произведения.

Уподобление музыки однонаправленному — притом до крайности дифференцированному и насыщенному своим смыслом, своими движущимися смыслами — процессу размывает контуры ее архитектоники. Будучи подобием душевного движения, внутреннего монолога субъективистского героя — наследника романтиков, разъятием сокровенного, музыка только движется вперед вместе с неровным и рваным душевным временем и никогда уже не возвращается назад, как не возвращается в жизни пройденный момент, или разве только возвращается к прошлому в реминисценциях, элегических воспоминаниях или неверных снах (неслучайно сон, погружающий «я» внутрь себя, становится одним из важнейших сюжетных мотивов в музыке XIX века — по мере того, как музыка всё более обращается к сфере внутренне-

<sup>99</sup> Наиболее «чистыми» примерами романтического концерта следует считать концерты Мендельсона и Бруха — потому что на самом деле ничего чистого не бывает, и романтический концерт очень скоро внутренне усложняется, и как смысл, и как ткань и фактура, опосредуется классическим и в общем-то перестает отвечать образу солиста-актера, который между тем уже утвердился в жизни.

го, и по мере того, как она всё более толкует себя как аналог душевной жизни в ее непрерывном движении). Постигание музыки как только однонаправленного процесса во времени подбрасывает архитектурные основы музыкального произведения: залог правдивости музыки — в неповторности, уникальности данного конкретного процесса. Притом на всё более мелких уровнях. (Отсюда запрет повторов: у Вагнера еще на уровне крупных разделов формы, позднее — на уровне мельчайших раздробленных мотивов и формальных соединений звуков.) Эта тенденция кульминирует в школе Шёнберга и в эстетике Адорно. В самом конечном итоге такого развития музыкальное произведение становится тождественным уникальности созданного звучащего процесса и тогда «произведение» и «процесс» уже не опосредуются ничем всеобщим и общепризнанным (например, определенными устоями формы). У Альбана Берга красноречиво схвачен переходный момент в таком развитии: традиционные, старинные формы делаются в «Воццеке» «внутренней формой» процессов, ложем потоков, которые по ним текут, и, таким образом, сами по себе и значимы, и незначимы.

Несомненно, что пока «рецепция» Бетховена происходила в рамках подобных, всё углублявшихся представлений о музыке (музыка — сплошной процесс) и о человеке (человек — существо прежде всего психологическое, по крайней мере как предмет музыки), сама эта «рецепция» была в свою очередь сплошной эволюцией — лишь отдалявшей от Бетховена. Теодор Адорно, для которого репризы в бетховенских сонатных Allegro были камнем преткновения, структурным атавизмом, противоречащим «самому» существованию новой бетховенской формы, оказывался тут и выучеником нововенской школы, и, более отдаленно, наследником Вагнера — по прямой линии; само разложение бетховенской музыки на архаическое, атавистическое и «новое» совершалось в анализах Адорно именно так, как это было заповедано давней и притом не подвергнутой критике традицией толкования Бетховена. Та же самая эстетика процессуальности, закрепившаяся в исполнительстве, означала пренебрежительное отношение к любым структурно-архитектоническим моментам, — тогда как именно они служат в музыке Бетховена превосходным выражением внутреннего рационального, рационалистического продуывания и утверждения общечеловечески-значительного смысла. Пренебрежение было полным, сознательным и принципиальным: в то время как Адорно, уже в наши дни, подводил философски-эстетическую базу под музыку, понятую как чистый про-

цесс (как отрицание отрицания, не приводящее однако к синтезу), где не допустимо останавливаться на чем-либо «позитивном» и нельзя возвращаться назад, исполнители бетховенской музыки издавна, порой незаметно для самих себя, занимались ее редактированием и аранжировкой в том направлении, какое казалось психологически естественным и удобным.

Один пример — из той области, где всё лежит на поверхности. Говоря о репризах в музыке Бетховена, Вилли Хесс обращал внимание на их значение для структуры целого<sup>100</sup> — на то, что, добавим, могло бы считаться само собой разумеющимся, если бы не вековая традиция совершенно иной трактовки музыки Бетховена. Отказ от предписанных автором повторов радикально меняет длительность части, а следовательно и соотношение частей, их взаимную весомость, и всё это не может не иметь последствий для передачи и восприятия смысла музыки: «Опускать повтор означает не более и не менее, как сокращать, нарушать органическую форму, причем для слушателя совершенно всё равно, выбрасывается ли какой-то кусок музыки или отбрасывается повтор, предписанный автором. В том и в другом случае музыка в ее протекании лишается целого раздела»<sup>101</sup>. Иными словами, само понятие движения, развития, соотношенное с предписаниями композитора, нуждается совсем в ином своем истолковании — в сравнении с тем однолинейным и лобовым, когда всё произведение объявляется только процессом, только развитием и т. п. Лишаясь реприз, музыка утрачивает не только свои продуманные автором пропорции, но нередко и весьма существенные и тонкие конструктивные моменты; в тех случаях, когда Бетховеном предписывается повторение обоих разделов allegro, В. Хесс небезосновательно обнаруживает сочетание двух- и трехчастности (характерное для менуэта) и в результате —

<sup>100</sup> Вполне ясно, видимо, что эта проблема затрагивает не одного только Бетховена. Проблема сама по себе — негативного рода, то есть возникает только из пренебрежения формой (диспозицией целого) в практике исполнительства. Так, если исполнять увертюры баховских сюит в соответствии с правилами формы, они по своей длительности и смысловой весомости оказываются вполне сопоставимыми со следующими за ними «жанровыми» и танцевальными частями, взятыми вместе; только тогда эти «увертюры» оправдывают свое наименование, коль скоро его относили и к целой «сюите». В противном случае, когда повторы пренебрегают, увертюра становится в ряд с последующими частями, перестает доминировать над ними и управлять ими и на удивление утрачивает весомость. Утрачивается и контраст между величавостью увертюры и развлекательностью жанровых танцевальных частей.

<sup>101</sup> Hess W. Beethoven-Studien. — München; Duisburg, 1972. — S. 220.



единство целого, достигаемое на более высоком уровне<sup>102</sup>. Структурный момент, связанный с повторениями, отмечен принципиальным значением. Он со своей стороны указывает на конкретный способ организации музыкального смысла в бетховенских произведениях.

Нередко люди, далекие и от нововенской школы и от эстетики Адорно, разделяют, на уровне непосредственного, нерелективного сознания, убеждение в том, что психологический процесс исчерпывает в конечном счете суть музыкального произведения.

Следует иметь в виду, что с прогрессирующей психологизацией музыки, совершавшейся в нововенской школе, сочетался здесь другой специфический процесс, который состоял в уподоблении музыки логическому выводу. И в этом случае музыка тоже представлялась неким необратимым процессом, но только упор делался уже на строжайшую обоснованность всех последующих моментов (насколько это было достижимо). Как следствие, сама суть «психологического» постепенно переосмыслилась, из «психологического» вымывались всякие оттенки произвольности, капризности, непредсказуемости; такое переосмысленное «психологическое» вновь приобрело внутри музыки способность отражать в себе весьма широкие закономерности порядка, необходимости, становиться зеркалом бытия в самом широком и принципиальном отношении, — что, впрочем, только совпадало с теми возможностями, которыми овладевала всякая ценная музыка XX века, какими бы путями она ни шла. Но школа Шёнберга раньше других направлений начала изживать из музыки эмпирическую пошлость «чувства», самоудовлетворенность ограниченной эмоциональностью, самодовольство, претендующее на особую тонкость своих ощущений, наконец, безбрежный разлив такого самолюбующегося чувства. Было желание взять из музыки прошлого всё то существенное, что развивало бы способность музыки точно и конкретно мыслить — и делать это от имени всей эпохи, отнюдь не сокращенной до пресловутой «сферы чувств». Отсюда социальная острота музыки от «Просветленной ночи» и «Мира на земле» до «Воцшека» и «Лулу»: волнует судьба человечества и судьба личности — в связи с человечеством.

Отсюда уверенность очень многих исполнителей в том, что тонкости и эмоциональной проникновенности достаточно для того, чтобы передать существо музыки. Как следствие, складывается легковесный подход к архитектонике произведения; появляется убежденность, что сути можно достичь, минуя букву произведения и твердо выраженную волю автора. Тогда беглости и краткости, торопливости и поспешности отдают предпочтение перед тем упорным пребыванием внутри вещи, которое предусмотрено самим композитором. Случай, когда музыкальная стихия не отпускает от себя композитора, но заставляет его кружить вокруг одних и тех же, ставших для него музыкальными, проблем, — то, что выявляется у Бетховена в виде повто-

<sup>102</sup> Ibid. — S. 219.

ров, иной раз беспримерно многократных<sup>103</sup>, у Шуберта в виде «длиннот», в которых и воплощена вся суть музыкальной мысли. Так, в финале Седьмой симфонии Бетховен словно утверждает, убежденно и радостно, раз и навсегда открытую им истину, отнюдь не глубокомысленную, но ясную и доступную всем и каждому. Только что, должно быть, никому не приходилось слушать этот финал со всеми предписанными композитором повторами! Иногда репризы считают формальностью, следом отжившей традиции, — так, как если бы произведения (в том числе и бетховенские) были чем-то иным, а не сгустком традиционного и запечатленного в произведении всеобщности; те, кто выдвигают подобные аргументы, очевидно, представляют себе дело так, что бетховенское произведение есть квинтэссенция субъективного, индивидуалистического «духа» своего творца, и только. За тягой к сокращению бетховенских произведений, когда их форме не дают разлиться во всю ширину, как они были задуманы, стоит целый комплекс предубеждений, сложившихся в XIX веке и отчасти еще углубившихся, даже философски обоснованных (как это было у Адорно) в XX веке.

Музыка Бетховена во всяком случае противоречит субъективистски-психологической своей интерпретации. На рубеже веков и традиций она активно противодействовала эмпирически-облегченному, приземленно-ограниченному представлению о человеке и противоречила всему индивидуалистически-разобщенно-

<sup>103</sup> Повторы, которые предписывает Бетховен в Третьей симфонии, в последней части Седьмой симфонии, столь многочисленны, что они попросту утомляют музыкантов и практически никогда не исполняются все. Что же тут делать!? Видимо, прежде всего — считаться с тем, что есть такие стороны музыки Бетховена, которые сам он считал безусловно важными и которые нас утомляют, нам «надоедают». Нужно, кстати говоря, перестать считать, что негативные, критические или полные сомнений отзывы современников о музыке Бетховена (было и немало безоговорочно восторженных, порой о самых сложных вещах) были продиктованы злой волей и нежеланием видеть абсолютно очевидное. О «скучном»: для Бетховена привычно повторять одни и те же разделы, повторять без изменений, — это находится в резчайшем противоречии с тем, как толковал его музыку Адорно. Для Бетховена повторять столь привычно, что часто в скерцо (в пятичастной форме<sup>vi</sup>) он повторяет даже первое трио вместо того, чтобы написать новое (как это, видимо, было принято). Очень показательна в этом отношении реконструкция пятичастного строения в скерцо Пятой симфонии, предпринятая Петером Гюльке в новом издании партитуры; по мнению редактора, от повторения первых двух разделов скерцо оркестры и дирижеры отказались лишь в конце 1830-х годов, тогда как до этого такое повторение разумелось само собою (см.: *Gülke P. Zur Neuausgabe der Sinfonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven.* — Leipzig, 1978. — S. 43-49).

му, всякой гипертрофии субъективного и психологического. Истина усматривается Бетховеном в идеальности общечеловеческого порядка. При этом Бетховен отнюдь не склонен останавливаться на неподвижности музыкальных форм, которые становились бы неким залогом порядка. Противоположное Бетховену — консервативное ретроградство, цепляющееся за установившуюся форму как удобный сосуд и гарант осмысленности. Напротив, Бетховен полон сомнений в отношении этих форм — тем больше, чем интимнее избираемый им жанр. Однако все эти сомнения, отпечатлевшиеся в его музыке как мысль личности отнюдь не романтической, мятущейся в кругу душевных конфликтов, но мыслящей и ищущей истину, никогда не приводили Бетховена к отказу от позитивности в пользу сплошного развития, становления, отрицания. Позитивность идеального, рационального, иерархического порядка, позитивность извечная и не подлежащая критике — вот что было чаянием Бетховена, и ради такого идеала в его творчество проникали идеи борьбы и непримиримости, ради этого неудовлетворительная реальность должна была быть преобразована, ради этого «Торжественная месса» превращается, среди ложного замирения посленаполеоновской Европы, в мольбу о подлинном мире на земле. Ради этого расширяются и разрушаются устоявшиеся формы, — ради уникальности, неповторимости, всеобщечеловеческого, жизненного смысла, который — со всей настоятельностью — должна была выразить музыка. Ради этого же бетховенская музыка никогда не могла перестать быть утверждением истинной позитивности, но, даже и утратив истоки той классической гармоничности, какими обладал Моцарт, всё равно обязана была выразить момент пребывания, равновесия, устойчивости — всего того, чему композиторы-романтики раз и навсегда дали толчок в сторону движения, безостановочности, сомнения, отрицания, разъятости и душевного саморазъедания.

Знаем ли мы Бетховена теперь, в конце XX века, лучше, чем знали его, например, в конце прошлого века? Да — если, как это нередко бывает, удаление во времени позволяет углубиться в суть — в суть культурного явления уже остранившегося, переставшего быть близким непосредственно, близким и родственным. Отношение к искусству прошлого у нашей собственной эпохи очень противоречивое, и тут есть такие тенденции, которые способствуют постижению Бетховена — в его более истинном, более адекватном облике. Это — более пристальный, внимательный и подробный интерес к музыкально-историческому

наследию, стремление так или иначе объять всё созданное прошлым. Такой интерес делает саму музыкально-историческую перспективу особо обозримой, словно приближенной к нам. В такой перспективе легче постигаются контексты живых явлений, творчество композитора не вырывается из эпохи словно творчество «нечеловеческого» существа, героя, но, напротив, хорошо в нее вписывается, вписывается всё лучше и лучше, а это во всяком случае способствует тому, чтобы понимать музыку в контексте ее времени, а не исходя из субъективных импульсов исполнителя. Есть и обратная сторона — в таком стремлении приобщиться ко всему, что исторически существовало в культуре. Эта обратная сторона на уровне научных исследований выражается во «всеядности» и нежелании отличать художественно ценное от малоценного, близкое от далекого, а на уровне обыденного сознания — в тенденции (особенно проявившейся на Западе) решительно всё в искусстве прошлого воспринимать и «употреблять» как совершенно непосредственный, чувственный, готовый к употреблению художественный потребительский «товар».

Другим положительным фактором в нашем современном художественном сознании служит почтительное отношение к «букве» музыкальной вещи. В существенном расхождении с традицией романтического исполнительства и со всякими попытками его возрождения (под флагом «естественности» или особой привлекательности для слушателя) настоящий исполнитель несомненно ощущает себя служащим вещи и чувствует, что его собственная творческая потенция не угасает, входя в произведение по возможности без остатка, но по-настоящему разгорается в кажущемся ограничении вещью. Создавать свое и только от своего имени — дело куда менее обязывающее! Гениальный исполнитель вскрывает в произведении ту естественность художественного высказывания, которая совершенно недоступна исполнителю-субъективисту. Такая высшая естественность — отражение уникальной сущности произведения. Созданное Бетховеном весомо-существенно как мысль, специфично по своему высказыванию и совершенно лишено, в своей преданности художественному намерению, всякой внешней «интересности» («интересное» — как раз термин романтической эстетики)<sup>104</sup>. Верный — ради смысла целого — «букве» произведения, исполнитель не может не ощущать себя в чем-то близким редактору-текстологу,

<sup>104</sup> В частности (повторы!), Бетховен не стеснялся твердить в своей музыке одно и то же!

устанавливающему верный текст литературного или музыкального сочинения, — только что задачи музыканта-исполнителя еще шире и ему, ради установления верности, нужно вложить все богатства своей индивидуальности для воскрешения к жизни смысла в его подлинности! И «верность букве», и «верность тексту», строго говоря, — всего лишь метафора; правильное прочтение музыкального произведения предполагает не верность его «записи», всегда несовершенной, но самому композиторскому замыслу в его необходимости, неопровержимости. А это означает, что в произведении будет раскрыто его историческое измерение — запечатлевшаяся в нем история; произведение — не «вообще» красиво, а красиво как особый язык времени, язык, ставший возможным в свою эпоху, осуществившийся в единственно возможное для этого время. Верность замыслу, а вместе с ним и тексту, через текст, — это важнейшее требование, какое предъявляется к исполнителю. Однако и это требование еще придется утверждать и практически осваивать, завоевывать заново — постольку, поскольку нарастающие романтические тенденции наших дней грозят размыть уже сложившиеся представления о цельности, целокупности произведения искусства, которое никак не может быть отдано на произвол интерпретатора, но, как хранилище смысла, требует крайне бережного к себе отношения<sup>105</sup>.

Третьим положительным фактором оказывается, разумеется, и сам полный заблуждений полуторавековой опыт исполнения Бетховена. «Ошибки» в искусстве — не абсолютны, они рожают энергию своего исправления. Так, дирижеры, начиная с Вейнгартнера или даже с самого Вагнера, совместно создают того симфонического Бетховена, какого начинаем мы узнавать те-

<sup>105</sup> В интереснейшей и принципиальной по существу проблематики статье М. Е. Тараканова «Замысел композитора и пути его воплощения» хорошо разграничиваются понятия музыкального текста и «самой» музыки. Лишь одно место, при недостаточно внимательном чтении, может вызвать недоразумения, как если бы тут допускалась вольность трактовки: «Видоизменяться может даже сама композиция музыкального сочинения, и это может быть предусмотрено автором. В ряде сочинений можно сокращать повторения целых музыкальных разделов, делать купюры, использовать по выбору варианты, выписанные самим автором. И так может быть даже в музыке, воплощающей концепцию замкнутой формы бетховенского типа» (См.: Тараканов М. Е. Замысел композитора и пути его воплощения. — С. 136). Разумеется, здесь речь идет лишь об авторских вариантах произведения. В иных же случаях, добавим, у исполнителя нет свободы выбора — до тех пор пока он предпочитает играть музыку композитора, а не «играть себя» (в двух смыслах — превращать музыку в отражение «своего» психологического процесса и играть эффектную роль виртуоза).

перь. Этот новый Бетховен только еще создается: создается в кругу активно изучаемых и осваиваемых его предшественников и современников, реально услышанных Гайдна и Моцарта (произведения которых не случайно же лежали в большинстве своем без движения в течение десятилетий). Не «избранный» Бетховен, а Бетховен полный, всю совокупность которого предстоит заново слышать, соразмерять и оценивать. Снять с Бетховена всевозможные романтические наслоения — начиная с явных текстуальных и кончая незаметными, смысловыми, — это только половина дела. «Деромантизация» Бетховена означает и широкое освоение музыки его эпохи. Истоки нашего лучшего знания о Бетховене, сливаясь, должны породить конкретно-исторически понятого, свободного от легенд и наслоений, — практически воссозданного в своей исторической конкретности Бетховена. Даже и настоящая статья о музыке, которая по-настоящему осмысливается лишь как музыка исполняемая и слышимая, старается внести свою лепту в образ нового Бетховена — не столько тем, что указывает на источники ошибочных взглядов и привычек, сколько тем, что призывает поразмыслить над ними<sup>vii</sup>.

Различие между Бетховеном, дошедшим до нас из глубины музыкально-романтического XIX века, и Бетховеном, ощущаемым как новый — притом «возвращающийся к себе» после романтических блужданий и самых благонамеренных субъективистских мечтательств, — это различие не между Бетховеном «плохим» и «хорошим». Парадокс, царствующий в истории искусства, на вершинах исполнительского мастерства всегда рождал феномены подлинности в самой удаленности от Бетховена подлинного. Новый Бетховен — возвращающийся на свое место и ищущий его через музыкальное сознание наших дней — это, скорее, еще только проблема и задача, необходимость установления новой традиции, утверждение широких навыков иного, нового, весьма трезвого и делового (что нельзя путать с сухостью и форсированной рационалистичностью) его слышания.

### III

По Вагнеру достижения музыки Гайдна и Моцарта «снял» Бетховен, внутреннюю потенцию музыки которого, устремленной к ясности смысла, в свою очередь снимала подлинная музыкальная драма — завершение всего искусства, обретенный им

идеал<sup>106</sup>. Этот генезис музыкального искусства, нашедший в нем, в Вагнере, свое реальное осуществление, Вагнер обращает затем вспять. И обращает не просто в форме теоретического эксперимента, но практически-убедительно. Весь XIX век (еще и век XX-й), следуя за Вагнером и исторической необходимостью, воспринимает Бетховена, Моцарта, Гайдна через Вагнера и через «вагнеровское» начало — музыкально-драматическое и музыкально-психологическое, — в перспективе, при которой подавляющее большинство сочинений Моцарта и почти всё творчество Гайдна просто уже нельзя ни увидеть, ни услышать. Моцарт и Гайдн погружены во тьму дали, — но нужно сказать, что такой же судьбы удостоивается и большая часть произведений Бетховена, среди которых даже столь выдающиеся, как Скрипичный концерт или Тройной концерт, в течение долгих десятилетий не получали настоящего признания. Для самого Вагнера такое видение истории музыки — выражение его музыкально-исторического «эгоцентризма», потому что, какой бы вершиной ни был для него Бетховен, всё же центр тяжести истории переносится на Вагнера, он всё завершает и снимает. Однако оставим в стороне эти эгоцентрические фантазии Вагнера!

Факты показывают, что один и тот же отрезок музыкальной истории от Гайдна до Вагнера можно воспринимать — и слышать, во-первых, генетически-перспективно, во-вторых, ретроспективно (не будем придавать значения чисто условным обозначениям этих двух принципов). Это есть своеобразная, двойная оптика музыкальной традиции.

В одном случае слух, который растет вместе с музыкой в истории, внимательно реагирует на всё то новое, что возникает в языке музыки, осмысляет и осваивает все эти новые элементы. В другом случае слух движется вглубь истории, отмечая в явлениях прошлого то, что родственно в них музыке современности, которая и служит точкой отсчета. Вслед за Вагнером такой слух отметит у Бетховена стремление музыки к выразительности, к ясности языка и т. д. Так поступал Р. Роллан, отмечавший сходство речитативных мест в фортепианных сонатах Бетховена с речитативными фразами Вагнера, — вагнеровское до Вагнера. Вслед за Вагнером такой слух отметит у Моцарта большую психологическую насыщенность поздних симфоний и, наверное, равнодушно пройдет мимо других произведений, — должно быть, найдет в Гайдне невыносимую наивность там, где Толстой

<sup>106</sup> Wagner R. Gesammelte Schriften... Bd. III. — S. 96.

слышал единственно оправданную простоту и т. д. Всё это уже можно было наблюдать на традиции, широко распространенной в XIX веке — настолько широко, что ее, отжившую, трудно изжить.

Эта наблюдаемая нами двойная оптика традиции, реально воплотившаяся в истории осмысления музыки (то есть в аспекте самой музыкальной истории), подсказывает нам, что по всей вероятности музыка не просто яснее других искусств выводит на поверхность, в силу своей специфики, логику художественного развития, но что она дает нам редкий случай рассмотреть самый процесс рождения, становления традиции в его элементарно-наглядном виде. Благодаря одной особенности музыки, о которой нужно сейчас кратко сказать.

Музыка, по сравнению с другими искусствами, — искусство поразительно молодое. Если эпоха бидермейера, наводя порядок в литературной традиции, стараясь отобрать золотой фонд поэтических шедевров, обращается с огромной массой всего созданного от Гомера до начала XIX века, то в области музыки перед ней вообще нет истории. Бидермейер только начинает задумываться над историей музыки, принимает к этому меры (целианское движение, возрождение Баха и т. д.), — но музыкальное сознание эпохи в целом еще ограничено современностью. Т. Георгиадес датирует «историзацию» музыкального сознания приблизительно 1830 годом<sup>107</sup>, — «историческое» и «современное» начинают расслаиваться (Георгиадес называет это «кризисом памяти»). Однако такая дата, пожалуй, слишком ранняя. Вот яркий пример: Шопенгауэр, который пользовался до начала XX века непомерным авторитетом как музыкальный эстетик, называет в своих работах только четыре имени композиторов, — это Гайдн, Моцарт, Бетховен, Россини, и ничего более старого он, очевидно, просто и не знал. Гегель мог познакомиться с музыкальной стариной благодаря гейдельбергскому профессору Тибо, активно пропагандировавшему музыку прошлого. Бетховен, по свидетельству Шиндлера, не знал ничего, кроме того, что издал Артария в 1824 году, — собрание небольших произведений Палестрины, Нанини, Виттории [Виктории]<sup>108</sup>. За естественным для Бетховена исключением той католической традиции музыки,

<sup>107</sup> Riemann H. Musik-Lexikon. Sachteil. — Mainz, 1967. — S. 332.

<sup>108</sup> Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. — 2. Th. — S. 182. О Бетховене и старинной музыке см.: Климовицкий А. О творческом процессе у Бетховена. — Л., 1979 (Гл. IV).

которая прошлое музыкального развития доносила до настоящего как живой слой мышления, как язык современного, не как отслоившееся от современности минувшее, — с этими словами прошлого соразмерился Бетховен, сочиняя «Торжественную мессу»<sup>109</sup>. И за столь же естественным для Бетховена исключением Баха и Генделя, которых он прекрасно знал и перед которыми преклонялся (полное собрание сочинений Генделя было подарено Бетховену английским издателем). Для «исторического» сознания после 1830 года Бах надолго остается границей музыки — тем ее началом, где свежие ростки «человеческого» с трудом пробиваются сквозь нагромождения суетной учености. Так это было для Вагнера, так и для его антипода Ганслика, умершего в нашем веке, в 1904 году<sup>110</sup>.

Музыка для слушателя в первую половину XIX века только что рождается, только что обретает себя — на этом историческом отрезке между Гайдном и Бетховеном, и вся история музыки более давнего прошлого перед этим слушателем в первую очередь, поначалу, предстает как история не-музыки, не совсем еще музыки. Таков, скажем, Бах в представлении Вагнера — музыкант, только готовящийся вылупиться из скорлупы ученого педантизма. Быть может, в шутке молодого Грильпарцера, сравнившего музыкантов его дней со всем тем, что было создано за семь дней творения, тоже отражено это впечатление от свежести искусства, которое вот только что стало искусством: Бетховен — хаос, Керубини — свет, Гайдн — горы, итальянские композиторы — птицы, Альбрехтсбергер — медведь, Гировец — пресмыкающееся, Моцарт — человек<sup>111</sup>.

Однако совсем рядом с этим началом музыки обнаруживается и ее конец! В своей прекрасной речи в память Бетховена Грильпарцер говорил так: «От воркования горлицы и до раскатов грома, от искуснейшего соединения своевольных художественных средств и до того наводящего ужас момента, где пластически-сформованное переходит в не ведающий правила произвол противоборствующих стихий природы, — всё он измерил,

<sup>109</sup> Fellerer K. G. Beethoven und die liturgische Musik seiner Zeit // Beethoven-Symposium Wien 1970. — Wien, 1971. — S. 61-76; Kirkendale W. Beethovens Missa solemnus und die rhetorische Tradition // Beethoven-Symposium Wien 1970. — Wien, 1971. — S. 121-158.

<sup>110</sup> См. об этом подробнее в моей статье «Эдуард Ганслик и эстетика XIX века»<sup>xiii</sup>.

<sup>111</sup> Grillparzer F. Sämtliche Werke. Bd. III. — S. 880.

всё постиг. Кто придет после него, его не продолжит, а должен будет начать заново — ибо предшественник кончил там, где кончается само искусство»<sup>112</sup>.

Речь Грильпарцера была не только красива, но и правдива. Поэт не скрывал того, что пугало и отталкивало его в Бетховене. Его пугало в Бетховене и всей современной музыке всё намекавшее на развитие в сторону романтизма, Вагнера, в сторону психологического субъективизма. Еще задолго до Вагнера, почти с самого начала века, эстетика Грильпарцера<sup>113</sup> складывается как своего рода сознательное и даже агрессивное антивагнерианство. Антивагнерианец еще до Вагнера, Грильпарцер готовит ярое антивагнерианство Эдуарда Ганслика. Тут происходит столкновение разных, глубоко укорененных национальных традиций. «Конец» искусства, который Грильпарцер расслышит в музыке Бетховена, показывает ему перспективу романтической «трансценденции» музыки, ее законов, ее специфики — но в то же время резко отделяет классического Бетховена от музыкального романтизма (а вместе с тем и от всякого музыкального субъективизма, индивидуализма, как и от всякой музыкальной живописи и риторики)<sup>114</sup>.

Просветительски-австрийская, рационалистическая эстетика Грильпарцера, подкрепленная Кантом, интересна нам сейчас тем, что она содержит в себе полную противоположность вагнеровскому ретроспективному восприятию, слушанию истории музыки, полное отрицание такого «переворачивающего» историю взгляда. Всё это Грильпарцер превосходно формулировал уже в 1821 году: «Признаком, выделяющим музыку среди всех искусств, является как раз то, что в ней возможны симфонии, сонаты, концерты, то есть такие художественные создания, которые, не обозначая ничего точно-определенного, нравятся исключительно вследствие своей внутренней конструкции и сопровождающих ее неясных чувств. Именно неясные чувства и есть собственная область музыки. Здесь вынуждена уступить ей поэзия. Когда слов недостает, начинают говорить звуки. Что не способны выразить пластические формы, рисует звук. Безъязыкое томление, немое желание... Отсюда следует, что музыка

<sup>112</sup> Ibid. — S. 882.

<sup>113</sup> Обзор и анализ всей музыкальной эстетики Грильпарцера дан в книге Ф. Кайнца: Kainz F. Grillparzer als Denker. — Wien, 1975. — S. 300-310.

<sup>114</sup> Уже Вебер категорически неприемлем для Грильпарцера!

должна стремиться прежде всего к тому, чего может достигнуть; что она не должна, вступая в соперничество со словесными искусстваами в точности обозначений, отбрасывать то, в чем она превосходит эти искусства; что она не должна стремиться превращать звуки в слова...»<sup>115</sup>.

Вспомним, что по Вагнеру музыка от Гайдна и до Бетховена рождает внутри себя ясную определенность слова, смысла, действия! А в Грильпарцере живет моцартовское ощущение формы и звука: «Музыка перестает быть искусством, когда оставляет свою основанную на природе форму, — такая форма для музыки заключена в благозвучии (Wohllaut), подобно тому как для изобразительного искусства — в красоте пластического облика (in der Wohl-Gestalt)»<sup>116</sup>.

Вагнер всё прошлое истории музыки от Гайдна до Бетховена насильственно притягивает к себе, «снимает» в своем, выплескивает ненужное себе, «устаревшее», из этого опрокинутого им сосуда... А слух Грильпарцера подобен оголенному нерву современной ему музыки, он предельно чутко, он с отчетливостью улавливает все композиторские интенции и остро реагирует на них. Его внутренний ориентир — усвоенная полнота моцартовской музыкальной конструкции, музыкального мышления, которое всё «в себе». Это у Грильпарцера редкостная для поэта (он был очень одарен музыкально) степень отождествления своего мировосприятия с музыкой — здесь с музыкой как синтезированием целой национальной культурной традиции (Моцарт). Такой слух поражается всему новому (заметим, что Вагнера никакая новая музыка уже не поражала, потому что для него всё возможное новое было в нем самом!), и зато всё новое безжалостно обрушивается на такой чутко реагирующий утонченный слух. Такое слышание явно подстерегает опасность консерватизма (как своего рода защиты от наступления всё нового!), — это в середине века и случилось с Гансликом, который держался всё тех же стародавних привычек слуха. Для Грильпарцера музыка веберовской «Эврианты» — «отвратительна» как «насилование красоты»: если к такой музыке люди привыкнут, она станет воспринимать из них злодеев (Unmenschen); такая музыка может нра-

<sup>115</sup> Grillparzer F. Sämtliche Werke. Bd. III. — S. 887-888.

<sup>116</sup> Ibid. — S. 888. Дальше Грильпарцер пишет: «Безумец — музыкант, который своими звуками будет стремиться сравняться в определенности выражения с поэтом».

виться «лишь дуракам, либо тупоумным, либо ученым, или бандитами или наемным убийцам»<sup>117</sup>.

Обидное недослышание — оно, не в оправдание тупому или вялому или инертному слышанию музыки, есть здесь побочное следствие слуха тонкого, который идет рука об руку с развитием музыки, который в этом развитии очень ясно слышит, какой должна быть музыка по своей природе, и который, впрочем, спотыкается на первом же резком повороте, совершаемом музыкой в своем развитии.

Однако что предпочтительнее? Эта ли ограниченная органичность слуха, который словно заключает в себе пластически-видимый идеал музыки, или то слушание, которое как бы «выжимает» для себя искусство прошлого, раскладывая его на преодоленную наивность незрелого и на свою переспелость? Как поступал Вагнер с Моцартом, которого в итоге и вовсе не было никакой необходимости слушать...

Ясно одно — то, что рождающаяся совсем еще в недалеком от нас прошлом история музыки представляет нам нечто подобное элементарным праформам переживания, осмысления музыки, музыкального смысла, музыкального мышления в их развитии. И, видимо, ясно также то, что полное и адекватное осознание музыки в ее историчности, вообще конкретно-историческое схватывание музыкального смысла, требует, чтобы эти противоположные ряды (так сказать — перспективный и ретроспективный) переплелись, диалектически совместились в усваивающем музыку сознании.

Но понятно, наконец, также и то, что в конкретности исторического разворачивания культуры последних полутора столетий «чистоту» восприятия музыки постоянно нарушают приниженные, обедненные, подчас пропитанные буржуазной ограниченностью идеалы жизни — вмешивающиеся в искусство, пытающиеся стать его внутренними идеалами. Происходит «обуржуазивание» искусства, производящее на свет целые специфические слои и жанры искусства. Более косвенно эти идеалы заявляют о себе в попытках разрушить историчность восприятия музыки — в попытках «перевернуть» или совершенно стереть историческую логику движения музыки. Уже конец XIX века с его тенденцией всю историю музыки подавать в своей аранжировке, по мерке создаваемого им образа слушателя, — нечто вроде вторичного, уже умудренного опытом истории музыки, а потому

<sup>117</sup> Ibid.



в этом отношении осознанного бидермейера — со всей присущей ему обывательской самоуспокоенностью. Вся настоящая музыка в это время рвется в своих экстазах из плена такого буржуазного *Gleichschaltung*, такой универсальной унификации всего искусства. Нечто подобное повторяется в буржуазной культуре и наших дней, — когда исторически-конкретно услышанную и понятую музыку перебивают эстрадно-коммерческие механизмы, подставляя на ее место свое нигилистически-пошлое одно и то же. Для Моцарта такая культура находит свой эквивалент в виде моцартовской симфонии, исполненной так, что в ней не изменено ни звука, но зато исполненной под аккомпанемент джазового ударника. Для Бетховена у такой культуры готовы не только незабытые бидермейеровские легенды, невинные своей стариной, но и новейшие, ультрасовременные способы его уничтожения, — не случайно же левобуржуазный сборник, изданный к двухсотлетию со дня рождения Бетховена (самый легкомысленный из всех, когда-либо выходивших о Бетховене), учит тому, как не исполнять и не слушать Бетховена: в руках Маурисио Кагеля музыка Бетховена крошится и размалывается на мясорубке художественного абсурда<sup>118</sup>.

Однако парадоксальным образом (чему сейчас поздно было бы удивляться!) и в нигилистических опытах Кагеля над музыкой Бетховена сказывается отнюдь не одна только субъективная злость замысла. Можно представить себе, что психологическая интерпретация музыки Бетховена, насколько то было возможно, придавала ей естественность и вместе с тем однолинейность и простоту: разумеется, в Скрипичном концерте этого было достигнуто относительно легче, чем в поздних квартетах. Психологическая интерпретация преподносит вещь в безусловном органическом единстве и этим словно смазывает то, что при конструктивно-аналитическом слышании бетховенской музыки, напротив, бьет в глаза. Это — невероятная, фантастическая ее концентрированность, густота, когда в целое произведение искусства сводится разное (пусть даже логически выведенное из одного интонационного источника) и когда это исключительное для музыки богатство словно проносится мимо слушателя, не давая остановиться, не позволяя исчерпать себя, — как это особенно явственно выступает в последних квартетах Бетховена. Аналитический слух музыканта, лишившись опоры на обманчивую психологическую естественность (нечего повторять,

<sup>118</sup> См.: «Beethoven '70». — Frankfurt a. M., 1970.

что она безмерно обедняла Бетховена), чувствует тем большее искушение взять отдельный бетховенский звуковой («интонационный») комплекс и пристальнее приглядеться к нему, эксплицировать заложенные в него богатые смыслы (чего никак не удастся сделать «на ходу»), любопытным взором посмотреть, как они у Бетховена, уникальным для истории музыки способом, складываются. Музыканту хочется приобщиться к механике бетховенского смысла, который, как он безошибочно чувствует, во многом превышает способность непосредственного, немедленного восприятия, вынуждает немало пропускать мимо ушей во время живого звучания музыки, мириться с неполнотой слушания перед лицом величественно-задуманного и волнующего. Таково же, наверное, и желание всякого внимательного слушателя бетховенских квартетов.

Кагелевский супермонтаж в его пресловутом «Людвиг-ван» возникает из стремления разобрать музыку Бетховена механически до винтика — поведение любознательного дикаря, ворвавшегося в европейскую культуру и не знающего ей цены. Он даже не «анатомирует» живое тело, а демонтирует старую, давно отбракованную конструкцию-руину, словно пытаясь такой вторичной ее утилизацией вдохнуть в нее хоть какую-нибудь «жизнь». При этом, коль скоро дикарь обучился музыке, в ее приверженности современному технологическому языку проглядывают еще (и насколько закономерно!) и штампы буржуазной культуры позавчерашнего дня: «Обычно я избегал транспонировать его музыку по высоте, зато менял динамику, благодаря чему высвобождались совсем другие эмоции (!), я зачеркивал одни обозначенные композитором нюансы и ставил вместо них другие, я придумывал повторения... Я всеми способами комбинировал тональности, чтобы дать услышать в Бетховене закономерность и вариацию. Порождались гомогенные микстуры и гетерогенные тембры»<sup>119</sup>.

Аналитическое любопытство Кагеля тоже входит в известную традицию, хотя и самую традицию он переделывает на свой лад, — это традиция отхода от Бетховена, перелицовывания его музыки на свой лад, традиция, которая увековечивает свой антиисторизм! Столь современный и столь авангардистский музыкальный технолог — на деле приверженец самой романтической традиции. Как таковому, ему и не остается ничего иного как «режиссировать» музыку Бетховена, подобно тому как самые на-

<sup>119</sup> Ibid. — S. 60-61.

стоящие и самые серьезные театральные режиссеры делают это с классическими пьесами, — менять предписанные нюансы и «высвобождать совсем другие эмоции». В голову такому реформатору чужого искусства совсем не приходит, что оно, возможно, сделано совсем не ради «высвобождения» эмоций. Режиссура Кагеля (и это крайне удобно для ее самооправдания) насыщается даже политическими мотивами, претендуя на актуальность: «Музыку прошлого следует исполнять как музыку современности»<sup>120</sup>. За этим стоит призыв к безудержной модернизации (вновь в стиле театральной режиссуры) — всю проблематику прошлого нужно уподоблять современным проблемам и конкретность искусства прошлого переливать в злобу дня сегодняшнего — и к внеисторизму: всё должно быть приведено к единому знаменателю; в искусстве не остается прошлого (с конкретностью его проблем), а остается только одно сегодняшнее, оторванное от своих корней в минувшем, и остается только один, оторванный от своих исторических корней человек, высвобождающий свои эмоции, изживающий себя в настоящем и лишенный права на собственную историю, — «человек-потребитель», каким его хотелось бы видеть коммерческой культуре Запада.

Между тем буржуазная культура — если и не говорить о крайних и конденсированных ее проявлениях — и раньше становилась жертвой своих благих намерений. Поэтому можно думать, что и в самом серьезном, искреннем и страстном стремлении обрести настоящего Бетховена, прочитать его в духе его эпохи, художника в условиях коммерческого нивелирования искусства всегда подстерегают новая односторонность и новые заблуждения. В официальной культуре проблемности предпочитается гладкость. Как, например, недалеко от Бетховена, снимающего в наши дни с себя бремя псевдоромантических псевдофилософических наслоений, динамической раздутости и отягощенности, бремя нарочитой и бедной, поверхностной эмоциональности, от открытия классической моторности до содержательного обеднения, от динамического облегчения до смысловой облегченности и до подчинения его музыки как бы неоклассицистическим, уже пережитым стандартам протекания формы! Однако всё это — противоречия, которые, по всей видимости, только еще предстоит по-настоящему испытать свидетелям конца XX века.

<sup>120</sup> Ibid. — S. 60.

## Комментарии

Статья, написанная в период работы А. В. Михайлова во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания (сейчас Государственный институт искусствознания) для сборника «Роль традиции в современном зарубежном искусстве» (сборник был подготовлен в 1980 году в секторе современного западного искусства, сотрудником которого был в то время А. В. Михайлов, но в силу разных причин остался неопубликованным). В первом варианте (см. ниже источник А) статья имела название «Бетховен: Механизмы традиции». Это же название первоначально было предпослано и новому варианту (источник Б. 1-3), но затем во всех трех экземплярах машинописного текста исправлено от руки на «Бетховен: Преемственность и переосмысления». Различия между первым и вторым вариантами сформулированы в документе из личного архива А. В. Михайлова, озаглавленном «Доработка сборника “Роль традиции в западном искусстве XX века” по замечаниям Ученого совета», согласно которому 1. текст дополнен «большим количеством материала, относящегося к XX веку», 2. уточнены «социальные причины, приведшие к созданию традиции осмысления Бетховена в XIX веке», 3. текст выправлен стилистически и несколько сокращен (за счет «второстепенных моментов» и «отступлений»).

Авторская правка, внесенная от руки в три экземпляра второго (позднего) варианта статьи, совпадает не полностью. Такое впечатление, что А. В. Михайлов возвращался к тексту неоднократно, в разные периоды времени. Установить, какие из его вписок и поправок были сделаны раньше, а какие позже, не представляется возможным. Едва ли можно ориентироваться при этом и на авторскую пометку «эталон» в экземпляре, предназначенном для печати (источник Б. 3), ибо этот экземпляр, в отличие от двух других, с 1980 года хранился не в личном архиве автора и, следовательно, мог не содержать позднейших изменений.

Учитывая все эти обстоятельства, мы не сочли возможным предпочесть для публикации в данном издании какой-то один источник, а пошли по пути их объединения — такой путь избран нами вынужденно, в виде исключения. При этом мы стремились к максимальной полноте публикуемого текста. В случае разночтений в авторской правке мы останавливались на том ее варианте, который казался нам более поздним. Ряд развернутых комментариев, которыми автор дополнил статью при ее доработке, оформив их как постраничные сноски, для удобства чтения помещены в основной текст и даются петитом.

### Источники:

А. «Бетховен: Механизмы традиции». Машинописная копия (86 с.), без авторских пометок.

Б. 1-3. «Бетховен: Преемственность и переосмысления». Три экземпляра машинописного текста, первоначально занимавшего 50 страниц, пронумерованных машинописным способом. Позднее, после внесения авторской правки (многочисленные вставки машинописного текста и рукописные пометки), не полностью совпадающей во всех трех случаях, каждый экземпляр был перепагинирован автором от руки.

1. Машинопись (71 с.), с авторской правкой.

2. Машинописная копия, второй экземпляр (64 с.; новая пагинация, сделанная автором от руки, доведена до страницы 50, соответствующей странице 39-6 первоначальной, машинописной; при перепагинации автор пропустил номера 2, 3 и 17), с авторской правкой, не совпадающей с правкой в источнике Б. 1 и доведенной только до страницы 50.



3. Машинописная копия, третий экземпляр (64 с., при перепагинации автором допущена ошибка: страница 45 обозначена как 46, а две следующие имеют один порядковый номер — 47), с авторской правкой, не совпадающей с правкой в источниках Б. 1 и Б. 2, и карандашными пометками, сделанными чужой рукой. В левом верхнем углу первой страницы рукой автора написано: «Экз. 3. Эталон», на верхней части той же страницы чужой рукой, карандашом вписано название сборника, для которого предназначалась статья (здесь: «Традиции и новаторство в современном зарубежном искусстве»). Этот экземпляр хранится в архиве отдела современного западного искусства Государственного института искусствознания.

В личном архиве А. В. Михайлова хранятся еще два документа, имеющие непосредственное отношение к данной статье. Первый из них, озаглавленный «Бетховен и Гёте (тезисы)» (рукопись, 3 с.), представляет собой нечто вроде ее предварительного плана, второй — «Бетховен и Гёте. Двойная оптика традиции» (машинопись, 3 с.) — вероятно, ранний вариант ее начала.

<sup>i</sup> Ранний набросок статьи («Бетховен и Гете. Двойная оптика традиции») начинался следующим образом:

«Будет общим местом — сказать, что большое творчество возникает как осмысление художественной традиции. Как итог традиции — оно всегда ново; традиция — не сложившееся, а складывающееся. Художник связан в истории искусства не с тем, что уже готово, что понято до него, не с тем, что оформлено и представлено в ясном виде, что остается перенять. Художник тратит всю свою жизнь на то, чтобы понять еще не понятое в истории искусства, и подлинный результат его жизненного труда и есть его творчество. Оно содержит в себе логический и неожиданный, даже парадоксальный вывод из целой традиции. Оно в свою очередь задает задачу, которую решают современники и потомки. И эта задача тоже требует не простых, а парадоксальных решений. Иначе и не должно быть; искусство — это смысл, смысл рождающийся перед слушателем, зрителем, читателем, но притом и рождающийся в самой жизни: искусство не говорит об общеизвестном, но даже об общеизвестном говорит особым образом. Именно поэтому традиция — это не то, на что достаточно смотреть с почтением, как на золотой фонд прекрасных произведений, шедевров-образцов. В традиции, как во всем живом, правит противоречие, и шедевры, складываясь в существенный ряд высочайших достижений искусства, разъединены между собою историческими метаморфозами смысла, парадоксами перерождения. Чтобы оставаться верным глубоко-жизненной основе художественного шедевра, взгляд проницательного зрителя (всё равно — любителя или профессионала) обязан видеть в художественном создании не только его совершенную сторону, но разглядеть порождающее его творческое противоречие. Потому что настоящие произведения искусства никогда не возникают как прямолинейное достижение твердо поставленной цели — не возникают по прямой».

<sup>ii</sup> Об этом см. также работы А. В. Михайлова: *Диалектика литературной эпохи* // Контекст 1982. — М., 1983; *Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века* // Методология анализа литературного процесса. — М., 1989; *Диалектика литературной эпохи. Переход от романтизма к реализму в литературах Европы*. Автореф. дис... док. филолог. наук. — М., 1989.

<sup>iii</sup> Antichambre (франц.) — прихожая, приемная.

<sup>iv</sup> См.: Шиллер Ф. О наивной и sentimentalной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми томах. Т. 6. — М., 1957.

<sup>v</sup> О «бетховенских — оказавшихся пророческими — принципиальных столкновениях, как бы анатомических разъятиях музыкального процесса, смелых обнажениях материала» говорится в статье А. В. Михайлова «Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка» (Современное западное искусство. XX век. — М., 1988. — С. 268-269).

<sup>vi</sup> В отечественной теории музыки эту форму принято обозначать как сложную трехчастную с повтором частей или трехпятичастную.

<sup>vii</sup> В русле характерной для XX века тенденции «деромантизации» Бетховена, возвращающей его творчество в конкретный культурно-исторический контекст его времени, находятся, например, работы Л. В. Кириллиной, появившиеся позднее (см., в частности: Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX вв. Автореф. дис... канд. иск. — М., 1990).

<sup>viii</sup> О Ганслике см. следующие работы А. В. Михайлова: Эдуард Ганслик: к истокам его эстетики // Сов. музыка. — 1990. — № 3; Эдуард Ганслик и австрийская культурная традиция // Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. — Свердловск, 1991.

*Комментарии Е. И. Чигаревой*

## АВСТРИЙСКАЯ КУЛЬТУРА ПОСЛЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

(1970-е годы)

*Смерть красоты, что была у  
старого мира, наступила.*  
(Карл Якоб Буркхардт в письме  
Гуго фон Гофмансталу, 1919)

Австрия между двумя мировыми войнами — это менее двадцати лет существования самостоятельного государства, республики, возникшей на развалинах прежней Австро-венгерской империи. Катастрофа, которой закончилась история монархии в Австрии, приобрела всеобъемлющие формы и выразилась, быть может, более остро, чем в какой-либо другой стране Западной Европы.

Военный авантюризм привел экономику стран Западной Европы к почти полному краху; однако Германия, в итоге войны, не перестала быть «той же самой» страной, той же самой политической единицей, — для господствующих классов здесь было чем-то само собою разумеющимся продолжение прежних политических традиций, и почвой для рокового исторического развития Германии в 20-е — 30-е годы послужили те идеологические черты, которые прямо связывали Германию довоенную и Германию послевоенную, как «ту же самую» основанную в 1871 году «империю», — это консерватизм, тенденции возврата к старому, попытки перечеркнуть мировую войну как исторический эпизод, как случайную неудачу, как простой эксперимент, и расцветавший на почве этих консервативных иллюзий реваншизм.

Иначе обстояло дело в Австрии; это государство в результате войны попросту оказалось у разбитого корыта — осталась прежняя столица, но государство, столицей которого она была, стало другим — осколком прежнего: вместо огромной по европейским масштабам империи (которая исторически тоже была лишь частью былого — частью «габсбургского мира») — скромные по размерам немецкоязычные ее области.

Великая держава вдруг, über Nacht, превратилась в провинциальное государство, нежизнеспособное даже чисто экономически, вырванное из былой экономически-политической системы.

Вместе с провозглашением республики в Австрии (в ноябре 1918 года) было, таким образом, положено начало новому государству, совсем не просто тождественному прежнему, и были положены возможности нового политического развития, которые, как мы знаем теперь, не были использованы и в самой отдаленной степени.

Австрия — пусть расположенное в самом сердце Европы, но очень слабое государство, в 20-е — 30-е годы (как во многом и теперь) вовлекалась, как звено подчиненное, несамостоятельное, в орбиту экономической жизни своих сильных соседей, прежде всего Германии; характерны проявления австрийского «национализма» в эти годы, — страдая под грузом своей традиции, под грузом того, что не было разрешено и раньше — немецкое в австрийском и специфически-австрийское в немецком, этот национализм болен комплексом неполноценности и существует, пожалуй, только со знаком отрицания: от требования политического объединения с Германией не могли отрешиться в те годы даже австрийские социалисты.

Но этот австрийский «национализм» и, более широко, этот «австрийский дух», который никак не может самоопределиваться и только постоянно бьется над тем, что же он такое есть, чем таким он должен быть (если он есть), — он подводит нас уже к богатству субъективных реакций на происходящие исторические события.

Распадение старого государства и возникновение новой Австрийской республики — это резчайший перелом. Старая империя, многонациональная, с центробежными силами, постоянно разваливавшими ее единство, была в Европе пережитком давнего прошлого, каким-то средневековым реликтом, государством, «интернациональность» которого пришла еще из глубины веков, от тех времен, когда не сложились еще национальные государства Европы, — эта империя, если следовать историкам, уже насквозь прогнила и давным-давно должна была прекратить свое существование. Тем не менее этой феодальной государственной организации, досуществовавшей до 1918 года, была суждена весьма долгая жизнь. Барочная иерархия, которую воплощает в себе это государственное устройство, барочная иерархия, подновленная и укрепленная в эпоху меттерниховской реставрации, дожила почти до наших дней.

Габсбургской империи обеспечило ее долгое существование именно то, что было прямым противоречием ее устройству, — то экономическое развитие по капиталистическому пути, которое

никак невозможно было совместить с феодальной организацией государства. Это противоречие исторически предстает перед нами как классовый союз, как классовая гармония — как гармония между финансовым капиталом и аристократией. Капитал оставляет за аристократией знаки ее политической власти; символом барочно-иерархической организации государства оказывается император (в трагедии Грильпарцера Рудольф I восклицает: «Я император, который никогда не умирает»<sup>i</sup>; это — в середине 20-х годов; Франц-Иосиф, который правил с 1848 по 1916 год, пугающим образом словно буквально следовал этим словам и был настоящим символом вечности того, чему давно пора было перестать существовать); австрийская аристократия приспосабливается к новым экономическим условиям, но и не отказывается от знаков власти; таким образом, экономическая, а в конечном счете и политическая власть остается за капиталом, но соблюдена и «форма» — экономическое развитие «освящается» незыблемостью государственных устоев, воплощенных в феодальной иерархии, и аристократии положено «репрезентировать» государство, политическую власть в нем; эта репрезентативная функция — чистая оболочка, и, как таковая, она совсем не выражает происходящих в государстве процессов, она иллюзорна и ирреальна и в этом смысле, действительно, давно уже утратила право на существование; но, с другой стороны, как оболочка, как форма, здесь только прикрывающая содержание, она вполне реальна, а поскольку порождает ее тоже вполне реальные силы, то и жизненна. Эта жизненность ирреального, чистой формы и в самой действительности способна порождать множество иллюзий.

Когда мы говорим о гармонии классов, то можем понимать эти слова только иронически. Это — не гармония, но симбиоз реальных противоречий. Фридрих Энгельс показал, что эта гармония основана на взаимном страхе:

Меттерних «лишил дворянство, за исключением могущественнейших феодальных баронов, всякого влияния на государственное управление. Буржуазию он обессилил тем, что привлек на свою сторону самых могущественных финансовых баронов, — он должен был это сделать, этого требовало состояние финансов. Опираясь таким образом на высшую феодальную и финансовую знать, а также на бюрократию и армию, он в гораздо большей степени, чем все его соперники, осуществил идеал абсолютной монархии. Буржуазию и крестьянство каждой нации он держал в подчинении при помощи дворянства той же нации и крестьян

каждой другой нации; дворянство каждой нации — с помощью страха перед буржуазией и крестьянством той же нации. Различные классовые интересы, национальная ограниченность и местные предрассудки, при всей своей сложности, очень хорошо уравновешивали друг друга и позволяли старому плуту Меттерниху свободно маневрировать»<sup>1</sup>.

Как буквально говорится у Энгельса — дворянство «держит в узде» буржуа и крестьян, а «страх перед буржуа и крестьянами» «держит в узде» дворянство<sup>ii</sup>. Слово «Bürger» в этом тексте многозначно — это и буржуазия, и мещанство, и попросту городское население.

Итак, попытка построить основанную на страхе гармонию в общеевропейском масштабе принадлежала Меттерниху. В такой широте эта попытка провалилась. События 1848–1849 годов, реформы и изменения были потрясением для этой системы и в самой Австрии. Но не в целом и главным. В Австрии, где феодальная иерархия и существовала только «по традиции» — отнюдь не в гармонии с производственными отношениями, — эта форма господства, власти и не могла существовать иначе, нежели воплощая в себе подновленную Меттернихом, практически осмысленную и систематизированную им традицию, иначе, нежели стоя на ее защите. — Социальные противоречия проявляют себя в обществе в первую очередь как таковые, непосредственно, и отнюдь не спрашивают, какое истолкование следует им себе придать; существование классов вполне объективно. В то же время в Австрии репрезентирующая власть иерархия и отношения классов стремится представить как сословно-иерархическое устройство общества, — тогда каждому человеку и вообще каждому сословию указано его место, это место освящено богом, и таким образом нет уже почвы ни для каких противоречий, но есть повсюду почва для всеобщей гармонии.

Таким образом, «иерархия» — это чистая форма, чистая оболочка, она, казалось бы, только «репрезентирует» — государство, власть в государстве, но между тем у этой сублимированной в «образ» иерархической лестницы чистой формы — идеологическая и притом вполне реальная, реально проявляющая себя функция. От нее исходит, если можно так сказать, мощное идеологическое влияние, оно несомненно и ощутимо повсюду. В нем — истоки мифа о социальной гармонии. «Патриархальное»

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения в 50-ти томах. Т. 6. — М., 1957. — С. 177-179.

государство опосредует совершенно реальное, новое и современное экономическое содержание. «Чистая» форма опосредует совершенно реальные экономические интересы.

Но всё это и есть самая настоящая, самая реальная австрийская специфика. Власть не просто «правит», но еще и властвует над умами как эстетически-«чистая» форма.

Если справедливо проявлять недоверие к таким словам, как «австрийский дух», то, с другой стороны, можно видеть, как уместно воспользоваться ими в конкретном случае: всякий австрийский «дух» (в монархической Австрии) только и вынужден совершать беспрестанный переход от всякой реальной жизни к той форме, которая (будто бы) воплощает ее смысл, от реальных общественных отношений к их гармонии в сословно-иерархическом устройстве общества, от прозы жизни к ее поэзии, к ее символу, в конечном счете, к ее поэтическому смыслу, он, в конце концов, может и даже должен совершать переход, как это и было в эпоху барокко, от времени к вечности, от реального наполнения времени к абсолютному смыслу. Разумеется, в таком переходе нет никакой фатальной неизбежности, которая любого мыслителя, художника, поэта заставляла бы выбирать непременно сторону «чистого» смысла, иерархии, против несомненности жизненной реальности и прозы общественных отношений, но переход этот неизбежен в том смысле, что любой австрийский художник, писатель, философ (любой «дух») не может пройти мимо этого тоже объективно данного разделения содержания и «формы», должен в любом случае добираться до сути дела в форме, должен просто докапываться до реальности через это всеобъемлющее опосредование ее «формой».

Тот союз феодального мира и буржуазии, которого добивался Меттерних, не случайно был австрийским замыслом и планом. Этот союз мог опереться только на неразвитость капиталистических отношений в Австрии по сравнению с Германией, Францией или Англией; в дальнейшем же этот союз в Австрии проявлял себя вполне реально: он и давал возможность развиваться экономическим отношениям, но и несколько задерживал это развитие, он давал возможность складываться классовым позициям, но и смягчал отношения классов, стилизуя их в духе старинного, патриархального. Образ вечной иерархии, образ барочный, реставрированный меттерниховской реставрацией, всё реальное истолковывает в духе гармонии и примирения, — внутренне выходящаяся, он, как мы сказали, превращается в «чистую» форму, и в этом отпадении содержания от формы, реальных жизненных

процессов от «репрезентативной» формы, в которой они скрываются, через которую только они просматриваются, но в которой они отличны от нее, скрыта специфика развития австрийского искусства, начиная со второй половины XIX века или, вернее говоря, уже с Реставрации<sup>iii</sup>. Это развитие проявляется в трех взаимосвязанных планах, вырастающих один на другом: во-первых, это художественное развитие как таковое в том отношении, что всё художественное, искусство, музыка играют в жизни Австрии роль большую, чем в других странах, ближе к широким массам людей (разумеется, только относительно и за исключением самых последних десятилетий); во-вторых, всё художественное не просто занимает свое место в жизни, но и очень рано отделяется от жизни как нечто особое, как нечто более высокое, чем жизнь, как некая специфическая форма, даже как некая особая логика (знаменитый трактат Ганслика вышел уже в 1854 году)<sup>iv</sup>; в-третьих, на основе всего этого может возникать и, действительно, возникает очень рано (не позже, чем во Франции), феномен эстетского, то есть превращения явлений жизни и самого искусства в самоценность, в замкнутую в себе форму.

Это последнее, эстетизация реальности и искусства, казалось бы, должно быть моментом наиболее опосредованным, конечным продуктом развития. Это, конечно, так и есть, — однако, эстетизация реального подсказывалась самой той «чистой» формой, идеологическая функция которой уже указана. Чем дальше, тем больше, австрийское государство выступало как некая самоценность, как «произведение искусства» — оно увековечивало себя, представляя себя как совершенную гармонию.

Теодор Адорно, который сам вырос в этой поздней австрийской культуре, писал так: «Гений Вены... был космосом социального верха и низа, космосом, который идеализировал поэт, призванный музыкой, — Гофмансталь, был космосом, где взаимосогласие между графом и кучером было социальной моделью художественной интеграции. Эта ретроспективная фантазия социально не была реализована в старой Австрии. Но условности жизни заменяли ее...»<sup>2</sup>.

Здесь как раз и описан происходивший в течение 150 лет процесс — то, что вначале было реальностью в условиях действительно сословно-иерархической организации общества с его утонченной культурой, «взаимосогласие» графа и кучера, их

<sup>2</sup> Adorno Th. W. *Einleitung in die Musiksoziologie*. — Frankfurt a. M., 1962. — S. 174.

«взаимопонимание» (они «понимают» друг друга, потому что судят об одном и том же с заранее отведенного каждому из них места, они тождественны сами себе, — но можно представить себе, на какой узкой основе стоит это «взаимопонимание»!), затем обобщается в представлении о «космосе социального верха и низа», то есть уже о гармонии общества в целом, и, наконец, уже в XX веке, — эта гармония становится предметом любования как самоценность.

Существенно и то замечание Адорно, что «условности жизни» способны заменить реальную гармонию. Такая условность, которая заменяет реальную гармонию, субъективно уже вполне реальна. Но это и замыкает весь круг действительного — то, что на самом высоком, всеобъемлющем уровне и иллюзорно и реально как образ иерархии, то самое и иллюзорное и реальное и на уровне житейски-бытовом, — то же самое представляет собою и самую первичную данность для искусства, которое не может пройти мимо и не взять внутрь себя и эту иллюзорность и эту реальность общественной гармонии. Искусство не может не осуществлять всё время этот переход, и может только в конечном счете разоблачить эту гармонию как нечто фальшивое. Однако, как мы видели, структура этой гармонии настолько охватывает собою всё в жизни, что по существу трудно вырваться за ее пределы. Ф. Энгельс назвал систему Меттерниха одновременно «фокусом» и «шедевром» — *Meisterstück*. Мы же сейчас имеем дело одновременно с почвой этой системы, с почвой, на которой она выросла, с ее фоном, задним планом, — и с ее эстетическими последствиями и конечными результатами, надолго пережившими его время.

Искусству, которое в любом случае стремится к гармонии как цельности своего смысла, система гармонии, система, как мы говорили, «чистой» формы, уже заранее подсказывает — очень удобное для искусства, а также и весьма сообразное с его целями, — гармоническое содержание. Она, с одной стороны, укорачивает путь искусства к конечной гармонии — искусство может не заниматься, пристально и напряженно, реальными жизненными противоречиями, потому что конечный итог ему уже обеспечен, — он заключен, так сказать, уже в самой жизни, достаточно просто взять его как нечто непосредственное.

Но, с другой стороны, австрийское искусство XIX века знает и трагический конфликт, и трагический катарсис. Катарсис может быть тогда, когда субстанциальна мера выявляемых противоречий и когда противоречия, какими бы значительными они

ни были, всё же сводятся в единство, то есть в гармонию. В таком случае, когда мера субстанциальна, противоречия могут доходить до крайних пределов, и именно тогда появляется возможность для подлинного трагизма, который почти повсюду в XIX веке утрачивается, блекнет и тускнеет.

Такой вершиной трагического искусства в Австрии были симфонии Антона Брукнера. Поразительно в них совершенно строго проводимое, четкое, подчеркнутое иерархическое построение, не имеющее аналогий в новом искусстве, — оно обнаруживается и при формальном анализе: в композиции целого на всех уровнях, от строения фразы до строения целых частей и целого, в структуре самого оркестра, где всякому инструменту и каждой группе отведены определенные функции и места в композиции целого (с немногочисленными вариантами); оно обнаруживается и на смысловом уровне — есть части формы, сопоставимые со сферой субъективного, психологического, интимного, и есть всеобщее, что вбирает в себя и подчиняет себе эту субъективность; симфонии Брукнера с присущей им принципиальной неизменчивостью входящих в них и всегда занимающих свои места элементов как бы отражают определенную структуру бытия, именно его иерархию, где всякому уровню, слою придано раз и навсегда одно положение. Те конфликты, которые могут разворачиваться внутри этой системы, внутри этой иерархии, могут быть сколь угодно трагическими, однако они происходят именно внутри системы, то есть они ни в коем случае не могут поколебать ее устоев. Таким образом, всякому развитию задана его положительная и субстанциальная мера. Эта мера — не статическая величина как постоянное возвращение музыки к чему-то постоянному и уже заранее данному, не такая статика, которая мешает музыкальному процессу развернуться, но это непременно присутствие вертикали как смысла, как структуры соподчинений, и смысл этот — абсолютно позитивный, как само бытие. Разумеется, это в итоге не исключает некоторого статического качества музыки, коль скоро этот существующий еще до музыки смысл получает в ней конкретное и практическое, техническое, выражение, но это именно только конечный смысл — «утверждение бытия». Поэтому, когда Адорно говорит, что позднеромантическая, вагнеровская, музыка как процесс опять распадается у Брукнера на отдельные, как он говорит, «вокабулы», которые, в таком случае, теряют, следовательно, смысл процесса и превращаются в статические «лексические единицы» языка музыки, то тут Адорно во многом неправ: он ставит Вагнера и

Брукнера на одну плоскость и рассматривает их всё еще слишком техницистски, несмотря на то, что хочет увидеть их именно в самом глубоком историческом смысле их музыки. Получается, что Брукнер — это нечто «регрессивное», доморощенное и провинциальное по сравнению с Вагнером, который, можно сказать, следует в музыке исторической фатальной неизбежности и в этом смысле «прогрессивен». Тогда выходит, что Брукнер — это функция от Вагнера, и он именно вагнеровский язык, язык постоянного процесса, перехода обращает в своеобразный перечень слов, «вокабул». Но на самом деле Брукнер и Вагнер, при всех влияниях, — это совершенно разные миры, и, упрощая, можно сказать, что каждый раз это разное бытие: в одном случае позитивное, в другом — со знаком отрицания. Смысл вагнеровской музыки, который в определенных пределах осуществляется и в языке музыки, в технике; но в первую очередь — как «интенция» — это исчезание в небытии, растворение в ничто; в этом ее конечный философский смысл, эта музыка, можно сказать, мыслит категорию «ничто». Переход от одного мира к другому совершается не на уровне «языка» — как «регрессия» языка, но за каждым композитором, мыслящим языком музыки, стоит его бытие — уже не как философская категория, а как реальное общественное бытие; тогда Брукнер — это не просто загадочный и, действительно, единственный в своем роде осколок барочного мира в эпоху трамвая и телефона (1896 год!), но результат глубоко укоренившейся в жизни, тысячу раз опосредованной диалектики — диалектики «формы» и «содержания», ставшей уже и субъективной, ставшей вполне органической субъективной формой мировосприятия, стало быть, отнюдь не просто механически навязываемой извне; это, во-первых, — то же самое «распадение» формы и содержания, реальных отношений и «репрезентативной» власти, о чем речь шла выше, это момент репрезентативно-формального, далее — эстетически-формального, что, конечно, отнюдь не ограничивается простым отделением формы власти от ее содержания на самом высшем уровне (иерархии), но что мелькает в самой австрийской жизни — как момент чистой формы в ней, что скрывается за вещами и что выглядывает из-за вещей, — и, во-вторых, это опосредование содержания «чистой» формой, реального идеальным, прозаического — эстетически-прекрасным, что не просто утверждает вновь и вновь данную раз и навсегда позитивность бытия, но заново строит гармонию из реально распадающихся сторон реальной действительности.

У Брукнера стороны противоречия, которое снимается в конечной гармонии смысла как утверждения бытия, предельно напряжены: позитивность бытия как иерархии, отражающаяся в тектонике формы, должна вобрать в себя «растекающийся», стремящийся высвободиться процесс, который именно поэтому вынужден принять вид, почти аналогичный логическому выводу, должен оправдаться как абсолютно закономерное, протекающее «по правилам» смысловое, логическое построение, и который именно поэтому порождает как конечный результат (то есть как «вывод») сложнейшие явления музыкальной гармонии, совсем не тождественные по своему смыслу и строению вагнеровским гармоническим новшествам. Позитивность «иерархии» овладевает процессом, не позволяя ему быть негативным движением, ускользанием от данности, отрицанием данного. Это, можно сказать, железный порядок, но порядок, который наводится среди противоборствующих порядку моментов; и в этом отношении — это на самом деле столкновение веков, традиции и реальной действительности, спор исторических тенденций.

Сейчас невозможно приводить примеры в подтверждение сказанного, и Брукнер не является темой статьи, но нельзя было не сослаться на него как на крайнее и трагическое выявление диалектики, как бы заданной «австрийскому духу». Весьма трудно отделаться — будь то композитору, художнику или поэту — от такого «порядка», который является не просто внешним принуждением, но который с самого начала становится внутренней, субъективной формой мировосприятия: австрийская, венская «мягкость» как элемент духовной атмосферы, о которой говорят свидетельства современников, мемуары и научные работы, — это результат известного «соглашательства» между субъектом и властью, между индивидом и порядком, — «соглашательства», основанного не на готовности к конформизму и не на «подкупе»: если это и «подкуп», то это случай, когда власть «подкупает» художника своей «эстетической» сущностью и когда она льстит ему своей художественной формой. Сама «безысходность» существования приводится в гармонию: назревший еще в эпоху Меттерниха конфликт художника с «властями», конфликт, которому, кажется, некуда уже развиваться, тем не менее погашается целиком и полностью, входя в более широкое целое, в более широкую данность, в конечном счете всё равно принимается как должное — разрешается в должное как высший смысл реального. Трагичность усиливается единством места: трагично уже то, что нельзя сойти с этого места — убежать от трагедии.



Трагичность у Брукнера усиливается от того, что есть только один порядок, в который помещен субъект: нельзя свернуть в сторону, нельзя уйти от железного строя, всё организующего, нельзя отвлечься и нельзя развлечься, так что в музыке нет ни одного момента, который не воплощал бы уже заранее порядка, который выпадал бы из порядка; итак — единственность позитивного порядка и — притом — полная безысходность, внутренняя сторона этого порядка. Трагичность самого существования художника в Австрии — та же безысходность: Австрия — его дом, и невозможно внешне развязаться с тем, к чему, как к своему дому, как к должному, он привязан внутренне, — австрийский художник не эмигрирует; лучше быть бездомным у себя дома, чем искать внешнего благополучия за границей, хотя бы и в Германии, — Грильпарцер предпочитает не писать совсем, самоуглубленное молчание для него — нечто существенное, а существование «бездомного» литератора — самоотчуждение; абстрактного патриотизма нет — «австрийское» для Грильпарцера двусмысленно, но есть органическое чувство очага, хранящего крова, — действительность растаптывает художника, но в ней же самой и те силы, которые его духовно возвышают.

Обилие консервативных течений в духовной жизни Австрии объясняется относительной неразвитостью этой страны — известной ее «патриархальностью», корни консерватизма опосредованы «бытием». Но эта неразвитость — только относительна. В ней — объективная сторона духовной ситуации. Замечательно то, что внешние условия, внешние обстоятельства, сама организация существующего, «порядок», наделяются внутренней стороной, богатой, широко разветвленной, — внешнее усваивается как субъективное, заново порождается художником как некое «произведение искусства», существует вот для этого «я», для «меня», как то «общее», в котором и только в котором — его место, место вот этого «я». Но это — настоящий «хитрый трюк» истории, вроде того, какой устроил Меттерних со своей реставрацией. «Патриархальность» раскрывается как сугубо реальное противоречие в самом «бытии», как противоречие, у которого есть и свое экономическое содержание. Но архаика формы постоянно возрождается и как эстетическая форма, сама рядится в формы эстетического как чистая «репрезентативность», самообновляется как культурная форма, как форма «чистого духа»: в виде парадокса можно сказать, что само загнивание, всё исторически отжившее, рождает изнутри себя нечто «красивое», эстетически приятное, — и это мышеловка для художника. Приукрашиваю-

щаяся ветхость подкупает художника — и как человека и как художника: как человеку она обеспечивает ему тихую жизнь, спокойное существование в «своем» доме, среди иллюзий органического — она растворяет его субъективность в общем для всех, в общности, и эта общность готова принять в себя и «гармонизовать» в конечном счете даже и самое существование на грани катастрофы, — художнику же не надо быть субъективистом и крайним индивидуалистом для того, чтобы принять участие в этом общем, «общегосударственном» мираже, потому что он должен как раз уступить эту свою субъективность общему, отказаться от крайностей самовыявления, от экстазов «я», от индивидуалистического; итак, очень удобно поступиться крайностями ради удобной жизни вместе со всеми, и получается так, что историческое загнивание постоянно и беспрестанно воспроизводит в субъективном сознании нечто органическое, постоянно рождает что-то «здоровое», такое, что само по себе отнюдь не объективно, но как результат принадлежит не индивидуалистическому, творящему миражи «я», а целой «общности», как бы коллективу. Как трудно художнику восстать против такой системы! — ему нужно быть для этого или же крайним индивидуалистом, но ведь система как раз направлена на то, чтобы никакого индивидуализма не было — и в этом залог ее спасения, или же художник должен уметь разобрать эту систему, — в которой он живет, и живет «органически», — до последнего винтика, но система препятствует, препятствует решительно, и этому и, на каждом шагу порождая иллюзии, убаюкивает художника.

Такое явление, как Кафка, — отражение «общеавстрийской» ситуации в условиях Праги: действительность не улетучивается в субъективном представлении, но человек повсюду натывается на реальную несомненность вещей, на их физическое всеприсутствие — в вещах объективированы его страхи, вся его субъективность, конфликт идет не изнутри «я», а из вещей, и он настигает «невиновное» и «безучастное» «я», — действительность становится фантаσμαгорией не как проекция алогичности сновидения, но вещи становятся сверхчеткими, сверхреальными для того, чтобы утратить необманчивость своей безусловной конкретности, своей неоспоримости. И герой Кафки — не взбунтовавшееся в индивидуалистическом порыве «я» — а это «К.» — знак всеобщности изображаемой ситуации. Иллюзия всеобщей прочности, органической общности раскрывается как одиночество вообще человека, человека, живущего в мираже всеобщности. Но Кафка в Праге — островитянин, австрийский провинциал, лучи власти,

излучение «порядка» в его абсолютности, доходят до него сбоку и издалека, как нечто чуждое ему, но реализующееся всё в тех же нарочито-конкретных вещах. Порядок «ловит» Кафку, как и всякого австрийского писателя, и улавливается им как любым значительным писателем, такой «порядок» — это безличная власть вещественной реальности над человеком, не только нечто такое, что бывает всегда и везде, существует вне всякой истории, но то, что всегда есть вот в «этой» вещи, то есть уже заключено в материальной конкретности окружающего мира, и такой «порядок» — это в символическом отражении «эстетическая» сущность уничтожающей людей машины, которая истребляет и самое себя и воплощенный в себе порядок, — так что здесь, в 1918 году, мы присутствуем при самоубийстве этого самого порядка, и это символическое его самоубийство «В штрафной колонии»<sup>v</sup> совпадает по времени с падением самой Австро-венгерской империи.

Но Кафка живет далеко от центра, и его взгляд никак не затуманен эстетическим величием системы, он реально видит гниение в том, что представляется ему вечным. Этот «порядок» представляется ему, вернее говоря, извращением, чудовищным обесмысливанием самого порядка; то, что представляет себя здоровым, — больное, то, что мнит себя эстетическим, чистой формой, репрезентацией, — это безобразие, но если принять кафкианскую предпосылку вечности этого порядка наоборот, то он точно так же, как и позитивный «порядок» в других случаях, у других художников, наделяется субстанциальностью, аффирмативностью бытия, окружается ореолом непререкаемости, — то, что постоянно отрицается как таковое и что поэтому постоянно восстанавливается в своих правах, — безысходный круговорот отрицания.

В полном соответствии с порабащающим характером австрийской системы, этого хитрого трюка истории, который сразу же становится чем-то субъективным и, будучи средством всеобщего порабления, перелagается на плечи субъекта, который становится опорой системы и, таким образом, как бы выполняет ее приговор над самим собою, — в полном соответствии с этим механизмом порождения «общих» иллюзий и тем самым воспроизведения самой системы — через посредство «каждого» — находится тот феномен, который называют «консервативной революцией». Едва ли где-либо кроме Австрии он принял столь разнообразные и столь последовательные формы, — «консервативная революция» по времени относится к периоду агонии старой Ав-

стрии. Она началась раньше ее фактического конца, но продолжалась еще и значительно позже.

Распространено представление о «габсбургском мифе», которым будто бы заполнена австрийская литература<sup>vi</sup>.

«Габсбургский миф» — это консервативная утопия, иллюзия былой целостной неущербной «здоровой» Австрии. В более широком плане это, следовательно, поэтизация якобы существовавшей прежде социальной или «эстетической» гармонии жизни — в противовес современности, сегодняшней реальности.

Писатель, художник, которому сама действительность задает переход от реальности к гармонии, может, как уже говорилось, остановиться на этой последней, стирая, таким образом, реально существующие противоречия действительности, но он может, напротив, придти к подлинному трагическому конфликту, сталкивая действительность и гармонию, противоречия действительности и как бы объективно существующую эстетическую иерархию, «чистую» форму.

Австрийское искусство дает нам целый спектр разных художественных решений этой проблемы.

Но, подобно тому, как уже сама действительность заключает в себе разрыв «содержания» и «формы», который можно проследить на разных уровнях и в разных областях, подобно тому, как в самих вещах уже мелькает неуловимый, но тем не менее ясный призрак «чистой» формы, так и искусство, пока оно принимает гармонию за реальность, за некий принцип, действующий в самой жизни, в самом обществе, за нечто уже достигнутое, уже осуществленное, вынуждено так или иначе иметь дело с разрывом содержания и формы, должно бороться с формой как чем-то отдельным и должно осваивать ее. Этот конфликт скрыто присутствует уже в изящной культуре бидермейера<sup>vii</sup>, в красоте вещей, источающих эстетическое качество в «чистом» виде, вбирающих в себя любование жизнью как любование изящной вещью.

Искусство, которое усвоило консерватизм — под давлением самой действительности, — воспроизводит принцип порядка, иерархии как принцип реальный, вбирает его в себя, в свой порядок, фактуру, ткань, форму. Если в глазах художника действительность начинает рассыпаться, начинает превращаться в анархию и хаос, то этот процесс, разумеется, затрагивает и его искусство, однако сам принцип порядка, конечной гармонии уже объективирован в самом искусстве, в его языке: отсюда дисгармония действительности (а хаос реального — это уже субъектив-

ность, уже взгляд консервативного художника) должна быть уже внутри самого произведения искусства приведена в равновесие с принципом порядка; действительность оказывает на художника давление, можно сказать, с двух сторон: она заставляет его разлагать язык искусства — заниматься его анализом внутри самого произведения искусства — и заставляет его собирать его в единое целое из отдельных единиц и моментов. Ради содержания художник вынужден ломать свой «органический» язык искусства, но он должен вернуться и назад, к «органическому», воплотив порядок как «идею», как, можно сказать, чистую идею порядка. Результат далек от «органического» качества, тем не менее вся ломка произведена всё же ради сохранения ранее существовавшего принципа гармонии, порядка как иерархии смысла.

Эта ломка языка искусства, формы, эта революция в искусстве консервативна в том отношении, что стороны противоречия, которые должны быть сведены в целое в произведении искусства, — это всё те же стороны, что и раньше, они развиваются, нарастают, усложняются, и, соответственно, то усилие, которое пытается преодолеть дисгармонию, возрастает — здесь на искусстве лежит тень прошлого, оно с действительностью своего дня связано через категории прошлого. Если это очень четко, на уровне «сюжета», видно в литературе, в драме, театре, то это гораздо более косвенно может быть прослежено и в музыке. Вообще «хаос» — это уже функция от прошлого, которое только разрушается и распадается, структуры у существующего как будто уже и нет, когда речь идет о «хаосе», здесь сама история уже приобрела негативный характер — как путь к ничто. Вторая венская школа в музыке — конечно же, не «австрийское» в реторте; однако тот принцип организации материала, который выдвинул Шёнберг в начале 20-х годов (до него к подобной идее пришел и Й. М. Хауэр), — это продолжение прежнего «порядка»: порядок новый несомненно извлекается из самого материала музыки, но одновременно и налагается на него извне, этот порядок как форма организации — и реален, и иллюзорен, а материал должен быть законопослушен; точно так же обстоит дело с применением абсолютных форм музыки в «Воццеке» Берга — они и реальные, и неуловимы; таковы же и абсолютные формы в музыке Шёнберга — это тени старых форм; тут нет главного — той субстанциальной прочности бытия, которое полагалось бы заранее как общий смысл всего, прочности бытия нет, — однако отнюдь не прошло желание во что бы то ни стало полагать такой

априорный смысл, выводить всё развитие из принятых посылок, так сказать, оправдать его чисто логически, в конечном счете тоже снять движение как движение — в смысле целого; такое искусство направлено и вперед и назад в истории, и то новое, что заключено в нем, дает свой полный и чистый эффект (очищенный от остатков прежнего «гармонического» замысла) в техницизме современного искусства.

Когда Австрия Габсбургов очнулась от своих сновидений и предстала в виде маленького государства в центре Европы, то это отнюдь не означало конец эстетических мечтаний о гармонии бытия.

Гармония как иерархический порядок и стала до конца субъективной реальностью именно тогда, когда она оторвалась от своего исторического субстрата. Гармония реальна как воспоминание — как элегия или ирония.

Карл Якоб Буркхардт писал Гофмансталу: «Что теперь общество? Что — в Вене высшая аристократия, испанско-габсбургская, аристократия империи? Сегодня она кажется пышной барочной лепкой во дворце, всеми оставленном после землетрясения. Еще один толчок, и всё разобьется, и будет лежать в пыли на полу, и вчерашние слуги сметут всё в одну кучу и наведут свой порядок»<sup>3</sup>.

В 1919 году можно ожидать в обществе еще более радикальных изменений, «однако сейчас, когда не прошло еще и года после окончания войны, всё богатство форм и весь характер аристократии еще вполне обозримы»<sup>4</sup>.

Аристократия — это то «сословие», в котором сама логика вещей — это мы видели выше — заставляла видеть гарантию эстетического смысла, иерархию в ее чистом виде, именно по поводу аристократии можно было, как Блоку в России, сокрушаться, видя как уходит со сцены истории этот класс, и по поводу ее же судьбы можно было иронизировать.

То, что для Рихарда Штрауса было профессиональным трудом и комедией, для Гуго фон Гофманстала, автора текста его опер («Кавалер роз», «Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени», «Арабелла» и др.), было несравненно более глубокой «экзистенциальной» проблемой (независимо от того, как относиться к этим оперным текстам).

<sup>3</sup> Burckhardt C. J. Gesammelte Werke. X Bde. Bd. VI. — Bern, 1971. — S. 7.

<sup>4</sup> Ibid.

Неслучайно Гофмансталь берет на себя функцию «репрезентации» после распада габсбургской империи. Интернациональность не столько реальной, сколько идеальной габсбургской империи возводится здесь в принцип как идеал примирения всех культур в духе — эрзац политического единства: Буркхардт недаром восхищается способностью Гофмансталя к ненапряженно-непосредственному проникновению в дух каждой культуры<sup>5</sup> и видит в нем «последнего настоящего австрийца»<sup>6</sup>.

Но эта функция, взятая на себя, — быть олицетворением австрийского, и, вместе с тем, центром некоего духовного космоса под эгидой австрийского, — сейчас же выходит и наружу — самым поразительным образом: во время театрального спектакля иностранцы (португалыцы) принимают Гофмансталя за короля в изгнании<sup>7</sup>.

Буркхардта восторгает в Гофманстале «чувство социального». Гофмансталь, «последний австриец», действительно видит задачу творчества в построении определенной модели общества — по образцу просветленной средствами искусства габсбургской словесной иерархии.

Гофмансталь «в духе времени», в соответствии с вкусами и потребностями эпохи, но и в соответствии со своими социальными интенциями, во многом определившими эти потребности эпохи, обращается к театральному барокко как центральному звену австрийской традиции — мистерия «Каждый» в Зальцбурге, «Зальцбургский большой театр мира».

От этого австрийско-зальцбургского необарокко нити ведут Гофмансталя на Запад к Кальдерону (драма «Темница») и вперед, в XVIII век и в начало XIX века. Гофмансталь пишет две комедии, называя их по образцу пьес венского народного театра «Трудный» и «Неподкупный»<sup>viii</sup>.

Действие последней из них, «Неподкупного», происходит в дворянском поместье, в 1912 году, как указано в ремарках. Последнее слово в этой комедии принадлежит слуге, — но, видимо, для того, чтобы можно было высказать, в виде комического перевертывания, но и философски-серьезно, мысль, которую едва ли допустимо было произнести в адекватной и прямолинейной

<sup>5</sup> Burckhardt C. J. Erinnerungen an Hofmannsthal. — München, 1964. — S. 71-72.

<sup>6</sup> Burckhardt C. J. Gesammelte Werke. Bd VI. — S. 46.

<sup>7</sup> Burckhardt C. J. Erinnerungen an Hofmannsthal. — S. 78.

форме: «Ваша милость, вещи земные очень хрупки. И даже очень сильная рука не может возвести на вечные времена стены вокруг порученных ее опеке питомцев. Но я надеюсь, что пока присмотр за всем — в моих руках, всё будет в самом лучшем порядке»<sup>8</sup>.

Как это иногда бывает в конце драм, здесь собраны, символически и подчеркнуто, основные «темы» — ключевые слова не столько самой комедии, сколько писательского мировоззрения. Тут и христианская, специально барочная идея бренности (Gebrechlichkeit) всего земного, тут и целое, тут и самый лучший (буквально — самый прекрасный) порядок, тут и ни в чем ненарушенная социальная целокупность и идея господствующего в ней порядка. Всё это сказано более чем отчетливо. Дальше в силу вступает ясная логика комедии. Два раза упоминается «рука» — «сильная рука» и присмотр за всем (за всем целым), который в руках слуги Теодора. Это — техника комического перевертывания ситуации вверх ногами: смешное в том, что слуга может больше, чем «даже очень сильная рука», и что он отождествляет свои возможности с самими границами бранных вещей — пока всё в его руках, всё еще будет в порядке, хотя, конечно, — признаем, — это не вечность. Традиционная ситуация комедии — за чем не успевают доглядеть господа, успевают слуги, если у господ в чем-то изъян, то слуга сумеет исправить его. А это уже максимум социальной гармонии — два «сословия» не просто сосуществуют, а и гармонически дополняют друг друга до целого. Но тогда остается только еще раз перевернуть эти слова и увидеть то серьезное, что утверждается здесь уже не от лица слуги (то есть «народа»), а от лица аристократии как символа прочной словесной — и «эстетически-прекрасной» — иерархии порядка.

«В этой пьесе, — пишет Буркхардт о «Трудном», — Гофмансталь хотел поставить памятник целому социальному слою — в момент, когда тот перестал существовать, — имперской высшей аристократии Австрии»<sup>9</sup>, и вот смысл социального, как понимал его Гофмансталь: «У него не было ни малейшего предубеждения против всех сословий, как они исторически сложились, каждое он познавал и ценил в его существе, обладая исключительным для немецкого автора чувством социальной сути, чувством незаметных переходов и плодотворных противоречий в сфере соци-

<sup>8</sup> Hofmannsthal H. von. Der Schwierige. Der Unbestechliche. Zwei Lustspiele. — Frankfurt a. M.; Hamburg, 1967. — S. 180.

<sup>9</sup> Burckhardt C. J. Erinnerungen an Hofmannsthal. — S. 31.

ального»<sup>10</sup>, и, как говорил Гофмансталь тому же Буркхардту, «в мире испокон веков существовали начала царственного, поэтического, танцовского, геройского, торгашеского существования — задолго до того, как появился естественнонаучный вид “человек”... — эта абстракция, которая на самом деле есть ничто...»<sup>11</sup>.

Но тут мы расслышим вполне реальное чувство социального — это, можно сказать, антипросветительское чувство, которое раздражено «бездушной» научной квалификацией человека, но это чувство не видит в человеке (и это легко объяснить) просто конкретного индивида (потому что как раз индивида и можно подвести под вид и род), но именно тип, — нужно, чтобы «дух (ein Geist) овладел человеком»<sup>12</sup> — то начало, которое определяет, чем ему быть: как в средневековой пляске смерти, как в серии Гольбейна, человек тождественен тому, что он, — король, пекарь или мясник, тождественен тому сверхличному началу, которое, если продолжать вслед за Гофмансталем, есть «королевское, пекарское или мясницкое», — такое понимание и такое «чувство» человека, несомненно, может быть глубоко и тонко, чутко к типической сущности человеческой бренности и хрупкости, но это именно сословное (доклассовое) ощущение человеческой сути: человек — это взятая им на себя обязанность перед обществом и перед вечностью, это — место его в структуре целого и в самом мироздании, — это Amt, «служение»: «Для него всё дело было в том, чтобы человек оставался тем, что он есть» — «daß man bleibe, was man ist»<sup>13</sup>.

Вот сущность социального, которая просматривается в произведениях позднего Гофмансталя — примирение сословий, примирение культур под знаком габсбургского позднефеодально-барочного единства: Гофмансталь, по словам Рихарда Алевина, вырвался из тупика эстетства, преодолев соблазны чистой красоты и мифа, — опыт исторического сказывается у него в том, что он видит человека «не столько в его величии — как Гете — сколько в его бренности и тварности»<sup>14</sup>, — но не было ли

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid. — S. 34.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid. — S. 31.

<sup>14</sup> Alewyn R. Über Hugo von Hofmannsthal. — Göttingen, 1958. — S. 158.

эстетства в эстетически-тонких стилизациях последнего десятилетия творчества Гофмансталя?

Не только сословия примиряет Гофмансталь, не только культуры в эстетическом единстве, но и времена, и «представляя», по словам Буркхардта, «как один из последних — свое время»<sup>15</sup>, Гофмансталь со своим тонким ощущением глубокой традиции своей эпохи, в этом смысле — ее синтетичности и ее заключительности, видит еще и будущность этой же культуры, то есть будущее отождествлено тут с прошлым, с тем, что уже прошло. Вот что он говорит о своей драме «Темница»:

«Что же последний акт? Во всем ужасном должно же просвечивать примирение, грядущее, — только тогда у трагедии есть истинный смысл. Так Гельдерлин увидел Эмпедокла, — у Шекспира ночь, ужасное, совершенно безысходное — бездонно-глубоки. Гете не по праву сочли недраматичным, именно потому, что он беспрестанно ищет целительных сил, даже в самом страшном судьба у него всегда значительна, никогда не бывает обрывочной, всегда только функция высшего плана, — если в мире людей нет уже решения, то разрешение, искупление — по ту сторону человеческой жизни...»<sup>16</sup>.

В конце культуры и даже в том, что Гофмансталь — «последний австриец», нет никакого настоящего трагизма, но в конфликте истории с вечной иерархией, реальности с принципом гармонии перевес всецело на стороне гармонии как примирения, хотя решительно не видно тех источников, из которых могла бы идти убежденность в возвращении прежнего, то есть в возвращении вечного, — таким источником и является сама по себе общественная гармония как итог поздней утонченной культуры и как прекраснотонкий идеал, — как говорил Буркхардт о «Темнице»: «Это трагедия целого мира... Меня волновало отчетливое чувство, что ничто и никогда не погибает до конца. И этот мир тоже будет продолжать жить под покровами, чтобы некогда выйти на поверхность как реальность, вновь как преходящее. Я спрашивал себя, не должен ли загореться в конце такого мрачного действия свет надежды, как бы провозвещающая раннее утро в тесном ущелье?...»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Burckhardt C. J. Gesammelte Werke. Bd. VI. — S. 34.

<sup>16</sup> Burckhardt C. J. Erinnerungen an Hofmannsthal. — S. 41-42.

<sup>17</sup> Ibid. — S. 34.

Шаг вниз по иерархической лестнице искусства — от «царственного» к «буржуазному» — драматургия Артура Шнитцлера, с ее прежней — той же, что и до войны, тематикой — это «лебединая песня венской аристократии и крупной буржуазии, времени, когда можно еще было, хотя и относительно, жить»<sup>18</sup>.

Между Гофмансталем, идеализирующим действительность прошлого в некое вневременное примирение народов, эпох и духов, и Кафкой с его безысходностью — целая бездна: это полюса австрийского мира с его традиционной любовью к вещи и привязанностью к вещественному, осязательному, в чем находит внешнее выражение культура. Прежде гармонию можно было потрогать руками, и на изящность вещи нисходил свет высшей гармонии. Теперь от этой осязаемой гармонии осталось только то, что человек гибнет не в разъятости своего «я», растворяя в самоанализе всякую реальность своей личности, а в сверхреальности, сверхматериальности вещей.

Способ претворения действительности у Кафки — наиболее «внутренний», что не следует смешивать с субъективностью, — и реальность «я», реальность отчуждения, «К.» как субъект, и конкретная «австрийская» и пражская действительность, шифруются в вещах, — можно сказать, во взрывающейся вечности. Всё реальное как таковое крайне опосредовано, то, что можно назвать политической действительностью, ушло в вещь как непосредственность, как окружающий героя мир, служащий осязательным пределом для его чувств.

Австрийской спецификой следует, по-видимому, считать то, что взгляд писателя с самого начала направлен не на собственное «я», а на самую действительность, на действительность, которая претерпевает колоссальный сдвиг и, так сказать, непоправимую метаморфозу, так что итог изменений — неповторим, невоспроизводим для других, он в этом смысле крайне субъективен, — однако важно то, что всё начинается с действительности: даже превращение человека начинается с того, что он овеществляется и, оставаясь своим «я», вынужден наблюдать (изнутри) свое изменение как изменение вещи, тела.

Если Кафку называть в одном ряду с Джойсом и Вирджинией Вулф<sup>19</sup>, то этот кафкианский принцип непререкаемой, непреодолимой действительности можно — в сравнении — считать

<sup>18</sup> Kersting M. Entdeckung und Destruktion. — München, 1970. — S. 131.

<sup>19</sup> См.: Затонский Д. В. Франц Кафка и проблема модернизма. — М., 1972. — С. 5.

чертой не только специфически-австрийской, но и — относительно и условно — консервативной: действительность неподатлива, она не только не может быть рационально осмыслена, но она и не отпускает от себя субъект, так что «я» борется с реальностью и ради того, чтобы оторваться от нее, вынуждено именно рационально разбираться в ней, чтобы можно было разобраться и в самом себе, но до этого как раз дело и не доходит.

Для того, чтобы действительность рассыпалась и предстала как нечто совершенно непонятное и страшное, Кафке с самого начала нужна объективированность этой действительности, нужна эпическая дистанция, которая потом будет самым радикальным образом устранена.

В таком классическом произведении современной австрийской литературы, как «Человек без свойств» Роберта Музиля, работа над которым занимает всё время между двумя войнами (роман так и не был завершен, два первых его тома вышли в 1930 и 1932 году), поражает та же «консервативная» черта: в развитии современного романа и в развитии современного искусства этот роман принимает участие теми сторонами, которые одновременно предстают и как возвращение к традиции ранне-просветительского европейского романа в эпоху Дефо и Ричардсона. Это, во-первых, абсолютно ясная, прозрачная перспектива, при которой действительность, по крайней мере в первую очередь, выступает как таковая, с полной отчетливостью всех контуров. Это, во-вторых, такая же однозначная позиция рассказчика, который хранит эпическую дистанцию по отношению к повествованию. И если всё сюжетное ежесекундно перерастает в эссе и тонет в рассуждении, то это не чуждо и роману XVIII века, а механическое соединение частей, нанизывание эпизодов и эссеистских пассажей, казалось бы, противоположно всякой психологической углубленности как черте современного романа (достаточно взять для сравнения Томаса Манна или Германа Гессе). Наконец, Музиль пишет свой роман и как некое подобие «романа с ключом» (Schlüsselroman), в нем выступают, впрочем, достаточно «заслоненные» эссеистской стороной, реальные персонажи истории XX века. Это для романа XX века совсем уж «наивная» черта (обратное — всё реальное зашифровывается в формы мифа, как у Т. Манна), механическая, элемент внутренне-неопосредованного, какая-то эпическая изначальность, которой вроде бы и нет места среди столь умудренного и хитроумного искусства рассказа XX века. И если роман, несмотря на свои полторы тысячи страниц, никак не приходит к завершению, то это на



первый взгляд тоже представляется не проблемой внутреннего смысла, а каким-то механическим затруднением, не распадением формы, а следствием ее наивности и неадекватной материалу простоты. Та «экзистенциальность», в которой запутывается роман Кафки при своем небольшом объеме, — это как бы неразрешимость формы как неразрешимость смысла («Процесс», где даже порядок глав не ясен и может быть таким, а может быть иным), на поверхности вещей чужда роману Музиля.

Между тем у романа внутренне — именно «экзистенциальная» проблематика, если вообще пользоваться этим словом, и его тема — это взаимоотношение современного человека с действительностью, с действительностью, которая, несмотря на ясность очертаний и прозрачность перспективы, в неменьшей мере «миф», чем мир Кафки.

Но действительность в романе Музиля берется как действительность политическая, как всеобъемлющая реальность австрийского государства перед первой мировой войной, реальность этого государства на разных ступенях его иерархии: по отношению к этой реальности Музиль соблюдает эпическую дистанцию, позицию всеобщей иронии. Действие, конечно, происходит в Австрии и в Вене, но эта Австрия и Вена — еще и государство «Какания» (это слово Музиль выводит из часто встречавшегося сокращения «к. к.» [kaiserlich-königlich], то есть «императорско-королевский»). Австрия — это по сути дела еще настоящее время (1918 и 1930 годы!), а Какания — это миф, — таким образом, временная дистанция, отделяющая повествование и писателя от места действия — и самая короткая, и предельно-далекая; Австро-венгерская империя — у всех в памяти, между тем «Каканию» можно описывать с любопытством историка-просветителя, с той внимательностью и подробностью, с научной точностью, с которой Вольтер или Виланд описывали некогда не существовавшие древние государства, их политический строй и форму правления. Австрия у всех в памяти, но Какания погибла (ist versunken), как погибла Атлантида: вчерашний и сегодняшний день отделены друг от друга этой катастрофой, этой «гибелью мира» (Weltuntergang). Объясняя, что Какания — это и есть Австрия, можно вводить реальность как функцию от мифа, но превращая Австрию в Каканию можно реальное обращать в абсолютное, после гибели которого наступает какое-то безвремение, но вместе с тем всё непонятным образом продолжается по-старому. Тут со стороны автора много иронии и много иронической игры, серьезное же состоит в том, что «австрийский

миф» действительно занимает сознание писателя — он может быть предметом последовательного разоблачения, но и в этой своей негативности — это единственный предмет — только его и можно изображать, только его и можно разоблачать, это та единственная «субстанциальность», которая, однако, разваливается на глазах как несущественность, как комическая нелепость, как целая громада воплощенной нелепости.

В этом есть свой «экзистенциальный» смысл — в столкновении абсолютной реальности этой Какании-Австрии и ее абсолютного отсутствия, — потому что она затонула как Атлантида и потому что ее существование — это полнейший абсурд. Это столкновение охватывает собою всё, и между тем это — нечто совершенно простое, совсем не запутанное, совершенно очевидное, хотя внутренне и трудно примириться с ним. Таким образом, в противоречии между «просветительской» формой романа (а она применялась сознательно, и даже названия глав Музиль стилизует под «старинный», старомодный роман) и внутренней проблематикой, которая раскрывается перед читателем постепенно, выходит наружу как поначалу скрытое внутри, есть свой глубокий смысл: сословная иерархия как вневременной, вечный принцип разоблачается как пустота, рушится в самой себе, — результатом является нечто совершенно простое, абсолютная проза, полное отрезвление от всяких сновидений и мечтаний, — теперь отрезвевший, бодрый, прозаический, аналитический ум может только иронически и деловито строить эту иерархическую систему для себя, в виде некоего опыта, эксперимента, может просто посмотреть, что же это такое было — то, что было столь загадочно-реальным и оказалось таким мыльным пузырем; аналитический ум, пробуя, строит иерархию как карточный домик («как же вообще это абсурдное строение могло держаться на ногах?») — но вот проходит время, и вдруг оказывается, что аналитический и трезвый ум только и занимается тем, что строит свой карточный домик, — в этом его единственная серьезная проблема: итак, то, что было, то и есть, прошлое могущественное, оно удерживает писателя своими формами, самой своей бессмысленностью, очевидной иллюзорностью — в бессмысленности скрыта логика смысла, в мнимости — реальность. Но ведь нам остается только увидеть, что это и есть всё та же прежняя австрийская «чистая» форма — форма, которая влечет к себе как нечто «эстетическое», которая повсюду насаждает эстетическое, форма иллюзорная, но и реальная в своей действительности, форма, которую Музиль недаром называет «произведением искусств».

ва» — итак, всё тот же старый «трюк» в действии! С одной стороны, писателю уже всё «ясно», так что форма романа — это гладкая поверхность стола, на котором писатель производит свой опыт, пытаясь механически построить модель этого затонувшего малого космоса, — достроить его невозможно, потому что эта конструкция заведомо только воплощает в себе нелепость, но нельзя и перестать строить его.

Как в романах Кафки находит отражение бюрократическая машина государства, работающая как самоценная «чистая» форма, которая именно поэтому не дает никаких результатов, так и в романе Музиля показана в действии сама эта иерархическая государственная конструкция. Как герой Кафки, здесь сама эта конструкция запуталась в бесконечном процессе: сюжетным мотивом романа является подготовка к юбилею семидесятилетия царствования Франца-Иосифа. Но этот юбилей — венец репрезентативности, тут «чистая» форма должна перешеголять сама себя, тут она по отношению к самой себе занимается любительством, должна представить себя как художественную форму. Однако процесс, в который вплетает себя государственная система, — процесс бесконечный и неосуществимый — «безысходный»: и автору, и читателям прекрасно известно, почему юбилей не может состояться, — он приходится на 1918 год, тогда как Франц Иосиф умер в 1916 году; это трагическая ирония: зрители уже знают, что должно совершиться как неотвратимая судьба, тогда как персонажи драмы преследуют свои цели, не подозревая о том, что всё уже предрешиено. Эта игра со временем — символ чисто эстетического существования, можно даже сказать, бытия самой системы, и всё серьезное, и всё несерьезное, и все действия, и всё бездействие — всё тут кукольный театр. 1918 год — ось времени, трагическая развязка, «всемирная катастрофа».

В Вену приезжает из Берлина некто д-р Пауль Арнхейм. Его «следует принять подчеркнуто внимательно, потому что если особы такого рода еще и не выплыли на поверхность в Германской империи и по своему влиянию при дворе не могут быть сравнены с Круппами, всё равно это случится не сегодня, так завтра», и «к этому прибавляется еще слух о том, что этот сын (то есть Арнхейм. [— А. М.]) — которому, впрочем, уже за сорок — отнюдь не просто стремится к тому же положению, что у его отца, но что, опираясь на тенденции времени и на свои интернациональные связи, он готовится занять пост имперского министра. По мнению же начальника отдела Туцци, это, конечно,

полностью исключено, если только не произойдет всемирной катастрофы»<sup>20</sup>.

Но это и есть в романе техника трагической иронии, которая кружится вокруг «катастрофы» как реального события: реальность вырывается из житейской болтовни, из комических пересудов — д-р Пауль Арнхейм это в романе Музиля Вальтер Ратенау, ставший министром в 1921 году (стало быть, после «катастрофы») и убитый в 1922 году. Эта трагическая ирония ломает линейную последовательность и «простоту» повествования, переводя внимание с нелепых светских толков и комического Туцци к самой реальности, к реальности вне романа, однако, как в старом романе, нужно знать «ключ», чтобы заметить «подводные» течения повествования.

Кукольный театр государственной иерархии как заведомо мнимой конструкции («эстетической») предопределяет собой сущность человека, — и в этом случае мерой тоже является не субъективное «я», но «объективная» конструкция, пусть даже она совершенно несущественна и нелепа! Она субстанциальна — как тень, бросаема телом. Человек всецело привязан к государственной машине, он, можно сказать, то, что машина соизвоит оставить от него: человек — это, как говорит Музиль<sup>21</sup>, «желоб, выглаженный изнутри потоками воды». У человека, как входящего в машину винтика, — девять, целых девять характеров — и есть еще десятый! Эти девять характеров — «профессиональный, национальный, государственный, классовый, географический, половой, сознательный, бессознательный — а помимо этого еще и характер частного человека»; десятый характер — это «пассивная фантазия незаполненных (внутренних) пространств, — этот человек позволяет человеку всё, кроме одного — серьезно относиться к тому, что делают остальные девять его характеров и что делается с ними, — другими словами, не позволяет именно того, что могло бы внутренне заполнить его». Этот характер — «негативная свобода», «постоянное ощущение недостаточных оснований собственного существования».

Человек с десятью характерами — «человек без свойств» — отдаленный родственник кафкианского «К».

Итак, в «Человеке без свойств» — перед нами безусловная привязанность к старому миру, к австрийскому ancien régime, но тут уже нет ничего, что напоминало бы Гофмансталя и его пре-

<sup>20</sup> Musil R. Der Mann ohne Eigenschaften. — Hamburg, 1970. — S. 96.

<sup>21</sup> Ibid. — S. 34.

красные эстетические сны, — действительность прошлого на деле не отпускает писателя от себя, и реальность современного, реальность «после катастрофы» — это тоже, как получается, своего рода функция от прежнего — до конца дней работая над своим нескончаемым романом, Музиль выполняет приговор той, старой действительности над этой, новой. И в то же время взгляд Музиля на прошлое — это взгляд критически-просветительский, это разоблачение прежней системы до самого основания, это сознательное критическое и чуждое иллюзий понимание механизма бывшей системы, раскрытие иллюзорности ее «чистой» эстетической формы. Но вместе с тем Музиль никуда не ушел и от прежнего, так сказать, «обязательного» перехода от «содержания» к «форме», от этого опосредования реальной жизненной наполненности эстетической формой барочной иерархии, гармонического «строя» государства.

Барочные формы подвергаются критике с новых, просветительских позиций. Образ того, что было, то есть, по существу, данного, образ ясный, в своей негативности воспроизводит, заново порождает это бывшее.

Граф Лейнсдорф в романе Музиля — персонификация старой системы в ее органичности:

«...его политические взгляды отличались чрезвычайной твердостью и той присущей значительному характеру свободой, которая возможна лишь благодаря полному отсутствию каких-либо сомнений. Как владелец майората, он был членом Палаты господ, но не занимался ни политической деятельностью, ни имел должности при дворе или в государстве, — он был «просто патриотом». Но именно благодаря этому и благодаря своему богатству, обеспечивавшему независимость ему, он стал центром для всех прочих патриотов, которые озабоченно следили за развитием империи и человечества. Вся жизнь его была проникнута чувством этического долга — нельзя быть равнодушным созерцателем, нужно «протянуть руку помощи» — помочь развитию сверху. Он был убежден, что «народ» — «добрый», ибо не только множество чиновников, служащих, слуг зависело от него, но и экономическое благосостояние бесчисленных людей, — именно поэтому он и не видел их иными, нежели «добрыми» — за исключением воскресных и праздничных дней, когда, как добродушно настроенная пестрая толпа они выплывали из-за кулис словно оперный хор. Всё, что не согласовывалось с таким представлением, объяснял он «поджигательскими элементами» — всё

это было для него делом рук безответственных, незрелых, падких до сенсации индивидов...

Мировоззрение современных людей он знал только по газетным склокам и парламентским спорам; обладая достаточными знаниями, чтобы видеть тут много поверхностного, он каждодневно укреплялся в своем предрассудке — будто истинный, более глубоко понятый гражданский мир — это то самое, что он разумел под этим. Вообще эпитет «истинный», прилагаемый к политическому умонастроению, служил ему подпоркой для того, чтобы правильно разобраться в этом мире — в мире, созданном богом, но так часто отрекающемся от него. Он был твердо убежден, что даже истинный социализм согласен с его пониманием...».

(По поводу «истинности» в романе есть такой диалог:

«— Я хотел бы узнать, в чем состоят подлинные намерения графа Лейнсдорфа, что он имеет в виду под этим словом «истинное»?»

— Клянусь вам, — отвечал Ульрих, — что ни я, ни кто другой не знает, что такое истинное, истинная, истинный, — но могу заверить вас, что истинное вот-вот осуществится<sup>22</sup>.)

«...ведь ясно, что помогать бедным — рыцарский долг и что для высшей аристократии нет, собственно говоря, никакой разницы между буржуа-фабрикантом и рабочим, — «мы все ведь в глубине души социалисты», любил он говорить, и значило это не более и не менее, как то, что по ту сторону нет социальных различий. В этом же мире он ждал от рабочих..., что они воздержатся от неразумных, распространяемых среди них лозунгов и что они усвоят естественный миропорядок, где всякий выполняет долг и процветает в положенном ему кругу. Истинный дворянин казался ему столь же важным, как и истинный ремесленник, а решение политических и экономических вопросов сводилось для него к тому высокому образу гармонии, какой он именовал «отечеством»...»<sup>23</sup>.

«Он придерживался того мнения, что всякое занятие — не только работа служащего, но и работа рабочего на фабрике или концертного певца — воплощает служение (Amt). У всякого человека, — говорил он обыкновенно, — есть в государстве свое служение: служат рабочий, князь, ремесленник! ...Понятие «слу-

<sup>22</sup> Ibid. — S. 134.

<sup>23</sup> Ibid. — S. 89-90.

жения»... заменяло ему утраченное с веками религиозное единство всей человеческой деятельности»<sup>24</sup>.

Граф Лейнсдорф, помимо всего прочего, занимается еще и хозяйственными спекуляциями, — «есть профессиональная совесть, которая в известных обстоятельствах противоречит религиозной»<sup>25</sup>, — но «он готов открыто, на заседании Палаты, выразить свое сожаление и высказать надежду, что жизнь вновь вернется к простоте, естественности, сверхъестественности, здоровью и необходимости христианских принципов»<sup>26</sup>.

Как духовное олицетворение принципа органической иерархии, граф Лейнсдорф вписывается Музилом в символическое пространство:

«Невысокий человек средних лет неподвижно сидел перед письменным столом, сложа руки... Высокая комната окружала его, а вокруг этой комнаты в свою очередь располагались просторные пустые помещения — приемная и библиотека, к которым, оболочка за оболочкой, прилегали затем другие помещения (= пространства. — А. М.), тишина, почтительность, торжественность и венец двух витых лестниц, — там, где они вливались в подъезд, стоял в тяжелой с позументами ливрее высокий привратник (ср. стража закона у Кафки! — А. М.): сквозь глазок в воротах он глядел в светлую подвижность дня, и пешеходы проплывали мимо, словно в аквариуме. На границе двух миров уходили вверх изящные завитки фасада в стиле рококо... исторически первая попытка натянуть кожу просторного и удобного загородного дворца на вытянувшийся на мещански-стесненном основании ввысь каркас городского дома, — тем самым один из первых переходов от феодального землевладения к стилю буржуазной демократии. Здесь существование Лейнсдорфов, согласно удостоверению искусствоведческих книг, переходило в мировой дух... В хорошую погоду привратник стоял снаружи — как яркий, издали заметный драгоценный камень, вкрапленный в цепочку зданий, в цепочку, которая никем не осознается, хотя лишь ее стены впервые возвышают до упорядоченности целой улицы пробегающий мимо бессчетный и безмянный поток. Можно побиться об заклад — большая часть “народа”, о порядке которого так пекся граф Лейнсдорф, связывала с

<sup>24</sup> Ibid. — S. 101.

<sup>25</sup> Ibid. — S. 99.

<sup>26</sup> Ibid.

его именем лишь воспоминание о привратнике»<sup>27</sup>.

Этот дом, построенный как иерархическая система, мы можем назвать «замком закона» — его символичность отнюдь не бросается в глаза, но существует как скрытое «качество», как элемент, связывающий видимую и «подводную» части романа; в «замке закона» скрывается от всех тайна, — но эта тайна тривиальна, и что отличает этот музиевский замок (Schloß) от замка Кафки — это его эстетический фасад, служащий соединением двух миров, — внутреннего мира замка и внешнего мира улицы, а также двух времен — уходящего времени феодального и буржуазного мира: гармония эстетического связывает воедино две разные эпохи, так же как их сочетает собственной персоной граф Лейнсдорф, — превосходное раскрытие сущности общественной «гармонии» в Австро-венгерской империи!

\*\*\*

Просветительская реакция на явления современности — это, по всей видимости, тоже типично австрийская черта, элемент «отсталого» в критике существующего с его отсталостью.

То «Просвещение», которое пропагандировали Макс Хоркхеймер и Теодор Адорно<sup>28</sup>, по крайней мере отчасти коренится во внепартийном радикализме венского происхождения.

У Адорно нередко можно замечать стремление писать тем до предела насыщенным, парадоксально заостренным, безгранично богатым языком, который был мощным орудием критики общественной жизни у Карла Крауса<sup>ix</sup>.

Сама внепартийность, сама возможность внепартийности такого человека, как Краус, оказавшего самое значительное влияние на левую интеллигенцию в Австрии и Германии (в том числе и на композиторов нововенской школы), объясняется этим пережитком запоздалого просветительства в государстве, которое изо всех сил стремилось соблюсти видимость своей сословной организации. Деятельность Крауса, при всей противоречивости, при всей ограниченности исходных позиций, привела его к самым плодотворным результатам — к такой целостной критике буржуазного общества, с которой невозможно поставить рядом

<sup>27</sup> Ibid. — S. 91-92.

<sup>28</sup> Horkheimer M., Adorno Th. W. Dialektik der Aufklärung. (1947). — Frankfurt a. M., 1969.

ничего во всей австрийской литературе первой трети XX века. Достаточно сказать, что политика австрийской социал-демократии постоянно подвергалась справедливой критике со стороны Крауса, и достаточно указать на то, что ни в Австрии, ни в Германии нельзя встретить такого последовательного, принципиально обоснованного и трезвого осуждения войны, как в произведениях Крауса, особенно в его драматическом сочинении «Последние дни человечества» (1922), — такого осуждения войны, которое не имеет ничего общего и с прекраснодоушным пацифизмом тех лет.

Карл Краус — пример ясного видения как конкретного мышления: отсюда видение войны, грядущего фашизма не в общем виде и не в виде символическом, а в виде конкретных сцен, конкретных случаев, реально происходящего.

Позиция Крауса — это позиция моралиста-просветителя и сатирика, пересаженного в XX век: разумеется, существующее осуждается не из-за своего несоответствия общей этической мере, однако пером сатирика движет всё же некий нравственный смысл — тот, который в агонии буржуазного общества заставляет видеть гибель человечества вообще; но спор с действительностью происходит не на уровне общих принципов, а через конкретное; когда Краус пишет, что стремится связать «слово с сущностью», то это попытка возродить этический смысл через то орудие, которое есть и в руках одного человека, — через язык. Писатель оказывается в полном одиночестве, и его окружает только, скорее, незримый круг симпатии, — в одиночестве осуществления принципиальной позиции: в течение тридцати пяти лет Краус издает свой журнал «Факел», это — перенос традиции «морального журнала» просветительского века в современный журнализм, с 1911 года Краус пишет свой журнал без сотрудников, один.

В одной из книг Крауса стоит такой афоризм: «Есть ли женщина в комнате, прежде чем войдет кто-либо, кто увидит ее? Есть ли женщина-в-себе?»<sup>29</sup>.

Этот афоризм многомерен, и в нем в один фокус собрано несколько смысловых планов. Один из планов — это современный идеализм, который Краус задевает, формулируя свой вопрос. Приведем несколько цитат, которые покажут культурно-философский контекст этого афоризма. Итак:

«Есть ли женщина в комнате, прежде чем войдет кто-либо, кто увидит ее? Есть ли женщина-в-себе?»

«Из аспектов, которые образуют эту комнату, когда в ней никого нет, ни один не может быть тождествен с аспектом, переживаемым кем-либо, кто входит в комнату, ибо последний аспект... обусловлен органами чувств, нервами и мозгом только что вошедшего человека...».

«К понятию, которое выражает возможность, не может прибавиться ничего, потому что я мыслю его как данное. И потому реальное содержит ничуть не больше, чем возможное. Сто реальных талеров содержат не больше, чем сто возможных».

«Что реальное не отличается от нереального каким-либо содержательным моментом... выражено в нередко цитируемом положении о том, что сто реальных талеров содержат ничуть не больше, чем сто возможных».

«Все возможности, содержащиеся в тысяче марок, содержатся в них несомненно, независимо от того, обладаем мы ими или нет; факт, что ими обладает господин Я или господин Ты, ничего не прибавляет к ним — как и к розе и к женщине...».

Первая цитата принадлежит Краусу, вторая — Морицу Шлику, третья — Канту, четвертая — вновь Шлику, пятая — Роберту Музилю<sup>30</sup>.

Краус задевает современный ему идеализм буквальным воспроизведением его постановки вопроса (см. вторую цитату): слова Шлика содержат опущенную у нас ссылку на Рассела; венский неопозитивизм при всех своих европейских связях — явление, очевидно, австрийское по своему «духу»; Шлик занимает в философии «реалистическую» позицию и старается спасти «вещь-в-себе», то есть, если следовать формулировке Крауса, спасает «женщину-в-себе».

Извлекать изнутри ткани философского рассуждения отдельный момент можно, если в самой жизни ему явно вторит эхо, — ради этих внесистемных связей философии с жизнью можно разобраться и в тонкостях споров между философскими школами дня, и допустимо — с точки зрения проблем самой жизни — видеть (хотя бы на мгновение) смешное в собственно-серьезном.

Идеализм запутывается в неудовлетворительности субъективизма. Если даже существует «сам» предмет, то мы переживаем

<sup>29</sup> Цит. по: Krolop K., Simon D. Kommentare zu Kraus. — Berlin, 1971. — S. 66.

<sup>30</sup> Krolop K., Simon D. Kommentare zu Kraus. — S. 66; Schlick M. Allgemeine Erkenntnislehre. — 2. Aufl. — Berlin, 1925. — S. 192; Кант И. Критика чистого разума. — А 599; Schlick M. Allgemeine Erkenntnislehre. — S. 174; Musil R. Der Mann ohne Eigenschaften. — S. 17.

только «комплексы ощущений» или «комплексы элементов» — Петцольдт обозначает объект буквой G, комплексы — буквой K: объект распадается на K<sub>1</sub>, K<sub>2</sub>, K<sub>3</sub>... и т. д. У Рассела это — аспекты: ясно, что аспектов — бесконечное множество, — но что же такое «сам» предмет, существует ли он, дан ли он? Не следует ли видеть в объекте совокупность всех аспектов, всех «K»? Можно даже усомниться, существует ли сам предмет, если его никто не воспринимает, и можно сомневаться в этом в разных формах (Шуппе: «Мысль, которая направляется на вещь, превращает эту вещь в вещь, которая мыслится; следовательно, мысль вещи, которая не мыслится, — немыслимая мысль»). Рассел борется с представлением о том, что «вещи в себе» — это неподвижные, вечные сущности. И Шлику такое представление кажется «неоправданным, запретным». Но ведь «вещи в себе» и не нужно быть чем-то неподвижным, как не нужно быть и физической субстанцией — «существовать в себе» значит ведь «просто» — «не переживать нами»<sup>31</sup>: поэтому вполне можно предоставить вещам быть такими, какие они есть, то есть, скорее, чем-то изменчивым. «Когда я рассматриваю карандаш с разных сторон, то ни один из комплексов элементов, которые я переживаю, не есть сам карандаш (“потому что всякое представление субъективно”!), но карандаш есть предмет, отличный от всех этих комплексов, есть решительно вещь-в-себе в нашем смысле»<sup>32</sup> — так сказать, непереживаемая уже тождественность изменчивости, — «комплексы репрезентируют для меня предмет, будучи соопределены ему»<sup>33</sup>.

Итак, «действительное еще до всякого познания уже тут. Реальность, если только вообще она возможна, предшествует познанию»<sup>34</sup>. Но в рамках философской традиции, которую развивает неопозитивизм, такое — смелое — признание реальности «как она есть» не соединяет действительность и «я», мир и человека, а разъединяет их — ведь «реальное» никак не «переживается» (модное слово в то время), а то, что переживается, — исключительно субъективно.

Остается последний спасительный мост, который соединяет еще человека и мир — это язык. Пока мы «постигаем» вещи,

<sup>31</sup> Ibid. — S. 191.

<sup>32</sup> Ibid. — S. 249.

<sup>33</sup> Ibid. — S. 158-159.

<sup>34</sup> Ibid. — S. 82.

«воспринимаем их в своем духе» и т. д., мы, переводя их в сознание, существенно изменяем их и не можем постигнуть их в себе. Какой же выход из положения? «Подлинное понятие познания не оставляет ждать ничего лучшего... Познание состоит в таком акте, который на деле вообще не затрагивает и не изменяет вещи, а именно, оно состоит в простом обозначении вещей!»

Если Шлик позволяет себе выразить радость по поводу того, что истинное понятие познания теперь найдено, то можно, напротив, огорчаться тем, какой ценой оно досталось нам: если раньше (но это, конечно, только казалось) познание по крайней мере касалось вещей, пусть даже искажая их, то теперь оно просто не подпускает себя к ним: отражение может предложить нам «только субъективный и как бы перспективный вид (аспект) предмета, — обозначить же каждый предмет вполне возможно — сам предмет, какой он есть»<sup>35</sup>.

«И теперь мы можем сказать спокойно: на деле всякое познание дает нам познание предметов, какие они сами по себе» — потому что, будь обозначаемое явлением или вещью в себе, всё же именно оно само таким, какое оно, обозначено у нас.

Разумеется, не много времени нужно было, чтобы выявился наивный момент и в философии Шлика, — в позднейшем развитии той же традиции: то, что казалось таким простым и вызывало нескрываемую радость в 20-е годы, обнаружило внутри себя немало трудностей. Философия Шлика наивна не как «реализм», но она наивна как попытка спасти реальность вещей от их краха в философии: «наивный реализм» человека, который попросту говорит: «Я вижу стол», Шлика не устраивает<sup>36</sup>, и вместе с эмпириокритицизмом, имманентизмом, неокантианством и т. д. он вынужден претерпеть все метаморфозы, происходящие с вещью, с наивно увиденным столом, приходится пожертвовать субстанциональностью вещей<sup>37</sup>, их физической реальностью<sup>38</sup>, приходится, так сказать, развести познающее «я» и вещи по разным углам, только чтобы они не касались друг друга...

<sup>35</sup> Ibid. — S. 82.

<sup>36</sup> Ibid. — S. 162.

<sup>37</sup> Ibid. — S. 260.

<sup>38</sup> Ibid. — S. 271.



Как и философия языка Крауса, мечтавшего о том, чтобы связать слово и сущность, восходящая к Юму<sup>39</sup> философия Шлика, вообще неопозитивизм, Витгенштейн с его «философией языка» исторически берут начало в эпохе «переворота», «всемирной катастрофы», «последних дней человечества», «распада ценностей», по выражению Германа Броха. Нет необходимости логически-строго выводить одно из другого. Вся эта проблематика, вся ее переплетенность входит в общий контекст эпохи и определяет его. Утрата почвы под ногами — результат «распада ценностей» — заставляет возлагать надежды на сферу смысла, видеть спасение в духовности языка и в непреложности строгой методологии. Приходится жертвовать многим, чтобы сохранить одно — какое-то пристанище смысла. Это, конечно, взгляд извне, взгляд противоречащий намерениям самой философии, разрушающий ее замкнутость в себе. Жизнь, вторгаясь в пределы философии, имеет право нарушать ее внутренний порядок, выискивать в ней смешное и курьезное. И Краус имел право обратиться к философии со своим вопросом, но, задевая философию, преследовал еще и свои серьезные цели, — так что у этого вопроса по крайней мере двойное дно.

«Есть ли еще у этого времени реальность? Есть ли у него реальность ценности, в которой сохранится смысл его жизни? Есть ли реальность для бессмысленности безжизненности? — куда скрылась реальность? — в науку или закон? в долг или в сомнения логики с ее вечными вопросами?...»<sup>40</sup>

Герман Гессе писал в эти годы: «Германия упустила случай совершить свою собственную революцию и найти свою форму... Духовное настроение в Германии отличается каким-то анархизмом, но и религиозным фанатизмом, такое настроение, словно нам предстоит пережить гибель мира и тысячелетнее царство»<sup>41</sup>.

Герман Брох пытался понять истоки этих настроений: «Ах, мы знаем о расколе внутри нас самих, и всё же мы не способны осмыслить его, нам хочется переложить ответственность на время, в которое мы живем, но всемогуще время, и мы не можем понять его, а называем безумным или великим. Мы сами, мы считаем себя нормальными, потому что, несмотря на весь раскол души, всё протекает в нас логически, мотивированно. Если бы

<sup>39</sup> Ibid. — S. 366.

<sup>40</sup> Broch H. Die Schlafwandler. — Zürich, o. J. — S. 658.

<sup>41</sup> Цит. по: Middell E. Hermann Hesse. — Leipzig, 1972. — S. 199.

был человек, в котором наглядно представился бы весь смысл событий наших дней, человек, логика действий которого была бы самой историей нашего времени, — о, тогда и это время перестало бы быть безумным. Вот почему мы мечтаем о “вожде”, — нужно, чтобы он мотивировал нам события, которые, не будь его, мы назовем просто безумными»<sup>42</sup>.

Размышляя «об утраченной божественной гармонии и единстве», пытаясь постичь метафизические силы истории, Брох не задумывался, возможно, над тем, насколько легок и успокоителен этот, мучительный по-своему, путь исканий.

## Комментарии

Судя по выходным данным цитируемых автором изданий, статья написана не ранее 1972 года. Хотя автограф ее хранился среди неопубликованных материалов, предназначенных для серии «Проблемы музыкальной науки» (издательство «Советский композитор»), статья первоначально писалась, по-видимому, для другого, немусыковедческого издания.

Источник: машинопись (51 с., авторская пагинация: 49 с. со вставной страницей, содержащей эпиграф, и дополнительной 6а), с авторской правкой, вписанным автором от руки иноязычным текстом и многочисленными карандашными пометками неизвестного лица.

<sup>i</sup> Слова Рудольфа фон Габсбурга из трагедии «König Ottokars Glück und Ende» (1819–1823, изд. 1825; в рус. пер. П. Карпа — «Величие и падение короля Оттокара»): Grillparzer Fr. Werke. 5 Bde. Bd. 3 / Hrsg. von R. Franz. — Leipzig; Wien, o. J. — S. 350.

<sup>ii</sup> Здесь и далее все выделения в тексте цитат сделаны А. В. Михайловым.

<sup>iii</sup> О специфике австрийской культуры см.: Михайлов А. В. Из источника великой культуры / Вступ. ст. к: Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. — М., 1988. См. также статьи А. В. Михайлова, указанные ниже в комм. iv.

<sup>iv</sup> Трактат Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» (Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen. — Leipzig, 1854; рус. пер. — М., 1895). См. об этом статьи А. В. Михайлова: Эдуард Ганслик: к истокам его эстетики // Сов. музыка. — 1990. — № 3; Эдуард Ганслик и австрийская культурная традиция // Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. — Свердловск, 1991.

<sup>v</sup> Название новеллы Ф. Кафки (1914, изд. 1919); в рус. пер. С. Апта — «В исправительной колонии».

<sup>42</sup> Broch H. Die Schlafwandler. — S. 445.

<sup>vi</sup> В машинописном оригинале здесь выставлена цифра, отсылающая к сноске, вероятно библиографической, которую автор не дал.

<sup>vii</sup> См. об этом исследования А. В. Михайлова: *Диалектика литературной эпохи* // *Контекст-1982*. — М., 1983; *Диалектика литературной эпохи. Переход от романтизма к реализму в литературах Западной Европы* // *Автореф. дис... док. филолог. наук*. — М., 1989. См. также статьи, указанные выше в комм. <sup>iv</sup>.

<sup>viii</sup> На русском языке упомянутые произведения Гофмансталя опубликованы под следующими названиями: «Имярек» (пер. Т. Щепкиной-Куперник), «Большой Зальцбургский театр жизни» (пер. С. Аверинцева), «Башня» (пер. Ю. Архипова), «Трудный характер» (пер. Н. и Д. Павловых). В оригинале А. В. Михайлов сначала дал буквальный перевод названия «Der Turm» — «Башня», но затем от руки исправил его на «Темница». Слово это точнее отражает происходящее в трагедии и, что также немаловажно, подчеркивает этимологическое родство русского слова «тюрьма» и немецкого «Turm».

<sup>ix</sup> См. об этом: *Михайлов А. В. Возвращение к естественности. Из текстов А. Берга* // *Сов. музыка*. — 1985. — № 7; *Арнольд Шёнберг. Афористическое / Сост., вст. ст., пер. А. В. Михайлова* // *Сов. музыка*. — 1988. — № 12; *Клусон Ю. Карл Краус и композиторы нововенской школы* // *Сов. музыка*. — 1985. — № 12; *Кон Ю. А. Шёнберг и «критика языка»* // *Муз. академия*. — 1994. — № 1.

*Комментарии Е. И. Чигаревой и Д. Р. Петрова*

## ОТКАЗ И ОТСТУПЛЕНИЕ. ПРОСТРАНСТВО МОЛЧАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНТОНА ВЕБЕРНА

(1993)

Как только музыкальное произведение появляется на свет, сразу же начинается работа нашего коллективного музыкального сознания над его осмыслением. И первый вопрос, который встает перед нами при обращении к музыке Веберна, следующий: на какой стадии ее осмысления мы сейчас находимся? Мой предполагаемый ответ таков: мы находимся на одной из ранних стадий внутреннего слухового осмысления этой музыки. В пользу такого предположения свидетельствует то, что музыка Веберна всё еще представляется нам чем-то совершенно особым, непохожим на другое и иным в отношении этого другого. И эта установка нашего слуха, которая порождена историческими причинами, чрезвычайно ценна. Мы всё еще слышим эту музыку озадаченным слухом, который до какой-то степени не справляется с ней, он озадачен ею, он ошеломлен и потрясен ею. Так это было и двадцать лет назад. Но это не всегда будет так. По мере того, как наш исторический опыт будет расти и изменяться, мы невольно окажемся в другом отношении к этой музыке, которая будет отходить в прошлое. Как это будет, заранее сказать невозможно, но это непременно будет.

Очень существенно то, что музыка Веберна с трудом поддается сравнению с музыкой других композиторов. Например, в 20-е годы современниками Веберна были Онеггер и Хиндемит. Но что же общего между ними (кроме того, что всё это относится к области музыкального искусства)? Нарочно придумывать это общее не стоит, искать его в каких-то технических частностях смешно. Слышать же это общее мы не можем. Слух наш знает музыку Веберна как иное или как слишком иное. И даже творчество его коллег по новой венской школе и его учителя Шёнберга тоже до какой-то степени воспринимается как иное по отношению к его музыке. Но слух будет осваивать эту музыку, и впоследствии непременно окажется, что вдруг будут проступать какие-то линии связи между музыкой Веберна и других композиторов, которые мы пока либо не усматриваем, либо только постепенно начинаем разглядывать — своим слухом.

Арнольд Шёнберг в письме к Фрицу Штидри от 31 июля 1930 года писал: «Наша “потребность” в звучании нацелена на тем-

бровое гурманство...»<sup>1</sup>. То, что я перевел как «потребность в звучании», выражено немецким словом *Klangbedürfnis*. Слово это включает в себе несколько важных составных. Во-первых, это такое звучание, которого мы хотели бы по внутренней потребности нашего слуха, которого хотел бы внутренней наш слух, в каком он желал бы себя узнавать. Во-вторых, это звучание мыслится чувственно, причем — это уже третье — в этом чувственном звучании доминирует тембровая сторона — то, что можно было бы назвать качественной наполненностью или определенностью этого звучания. Таким образом, это такое звучание, которое чувственно определено — следовательно, и со стороны тембра. И вот оказывается, что когда речь идет о музыке естественно многоголосной и гармонически сложной, то наша потребность в звучании, как мыслит ее Шёнберг, предполагает дифференцированность каждого голоса от других, более того — требует дифференцированности любого отрезка, который значит что-то для себя и несет в себе какой-то смысл. Всё это входит у Шёнберга в его понятие «потребности слушания», «потребности звучания».

«Наше сегодняшнее восприятие музыки требует, — пишет Шёнберг в том же письме, — чтобы прояснялось протекание мотивов по горизонтали, как и по вертикали». Значит, музыка должна быть членораздельной. Если не побояться грубого слова для интерпретации этого выражения Шёнберга, она должна быть «разжевана» для слуха. Или, если воспользоваться терминами черчения и топографии, она должна быть (при)поднята максимально. Всё должно быть рассечено, дифференцировано.

Эта потребность слуха осознается Шёнбергом как новая, то есть современная — для 1930 года. Но как это ни парадоксально, в ней есть архаическая сторона. С одной стороны, Шёнберг очень четко передает главную особенность своего слышания музыки, как и, можно предположить, слышания своих современников. С другой же стороны, его позиция такова, что я назвал бы ее герменевтически отсталой. Это слово — ныне популярное и модное — здесь к месту. Что такое герменевтика? Это потребность в том, чтобы мы отдавали себе отчет в том, как разные языки искусства общаются внутри нашего сознания. Это самое простое, что можно сказать о герменевтике. Мы должны знать, что у другого языка культуры, который поступает в наше сознание, есть свои права — на то, чтобы быть своим языком, отличным от нашего.

Шёнберг следует определенному, сложившемуся традиционно, в то время уже старому отношению к музыке прошлого: он, не задумываясь, втягивает эту музыку в орбиту своего собственного привычного слушания. Последнее же автоматически принимается за всеобщую норму. И норма эта не прорефлектирована, ее права не определены (о-пределены), им не поставлено никаких пределов, она безгранична. Таким образом, Шёнберг пишет эти слова — по-своему глубокие, острые и проникновенные — в совершенной «герменевтической непроглядности», т. е. при полном неосознании элементарной герменевтической проблематики.

Он полагает, например, что можно что-то исполнять, не интерпретируя. «За исключением клавирных вещей..., — пишет он в том же письме, — вы не можете исполнять Баха, не интерпретируя. Вы обязаны реализовать *continuo*!» Но отсюда не следует, что клавирные пьесы Баха можно исполнять, не интерпретируя, — представление крайне наивное и возможное только в условиях, когда некоторые основные и простейшие представления об исполнении не прорефлектированы, не осознаны (то же можно было бы сказать и о чтении литературных текстов).

Таким образом, оказывается, что у шёнберговского слушания музыки есть архаичная сторона, которая идет вразрез со стремлением музыки к своей интериоризации, то есть к тому, чтобы она всё время глубже и глубже уходила в сознание и укоренялась в нем как нечто имманентно существующее. Требование Шёнберга всё дифференцировать означает, что всё, что включает в себе музыка, она должна выводить наружу; согласно его представлениям, она — в своей членораздельности — идет навстречу слушателю и выносит вовне свою построенность, свой каркас и свой замысел.

Примеры и следствия такой установки слуха всем знакомы. То переложение для оркестра Ричеркара из «Музыкального дара» Баха, которое сделал Веберн, прекрасно отражает потребность слуха, о которой писал Шёнберг. (Можно предположить, что разговоры на подобные темы между Шёнбергом и его учениками велись достаточно интенсивно и к тому же с давних времен.) Но Веберн по сравнению с Шёнбергом делает шаг вперед или начинает его делать и переводит это звуковое мышление в новое качество, которое, по-видимому, Шёнбергом и не предполагалось. Эта «потребность звучания» в переложении Веберна выступает как слишком им осознанная и доводится до известной крайности.

Сейчас, в 1993 году, после того как сущность общения между языками культур разных эпох открылась нам совсем в ином свете, нам легче сказать себе, что это Веберн, а не Бах. А для Шёнберга и для Веберна это был, прежде всего, Бах, то есть в этом сочетании имен «Бах — Веберн» ударение, конечно, стояло на первом слове. Это Бах, проинтерпретированный современным слухом с его потребностями, — Бах, по отношению к которому не произведены известные операции теоретического свойства, — их тогда в сознании просто не существовало. Но слух Веберна произвел с Бахом то, чего, по всей видимости, требовал этот же самый его слух — для того, чтобы для него, в его ситуации, Бах оставался Бахом. И Шёнберг, в том же письме к Штидри, в качестве одного из своих тезисов формулирует следующее: «Право транскрибировать обращается... в обязанность». Значит, это не что иное, как доведение до последней крайности ситуации XIX века, не сознающего некоторых герменевтических элементарностей, осознанных позднее. И хотя Веберн таким образом транскрибирует Баха, в некотором смысле он продолжает находиться к музыке Баха в том же отношении, в каком находился Макс Регер, когда писал Сюиту в старинном стиле (и не одно такое произведение есть у него). В таких произведениях для нас, пожалуй, слишком мало старины и очень много современного — для того времени — как в конструкции, так и в чувственном ее явлении. Как для регеровского, так и для шёнберговского либо веберновского слуха нет, по всей видимости, такого пласта старинной музыки — например, начала XVIII века, — который уже успел бы отпочковаться от современного слышания музыки и от современных потребностей в звучании и предстать перед слухом в качестве существенно иного.

Но теперь у нас есть возможность посмотреть на дело еще и с другой стороны. Когда предписывается исполнять Баха с выведением наружу, подчеркиванием и прояснением (а «прояснение» — это слово Шёнберга) — или, как я грубо сказал, разжевыванием — его музыки, его голосоведения, то в силу вступает слышание музыки — как движется она перед нашим слухом и мимо нашего слуха — как пространства. Это пространство музыки в ее движении и пространство как некоторая пространственность самого произведения.

Я не собираюсь говорить о пространстве в музыке вообще — и, в частности, в музыке Баха. Но если там есть пространство, то оно — в этом слушании, условно говоря, [19]30-го, или 20-го, 25-го года — стало совсем другим. Всё, что отдифференцирован-

но, должно противопоставляться друг другу, оно должно непременно отделяться одно от другого, насколько это только возможно. Разумеется, существует некое совместное звучание (мимо этого у Баха не пройдёшь!), но это совокупное звучание в каждый отдельный момент и в целом строится не на том, что элементы по вертикали и по горизонтали находятся между собой в некоторой взаимосвязи (взаимосвязь при этом образуется сама собой!), а на том, что они противопоставлены друг другу, разъединены между собой и как можно дальше отставлены друг от друга. В действие вступают все музыкальные средства, которыми можно подчеркнуть эту расставленность одного относительно другого — и по горизонтали, и по вертикали. Внутреннее пространство произведения Баха взорвано, оно вывернуто наизнанку. То, что было связью, стало разъединенностью, а между тем, связь не устранена, она всё равно осуществится благодаря внутренним закономерностям музыкального произведения, но эта связь — не главное. Главное — это новое пространство, которое обнаружилось в этой музыке. Внутри этого пространства есть то, что можно назвать пустотой расстояния. Линии движения разъединены между собой и движутся в пустоте этого нового пространства. Эта пустота есть не только между линиями, которые движутся одновременно, но и между отрезками горизонтальной линии. Эти отрезки могут сокращаться и, наконец, доходить до одного звука; между двумя, идущими друг за другом звуками образуется некоторая пространственность. Отдифференцированные друг от друга звуки могут снова складываться в линию, но эта линия будет уже совсем другая. Пространство, в котором она протянута, внутри себя пустое, а в этой пустоте мы прописываем некоторые точки и линии, которые могут надеяться разными качествами — вплоть до того, что каждый звук музыкальной ткани будет другим по отношению к своим соседям и ко всему своему окружению.

Итак, слух того времени поступает с музыкой прошлого еще достаточно своевольно — в рамках определенной традиции, которая не прорефлектирована и не раскритикована. И потому представление о пространстве внутри музыки и о пространственности музыкального произведения радикально отличается от того пространства, которое может быть в музыке Баха, если оно там есть и если осмысленно об этом говорить.

«Мы не довольствуемся тем, — пишет Шёнберг в том же письме, — что доверяем имманентному воздействию контрапунктической структуры, каковое предполагалось бы само собой

разумеющимся, а нам хочется замечать всё это контрапунктическое». Это дальнейшее развитие того, о чем я сейчас говорил. Словом «замечать» я перевел немецкое слово «wahrnehmen»: здесь это означает одновременно и замечать, и осознавать, и воспринимать.

Эта слуховая предпосылка — аналитически разъединять, расщеплять, разводить как можно дальше всё то, что есть в произведении, — несомненно противоречит тому, как понимает себя, как слышит себя музыка Баха, — если только мы, конечно, примем предпосылку Шёнберга, что эта музыка имманентно существует внутри себя. Следовательно, под музыку Баха подложена новая аксиома слушания. Она состоит в том, что музыка пространственна. Всё, что происходит в процессе протекания музыкального произведения, совершается в музыкальном пространстве с его измерениями — с его верхом и низом, с глубиной, с расстоянием между тем, что одновременно звучит. Пространство задано, оно дано заранее и заведомо. И именно оно своей заданностью и, следовательно, своим несомненным заведомым присутствием вынуждает композитора всячески разводить и дифференцировать звучащие линии, мотивные взаимосвязи, элементы структуры или конструкции и т. д.

Естественно, такая пространственность музыкального мышления родилась не в творчестве Шёнберга или Веберна. Она возникла в музыке большого числа композиторов на какой-то стадии позднеромантического музыкального мышления (слово это заведомо расплывчато и неопределенно — и этим оно и хорошо!) — композиторов, которые, по нашим привычным представлениям, имеют мало общего между собой — разве что все они поздние романтики.

Но с другой стороны, Веберн в своем музыкальном мышлении и в своих потребностях слуха начинает делать следующий шаг по сравнению со своим учителем (и другими своими современниками). Та пуантилистическая техника и пуантилистичность мышления Веберна, о которой говорят с полным основанием и пользуясь весьма удачным словом-образом, — так вот эта точечность означает, что пространство и пространственность музыки настолько завоеваны и настолько уже осознаны, что, в конце концов, может возникнуть вопрос: а надо ли тратить силы на организацию такой пространственности, коль скоро она уже в руках у каждого композитора, который начинает осуществлять свое мышление на основе этой предпосылки? Ведь можно сокращать свои усилия, можно реализовать пространство

на его непосредственно данной поверхности. И пуантилизм в музыке именно в эту сторону и указывает. От пространства, у которого была еще и своя глубина, остаются только два измерения — высота и, условно говоря, длина (то, что движется в музыке), и в этом двухмерном пространстве и ставятся какие-то последние точки и линии, при этом предполагается, что глубина существует за этим двухмерным образом, который мы получаем.

Это явление совпадает с тем, что происходит в изобразительном искусстве. Оно удивительно напоминает утрату перспективы в живописи: живопись закрывает — и записывает — то пространство, которое она освоила и которое теперь оказывается за самозначащей поверхностью произведения. Вспомним, как развивался в своем творчестве Василий Кандинский, как пространство в его произведениях начинало уходить за видимый план, как вдруг осталась только поверхность этого пространства и эта поверхность стала сокращаться. Или Пауль Клее: предполагается, что у него есть пространство, а мы видим только то, что вынесено на экран перед нами.

Но я не уверен, что Веберн заходит так далеко. Он начинает делать этот шаг, но доходит ли он до полного исключения пространства, об этом говорить очень трудно и судить об этом можно только при условии, что мы способны анализировать и свое собственное слушание, и слушание других людей, потому что ограничиться лишь изучением текста произведения здесь нельзя: ведь текст — это то, что всегда подлежит интерпретации и не может быть никакого текста, который мы могли бы представить, не интерпретируя его — в отличие от того, что думал Шёнберг. Поэтому, когда мы ставим такой вопрос, мы имеем дело только с интерпретацией и — в буквальном смысле — исполнением, и с интерпретацией как нашим пониманием, а наше понимание — вещь самая неуловимая и самая непонятная.

Можно лишь сказать, что по сравнению с той «потребностью звучания», о которой писал Шёнберг в 1930 году, Веберн делает или начинает делать некоторый шаг вперед — шаг, который означает редукцию пространства до его поверхности. А доходит ли он при этом до конца, я не знаю, но думаю, что он не успевает сделать это, потому что в его музыке начинают действовать тенденции, которые оказываются для его творчества регрессивными. Он начинает испытывать ностальгию по тому, что было раньше, и поздние опусы Веберна — это, по-видимому, очень большая тоска по музыке в том ее состоянии, на которую был наложен запрет. Одни только знаки повтора, выставленные в

поздних опусах Веберна, уже указывают на это, потому что поставить знак повтора и что-то повторить — это значит перечеркнуть импульсы развития музыки, которые с такой ясностью обнаружались лет за тридцать до этого в творчестве Шёнберга. Музыка — это членораздельно высказываемый смысл — и, следовательно, из-за одного этого ничего не должно повторяться: это всё равно, как если бы поэт написал стихотворение, в котором одно четверостишие повторялось бы дважды. Но до того времени, когда поэты стали выписывать и бесконечно повторять одно и то же и даже редуцировать свой текст до отдельных букв, было еще довольно далеко — а это всё тоже находилось в перспективе развития искусства, в той перспективе, в которой искусство не уходит куда-то вперёд, а возвращается к архаике, к архаике, постоянно возобновляемой в истории искусства (в частности, поэзии). И Веберн, и Шёнберг также, естественно, оказываются в такой фазе развития искусства, для которой характерен внутренний отказ от идеи эволюционного развития искусства, то есть от той самой идеи, которую разделял и всячески сознательно пропагандировал сам Шёнберг. Ему казалось, что искусство находится в эволюционном развитии, и сам он пытался участвовать в этом развитии, придумывать что-то новое, что было бы следующим в этом эволюционном ряду. Так — наряду с открытием пространства — нового, по-новому понятого пространства, возникает и другой феномен — закрытие этого же самого пространства, и это закрытие начинается как сила ощущаться в творчестве Веберна<sup>ii</sup>.

Есть прекрасные классические образцы в творчестве Веберна, где это пространство реализуется с максимальной новой полнотой. Но не там, где он перекладывает для оркестра произведения Баха, потому что в этом случае происходит выворачивание пространства наизнанку, а там, где возникает собственное творческое пространство самого Веберна. Такой пример — Три пьесы для виолончели и фортепиано — произведение классическое, потому что это дальнейший шаг здесь еще не делается, а пространство реализуется максимально, как это было доступно для мышления и для слушания музыки в этот момент. Эта музыка звучит внутри пространства, которое она же сама создает. И как только оказывается, что всё в музыке должно быть отдифференцировано, так внутрь музыки входит огромная тема, раньше реализовавшаяся только косвенно, — тема молчания<sup>iii</sup>. Три пьесы для виолончели классичны в том смысле, что достигнуто некоторое равновесие (а оно и есть классическое) — в плане

реализации пространства — самыми скромными средствами. Эта музыка предельно пристально вслушивается в самое себя, и хотя это вообще свойство музыки Веберна, но в разных его произведениях оно выражено в разной степени. Я думаю, что в поздних сочинениях это погруженное в себя вслушивание в себя же отходит на второй план, поскольку оказывается, что музыку можно создавать как конструкцию на основе своего собственного опыта. А Три пьесы для виолончели — это открытие, при котором мы присутствуем, — открытие и этой музыки, и того пространства, в котором она создается.

Никто лучше Т. Адорно о таких произведениях не сказал и, может быть, и не скажет: эти тихие пьесы звучат так, как звучала в годы Первой мировой войны канонада в сражении при Вердене, но на расстоянии нескольких десятков километров — как тихий, еле слышный гул, но страшный по своей сущности. И музыка Трех пьес для виолончели прекрасно соответствует этому чудесно найденному образу. В чем отказ и отступление? Эта музыка думает за себя и за историю, потому что если музыка настоящая, она, как всякое искусство, находится во власти истории, не во власти субъективности данного человека, а во власти более обширных сил, она отступает от своей чувственной полноты, она отступает, как перед чем-то страшным. И отсюда пространство музыкального произведения, которое заведомо шире, чем то, что мы в этом произведении слышим. Оказывается, что эти музыкальные линии и эти звуки выставлены на краю этого пространства: всё звучащее отодвинулось в сторону, на самый край, а всё пространство произведения занято тем, о чем композитор молчит. Это реализованное молчание. Это молчание, в котором Адорно совершенно правильно прочитал его импульсы, идущие от исторической действительности. Но произведение, разумеется, шире этого. Оно нам сначала говорит о том, что есть такое пространство, которое звучит и не звучит, это пустое пространство, но оно наполнено смыслом. Строится пространственность, которая превышает буквально написанное и буквально звучащее, и мы слышим, что оно звучит на краю этого создаваемого этим же произведением пространства. Это отказ и отступление — перед тем, с чем человек справиться не может<sup>iv</sup>. И это проблема искусства XX века, оно всё должно находиться в состоянии отступления — по той причине, что человеческое сознание не способно справиться с теми историческими событиями, которые происходили и происходят в XX веке — ни психологически, ни умственно, рационально. Ни писатель-реалист,



ни композитор, который называет себя авангардистом, — никто не в силах совладать с этим. И в этом — главная причина отступления. Главная причина того, почему музыка напряженно молчит и почему она научилась молчать. Чисто технологическое и структурное здесь находится во взаимной связи с тем, что находится вне музыки. Все писатели, которые пытались писать о событиях XX века как реалисты — в духе XIX века — должны были потерпеть крах в своих попытках передать эту действительность адекватно, так как эта действительность превышает способность человеческого сознания справиться с нею. Совершенно правы были те, кто писал, что всякая попытка передать эту действительность реалистически в конце концов сводится к примирению с нею. Передать эту действительность в непримиренном виде — не под силу искусству.

Веберн этой страшной дилеммы избегает — тем, что он, как никто другой, уходит в молчание, которое реализуется внутри пространственности музыки, и вся техника, которая была в его распоряжении, пошла на устройство этого пространства тем способом, который был для него осуществим и возможен. Пространство реализуется как отчасти звучащее, отчасти незвучащее, но несущее в себе смысл. Каждый, кто слушает такие произведения, убеждается в том, что эта музыка (как мышление, вполне сознательно) начинает внутри себя отступать, — и это по-своему необыкновенно. Необыкновенно не только то, что написано в нотах и что сконструировано как таковое и что мы могли бы назвать имманентным. Оказывается, что эта имманентность произведения включает в себя полость пустоты и эта пустота значит.

Как известно, такая пространственность в музыке, которая реализовалась в XX веке, с самых разных сторон подготавливалась уже в XIX веке. Например, общая генеральная пауза, которая по-разному трактуется Вагнером и Брукнером. У Вагнера она звучит как ожидание того, что, наконец, наступит и что бесконечно долго может не наступать; время не остановилось, но мы находимся в пустоте, которая есть молчание, наполненное ожиданием. А у Брукнера генеральная пауза, которая возникает из его внутренней потребности расчленять разделы формы, осваивается как нечто гораздо более принципиальное: она оказывается противопоставленной тому компактному звучанию *tutti*, которое обычно ей предшествует, — и после того, как композитор максимально выложил все силы, чтобы сказать то, что он хотел сказать, остается только помолчать, потому что возможно-

сти человеческие исчерпаны. Это не пауза ожидания, а пауза молчания<sup>v</sup>. И после такой паузы обычно возникает пространство, которое внутренне расслоено, — уже вполне в духе того, что будет в XX веке. Достаточно вспомнить, что в *Adagio* из Девятой симфонии Брукнера (тт. 73-75) есть такое замечательное место, где флейта медленно спускается сверху вниз по звукам до-мажорного трезвучия на фоне аккорда, относящегося к тональности «си», у туб, которые лежат как бы глубоко внизу — и это реализованное пространство. Об этом месте прекрасно писал Ю. Н. Тюлин в одной из своих статей<sup>vi</sup>, где речь шла о потенциальной битональности — и это именно так. Ведь та «потребность слушания», о которой писал Шёнберг, существовала (хотя и неосознанно) для Брукнера. Отсюда потребность в противопоставлении всего и в пространственной вертикали, и по горизонтали — а, следовательно, и то, что можно назвать потенциальной политональностью.

Совершенно неожиданный пример — песни Габриеля Форе, созданные задолго до XX века, в тексте которых упоминаются луны и звезды. Так, Г. Форе пишет песню на слова Виктора Вильдера «Нозль», то есть Рождественская песня (ор. 43 № 1), в которой речь идет о рождественской ночи и о трех восточных царях, идущих поклониться Иисусу Христу. В тот момент, когда во втором четверостишии упоминается звезда, в фортепианном сопровождении возникает трель триолями, которая как бы изображает звезду — изображает так, чтобы эта линия находилась в максимально возможной противопоставленности всему остальному изложению, и эта линия потом очень скромно и тихо сбегает на полторы октавы вниз: она значит что-то — это звезда, которая ведет трех царей. Реализация пространства сделана с большой напряженностью. И это не случайно, так как повторяется из одного произведения в другое. Например, две песни ор. 46 — со стороны технической — это мысль о пространстве в музыке. Здесь Форе заглядывает далеко вперед, в свое позднее — загадочное — творчество (последние опусы, которые возникали уже после 1917—18 гг.). Согласно традиционным представлениям, утвердившимся в истории музыки, Форе — один из самых консервативных композиторов, стоящий где-то в стороне от того, что происходило в музыке XX века. На самом же деле, это не так. Время приносит с собой такие элементы музыкального мышления, которые мы только потом сможем расслышать. В творчестве этого старого композитора происходят знаменательные процессы — и, разумеется, совершенно другие, чем у его

современников другого поколения, но имеющие примерно то же направление. Эти «звездные» символы, которые пронизывают музыку Форе, прямо сопоставимы с луной и звездами в творчестве композиторов новой венской школы (очень интересна была бы тема научной работы — скажем, «О символике луны у Берга», с захватом всего относящегося сюда материала — тема, которая относится и к технике музыки, и к музыкальному мышлению).

И, наконец, последний пример — также неожиданный, из музыки Ганса Пфицнера, который тоже считается самым консервативным из немецких композиторов XX века. Но после 1917 года, когда была поставлена, с огромным успехом, его опера «Палестрина», Пфицнер на некоторое время вступил в такое особое состояние своего композиторского мышления, что стал писать как своего рода авангардист, только никто этого не увидел и не расслышал. В 1921 году он создает большую кантату «О немецкой душе» на слова немецкого поэта-романтика Эйхендорфа (а Пфицнер был очень привязан и к музыке, и к поэзии первой половины XIX века). В этом произведении есть четыре симфонических фрагмента. Названия их отчасти продиктованы поэзией Эйхендорфа. Первый симфонический фрагмент называется «Смерть. Ямщик», третий не имеет названия, это вступление ко второй части, последний называется «Ergebung» («Покорность судьбе»). Второй же симфонический фрагмент очень развернут (по длительности своей, он, по-видимому, превышает все три, вместе взятые) и назван очень просто: «Вечер. Ночь». Я не знаю другого такого произведения, в котором с таким мастерством и убежденной последовательностью реализовывалась бы музыка как пространство — пространство, заполненное осмысленным молчанием. «Потребность слушания», о которой говорил Шёнберг, существовала не только для его школы, она прекрасно воплотилась и в этом произведении, которое всё посвящено звучащей пустоте и звучащему молчанию. Разумеется, это молчание иначе осуществлено, чем у Веберна. Те немногие звуки и линии, которые — особенно в первой половине этого большого симфонического фрагмента — существуют, все они звучат в пустоте, а те линии, которые идут одновременно, дифференцированы до такой степени — по тембру, по интонационной, метроритмической структуре, — что слушателю кажется, что они вообще не связаны между собой. Это пространство, которое до невероятной степени насыщено смыслом тех стихотворений, о которых речь шла до этого и пойдет потом. В это пространство входит как бы

дух поэзии Эйхендорфа. Оно кажется абсолютно реальным: мы слышим в нем вечер и ночь. В дальнейшем движение становится несколько более многословным, но пространство не исчезает, так как оно расслоено по тесситуре: компактного звучания нет, а компактное звучание молчания и звучания вместе взятых — есть.

Таким образом, оказывается, что авангардистами могли быть и консерваторы — по той причине, что «потребность звучания», о которой говорил Шёнберг, существовала для всех и ее — в соответствии со своей внутренней направленностью и в меру своего умения — могли реализовать совершенно различные композиторы, очень далеко отстоящие друг от друга. Большей противоположности, чем Пфицнер и новая венская школа, представить себе невозможно. И мы видим, что такое пространство, как у Пфицнера, то есть буквально пронизанное настроениями поэзии и к тому же молчащее пространство, — такое пространство Веберн, конечно, создавать не мог и не хотел, а он все-таки начинал уже закрывать это пространство, после того, как классические опусы, такие, как [Три маленькие пьесы] ор. 11 для виолончели и фортепиано, были созданы.

Но пространственность в музыке непременно вызывала потребность в том, чтобы все импульсы, которые идут извне — из истории, из природы и от природы, — всё ставить на службу этому слышанию музыки. Иного быть и не могло. И дело не в том, что Веберн, скажем, воспроизводит в своих произведениях что-то природное, он, наверное, этого и не хотел бы. Но: в природе находится некий аналог того, что творится в музыке, — композитор, который всё время думает и музыкально мыслит, и природу вынужден осознавать как некоторое подобие музыкальной конструкции.

И вот как Веберн пишет о своем путешествии в горы: «Для меня это не спорт, не удовольствие (/ времяпрепровождение), а нечто совершенно иное — поиски самого высокого, природных соответствий всему тому, что служит для меня образцом и что я охотно хотел бы иметь в себе самом. И какие же результаты принесло это странствие! Эти ущелья с горными елями и загадочными растениями. Вот они-то и трогают меня больше всего. Не потому, что они очень «красивы». Меня приводит в волнение не красивая местность, не красивые цветы — в обычном романтическом смысле. Вот мой мотив: глубокий, неисчерпанный, неисповедимый смысл всех этих, в особенности этих изъятий (Äußerung) природы. Любая природа мне дорога, но дороже всего то, что изъясняет она там, «на высоте»»<sup>vii</sup>.

«Высота» маркирована, потому что она соответствует пространственности музыки, о которой думает композитор.

Для Концерта ор. 24 Веберн записывает в 1929 году: «Побочная тема I. Прелесть теплых альпийских лугов. Главная тема II. Дахштайн, снег и лед, кристально ясный воздух. Главная тема IV/ кода. Взгляд на область горных вершин»<sup>viii</sup>.

Вспомним, что и Малера эти горные вершины очень привлекали, но в музыке отразилась не природа, а то, что соединяет природу и музыку, — пространственность.

Различие между Веберном и врагом новой венской школы Пфицнером заключается в том, что Пфицнер видел цветы и горы в романтическом духе, о котором Веберн пишет, что не это ему важно. Пфицнер еще очень хорошо чувствовал этот романтический дух, но пространство у него было новым — и это новое пространство всё в себя вобрало. Это сделано тоже совершенно необыкновенно, хотя и совсем иначе, так что традиционных моментов там можно обнаружить сколько угодно — например, чисто романтическая сюжетная работа с музыкальным материалом и многое другое. У Веберна же — другой край той же самой ситуации: его пространство, заполненное осмысленным молчанием, начинает закрываться, и это — продолжение молчания. Это, конечно, очень противоречивый и в какой-то мере опасный для музыки процесс.

В заключение повторю, что мы находимся, как я полагаю, на самой ранней стадии освоения внутренним слухом музыки Веберна — или в какой-то ранней фазе этой ранней стадии. Но затем, видимо, наступит такой момент, когда мы будем слышать эту музыку не только как сугубо иное по отношению ко всему, что создавалось одновременно, до этого или после, но когда у нас невольно будут возникать внутренние связи и сопоставления, которые самой музыкой не задумывались.

Особенностью «рецепции» Веберна (и это тоже признак ранней фазы!) является то, что его музыка в свое время поступила в распоряжение композиторского слушания через свою технику, которая включала в себя всё: она была не просто способом фиксации, а самым смыслом. Но этого мало, потому что музыка непременно должна вступить в такую стадию своего освоения нашим слухом, когда эту технику мы начинаем видеть изнутри — видеть всё то (постепенно всё больше и больше), чем она оправдана внутри творчества Веберна. Постепенно мы сможем слышать внутренние импульсы, которые привели к реализации этой техники — и одновременно сама эта техника станет для нас

как бы многомерной. Но до такого настоящего слушания, по видимому, еще далеко, потому что музыка эта так устроена, что она исключает быстрое освоение. Она рассчитана на очень долгое время — и это тоже свойство искусства, которое и слишком хорошо себя знает, и слишком плохо знает то, что в нем заложено как внутренняя потенция, не поддающаяся такому сознательному прояснению.

## Комментарии

Доклад, прочитанный 3 марта 1993 года в Российской академии музыки им. Гнесиных на конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Антона Веберна (расшифровка магнитофонной записи).

В архиве А. В. Михайлова имеются материалы, отражающие различные этапы подготовки автора к докладу:

1. рукописный текст с тем же названием (6 л., сложенных вдвое) — тезисное изложение отдельных идей и наблюдений;
2. рукописный текст с тем же названием (16 л.) — более краткий и, по видимому, предварительный вариант доклада, во многом отличающийся от устного выступления; ниже при ссылках на этот текст — *предварительный вариант*;
3. машинописный текст (3 с.) — вариант начала доклада, переходящего в тезисы;
4. перевод письма А. Шенберга Ф. Штидри (см. ниже комм. i): машинопись (1 с.).

Все эти материалы использованы нами в комментариях. Текст устного выступления избран в данном случае за основу публикации по той причине, что его письменный вариант носит, по нашему мнению, предварительный характер и не был подготовлен самим автором к печати (в отличие от публикуемых в настоящем издании текстов докладов о Мусоргском и Яворском).

<sup>i</sup> В архиве А. В. Михайлова найден перевод этого письма, сделанный автором. Приводим его полностью и без изменений.

*А. Шёнберг. Письмо Фрицу Штидри  
от 31 июля 1930 года*

*Rufer J. Das Werk Arnold Schönbergs. — Kassel, 1959. — S. 78-79*

Дорогой г-н доктор Штидри, я, правда, полагаю, что в своих «маленьких рукописях» уже изложил свое объяснение своих инструментовок Баха. Однако пользуюсь случаем сделать это вновь.

I. Бах и сам производил инструментовки, обработки произведений других авторов: Вивальди!

II. За исключением клавирных вещей (относительно которых Рима — вовсе не я! — полагает, что двухголосные должны гармонически дополнять) Вы не можете исполнять Баха, не интерпретируя: Вы обязаны реализовать континуо! Насколько далеко заходил при этом художник, наделенный фантазией и обладающий контрапунктическим умением, о том мы не ведаем и тут для нас масштабом служат лишь возможности современных художников!

III. Что такое был баховский орган, о том знания наши скудны!

IV. Как обращались с ним, о том мы совсем не знаем!

V. Если допустить, что сегодняшний орган в какой-то мере представляется развившимся в духе баховского, то значительное умножение числа регистров не вполне расходится с этим духом, и органист, если он использует свой инструмент не только *in pleno*, но и дифференцированно, обязан пользоваться всеми регистрами при достаточно частой их смене.

VI. Тогда у Вас есть выбор: предпочтете ли Вы интерпретации Штраубе, или Рамина, или какого-то еще органиста моей обработке?

VII. Наша «потребность» в звучании нацелена не на тембровое гурманство, но краски имеют своей целью лишь прояснение голосов в их протекании, а в контрапунктической ткани это очень важно! Мог ли достигать подобного баховский орган, мы не знаем. Нынешние органисты — нет: это я знаю (и это один из пунктов, из которых я исхожу!)

VIII. Наше сегодняшнее восприятие музыки требует, чтобы прояснялось протекающее и в о в по горизонтали, как и по вертикали. То есть мы не довольствуемся тем, что доверяем имманентному воздействию контрапунктической структуры, каковое предполагалось бы само собою разумеющимся, а нам хочется замечать (*wahrnehmen*) всё это контрапунктическое — в качестве мотивных взаимосвязей. Гомофония научила нас проследивать таковые в одном верхнем голосе, промежуточная ступень «многоголосной гомофонии» — Мендельсон — Вагнер — Брамс — научила нас следить в этом отношении за несколькими голосами: наш слух и наша способность постижения сегодня уже не чувствуют себя удовлетворенными, если мы не применяем те же масштабы и к Баху. Просто «приятное» воздействие, как возникает оно в согласном звучании искусно ведомых голосов, нас не удовлетворяет. Мы нуждаемся — в прозрачности, чтобы видеть всё насквозь.

А это невозможно без фразировки.

Однако, фразировать необходимо, не «нагружая аффектом», как поступали в эпоху нафоса. А задача фразировки —

1. Верно распределить веса на линии.
2. Работу с мотивами отчасти приоткрыть, отчасти затуманить.
3. Достичь взаимного динамического внимания каждого из голосов ко всем остальным и общему звучанию (прозрачность).

И еще многое другое.

Тем самым я полагаю, что право транскрибировать обращается здесь в обязанность.

Самые сердечные приветия — Ваш

А. Шёнберг

НВ! В пункте VIII, строка 1, в тексте, видимо, по ошибке — «требовал[о]» вместо «требует».

Перевод А. В. Михайлова. 3 марта 1993 года, 18 ч. 45 м.

ii В предварительном варианте по этому поводу высказывается следующая мысль: «Вот наша инерция в отношении к музыке Веберна. Когда жил Веберн, то в том направлении музыкального творчества, к которому он принадлежал, господствовал прогрессистский взгляд на искусство. И мы до сих пор смотрим на Веберна через призму такого взгляда, забывая о том, что во взглядах этой школы убеждение в прогрессе искусства было всё равно что самым консервативным и косным остатком — от привычного мышления XIX века».

iii В предварительном варианте доклада автор связывает эту тему с австрийской традицией, «в которой, быть может, раньше, чем в других, — и это не

только в музыке (этого было бы и мало) — стало осваиваться молчание и умолчание. Второе — умолчание — принадлежит глубокой традиции, «седой древности»: как, в частности, показывают исследования древнескандинавского поэтического наследия, как поэзии, так и прозы, это искусство умело не только повествовать, перелая задуманное в слово, но не хуже того владело и искусством умалчивания. Это искусство с веками, видимо, было утрачено: австрийская проза в середине XIX века начинает вспоминать его изнутри своих потребностей. Это такая проза, которой, возможно, представилось — впервые в новейшей истории — что перед лицом всего творящегося вокруг наиболее уместно держать рот закрытым, молчать от бессилия, пропитываясь чувством ужаса. Умолчание здесь связано с молчанием как новым явлением языка культуры. Вот это открытие и продолжено было Веберном — сама устроенность его музыки есть смысл как мироотношение, она есть то, что несет с собой известная установленность художника к миру».

iv В предварительном варианте говорится, что отказ означает «отступление в такой угол, или край творчества, который можно было разрабатывать и защищать». «По представлениям школы, то был передний край музыкального искусства — и музыкальных искусств, движущихся вперед. Я думаю, теперь мы можем сказать вполне спокойно, что это был край искусства в условиях, когда для искусства нет уже в сущности передового и отсталого, передового и консервативного, новаторского и архаического и т. д., и когда всё подобное противопоставление, еще в недавнюю пору имевшее, как казалось, смысл, перестроилось внутри совершенно иного мышления истории и в связи с ним».

v В предварительном варианте: «Однородное тутти противопоставляется общей паузе как человеческий способ говорить о сути дела — божескому, божественному. [Всё то позитивное, что способен сказать человек, то есть оркестр внутри разворачиваемого и порученного ему смысла, — это ничто по сравнению с тем языком самой сути, который нам недоступен: в паузе должно прозвучать, не слышно, это недоступное иное. В предварительном наброске: «Оппозиция» полноты звучания и молчания: генеральная пауза. Ката- и апофатическое говорение музыки».

vi Имеется в виду статья: Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. — М., 1967.

vii Автор делает собственный перевод известного отрывка из письма А. Веберна А. Бергу от 1 августа 1919 г. См. также в русском издании: Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М., 1975. — С. 88.

viii Цитированный текст Веберна относится не к Концерту для 9 инструментов ор. 24 (1933—34), а к наброскам третьей части Концерта для скрипки, кларнета, фортепиано и струнных, преобразованного позднее в Квартет с саксофоном ор. 22 (1928—30). А. В. Михайлов дает собственный перевод соответствующего отрывка из тетрадей эскизов Веберна (*Webern A. Sketches* (1926—1945). — New York, 1968). Ср.: Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М., 1984. — С. 81.

## ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ В СОЧИНЕНИЯХ АНТОНА ВЕБЕРНА

(1995)

Мне надлежит сказать о выборе текстов, который Антон Веберн производит в своих вокальных сочинениях. Мы сейчас же с вами убедимся, что тема эта слишком обширна, многоаспектна и даже, пожалуй, необъятна. Так что дай Бог сказать хотя бы самое главное.

Нет никакого сомнения в том, что выбор текстов, который Антон Веберн производит, совершается в рамках школы Арнольда Шёнберга или нововенской школы, как бы в русле интереса этой школы. И это несмотря на то, что тексты, которые Веберн выбирает, чрезвычайно разнообразны. Они простираются от поэтических текстов Стефана Георге в его первых вокальных опусах и захватывают тексты народной поэзии на немецком и на латинском языке, духовной поэзии, тексты современных Веберну австрийских поэтов, тексты Рильке в одном из опусов, тексты Гете, и т. д. Всё это осуществляется в некоторых общих рамках школы с полным соблюдением индивидуальных интересов и склонностей композитора, и тем не менее в рамках школы. Но что значит школы? Понятие школы когда-то в область истории литературы небезуспешно и очень уместно перенес Фридрих Шлегель в начале XIX века. И оказалось, что это плодотворное понятие. Вот доказательство этого: существование настоящей школы Арнольда Шёнберга — школы, которая сохраняла свое духовное единство, пока для этого были условия, пока Шёнбергу не пришлось эмигрировать, пока не умер Альбан Берг, пока не остался в полном одиночестве лет на десять Антон Веберн.

Но для существования школы в области музыки Арнольда Шёнберга был уже к этому времени превосходный, даже слишком весомый пример. Это пример поэтической школы Стефана Георге — великого, замечательного и чрезвычайно парадоксального немецкого поэта, который действительно создал школу. Причем, что самое удивительное, не просто школу поэзии, которая объединила бы вокруг себя поэтов и только, а школу, значение которой выходило далеко за рамки поэзии, школу, которая объединила вокруг себя не только поэтов, но и историков, и историков литературы, школу, которая реально сложилась уже в конце XIX века и, собственно говоря, никогда и не прекращала своего существования, потому что духовное

влияние Георге как поэта и мыслителя и как харизматической личности было настолько велико, что отдаленное воздействие его (он умер в 1933 году) до сих пор ощутимо. И до сих пор существуют такие журналы, которые как бы подводят бессчетные итоги самых разнообразных воздействий духовной личности Георге на немецкую духовную культурную жизнь XX века. Таких косвенных воздействий Георге огромное множество. Один из его правоверных последователей — Фридрих Вольтерс — в 1929 году даже опубликовал такую книгу, в которой вся духовная история Германии первых десятилетий XX века рассматривалась под углом зрения школы Стефана Георге и его воздействия. Это было некоторое преувеличение, однако преувеличение не лишенное основания, потому что действительно воздействие Георге было колоссальным.

Но отсюда же следует и другое. Ведь Георге воздействовал не просто как поэт. Его поэзия носит несколько парадоксальный характер. Она нагружена сверхзадачей духовно-исторического плана. Отчего то, что мы могли бы назвать чистой поэзией или чистой лирикой в творчестве даже и поэта Георге, как бы несколько скрывается за культом железной формы и стиля, которые, кажется, должны, обязаны достигать на наших глазах некоторого абсолютного совершенства, некоторой абсолютной неподнятости и настолько высокого стиля, что такого высокого стиля не существовало даже в эпоху расцвета риторической системы искусства. Вот таким был поэтом Георге. Это был поэт, преданный культу совершенства формы, из-за чего немецкий язык его поэзии иногда делается несколько условным, необычным, даже чрезмерно искусственным. И всё это входит в облик поэзии Георге, его собственный духовный облик. Сам Георге любил стилизовать себя под Данте, но при этом стилизации подвергались и Георге, и Данте, потому что Георге представлял себе Данте как поэта железной, совершенной, абсолютно совершенной формы. Он пробовал переводить Данте. Есть много отрывков его переводов из «Божественной комедии». Но Георге при этом не учитывал того достаточно ясного теперь обстоятельства, что Данте пользовался такой системой стихосложения, которая заведомо была гораздо более свободной, гибкой, чем это представлялось Георге, и гораздо более свободной, чем та система стихосложения, в рамках которой творил он, стараясь претворить эту систему стихосложения в нечто еще гораздо более строгое, обязательное, высокое, в какое-то алмазное небо высоко над головами людей. То есть довести ее до высшей степени некото-

рого формально-содержательного совершенства, при котором всякое содержание начинает сублимироваться до величайшей степени, то есть такого высокого стиля, которого в истории культуры, может быть, просто никто себе не задумывал, самую возможность которого никто себе не мыслил.

О школе Георге можно говорить долго. Важно то, что, по всей видимости, она произвела определенное впечатление и на Арнольда Шёнберга — на человека, индивидуальность которого была совершенно иной. И тем не менее, пример школы Георге способствовал некоторому внутреннему укреплению, интеграции этой прекрасной музыкальной школы Арнольда Шёнберга, пусть даже, строго говоря, вся школа и состояла только из трех великих музыкантов и не более того. Скорее всего, это так и есть, их всего трое, и этого вполне достаточно для того, чтобы сложилось интегральное единство этой школы. Вот в рамках такого внутреннего духовного единства, которое предполагалось, и осуществляет Антон Веберн в общем и целом выбор своих текстов.

И тут всё начинается со знаменательного акта. В 1907 году выходит очередной сборник стихотворений Стефана Георге «Седьмое кольцо», и Арнольд Шёнберг немедленно откликается на выход этого сборника. Его внутренняя духовная жизнь как раз созрела для того, чтобы такой отклик совершился, и он для своего Второго квартета, как все прекрасно знают, выбирает из сборника «Седьмое кольцо» два текста для третьей и четвертой части, где вводится вокальная партия. И мы видим, что в эти же годы (1908—1909) Антон Веберн пишет сразу три вокальных сочинения на тексты Стефана Георге, а после этого никогда к его текстам не обращается. Но последнее-то не имеет большого значения, потому что то, что произошло в этих опусах — втором, третьем и четвертом, — было чем-то решающим для всего творчества Веберна. И тут не важно, надо ли было обращаться к текстам Георге впоследствии, главное уже совершилось, о чем мне еще придется впоследствии сказать.

Часть текстов для этих опусов заимствована из сборника «Седьмое кольцо». Это тексты в опусе третьем и четвертом. Причем в своем третьем опусе Антон Веберн попросту заимствует уже как бы готовую подборку песен из сборника «Седьмое кольцо». Каждый сборник Георге имеет еще внутреннее, очень сложное членение. И вот в сборнике «Седьмое кольцо» есть такой раздел «Песни». И Веберн из шести песен, которые там опубликованы, просто берет первые пять и, как говорится, кладет на музыку. А еще одно стихотворение из этого сборника попадает как номер

первый в четвертый опус, но зато выбор текстов для опуса второго, то есть для знаменитого и прекрасного канона «Entflieht auf leichten Kähnen», и для опуса четвертого Веберн производит уже абсолютно самостоятельно. И просматривая прежние сборники Георге, в том числе «Ковер жизни», «Год души», он читает Георге очень и очень внимательно. И вот что тут происходит. Хотя всё это и осуществляется в рамках школы, тем не менее Веберн производит совершенно индивидуальный выбор, резко отличающийся от того, который делает в своих произведениях на слова Георге Арнольд Шёнберг. Шёнберг скорее следует примеру самого поэта и склонен выбирать тексты высокие, в высшей степени сублимированные, и он даже не столько выбирает, сколько заимствует готовые последовательности текстов как, например, из «Книги висячих садов».

А что касается Антона Веберна, то в его чтении Стефан Георге, можно сказать, совершенно преображается, становится лирическим поэтом, которого надо было еще вычитать из всей совокупности текстов поэтических сборников Георге. Так вот это Веберн и делает. Он вычитывает лирического, тончайшего поэта Георге из всей массы его стихотворений, он делает из реального поэта Георге высокого, но чисто лирического поэта, создающего поэзию не столько твердокаменной железной формы, сколько поэзию невесомых, едва уловимых и тончайших поэтических образов, на что Георге тоже был способен. Но вот эти лирические стихотворения в чистом виде надо было уметь прочитать через всю переусложненную конструкцию поэтических сборников Георге, рассмотреть их внутри этой конструкции и выделить в качестве чего-то отдельного. И Веберну это удается. Удается уже в опусе втором, когда из сборника «Год души» Веберн выбирает нечто совершенно уникальное. В сборнике «Год души» это стихотворение входит в такой подцикл, который называется «Печальные танцы», но сейчас это не так важно. Главное, что Веберн вычитал в этом сборнике тончайшее лирическое стихотворение, которое преобразилось во всех отношениях. Скажем, после того, как Веберн положил это стихотворение на музыку, мы можем представить его как бы в чистом виде, в виде чистой лирики, в то время как сам поэт Георге тексты своих стихотворений не мыслил иначе как в определенном графическом облике напечатанными, определенным шрифтом оформленными. Это и есть так называемый шрифт Георге. И обязательно все эти тексты помещаются в такой сборник, в книжный сборник, в книжный облик, в книжный объем, который, как



представлялось поэту, совершенно неотрывен от смысла каждого отдельного его стихотворения. То есть каждое отдельное стихотворение мыслилось им как некоторый не только смысловой облик, но и чисто графический облик в составе книги. И вот этот графический облик — он действительно от поэзии Георге в принципе неотрывен. Когда пробуют печатать стихотворения Георге другим шрифтом и не соблюдая некоторых особенностей оформления его книг, то вдруг оказывается, что эта поэзия в какой-то степени исчезает перед нами. И это давно и с самого начала заметили критики Георге, которые, конечно, воспользовались этим обстоятельством, подвергая поэзию Георге строго критическому разбору и стремясь доказать, что, собственно, поэтическая субстанция этих произведений не так уж велика, если невозможно оторвать эти стихотворения от их графического облика, от совершенно особой орфографии, от шрифта, от книжного оформления, которое делал замечательный художник Мельхиор Лехтер. Его можно было бы назвать теперь книжным дизайнером. Он действительно проектировал книги Георге. И настоящий облик книг Георге — это образ драгоценной, сверхроскошной книги. А всякое упрощенное воспроизведение этой драгоценной книги — это для более широкого читателя, это неизбежно, и тем не менее, — это перевод драгоценной сущности книги с текстами Георге на более простой, упрощенный язык. Так вот Антону Веберну удалось прорваться сквозь все эти заслоны, которые сам поэт Георге выстраивал на пути своей поэзии, прорваться к чисто лирической сущности поэтических произведений Георге, которые он читал совсем другими глазами, чем Арнольд Шёнберг, хотя выбор текстов и осуществлялся в общем и целом в рамках этой школы. В музыке Веберна эти тексты становятся совсем иными, они совершенно освобождаются от этого своего графического зачарованного плена — для свободного бытия в музыке. Они стали другими.

Теперь нам с вами надлежит сказать о том, в чем заключается самый глубинный смысл создания Антоном Веберном этих трех вокальных опусов — второго, третьего и четвертого — на слова Георге. Дело в том, что созданию этих сочинений принадлежит глубоко символический и знаменательный внутренний смысл не только в рамках самого творчества Веберна, в рамках творчества это совершенно очевидно, но и в рамках всей европейской культуры, которая именно в эти годы производит свой поначалу незаметный поворот (я думаю даже, что 1907 год был поворотным во всей истории европейской культуры). Значит, создание этих

произведений было знаменательным, символическим и выходящим за рамки индивидуального творчества, знаком поворота внутри всей европейской культуры. Что же это за поворот?

Когда мы слушаем с вами опус третий и четвертый, то, по всей видимости, мы должны отдавать себе отчет в двух обстоятельствах. Никакой революции в области музыкального творчества вдруг произойти не может. Поэтому эти опусы очень тесно связаны с тем немецким и, главным образом, австрийским и венским творчеством того времени, с жанром Lied, который к этому времени очень усложнился в своем гармоническом языке. И я думаю, что современники Веберна с разных сторон подходили к этому уровню сложности. А школе Шёнберга надо было сделать действительно только некоторый скачок как бы в новое качество музыкального мышления, но и скачок этот мог осуществиться только в условиях определенной плавности движения. То есть одновременно и скачок, и некоторый плавный сдвиг. И я думаю, что когда мы слушаем опус третий и четвертый, то мы должны отдавать себе отчет в том, что это не просто новый гармонический язык, это не просто новое музыкальное мышление, а и прямое плавное продолжение того, что уже в венской культуре начала века было достигнуто усилиями таких разных музыкантов, как и Малер, и Цемлинский, и Йозеф Маркс, и многие другие. Чем лучше мы будем узнавать эту эпоху, тем, по всей видимости, плавность перехода нам будет больше бросаться в глаза.

Но помимо плавности был и решительный сдвиг. И сдвиг этот осуществляется отчасти благодаря текстам Георге, благодаря изумительно индивидуальному выбору этих текстов, и, пожалуй, опус второй, хор «*Entflieht auf leichten Kähnen*», есть уже свидетельство этого поворота. Поворота не только в творчестве Антона Веберна, не только в жанре австрийско-немецкой Lied, но и поворота во всей европейской культуре. И в чем же смысл этого поворота?

Тут я должен сказать об этом сразу и прямо — о самой фундаментальной вещи, которая здесь происходит. Логика духовного культурно-исторического поворота, который осуществляется вокруг 1907 года, — она не сводится к логике какого-то маленького временного периода. Скорее, здесь происходит другое. Вся европейская культура своей внутренней весомостью производит поворот к своим традиционным основаниям. Вот что происходит в это первое десятилетие XX века. Происходит не то, что думали на протяжении десятилетий, полагая, что в это

время происходит поворот к какому-то модернизму или к гипермодернизму, и что искусство даже портится и становится другим, не таким, каким оно было в XIX веке. Оно утрачивает свою непосредственность и естественность, и начинаются всякие изыски и даже художественные безобразия. И на эту тему вы сами знаете, сколько написано у нас в советской литературе.

На самом деле происходит совершенно иное, обратное этому. Никакого модернизма и гипермодернизма, а просто культура возвращается к некоторым своим традиционным основаниям после того, как на протяжении XIX века, на протяжении прекрасного, изумительного и неповторимого и единственного во всей истории человеческой культуры века, человечество вдруг совершает неожиданную экскурсию, или экспедицию, в области, которые до этого времени были ей совершенно недоступны. Это действительно довольно короткая вылазка в неведомый духовный, культурный и художественный опыт, такая вылазка и такая экспедиция-экскурсия, которая на деле дала человечеству нечто невозполнимое. Не будь XIX века, наша культура была бы вдвойне и втройне беднее. Без XIX века мы, так сказать, и жить не можем. И именно потому, что XIX век принес нам совершенно особый неповторимый, непредсказуемый, никем не предугадываемый ранее опыт. И если в двух-трех словах сказать о том, что же это за опыт, то это опыт в области естественности и непосредственности всякой культурной данности. Человечество на протяжении XIX века было увлечено, произвольно увлечено, представлениями о том, что культура, и всякое искусство, и всё, что творит человек, обретает естественность, наделено естественностью и непосредственностью, теми свойствами, которыми культура до начала XIX века не была наделена в такой степени. Здесь вдруг, говоря словами Гегеля, сама культура как бы «приходит к себе», — к своей естественности, доступности, непосредственности, простоте. И это не иллюзия. XIX век — это экспедиция в совершенно небывалый художественный и культурный опыт, но этот опыт не иллюзорен. Человечество действительно на протяжении этого века переживает период естественности, то есть оно как бы обретает естественность в целом, и всё искусство, которое создает человечество, обретает черты такой непосредственности и естественности. Если бы этого не было, если бы это была просто иллюзия, то не было бы ни великой живописи XIX века во Франции, ни великой литературы и великой музыки в России XIX века, не было бы ни Достоевского, ни Толстого, потому что творчество их возможно только при усло-

вии, что сама естественность и непосредственность жизни диктует формы, сюжеты и весь характер художественного творчества. Как бы сама жизнь, а жизнь — это центральное понятие XIX века, сама воссоздает себя в искусстве в совершенно естественных, понятных и доступных формах. Великое искусство английских романистов XIX века без этого тоже невозможно. Творчество такого блестящего художника как Менцель в Германии, тоже невозможно без этой естественности и без представления о том, что сама жизнь диктует искусству удивительное разнообразие форм, которое как бы и не под силу человеку как отдельной личности. Нет, жизнь кипит в его творчестве, сама жизнь кипит и переходит в чрезвычайно разнообразные и виртуозные формы искусства так же, как это было у Диккенса с его неисчерпаемой фантазией. Эта неисчерпаемая фантазия есть фантазия самой жизни. Так это было и у русских романистов. Индивидуальной фантазии не хватит для того, чтобы создавать такие широкие, разнообразные, просторные и безбрежные миры образов, какие создавал Толстой и с другой стороны, в совсем другом ключе — Достоевский и т. д.

Значит, естественность и непосредственность культуры XIX века — они не были до конца иллюзорны. Это был настоящий опыт естественности культуры, которая как бы пришла к самой себе, опыт, которого без XIX века у нас бы попросту не было. Но человеческая культура в целом строится, по всей видимости, совсем на других основаниях. И XIX век — это великое исключение. А для человеческой культуры в целом характерно то, что нам до сих пор непривычно слышать, и то, что я бы назвал трудным состоянием текстов, любых текстов. Нормальное состояние текстов, с которыми мы имеем дело, это не состояние их открытости и полной доступности, а состояние закрытости. К этому трудно привыкнуть. Но, по всей видимости, это соответствует глубинным основаниям человеческой культуры. Она предлагает нам иметь дело не с текстами, которые легко раскрываются перед нами, а с текстами, которые, в принципе говоря, закрыты, трудночитаемы и только до какой-то степени приоткрываются. Такой характер текстов можно было бы назвать сакральным. И это не будет ошибкой. Сакральность предполагает известную неприступность текстов. И если текст хранит в себе некоторый смысл, то этот смысл вовсе не претендует на то, чтобы вдруг раскрываться перед нами во всей своей полноте. Он только приоткрывает себя до какой-то степени и требует больших усилий по его раскрытию, расшифровке и т. д.

К этому нам трудно привыкнуть. Мы всё еще живем в некоторой иллюзии, что XIX век продолжается и что искусство, в принципе говоря, искусство, которое создает произведение и тексты, что оно с самого начала должно быть понятно и доступно. Нам эта иллюзия очень близка, хотя факты нас от этого отучают, приучая к тому, что тексты существуют в трудном состоянии, то есть в состоянии закрытости, и в таком состоянии, когда всякое открытие их, всякое раскрытие их смысла есть процесс и бесконечный, и только всегда начинающийся. Настоящие произведения искусства, которые создаются в XX веке, они ведь до конца никогда не раскроются перед нами. Они только раскрываются перед нами и предстают как некоторый облик смысла, наделенного некоторой сакральностью независимо от жанра. И вот этот смысл труден. Это главное его свойство. И надо сказать, что хотя XIX век с его естественностью и непосредственностью произошел на свет не вдруг, а был всё же тоже подготовлен в истории европейской культуры, тем не менее до конца XVIII века все тексты, которые создаются европейской культурой, все-таки еще помнят о том, что в принципе — это трудные тексты. Они, может быть, наделены своей естественностью, но они помнят о том, что всякому тексту присуща своя трудность. Это не орешки, которые легко шелкать, а это некоторые бесконечные облики смысла. Каждое произведение есть некоторый бесконечный облик смысла, который нам одновременно дан как целое, и в то же время мы знаем, что раскрыть его до самых последних окончаний и концов мы никогда не будем в состоянии.

То, что происходит в прекрасном хоре второго опуса Антона Веберна, это глубинный поворот, один из знаков глубинного поворота в истории европейской культуры. Веберн выбирает не просто прекрасный лирический текст нового немецкого поэта, но выбирает такой текст, который одновременно лирически ясен и в этом смысле доступен совершенно и не требует никакой расшифровки. С другой стороны, ведь это совершенно закрытый текст. Он закрытый и только приоткрывающийся. Когда Веберн создает это произведение, то он полусознательно осуществляет такой знаменательный выбор. Стихотворение это — из двенадцати строк, оно включает в себе одну особенность. Его первая строка «Entflieht auf leichten Kähnen», хотя она не кончается даже никаким знаком препинания, и грамматически фраза продолжается дальше, эта первая строка стихотворения есть уже некоторый законченный смысловой и фонически-сонорный жест, совершенно законченный. Причем вот в чем заключается юмор.

Когда мы пробуем самым примитивным образом перевести эту строку на русский язык, то получается первым делом фраза, которая до какой-то степени воспроизводит фонические отношения внутри немецкого текста. Это забавно, и не более того, но все-таки интересно. Самый простой перевод такой: «Ускользайте на легких челнах». И хотя звуковые отношения в этой прозаической, неуклюжей строке совсем другие, чем в немецком тексте, некоторая общая структура смешным образом здесь воспроизводится. Дело в том, что по-немецки эта первая строка стихотворения звучит как нечто совершенно невесомое, построенное на очень мягких созвучиях, и есть только один-единственный более жесткий акцент ближе к концу — это звук «к»: Kähnen. А по-русски получается: «Ускользайте на легких челнах», то есть этот более резкий акцент приходится на то же самое место в строке — звук «ч». И это даже забавно. Но, конечно, не в этом дело.

Самое главное в том, что первая же строка этого стихотворения включает в себе некоторый смысловой жест, наделенный полнотой и подкрепленный фонической, сонорной стороной своего звучания. Это очень интересно. Если мы будем читать стихотворение дальше, то увидим, что, собственно говоря, к этому жесту ничего не добавляется. Идут какие-то разъяснения, но разъяснения эти никакой смысл не открывают до конца, они остаются в рамках этого же самого жеста. А жест этот самодостаточен. Он сам по себе понятен. Непонятно только, кто должен ускользать, куда, зачем, почему, и т. д. И поэт не в состоянии этого объяснить, потому что эта необъясненность входит в его замысел. А вот сам по себе жест чрезвычайно выразителен и не требует никаких пояснений: «Entflieht auf leichten Kähnen» — «Ускользайте на легких челнах».

Веберн в своем втором опусе и добивается нового состояния текста — поэтического и музыкального одновременно, такого состояния, которое мы можем назвать трудным. То есть трудное состояние текста, повторю, означает, что смысл текста сам по себе закрыт и только приоткрывается, и не более того. Это так и есть. Одновременно же смысл и открыт — как свой данный облик. Потому что мы же не сомневаемся, когда слушаем этот канон Веберна, что перед нами некоторое совершенное произведение искусства, но мы должны отдавать себе отчет в том, что это совершенное произведение искусства в его трудной форме, в такой форме, в которой в XIX веке произведения искусства не типично, не привычно существовать.

Вспомним, что XIX век в области Lied или романса дал необыкновенные, неповторимые и бесценные образцы открытых текстов, которые как музыка и как поэтический текст совершенно для нас очевидны. Таких созданий XIX века бесчисленное множество. Назову то, что сразу приходит в голову: «Я помню чудное мгновенье / Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты».

Бывают тексты двух видов: в одних — смысл вспыхивает перед нами, заливая, как свет, без остатка, всё загадочное, что может встретиться в тексте; в других текстах смысл ярко вспыхивает перед нами, чтобы открыть всю свою неисчерпаемую загадочность.

Ведь этот текст Пушкина тоже загадочный, потому что не совсем понятно, откуда происходит его поэтическое совершенство, какими средствами это достигнуто. Вот в этом его загадка. В четвертой строке пушкинского стихотворения даже заключается некоторая загадка достаточно реального характера. Например, мы могли бы задаться вопросом о том, что значит «чистая красота» и почему этот философский термин попадает в поэзию. А кроме того, зная о бурной истории понятия «гений» на протяжении XVIII и начала XIX веков, мы могли бы озадачиться вопросом о том, в каком смысле понимает здесь поэт слово «гений». Но когда мы слушаем и читаем это стихотворение, то эти загадки исчезают перед нами. Они становятся совершенно несущественными перед открытым смыслом этого стихотворения. У него открытый смысл. Это не трудный текст. Это текст трудный только по своему внутреннему генезису, в том, как он произошел на свет Божий. Это величайшая загадка искусства. Это загадка, если она вообще и решается, то в рамках искусства XIX века с его основаниями, то есть естественностью и непосредственностью. Естественность и непосредственность погашают в нашем слухе и в нашем внимании те вопросы, которые мы могли бы задать тексту, но задавать их может только комментатор пушкинского текста, а для читателя это совершенно несущественно.

Или такое прекрасное стихотворение Алексея Константиновича Толстого «Благословляю вас, леса». Есть прекрасный романс Чайковского на эти стихи, и в нем — абсолютное совпадение вокальной декламации и содержания при всей возвышенности этого содержания. Оно проходит перед нами в совершенно ясном, отчетливом виде. Тут нет смысла, который был бы закрыт. Это текст высокий, но не трудный, а естественный и не-

посредственно отдающий себя слушателю. И таких произведений бесчисленное множество.

А вот теперь, с началом XX века, после 1907 года, когда культура осуществила свой незаметный пока для всех и непонятный поворот на свои традиционные трудные основания, Веберн неслучайно создает свой опус второй на текст Стефана Георге, выбирая для этого опуса стихотворение совершенно особого устройства, такого, в котором сама первая строка уже знаменательна. Она означает, она заявляет, о, во-первых, какой-то небывалой высоте лирического мышления поэта, а с другой стороны, о том, что текст этот трудный. И происходит удивительное совпадение музыки хора и его текста. Это редчайшее совпадение, а мы должны отдавать себе отчет в том, что это еще и совпадение, которое нагружено глубоким смыслом. В этом небольшом опусе происходит поворот европейской культуры к своим традиционным трудным основаниям, ну а в творчестве Веберна место этого произведения достаточно очевидно. Оно возникает вовремя и в то же время есть некоторая как бы заявка на дальнейшее, на то, что Веберн достигнет потом не сразу, а путем долгих усилий. Известно, что этот хор, к несчастью, не был исполнен сразу после написания. Лет двадцать пришлось ждать, пока впервые его исполнили. Это очень обидно, потому что этот музыкально-поэтический текст действительно возник на своем месте, на своем знаменательном и точном месте в истории европейской культуры. Потом Веберну пришлось догонять самого себя, и об этом мне придется сказать довольно коротко.

В творчестве Веберна был период, когда он пишет только вокальные произведения — опусы 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19. И этот период творчества длится больше целого десятилетия. И вот в это время, между 1914 и 1926 годом, Веберн догоняет сам себя, то есть догоняет то, что лучше всего было из всех первых трех вокальных опусов осуществлено именно в знаменательном хоре опус 2. Он догоняет сам себя, поскольку новое трудное состояние музыкально-поэтического текста должно было быть достигнуто путем огромных усилий. Это сразу не дается. Именно поэтому опусы третий и четвертый еще очень, как мне кажется, близки к тому творчеству в области Lied, которое существовало в Вене в начале XX века. А вот что касается этих зрелых опусов Веберна, среди которых надо выделить как поворотный, по всей видимости, четырнадцатый опус на слова австрийского поэта Георга Тракля, то там последовательно происходит нечто необычное. И сам выбор текстов Тракля в высшей степени показателен.

Тракль — один из австрийских экспрессионистов, который погиб молодым, погиб на войне, но не от пуль, не от раны, а от того, что не мог нервно справиться с тягостями этой чудовищной войны. Всё его творчество продолжалось считанное количество лет, и всё оно отличается теми свойствами, которые я уже называл как характерные для европейской культуры в целом. Это тексты трудные, то есть это тексты закрытые и только приоткрывающие свой смысл. Веберн не случайно положил на них свой глаз. Если представить себе слушателя концертов в комфортном состоянии, когда ему в программе напечатаны даже тексты тех произведений, которые исполняются, то в случае поэзии Тракля эта комфортность мало ему поможет, потому что для того, чтобы разобраться в тексте Тракля и понять в нем главное, выделить символически существенное и т. д., для этого нужны огромные усилия. То, что выступит перед слушателем и читателем этого стихотворения, если он раньше не занимался процессом рефлексии над поэзией Тракля, будет нечто самое первичное и поверхностное. И в этом нет ничего удивительного.

Веберн выбирает эти тексты, зашифрованные внутри себя, и выбирает их потому, что сам он должен, обязан создавать произведения зашифрованные. Ведь музыка Веберна никогда не должна отличаться тем, что мы назвали естественностью и непосредственностью. Мы воспринимаем ее не так, как воспринимаем музыку композиторов XIX века. И не дай Бог, если бы мы стали путать одно с другим. Музыка Веберна построена на глубокой опосредованности своих смыслов. Следовательно, она требует от нас огромных усилий по своему осмыслению, причем осмыслению не только в прямой форме, когда мы ее слушаем, но надо, чтобы потом это всё укладывалось у нас в голове, чтобы работала наша рефлексия, чтобы мы думали над тем, как отнестись к этим произведениям, как их понять, как уставиться на них своим мышлением и слухом, причем мышлением не меньше, чем непосредственностью нашего слуха. Одной непосредственности тут мало. И если бы мы ограничили себя попыткой слушать музыку Веберна непосредственно вот так, как она звучит перед нами, то это было бы снятием с нее какого-то первичного слоя. Музыка Веберна состоит не в этом. Как и всякое трудное искусство, она требует рефлексии, рефлексии и рефлексии. И она вся построена на опосредованности, и эту опосредованность надо так или иначе воспроизвести в себе. И при этом мы должны знать, что смысл таких музыкальных текстов никогда не открывается и не откроется до конца. Это произведения, которые только при-

открывают свой смысл, и смысл гораздо шире и глубже того, что мы в каждый отдельный момент прослушивания можем из этих произведений почерпнуть.

Так вот что происходит в этих вокальных опусах Веберна с четырнадцатого и далее (или даже раньше). В них происходит слияние и как бы интеграция вокальной интонации с общей конструкцией произведения. Вокальная интонация, вокальная партия перестает существовать как нечто отдельное, как такой слой произведения, на котором текст как бы декламируется, скандируется и членораздельно произносится, причем с полной ясностью. В опусах третьем и четвертом еще была попытка этого достичь. А здесь этого нет. Наоборот, вокальная партия и ее интонация подчиняются общей конструкции и, разумеется, преобразуются и становятся непривычной и, я бы сказал, подчеркнута трудной, включенной в сложное конструктивное целое.

В этом — необыкновенная новизна произведений Веберна, и, конечно, не будь этих произведений, не было бы многого в музыке второй половины XX века. Это совершенно очевидно. Такое классическое произведение, как «Молоток без мастера» Булеза, с его, я бы сказал, такой вокальной интонацией, где достигается некоторая вторичная естественность, — оно немислимо без этого на самом деле революционного процесса, который совершается в вокальных опусах Веберна в 10-е и 20-е годы. Вокальная партия подчиняется общей конструкции произведения, которое при этом вдруг неожиданно наделяется свойствами какой-то неслыханной красоты, неслыханной, неуловимой, непостижимой, совершенно особенной красоты, прежде не существовавшей в искусстве. В последнее время сам Булез сетовал на то, что в своих записях сочинений Веберна, сделанных на рубеже 60 — 70-х годов, несколько пренебрегал эмоциональной стороной этой музыки. Однако я как раз допускаю, что в те годы существовало верное понимание того, что в зрелой музыке Веберна нет ничего ни эмоционального, ни вообще чего-либо отдельного, обособленного и отрывного от интегрального строения, от конструкции целого. Итак, есть красота конструкции произведения, а одновременно красота того самого смысла произведения, который нам всегда дан как целостный облик, но который в своей отчетливости, так сказать в текстовой отчетливости, никогда не станет для нас вполне ясным. Вот чего добился Веберн этими своими опусами. В них действительно произошел переход европейской культуры на свои традиционные трудные основания, но произошло это, конечно, чрезвычайно индивидуальным

образом. Это событие в творчестве Веберна и одновременно — событие во всей европейской культуре. Сделал это он так, как никто кроме него сделать не мог бы. Арнольд Шёнберг добился того же, но другими способами, другими средствами и исходя из других своих индивидуальных возможностей и наклонностей.

Отсюда же следует и другое. Когда после этих вокальных опусов Веберн создает чисто инструментальные произведения и среди них самое удивительное и неповторимое свое создание — Симфонию опус 21, то в конструкции такого произведения мы можем видеть нечто вроде зашифрованного слова. Это не просто инструментальная конструкция, а конструкция, в которой незримо зашифрован поэтический смысл, который на протяжении предыдущих опусов Веберна проникал внутрь музыкальной конструкции целого и в ней оставался.

Мы тут можем говорить о настоящей революции, но только делая оговорки. Эта революция заключалась в том, что европейская культура стала возвращаться к своим традиционным, сакрально трудным основаниям. И она до сих пор возвращается к ним, потому что опыт XIX века не может быть забыт, — он неповторимый. Это опыт естественности и непосредственности, и поэтому я не случайно говорю, что вокальная интонация таких произведений, как «Молоток без мастера» Булеза или «Солнце инков» Денисова, отличается некоторой вторичной естественностью. Мы слышим ее как одновременно странную и в то же время естественную.

Сейчас, к сожалению, нет возможности делать отступления и говорить о том, в какую трагическую ситуацию попадали те даже великие композиторы середины XX века, которые по каким-то причинам не ощутили в себе потребности возвращаться к трудным основаниям европейской культуры и продолжали писать вокальные произведения на разные тексты, пытались исходить из того, что всякий текст естествен, понятен и должен быть абсолютно доступен. Вот даже Дмитрий Дмитриевич Шостакович в тот период, когда он создавал Тринадцатую симфонию, «Казнь Степана Разина» и цикл на тексты переводов из Микеланджело, попал в трагическое положение, потому что его отношение к поэтическому тексту не преломлено. Оно продолжает оставаться традиционно старым, и от этого всякое слово скандируется с чудовищным надрывом и с чудовищным преувеличением того, что можно было бы назвать чистым смыслом слова. Но чистый смысл слова, если он попадает в музыку и претендует на то, чтобы пользоваться особыми, отдельными правами, нарушает отно-

шения между текстом и музыкой и создает внутреннее противоречие, которое ничем не преодолеть.

Главное в том, что Веберн — этот великий композитор — был одним из тех, кто достаточно последовательно воспроизводил в своем творчестве глубинную логику европейской культуры. Не ту логику, которая действует на протяжении десятилетия или двух десятилетий, а настоящую, глубинную, корневую логику европейской культуры, которая в его творчестве возвращается к своим исконным основаниям.

Тут можно было бы прибавить многое. Школа Шёнберга как единство духовное распалось, когда Шёнберг эмигрировал, а Берг умер, и Веберн остался в глубоком одиночестве в эти страшные годы — 30-е и 40-е. Тут мы видим, что он начинает писать вокальные произведения исключительно на слова поэты Хильдегард Йоне, имя которой нам безусловно не было бы известно, если бы не существовал Антон Веберн. Мы видим, что, собственно говоря, то, что было написано на роду Веберну, он уже осуществил, а в его творчестве наступает некоторая внутренняя перестройка, и каким бы оно стало, если бы не трагическая гибель Веберна, нам трудно сказать. Но поворот внутренний выражается хотя бы в том, что Веберн снова пишет вокальные произведения в сопровождении фортепиано, начиная с опуса 23. То, чего он старательно избегал, и не без причин, в центральный период своего творчества после 1914 года, а он не случайно избегал писать в это время вокальные произведения для голоса с фортепиано, просто потому, что сам этот ансамбль подсказывает некоторое распадение вокальной линии и конструкции, даже по чисто внешним причинам. А это надо было всячески преодолеть, надо было создавать единую конструкцию, а для этого требовался голос и некий особый набор инструментов, каждый раз особый ансамбль, маленький или чуть больший, но только не фортепиано. Потому что фортепиано в данном случае шло вразрез с сутью замысла этой музыки. Разумеется, композитор, если бы надо было, справился бы и с этой трудностью, но тут трудности сразу бы умножились. Надо было бы преодолевать инерцию восприятия голоса и фортепиано как звучащих одновременно и в то же время отдельно. А вот когда в ансамбле появляется кларнет, бас-кларнет и гитара, то тут создаются более благоприятные условия для того, чтобы вокальная линия вошла в этот необычный состав как нечто необычное, потому что всё дело тут в необычном, то есть в трудном.



Еще раз подчеркну, что текстам Стефана Георге и Георга Тракля среди всех вокальных произведений принадлежит совершенно особая роль. Роль обоих этих поэтов заключалась в том, что они на самом деле помогли Веберну осуществить тот поворот в искусстве, который написано было ему на роду осуществить. Другие поэты, которых он выбирал для своей музыки, — они такого значения не могли иметь. Характерный пример. Густав Малер случайно находит сборник стихов Ганса Бетге «Китайская флейта», сборник вольных и совершенно условных переложений китайской поэзии; языка этого сам поэт не знал, да и не в этом дело. Это условные переводы, вернее, переложения. Но оказалось, что Малер с его интуицией сумел через эти немецкие переложения прочесть как бы самую подлинность китайской поэзии (это суждение больших китаистов, не мое). Он пробился сквозь условные переводы к самой подлинности китайской поэзии. Это был великий художественный подвиг. И когда Веберн выбирает для своих вокальных опусов тексты из «Китайской флейты» Бетге (в опусах 12 и 13), то, разумеется, без примера Малера это было бы невозможно. Бетге слишком неизвестный поэт, чтобы случилось так, чтобы Веберн сам снова открыл бы его для себя. Нет, в данном случае он действует в русле традиций своей школы. Малер все-таки был до какой-то степени образцом для нее. И он выбирает тексты Бетге, но задачи, которые ставит перед собой Малер, даже и не думает ставить. Он берет тексты Бетге наряду с другими, и там нет никакого стремления прочесть подлинность китайской поэзии. Он их читает достаточно нейтрально, как и тексты, которые соседствуют рядом с текстами Бетге в этих же опусах, как замечательный текст австрийского, венского, поэта и журналиста Карла Крауса и как тексты Рильке, которые по сравнению с текстами Георге выглядят гораздо более бледно, — по сравнению именно с теми лирическими текстами, которые выбрал сам Веберн, они выглядят гораздо более бледно, и они так поверхностно рационалистичны и рассудочны. Но это не в упрек Рильке. Просто ранг поэта Стефана Георге, если уметь его читать правильно, не спотыкаясь о некоторые условности такой формы, на которую претендовал Георге, — ранг поэта Георге, разумеется, выше, чем ранг поэта Рильке; при этом Рильке до какой-то степени переводим, а Георге, в принципе говоря, не переводим ни на какой язык — по разным причинам. Но главная причина в том, что это трудная поэзия, то есть поэзия, которая сама себе усложняет жизнь по

той причине, что этого требуют глубинные основания европейской культуры.

Когда Веберн выбирает тексты Георге и Тракля, то он делает совершенно безошибочный выбор, но при этом абсолютно индивидуальный, отличный от того, какой делает Шёнберг. Это интуитивно совершенно точный выбор того, что требуется самому Веберну как личности, индивидуальности, и того, что требуется европейской культуре. В этом смысле Веберн поступал гораздо целенаправленнее, чем Арнольд Шёнберг. Но опять же здесь нельзя одного противопоставлять другому, потому что то, что сделал в искусстве Шёнберг, совершенно уникально. Это ничем не заменимо, и всё его творчество, устроенное совершенно иначе, нам придется еще осваивать и осваивать во всем его богатстве. Но при этом мы должны твердо отдавать себе отчет в том, что это трудное творчество. А если это трудное творчество, то мы обречены тут на бесконечность. Мы можем только приоткрывать смысл этого творчества; до полного постижения того, что здесь задумано и что здесь создано, мы дойти не можем. Творчество Арнольда Шёнберга в неменьшей степени, чем творчество Антона Веберна, отличается свойством сакральности — общим свойством традиционной европейской культуры от самых ее начал. Сакральность — это великое свойство европейской, вообще всей человеческой культуры, оно, видимо, неотменимо. И когда человечество совершает такие экскурсии, какие оно делало в XIX веке, то это исключение из правил, а не норма. Мы должны привыкать к тому, что искусство существует в трудной усложненной форме и что смысл всякого произведения искусства в первую очередь закрыт, во вторую же очередь он начинает до какой-то степени перед нами приоткрываться. И вот уже начала этого приоткрывания достаточно для того, чтобы мы чувствовали, что некий изобильный поток смысла, красоты и полноты существования заливают нас. Для этого не надо, чтобы произведения существовали перед нами непременно во всей ясной полноте и доступности своего смысла от начала до конца. Такое тоже бывает в XIX веке, но это исключение из правила. И то и другое — благодать. И трудное состояние искусства есть благодать, и естественное состояние искусства открытого и доступного тоже есть благодать. И то и другое есть наше счастье. И теперь, когда мы будем слушать музыку Веберна, то мы должны думать над ней и знать, что она дает нам себя в первую очередь как мысль, как и всякое искусство дает себя в первую очередь как мысль. А что эта мысль при этом иногда обретает свойства очевидной, не-

бывалой, непостижимой красоты — это тоже благодать. И вот позвольте на этом закончить.

### Комментарии

Публикуемый текст — последнее, что создал А. В. Михайлов. Ю. Н. Холопов предложил ему сделать сообщение о текстовой основе музыки Антона Веберна на конференции, посвященной 50-летию со дня смерти австрийского композитора.

В связи с тяжелой болезнью Александр Викторович не смог записать продуманный им во всех деталях доклад и согласился наговорить его на магнитофон. За несколько дней до смерти он успел прочитать корректуру расшифрованного с магнитофона текста и своей собственной рукой внести в него исправления. Текст был обработан и прочитан В. С. Ценовой на конференции в Московской консерватории 16 сентября 1995 года за два дня до смерти Михайлова.

При публикации текста сохранены особенности разговорного стиля и некоторые повторы, объясняющиеся его устным происхождением.

*Источник:* машинопись (16 с.), с авторской правкой.

*Расшифровка магнитофонной записи В. С. Ценовой*

## О МИРОВОЗЗРЕНИИ М. П. МУСОРГСКОГО

(1989)

Легко можно представить себе, что для совсем короткого доклада или сообщения тема выглядит слишком громоздкой и потому слишком обязывающей, однако в теме, как она сформулирована, есть смягчающий момент, который нельзя упустить из виду, — не «мировоззрение Мусоргского», а «о мировоззрении Мусоргского». Иначе говоря, доклад не претендует ни на что особенное, кроме как на то, чтобы пустить мысль в определенном направлении, не беря на себя обязательства идти в нем сколько-нибудь далеко, и чтобы попутно задуматься над некоторыми важными вещами, над которыми можно еще очень долго размышлять.

Для начала я должен сказать о том, что музыковед, когда он стремится определить взгляды, воззрения, мировоззрение музыканта, которым занят, находится в трудном положении. Ему хотелось бы ввести музыканта в его культурно-исторический круг, контекст, и тут начинает выступать общее, сходное, аналогичное, похожее, что можно отметить между музыкантом и культурой его времени, между музыкой и современной ей живописью, поэзией, литературой, между музыкой и историческим состоянием культуры; то, что делается одновременно в разных искусствах, в культуре, далее вообще в общественной жизни, рассматривается под знаком сходств, но также и различий, одно — я бы сказал так — одно со-проецируется с другим, и такой сопоставительный метод позволяет действительно вписать музыканта в его культурное окружение и в его культурный круг, а потому такой метод кажется и вполне естественным и выигрышным.

Тогда отступают в тень недостатки такого метода. А они есть: всё дело в том непростом обстоятельстве, что музыка — это тоже мысль, — конечно, если это настоящая музыка и если речь идет о таком композиторе, который по-настоящему способен мыслить музыкой. Но тогда музыка — это не что-то такое, что лишь прибавляется ко всякой иной мысли, к мысли, выражаемой словом и потому как бы более непосредственно ясной, не что-то такое, что только прибавляется к этой мыслительной данности как ее же подтверждение в иной форме, как ее же перевод на язык другого искусства, и только. Не как что-то такое, следовательно, что лишь прибавляет к продуманному в словах смыслу еще только воздействие другого искусства и лишь усиливает и

подчеркивает смысл самого слова. Музыка — при условии, повторюсь, что композитор подлинно мыслит музыкой, — перестраивает саму мысль и, если уж что-то прибавляет к мысли, выражаемой в словах, то прибавляет к ней некоторую новую возможность мышления, такой пласт мышления, который закрыт или почти закрыт, который недоступен или почти недоступен для других — даже, например, и для поэта с музыкальным, как говорится, стихом.

Но если так, то мировоззрение музыканта, композитора, притом даже такого, который особо подчеркнуто ориентирован на слово, на его непосредственные, ясные, эксплицитные смыслы, в целом устроено иначе, чем, например, мировоззрение писателя, поэта, публициста, историка, общественного деятеля, для которых музыка как мысль есть нечто активно-недоступное и стороннее. Музыка не просто требует от музыканта своего и не просто забирает большую долю его времени, она строит по-своему его взгляд на мир; к «взгляду», если бы можно было так сказать, добавляется еще и «вслух», к «мировоззрению» — «мировслушивание», которое — это понятно — и не поддается полному переводу в слово. Будь иначе, то есть будь мысль музыканта целиком, без остатка, переводима в слово, его музыкальная мысль, нечто существенное и сущностное, совсем, как нечто неотличимое, смешалась бы со словами, со словами всякого рода, и сделалась бы ненужной. Выходит первым делом, что мировоззрение композитора — если только он настоящий музыкант и если музыка уже достаточно развилась как самостоятельное искусство и вместе с тем как сфера мысли, — что мировоззрение композитора есть нечто особенное; это в первую очередь мировслушивание, к которому мы должны относиться со всей серьезностью, — как понятливые, то есть способные слухом же «разбирать» сказанное в музыке, собеседники композитора. Разумеется, это не значит, что ко всему, что композитор говорит словами, говоря, что он думает вот так-то и так-то, мы не должны относиться с той же серьезностью, что к словам писателя или историка. Совсем наоборот — мы и тут должны быть самыми серьезными и внимательными слушателями композитора, но можем, однако, и предполагать, что «дума» композитора уже каким-то способом со-определилась с тем, что он мыслит и думает как музыкант, что «взгляд» со-определился со «слухом», «воззрение» — со «слушанием», «мировоззрение» — с «мировслушиванием». Не будь композитор композитором, он по такому-то поводу думал бы, наверное, иначе. Его словесная мысль со-определилась с

его музыкальным мышлением, со-определилась и всё время со-определяется ею, одно опосредуется другим.

Как раз музыканты, которые ориентируются на слово и его ставят в центр своего искусства, доказывают нам, что музыка, как мысль (в подчеркнутом смысле) служит для них основой всего творчества и собирает в себе всё самое существенное для них. Один пример — это Рихард Вагнер. Вот композитор, который всю свою творческую жизнь занимается сюжетосложением, который создает мифологические сюжеты из готовых, притом разнородных материалов мифа. Но разве не ясно — доказывать это было бы слишком долго и сейчас это невозможно, — что такие мифологические сюжеты удовлетворяли потребности композитора в таком слове, которое проявляло бы, то есть выводило наружу, в относительную ясность слова, мифологизирующий импульс самой музыки, то есть потребность самой музыки быть мифом как мысль. Музыка, именно становясь мыслью в подчеркнутом значении этого слова, испытывает здесь потребность в своем наивозможном прояснении посредством слова; одно — противовес и поддержка другому, то есть слово — музыке<sup>1</sup>. Тот же Вагнер, чем дальше, тем больше, обстраивает свою музыку целым мировоззренческим универсумом странного состава, своеобразной мировоззренческой энциклопедией, которая, как известно, оказывала значительное общественное воздействие и помимо всякой музыки и вопреки ей. Замысловатость, эклектичность и надсадность вагнерианского околмузыкального мировоззренческого сектантства объясняется тем, что для самого Вагнера он (мировоззренческий универсум) всё же служил словесным контрфорсом имманентной ясности его музыкального мифа — такой внутримузыкальной отчетливости, которая словно рвется за свои рамки к некоей сверхъясности, что соединила бы уже и достоинства слова, и достоинства музыки как средств выражения мысли.

Другой пример — это Леош Яначек, который ведь не иллюстрирует в своих операх драмы Островского или Чапека. Такие иллюстрации совсем не нужны драме, законченной и ясной в себе. Но они нужны музыке, которая свои драматические содержания стремится вывести наружу в наивозможной отчетливой форме. Такая музыка слишком ясна для себя самой и внутри самой себя, чтобы довольствоваться лишь этой ясностью для себя. Вот, если угодно, внутреннее противоречие такой музыки, которой хотелось бы образовать со словом сплошной ряд перехода, а не быть просто иным в отношении к слову; такая музыка уже впол-

не овладела самой собой. Отсюда и неудовлетворенность поэтическим текстом в его нетронutom виде — отсюда и потребность самому слагать и переделывать сюжет, хотя у Яначека это происходит не в такой мере, как у Вагнера, поскольку Яначек импульсивнее и нетерпеливее именно как музыкант. Но и Яначек занимается сюжетосложением на основе данных ему литературных произведений — в меньшей мере в «Деле Макропулоса», в большей — в «Кате Кабановой» и в еще значительно большей — в опере «Из мертвого дома».

Не музыка для слова, а слово для музыки, и не музыка — в распоряжении слова, а слово — в распоряжении музыки как мыслительного пласта, обретающего самостоятельность и ясность в себе. Так это у Вагнера, так это и у Яначека<sup>1</sup>, причем всякая попытка уяснить себе ситуацию — следовательно, воспользоваться средствами слова — влечет за собой обращение этой ситуации, иначе говоря, ее начинают заведомо рассматривать в аспекте слова, со стороны слова, на котором только и можно что-то сказать о ней.

Итак, если Б. В. Асафьев и совершенно верно писал: «Значение Мусоргского в том, что он с неимоверной яркостью, образностью и гибкостью мог наполнять явленные ему поэтическим текстом или выхваченные из жизни представления и их соотношения необычайно напряженным звуковым содержанием, т. е. на каждый извне данный словом или образом импульс реагировать творческим звуковым воссозданием его»<sup>2</sup>, то справедливо задуматься и о другой стороне — о том, какой неимоверной неслыханности музыкальная мысль ждала и требовала этих идущих от слова и жизни впечатлений, чтобы раскрыть через посредство их и даже благодаря им свои возможности мыслить музыкой и в ней. А такие возможности в русской музыке начавшейся второй половины XIX века были поистине несслыханны и словно дремали в глубине, потому что от «Русалки» к «Каменному гостю», разумеется, не ведет никакой путь развития (который был бы отмечен тогда шагами логически последовательными и

<sup>1</sup> Смысл критического отношения Л. Яначека к Мусоргскому уже в 1909 году объясняет К. Дальхауз: сам Яначек воспринимал как «вагнеровское по духу» соотношение вокальных партий и оркестрового письма в «Борисе Годунове», — таким образом, Яначека не устраивало то, что Дальхауз называет «дихотомией вокального и инструментального языка», причем Мусоргский еще и не видел проблемы их опосредования (*Dahlhaus C. Musikalischer Realismus: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. — 2. Aufl. — München, 1984. — S. 122-123*).

<sup>2</sup> Глебов И. Симфонические этюды. — П., 1922. — С. 258.

постепенными), «Женитьба» Мусоргского является не как развитие того, что было, а как раскрытие того, что есть (обнаружение вовсе не предвиденных возможностей музыкального мышления); и малый временной отрезок от «Руслана» до этих новых сочинений есть не развитие, а изыскание, исследование «недр» музыкального слышания, что несопоставимо (по типу движения творческой мысли) ни с чем западноевропейским, где господствовала именно логика развития.

Третий пример — это Модест Петрович Мусоргский. Естественно, что для нас сейчас это первый пример, притом очевидно, что имеющий самое близкое касательство к первым двум — к одному по типу творчества, по типу отношения между музыкой и словом, к другому — еще более тесно-родственное, так как помимо общего типа перед нами и последовательность, и возможное воздействие примера, и ряд более частных сходств.

Итак, есть музыка, и есть поэтическое слово, которое эту музыку как замысел и как мысль проявляет, выводит наружу, которое эту музыку делает возможной, давая ей средство проявиться — и быть созданной. И есть музыка, и есть такое слово, которое призвано как-то оправдать ее (уже в глазах самого создателя), и тут композитор, как поступал и Вагнер, не может, озираясь в поисках родственного себе, не находить в своей эпохе того, что как-то соотносимо с его музыкой, близких себе элементов в языке культуры. И тогда на свет появляется то, что можно назвать мировоззрением в более точном и узком смысле этого слова, но что всё равно остается сопряженным с музыкой как первым и главным для музыканта способом мыслить и творить. Тут, на уровне такого мировоззрения, музыкант уже более сопоставим со своими современниками-немузыкантами, сравним с ними, — но только нельзя забывать, что тут он не выступает как целое явление, как ненарушенный феномен культуры, что тут лишь часть его настоящего, полного мировоззрения сопоставляется с современными ему воззрениями на мир.

\*\*\*

Мусоргский пишет В. В. Стасову 23 ноября 1875 года:

«Не музыки нам надо, не слов, не палитры и не резца — нет, черт бы вас побрал, лгунов, притворщиков e tutti quanti, — мыс-

ли живые подайте, живую беседу с людьми ведите, какой бы сюжет вы не (так! — А. М.) избрали для беседы с нами!»<sup>3</sup>.

Вот ситуация музыки и слова, которую пытались мы схватить выше, — так, как видит ее сам композитор. Не только музыка и поэтическое слово, но и вообще всякое искусство должны выйти за пределы самих себя. То, что можно было бы назвать искусственностью искусства, должно совершенно пропасть! Так осознает композитор свое стремление выйти со своим искусством в самую жизнь, и это тяга именно к сверхъестественности художественного смысла. «Живое», очевидно, противопоставлено всему «художественному», и каждое искусство — каждое искусство — должно, в полнейшем овладении своими возможностями, превзойти себя и пролиться в самую жизнь как элемент реальности. Что бы случайное и минутное ни заключалось в этих словах Мусоргского, они, видимо, выражают — в свою очередь тоже про-являют — глубочайшее его убеждение: искусство должно достигать степени жизненной реальности, — коль скоро оно обязано трансцендировать само себя. Нет сомнения, что специфическое отношение Мусоргского к музыке как искусству, ко всей технологии этого искусства предопределены таким убеждением: все творческие усилия направлены не на создание, скажем, совершенного и замкнутого в себе произведения искусства, но на «живое» как итог и впечатление.

Хотя для итогового впечатления внутреннее совершенство целого, казалось бы, должно было бы составлять необходимую предпосылку (иначе не от чего переходить к «живому»), но внимание и творческая цель решительно переставлены от произведения к «живому», жизненному: «не музыки нам надо...». Даже если не толковать такие слова буквалистски, а видеть в них преувеличение и заострение мысли, от их самой общей сути всё же нельзя уйти: всякие «как» и «что» искусства заканчиваются исключительно живостью, или жизненностью общего воздействия, они втекают в такое общее воздействие и как бы бесследно — раз уж искусство должно перейти свою границу — тают в нем. В отличие от Мусоргского Рихард Вагнер, какое бы значение ни придавал он суггестивности своей музыки, ее общему и целостному воздействию, оставался верен традиционной эстетике целого, которая именно ради смысла целого требует тщательно отделять всякую деталь. Зато в творчестве Леоша Яначека мы

<sup>3</sup> Мусоргский М. П. Письма. — 2-е изд. — М., 1984. — С. 217. Далее при ссылках на это издание: Письма.

опять встречаем нечто родственное Мусоргскому: всё техническое отнюдь не недооценивается, но композитор стремится как можно скорее миновать стадию технического отделявания, стадию конструктивной реализации своих замыслов, чтобы достичь общего итога. Всё техническое не недооценивается Мусоргским, а представляется ему обременительным — техническое не столько помогает, сколько мешает ему «говорить языками». А этого хотелось бы... Техническое — неизбежность, притом тяжелая; оно препятствует непосредственно-вдохновенному, живым мыслям, живой беседе, препятствует искусству быть самой жизнью, хотя, не будь такой воплощенности искусства, внутренней проработанности вещи, не вставал бы и вопрос о переходе искусства в живое... Поэтому композитор даже обязан бороться со всякой сколько-нибудь устоявшейся техникой искусства, что ставит его в противоречивое положение. Так равно у Мусоргского и Яначека. Композитор должен был бы учиться придумывать что-то технически адекватное как-то на ходу — по ходу сочинения музыки.

По всей видимости, Мусоргский в своем высказывании сумел затронуть самые глубокие основания своего творчества, — то, как оно устроено, как внутренне совершается, что для него первостепенно, а что не столь существенно.

Импульсивный набросок, импульсивная эскизность, вся стоящая под знаком конечного и общего итога, им, этим итогом подстегиваемая и ускоряемая, — вот состояние, в котором оставал Мусоргский свои произведения. Такое состояние, которое в одно и то же время вынудило Н. А. Римского-Корсакова затратить немало лет на приведение сочинений Мусоргского в более «нормальный» для своего времени вид и которое позволяет в XX веке наслаждаться собою как «отделанностью» своего рода, поскольку художественное сознание, в отличие от норм XIX века, стало способно воспринимать огромное множество форм как «законченные» и вообще допустимые, то есть, здесь — как такие, где художник имеет право поставить точку.

Искусство, которое так торопится выйти в жизнь, войти в нее как элемент, — это искусство реалистическое, притом особенное, крайнее выражение реализма середины XIX века. Такое искусство находится в безусловном единстве с литературным реализмом XIX века, с тем реализмом, который пользовался новооткрывшимся тогда гибким, бесконечно податливым поэтическим словом, — это слово льнет к действительности в ее конкретности и детальности и способно разнообразно воспроизво-

дить ее<sup>ii</sup>. В отличие от слова риторического, которое всё схваченное в реальности пускает готовыми, проложенными путями, их варьируя, реалистическое слово, завоеванное к середине XIX столетия, уступает действительности с самого начала: действительность — важное и главное, а слово — ее передатчик. Получается так: слово — в распоряжении поэта и писателя, но сам поэт и писатель — в распоряжении действительности, потому что правда — не в слове, а в жизни. Это несомненно так. И Мусоргский знает о таком завоеванном литературой новом слове, и вот на такое слово он и ставит всю свою музыку. Но вот насколько слово сохранит всё же свою самоценность, а вместе с тем и художественность, насколько оно, напротив, обречет себя действительности, зависит от писателя, от творца. Ясно, что Мусоргский придерживался в этом отношении самой крайней позиции — не надо ни музыки, ни слова, искусство как таковое несет в себе свое же отрицание: ради того, чтобы быть больше, чем искусство, ради того, чтобы выйти за свои границы, оно должно всецело стать жизнью. Это реализм, и мало того — реализм в самой крайней мыслимой своей форме. На деле Мусоргский, понятно, не хочет, чтобы искусство взяло и превратилось в жизнь; нет, от искусства требуется величайшее, предельное напряжение сил с тем, чтобы превозмочь «искусственное» в себе. Поэтому Мусоргский застревает где-то на дороге к такому самоуничтожению художественности, к самоотрицанию искусства. Всё это делает из Мусоргского невиданного в искусстве середины века радикала.

Но вот сейчас пора спросить себя, как соотносится этот художественный реализм и радикализм Мусоргского с его мировоззрением. На этот вопрос отвечу так: он прежде всего прекрасно согласуется с его «мировслушиванием», потому что то, как трактует Мусоргский художественное, поэтическое слово, прямым делом относится к его музыке как системе мысли и системе средств: и мысль, и любые художественные средства всецело подчинены действительности, как разумеет ее композитор, — они существуют только ради того, чтобы дать искусству стать самой жизнью. Они несут в себе самоотрицание искусства как возможность, как логическое продолжение уже начавшегося внутри искусства, — самоотрицания искусства, до конца подчиняемого действительности, так сказать расплывающегося в ней, исчезающего, ломающего себя... И это уже не вообще реализм, но реализм 60-х годов, готовый вести свою линию до самых последних рубежей.

Но если, далее, понимать «мировоззрение» в более узком смысле, если иметь в виду общественные и политические взгляды Мусоргского, то необходимо сказать, что никакой обязательной связи между творческим радикализмом, между «экстремным» реализмом Мусоргского и политическим радикализмом не существует. Позволю себе отнестись по этому случаю к одному, как кажется, общему месту новых исследований о Мусоргском: «Неприкрытый и прямой радикализм во взглядах Мусоргского, безоговорочное приятие композитором не только балакиревских художественных принципов, но и нравственных, философских принципов революционных демократов 60-х годов сделало его искусство социально значимым»<sup>4</sup>. Так сказано в одной новой и, по всей видимости, весьма успешной книге о Мусоргском, и для меня важно, что это хорошая книга. Не хотел бы и как-то придираться к приведенному месту, поскольку сказанное есть в книге вывод из анализа и не возникло на пустом месте. Да и социальную значимость искусства, которое так стремится перейти в самую жизнь, тоже невозможно отрицать. Сомнительным, не доказанным кажется мне только путь, каким получен итог, то есть социальная значимость искусства. Она получена как сумма из принципов искусства М. А. Балакирева и нравственных, философских принципов революционных демократов 60-х годов. Я подозреваю даже, что фактически это последнее прикосновение к идеям революционных демократов выведено из социальной значимости: ведь очень благонамеренно в наш век связывать радикального художника 1860-х годов и с идеями шестидесятников, и с идеями революционных демократов, и в то время, как историк русской литературы свыкся уже с тем, что великий художник 1860-х годов вполне мог быть не согласным с идеями революционных демократов, историку русской музыки бывает не по себе, когда вещи не укладываются послушно в русло максимальной идейной гладкости.

Я бы не хотел спешить и забегать вперед, но обращаю внимание на одно: зрелый Мусоргский высоко ценил поэта графа А. А. Голенищева-Кутузова, и вот как, а *contrario*, обосновывал он приверженность ему: «Замечательно, что в побывке в университете в то время, когда и проч... наш юный поэт... не восхитился гражданским мотивом, то есть не подделывался под моду и не

<sup>4</sup> Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. — М., 1985. — С. 195. Б. Л. Яворский в свое время в заметках о Мусоргском, напротив, писал об «оторванности» Мусоргского «от передовой общественности» (Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. II. Ч. 1. — М., 1987. — С. 202.).



корчил, как мартышка, гримасы г. Некрасова... вполне искренно мог отнестись поэт к тому, что узнал близко: так Кутузов и сделал: ни одного гражданского мотива, ни одной некрасовской скорби» (из письма В. В. Стасову от 19 июня 1873 г.<sup>5</sup>).

Может быть, неудобно побивать одно высказывание другим, слова — словами же, однако меня извиняет то, что это слова самого Мусоргского. Нужно верно их истолковать: не может ли быть так, усомнимся мы, что Мусоргский не осуждает гражданские мотивы поэзии, а просто считает, что они не к лицу были бы поэту Голенищеву-Кутузову, которого он ценит за искренность? Пусть так, — но вот самому же Голенищеву-Кутузову Мусоргский пишет в сентябре 1875 года: «...надо говорить людям правду, не трескучую, а настоящую правду», а непосредственно перед тем: «...близкие жизни и людям, но далекие трескучим тирадам о праве, свободе, протесте, глянem жизни смело в глаза»<sup>6</sup>.

Хорошо известно, что Мусоргский мог подпадать под влияние кого-либо из друзей, однако в любом случае, там, где он не думает по-стасовски (к огорчению своего идейного наставника, который его в основном и главным прекрасно понимал), он не начинал думать по-голенищевски (поэт, напротив, обидно и оскорбительно мало понимал композитора), а он думал по-своему<sup>7</sup>: Стасов не помогает, а Голенищев не мешает появиться на свет «Хованщине», а также и всему тому, что позднее Борис Пильняк, обобщая, назвал «мусоргсовщиной», связав такое слово с «самобытным» и «несуразным» ходом русской истории<sup>8</sup>.

Последнее высказывание Мусоргского — о правде — чрезвычайно значительно, главным образом потому, что в этом письме оно связывается Мусоргским с характером его творчества, в ко-

<sup>5</sup> Письма. — С. 148.

<sup>6</sup> Там же. — С. 209.

<sup>7</sup> Вопрос, который ставил в свое время Б. Асафьев, был ли Мусоргский в письмах самим собой, — «сказать определенно, что Мусоргский именно такой, каким он себя рисует в письмах, нельзя» (Глебов И. Указ. соч. — С. 255), — очевидно, формулировался преувеличенно и неверно: композитор несомненно был и таким, каким подавал себя в своих письмах, и это тоже его способ жить, думать и говорить по-своему, на свой лад, отнюдь не покрываясь «защитным цветом» (Б. Асафьев) в качестве, так сказать, технически отстраненной безличной операции. Мусоргский и в письмах был самим собою; как ему говорилось, так он и говорил; как ему думалось, так он и думал.

<sup>8</sup> Письмо к Д. А. Лутонину от 3 мая 1922 г. // Русская литература. — 1989. — № 2. — С. 226.

тором композитор в очередной раз стремится дать себе отчет (заметим, с большим успехом). Однако с трудом представляю себе «революционного демократа», восстающего против гражданских мотивов творчества — притом в столь принципиальном месте: Некрасов для Мусоргского — «деланный поэт»<sup>9</sup>.

Можно, наверное, лучше понять радикализм взглядов Мусоргского (если таковой имеется), проникая в суть его радикализма художественного. Вот одно его проявление, или одно его начало: творческое создание рождается из того, что прежде называли «внутренней формой», из неповторимого внутреннего замысла-образа, который возникает в душе художника, но для Мусоргского в этой бывшей «внутренней форме» самое важное — прихотливое движение настроений. «Настроения творческие неуловимы и капризнее капризнейшей кокетки; так надо их ловить, подчиняясь всецело их капризным велениям» — писал Мусоргский Л. И. Кармалиной (23 июля 1874 г.<sup>10</sup>). Сами же творческие капризы словно настроены на капризы жизни, таким образом неповторимость внутреннего движения душ нацелена на неповторимость всего внешнего, жизненного, на неповторимость, в какой предстает правда в самой жизни: «...жизнь разнообразна и частенько капризна; заманчиво, но редкостно создать жизненное явление или тип в форме им присущей, не бывшей до того ни у кого из художников», — пишет Мусоргский Голенищеву-Кутузову (в сентябре 1875 г.), и сказанное служит у него подтверждением такого общего положения: «Художественная правда не терпит предвзятых форм»<sup>11</sup>. Как это отражается в творчестве Мусоргского, прекрасно известно: Мусоргский отвергает школьные, заданные, стабильные формы и стремится достичь на редкость полного соответствия явления и формы, в какую оно облечено, — это и есть правда, правда жизни. Форма всегда уникальна: «Настоящее истинно-художественное, — пишет Мусоргский, говоря о Пушкине и Гоголе, об их произведениях как сюжетах для музыканта, — не может не быть капризным, потому что самостоятельно (и)<sup>12</sup> не может легко вопло-

<sup>9</sup> Письма. — С. 147.

<sup>10</sup> Там же. — С. 186.

<sup>11</sup> Там же. — С. 209.

<sup>12</sup> Добавлено мною. — А. М.

таться в другую художественную форму, потому что самостоятельно и требует глубокого изучения с святой любовью»<sup>13</sup>.

Соединение двух сингармоничных «капризностей» и передает правду жизни. Она как неким предварительным условием гарантируется тем, что жизненное содержание не будет подчинено какому-либо надуманному, общему правилу (а для Мусоргского всякое правило надуманно). Чтобы толком разобраться в том, что предлагает Мусоргский, вводя свою категорию «капризного», поистине капризную, нужно, конечно, отделаться в рассуждениях о Мусоргском от остатков механического в представлениях о творчестве и от ложной, мнимой диалектики: когда Мусоргский глубоко, почти до неузнаваемости переосмысливает пушкинского «Бориса Годунова», то не надо говорить, что «Мусоргский сумел шекспировскую основу трагедии Пушкина перевести в сферу музыкальной драматургии»<sup>14</sup>, притом, что этот же «перевод» называется «беспощадной операцией»<sup>15</sup>; не стоит ни представлять себе поэтику пушкинской драмы «шекспировской» — она пушкинская, хотя опосредованно и соотнесена с Шекспиром, ни механически мыслить себе роль стиха в пушкинской поэтике («временная», или «метрическая и темповая предуказанность стиха»<sup>16</sup>, «литературная ретушь» стиха — в противоположность «просторечью»<sup>17</sup>); не надо думать, что у Пушкина и Мусоргского — один «объект», и Пушкин от него дальше, а Мусоргский к нему приближается<sup>18</sup>. Всё это наивная и несостоятельная эстетика, что, к счастью, не портит в остальном ценную и полезную книгу о Мусоргском. В своем увлечении творчеством Мусоргского — оно вполне понятно — исследователь незаметно встает на точку зрения Мусоргского, смотрит и на Пушкина его глазами, по крайней мере склоняется к этому, между тем как для нас теперь очевидна ведь и эстетическая относительность творчества Мусоргского, который разделяет со своей эпохой некоторые общие

<sup>13</sup> Там же. — С. 246.

<sup>14</sup> *Шириян Р.* Оперная драматургия Мусоргского. — М., 1981. — С. 69.

<sup>15</sup> Там же. — С. 77.

<sup>16</sup> Там же. — С. 75, 76.

<sup>17</sup> Там же. — С. 72.

<sup>18</sup> Там же. — С. 73. Ср. с. 74: здесь столь же наивно продолжены рассуждения о «полной слиянности художественной сущности с объектом творчества» у Л. Толстого в отличие опять же от Пушкина.

предпосылки, хотя — замечу, в полном соответствии таким общим предпосылкам, — творит нечто своеобразное и неповторимо уникальное. Вставить же на точку зрения Мусоргского значит разделять его взгляд на психологизм — на психологизм, доходящий до капризной неповторимости<sup>19</sup>, — как на нечто абсолютное и видеть в таком психологизированном искусстве наивысшее достижение. Но ведь ясно, что оно не таково, и как раз пример пушкинского «Бориса Годунова» доказывает нам, что углубленность в психологию с ее напряженным, тяжелым, даже тяжело-весным движением — это не единственная и не единственно ценная позиция художника.

Конечно, исследователь 1980-х годов уже дальше отходит от внушительных и привлекательных стереотипов середины XIX столетия, между тем как в 1920-е годы даже выдающийся исследователь мог еще вполне непосредственно отождествлять себя с психологизмом как безусловным завоеванием: «Если действующие лица опер Глинки „поют“, и поют с неподражаемым совершенством и исключительной художественной законченностью, то действующие лица опер Мусоргского живут полной жизнью, обнаруживающейся в каждом музыкальном штрихе, их характеризующем»<sup>20</sup>. Так писал В. М. Беляев в 1927 году, и у него же есть и более отчетливые высказывания, построенные по схеме: «еще нет» (у Глинки) и «непревзойденный» благодаря «психологической обработке» стиль у Мусоргского. Между тем как в этом «еще нет» пушкинско-глинкинской поры и до сей поры кладись сокровищ русской культуры.

Разумеется, В. М. Беляев находился под впечатлением по-новому раскрывшейся музыки Мусоргского<sup>iii</sup>, — не так, как современный нам исследователь, способный чуть более остраненно анализировать вещи, — такая аналитическая остраненность отнюдь ведь не упраздняет увлеченность и взволнованность творчеством Мусоргского. Но и современный исследователь легко подпадает под воздействие не только искусства, но и эстетических мыслей Мусоргского, и тем более, что «жизнь», как понимал и должен был понимать ее Мусоргский по своему историческому призванию, на деле производит необыкновенный эффект жизненности и на деле же выводит за пределы искусства, — ведь именно в этом произведенном Мусоргским соединении «жизни»

<sup>19</sup> Очень трезво судил о психологизме Мусоргского Б. Л. Яворский (Указ. соч. — С. 201-203).

<sup>20</sup> *Беляев В. М.* Мусоргский, Скрябин, Стравинский. — М., 1972. — С. 26.

и «психологии», основательной и тяжелой, корень так поразившего современников искусства Ф. Шаляпина, наивершиной творчества которого и признается роль Бориса Годунова.

Психологическая интенсивность, с которой взаимодействуют действительность и художническая душа, обе неповторимые до «капризности», оказывается, однако, моментом чуть более внешним по отношению к тому, что должно быть заключено в такую «форму», — хотя слово «форма» тут не очень уместно, потому что речь идет о психологическом модусе, который придается (и как бы вполне автоматически) всей действительности; считается даже, что действительность вообще такова, и наш современник с этим охотно соглашается, когда думает, что у Мусоргского и у Пушкина в их «Борисах» был один «объект», только что композитор был совсем близок к нему, а Пушкин в согласии со своей высокой, но ограниченной эстетической нормой от него удалялся.

А то, что у Мусоргского попадает в поле зрения, что оказывается достойным адекватной передачи, — это сближает его с его современниками — если не с революционными демократами, то с демократическими писателями 60-х годов. Сближает, но и разделяет, сближает по одной линии, разделяет по другой. Сближает тем, что в центр внимания встает народ. Сближает тем, что писатели и наш композитор стремятся сделать народ не «объектом» своего воспроизведения, а стараются переселиться в мир народа, слиться с ним и, стало быть, творить изнутри его. Разделяет их то именно, как они понимают народ, разделяет, наконец, и степень достигнутого, потому что творчество одного приобрело всемирное значение, — вероятно, ценою известного невнимания ко многим специфическим и неотъемлемым от Мусоргского сторонам и элементам его творчества, — тогда как творчество писателей-шестидесятников, преданное народу и жертвенно-благородное, не вышло за пределы отечества.

А прежде всего сближает то, что можно назвать экзистенциальностью творчества. Ведь правда понимается Мусоргским бытийно, она совпадает с самой действительностью во всей ее детализированности и, как можно убеждаться, с действительностью в ее физиогномической характеристике, с самой «существенностью», как еще писали в первую половину XIX века. Художник должен воплотить эту правду — в своем искусстве и в себе. Искусство должно быть чем-то большим, чем искусство, и должно стать живым — как всё в действительном мире. И художник, который несет своим искусством правду, — он берет на

себя эту правду как личность и как человек. Он должен жить этой правдой, и сама его жизнь должна быть этой правдой. «...Не познакомиться с народом, а побрататься жаждется; страшно, а хорошо!» — пишет Мусоргский В. В. Стасову в письме от 16 и 22 июня 1872 года<sup>21</sup>. «...Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального» (И. Е. Репину, 13 июня 1873 г.<sup>22</sup>).

Так в сознании композитора кроме той чуть более внешней настроенности, о которой шла речь, — «капризной» душой на «капризную» действительность, — возникает подлинно идейная, или мировоззренческая тяга к народу. Не как к «объекту», но как к миру, в котором должен жить и сам композитор: необходимо туда переселиться. Это мировоззрение и, конечно же, «мировослушивание», потому что эта тяга в народ глубоко согласована с условиями творчества Мусоргского. Путь в народ ведет, по Мусоргскому, — как все хорошо знают, — через физиогномически верно воспроизводимую речь человека. Речь — это такое же через слух и в звуке воссозданное лицо человека, что лицо с его чертами для писателя и живописца, которые, как Мусоргский, помнят о физиогномической характерологии. Речь как лицо — означение сущности человека: в такой речи возникает «жизненная, не классическая мелодия»<sup>23</sup>; в эстетических представлениях Мусоргского классической красоте противопоставляется жизнь и ее правда («художество должно воплощать не одну красоту»<sup>24</sup>), «классической мелодии» — мелодия «осмысленная» или «оправданная»<sup>25</sup>, то есть основанная на правде, обоснованная правдой. Можно ли радикальнее противопоставлять свой взгляд любой классичности и красоте, чем Мусоргский? «...Итальянская классическая живопись... мертвенность, противная, как сама смерть»<sup>26</sup>, но мало и этого — вообще «живопись... мало-

<sup>21</sup> Письма. — С. 126.

<sup>22</sup> Там же. — С. 146.

<sup>23</sup> Там же. — С. 240.

<sup>24</sup> Там же. — С. 160.

<sup>25</sup> Там же. — С. 240.

<sup>26</sup> Там же. — С. 137.

удовлетворительна»<sup>27</sup> (в письме В. В. Стасову от 18 октября 1872 г.), и «Скульптура белоцветная и темноцветная не-удовлетворительна»<sup>28</sup>!

Задача композитора — небывалым прежде образом проникать внутрь человеческого существа через его слышимую физиогномическую характерность. Известно высказывание Мусоргского: «...звучи человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной» (из письма Л. И. Шестаковой 30 июля 1868 г.<sup>29</sup>). В другом письме (В. В. Никольскому от 15 августа того же года) Мусоргский обсуждает «воспроизведение художественным путем человеческого говора со всеми его тончайшими и жизненными оттенками... естественно, как жизнь и склад человека велит»<sup>30</sup>. Такое характеризующее искусство дает, собственно, не портрет, а сущность и существо, и дает это внутреннее не через изображение, а через уподобление. То есть через уподобление не посредством технических приемов искусства, а через уподобление своего существа тому существу, в которое проникает искусство и композитор, через уподобление своего внутреннего тому внутреннему, или «нутру», как пишет Мусоргский: «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс... в человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и, — продолжает Мусоргский, — кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали»<sup>31</sup>.

Проникновение в сущность другого человека через все видимые и слышимые характерные его черты как уподобление своего существа внутренней сущности другого человека или людских масс — вот предел, к которому стремится искусство Мусоргского. При этом необходимо достичь черт самобытности в их полноте, и отсюда особо ценимо всё еще не изведенное — не трону-

<sup>27</sup> Там же. — С. 138.

<sup>28</sup> Там же. — С. 138.

<sup>29</sup> Там же. — С. 87.

<sup>30</sup> Там же. — С. 90.

<sup>31</sup> Там же. — С. 138.

тое, не пробованное. Правда, слова лишь весьма приблизительно передают то, что здесь совершается. Мусоргский осознавал это как небывалое и был прав. «Черты, никем не тронутые...», «блюдо, которого не пробовали...».

Но такое небывалое совершалось в то время не с одним Мусоргским, и вот если мы посмотрим, что и как происходило с другими, то ярче будет вырисовываться всё необыкновенное, что творил Мусоргский и что творилось с ним.

Экзистенциальное уподобление никак нельзя смешивать с каким-либо хотя бы и до крайности интенсивным «вживанием» в другого. Последнее — эстетический акт или, вернее, проба такого субъективно-психологического акта, тогда как уподобление, как понимал и как обдумывал его Мусоргский, направлено на то, чтобы в конечном счете, встретиться в одной действительности с тем, кому художник уподобляется в своем искусстве: искусство ведь должно перелиться в жизнь, а вместе с искусством и то, что в нем «изображается» (на деле же воспроизводится изнутри и как внутреннее, как некое бытие в себе), и тот, что так это «изображает».

Такое уподобление, в свою очередь, тоже упирается как бы в свою недостижимость, в свою неосуществимость в полном и окончательном виде: никак нельзя ведь стереть черту, отделяющую искусство от жизни, но только надо всеми силами ее стирать. Это мы знаем из Мусоргского. А предшественником Мусоргского, на что уже, кажется, давно обратили внимание в науке, был русский живописец Павел Андреевич Федотов (1815–1852), автор «Сватовства майора» и других хорошо известных полотен. Известно, что эта картина, возникшая в ту стилистическую полосу искусства, которая на Западе получила наименование бидермейера, поднимается над ограниченностью жанра, как трактовали его средние художники той поры, и достигает известной типизации и гораздо более глубокой осмысленности<sup>iv</sup>. Едва ли это возможно оспаривать.

Но известно также, что Федотов, создав этот свой шедевр, медлит предоставить его судьбе всякой станковой картины, а демонстрирует ее зрителям салонов, сопровождая чтением своей «поэмы» «Поправка обстоятельств, или Женитьба майора», которая в подзаголовке названа еще «предисловием к картине». Это «предисловие», написанное самым нетребовательным и легким для сочинения стихом, привязывает к картине сюжет, анекдотически разбавляет ее и лишает той самой символической собранности и молчаливости, благодаря которой она так хороша. Ради

которой она, конечно, и создавалась. Но и живописец не враг же себе: сопровождаемая «поэмой»-«предисловием» картина делается частью целого спектакля, такой игры, которая должна придать ей наивозможную степень живости, как бы обратить в движение всё вынужденно застывшее на полотне, — автор картины и спектакля выступает как сатирический и юмористический актер-комментатор происходящего, то есть уже не символически-многозначительно застывшего в изображении, а оживающего. И это целое дороже одной картины! В картине важно для художника то, что она способна — хотя бы условно — оживать, и для него не много значит то, что картина как таковая при этом непременно снижается. Нет! Главное, что она может или, так сказать, умеет стать элементом жизни, что в качестве такового она обыгрывается почти назойливо и многословно, — многословно потому, что тут ведь и слово (пусть самое неприятное) обязано вобрать в себя как можно больше «жизни», жизненной конкретности и жизнеподобия, которым можно упиваться, скорбя и радуясь. Художественное уже словно бы осталось позади, а теперь все помыслы устремлены к сути жизни, которую хочется схватить и постичь всеми чувствами, во всей полноте, во всей неурезанной конкретности.

Как офицер, оставивший службу ради искусства и покотившийся по социальной лестнице вниз, Федотов предварил Мусоргского. А для Мусоргского стало несравненно яснее вырисовываться то, что таков путь в народ — путь уподобления сущности народа, не отдельным только лицам и не вообще «массам», а именно народу — народу, который, собственно говоря, живет в истории среди всех тех внешних форм, какие она принимает, несмотря на них. Именно поэтому, что уже так ясно стало всё это, такой путь в народ и вместе с тем путь уподобления становится столь экзистенциально острым. Тут речь заходит о самой жизни художника: это ведь он хотя и своим искусством, но в самой жизни должен уподобиться народу.

Мусоргский так писал об этом в письме к Стасову в июне 1872 года — так об этом восклицал в минуту, когда ему было «жутко и горько»: «...в сырье хочется, не познакомиться с народом, а побрататься жаждет». С поразительным прозрением в сущность русской истории Мусоргский говорил о том, что пока народ не взял в свои руки свою судьбу сам, — у Мусоргского это выходило так: «Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним со-стряпалось», — история остается чередой форм, в которых

меняется лишь внешнее: «Ушли вперед!» — врешь, «там же!»: «Вот и восприяла сердечная разных действительно и тайно статских советников...». И никакие успехи цивилизации ничего по существу не меняют. «Прошедшее в настоящем — вот моя задача», — заявляет Мусоргский и даже обретает способность сказать что-то существенное и о нашем настоящем: «Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: там же!»<sup>32</sup>. Метаморфоза истории, а ничто в сущности не меняется!

Вот, собственно, и настоящее мировоззрение Мусоргского: известным, притом неожиданным и весьма глубоким образом понятая, понимаемая история. И в этом же понимании истории, а вместе с тем и народа как содержания-наполнения истории, коренится определенный образ действий и стиль жизни Мусоргского. Действие как следствие мировоззрения тоже есть настоящее мировоззрение Мусоргского, тоже есть неременная составная черта его мировоззрения.

Народ претерпевает насильственную метаморфозу, на него нацепляют всё новые маски, из него всё время что-то иное «стряпают». Сам же народ как то, что составляет само подлинное содержание, ядро существующего, есть нечто сущностно необработанное, сама суть, — понятая как такая, которая ничем не затронута и не искажена. Поэтому народ — это «сырье», или «черноземная сила», как говорит Мусоргский, и эти слова — коренные и ключевые представления в его взгляде на мир. Черноземная сила требует от художника, чтобы он «ковырнул» ее «до самого днища». Таковы представления о низе, который хранит самую суть, самую подлинность. Низ — это и ядро, а ядро — низ. Когда художник идет в жизнь со своим искусством, когда он как художник и человек идет в народ, когда он уподобляется народу, то он спускается вниз; всё тут взаимосвязано — связь всесторонняя и неременная — жизнь, народ, «сырье», «днище», одно влечет за собой другое. Когда «народ стонет» и «лих упивается», то уподобляться народу значит стенать вместе с ним: надо так стенать, чтобы искусство не оставалось только искусством, но и оборачивалось самой жизнью. «От всей музыки Мусоргского идет стон, и стон этот простирается от колыбели до могилы»<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Письма. — С. 126-127.

<sup>33</sup> Глебов И. Указ. соч. — С. 273.

Такой, именно такой взгляд на свое искусство подсказывает определенное поведение, определенный способ существования. В самом быту, в образе жизни, в манере поведения, во всем жизненном стиле надо было явить этот взгляд и этот путь, это воззрение на мир, которое у Мусоргского становилось и известным мирослушанием, мировослушиванием.

Федотов это начал, а Мусоргский довел до крайности — довел до крайности уже в силу своего могучего таланта и, разумеется, вследствие того, что само время, сама эпоха в этом отношении стала более открытой и предъявляла более ясные требования к художнику, если тот был готов копать до самого дна и стенать вместе с народом — даже и как художник.

Эта эпоха сама, реализуя творческую личность, убивала ее, — если только та способна была так именно рассмотреть ее, так разобраться в ней, если она была наделена подлинным творческим даром и была готова вынести на себе такое свое воззрение на мир. Мусоргский не одинок: он окружен такими художниками, которые и вызваны к существованию новой возможностью времени. Таковы быстро сгоревшие и унесшие в могилу свое дарование писатели-шестидесятники: в 1835 году родился, а в 1876 году умер Александр Иванович Левитов; в 1836 году родился, а в 1878 году умер Василий Алексеевич Слепцов; в 1841 году родился, а в 1871 году умер Федор Михайлович Решетников. Самый талантливый из этой группы — Николай Васильевич Успенский — родился в 1837 году, умер в 1889 году, в нищете, болезнях, совершенно опустившийся и спившийся. 1835, 1836, 1837, 1841 годы... Мусоргский родился в 1839 году.

Проходит всего несколько лет, и всё меняется: Н. Н. Златовратский, родившись в 1845 году, доживает до мажорных лет, до почетного членства в Академии наук, умирает в 1911 году, но и эстетика его другая — пусть и зависящая от прежней.

Трудно говорить обо всех одаренных, безвременно погибших, опустившихся, обнищавших людях, что они сгубили свой талант. Они успели его проявить, но главное-то не в том: это сам их талант требовал от них так жить — жить так, а не иначе. Не сгубили их ни житейские тяготы — сами по себе, ни слабование и распушенность — сами по себе. Нет, всё то были сопутствующие моменты принятого на себя, жертвенно взятого на себя, усвоенного взгляда на мир, такой эстетики, которая, как это ни странно, требовала копать глубоко, но и опускаться низко. Опускаться потому, что надо было «брататься» с народом и, входя в самое «нутро», следовать во всем тому, как живет народ, стонать и

упиваться вместе с ним. Отрывочные и судорожные восклицания из письма Мусоргского содержат на одной странице целую систему взглядов с положенными ей очень точно выбранными понятиями. Отсутствует лишь одно — капля сомнения в таком пути, отсутствует такая рефлексия, которая выводила бы за рамки своей «системы», — разумеется, не «стройной» (прямая противоположность всему такому!), но полной и замкнутой в себе. При этом системы в полном смысле слова убийственной и самоубийственной — и внутренне сложившейся ради того, чтобы возникал такой тип художника, чтобы он выносил на себе всё возложенное на него историей и чтобы он, начав говорить свое, неповторимое, вскоре умирал. Что Златовратский жил долго и прочно, естественно, взаимосвязано с тем, что он из всех названных писателей был наименее одарен; он происходил из той же линии, из той же писательской «популяции», но, родившись несколькими годами позже, уже успел заронить в свою душу каплю сомнения — он художественно более слаб, мировоззренчески более вял, он и остранный.

Мусоргский несомненно мог бы выжить, если бы был способен переменить свое мировоззрение, то есть тот способ уподобления личности и творчества действительности, какой у него установился, — Мусоргский мог «бы», если бы отвратил свой путь от губительной последовательности, подобно Н. А. Римскому-Корсакову и Ц. А. Кюи, которых Мусоргский горестно обличал в измене, и с его позиции только справедливо. Однако и Римский-Корсаков, и Кюи с самого начала встали к действительности иначе, и «объективнее», и романтичнее, чем Мусоргский. Всякие «бы» здесь напрасны и неуместны — они способны лишь нагляднее выставить ту неминуемость, которая сопрягала в неразрешимое, неразрывное единство личность, творчество и действительность.

Вот в таком роковом и исторически необходимом сцеплении мировоззрения, жизнеповедения и соответствующим образом понятого и жизненно испытанного искусства и существовал Мусоргский. Всё, что так симптоматично наметилось у Федотова, у него совершенно развилось — и, конечно, в меру одаренности. Оба из офицерства сходят в низы, и оба не возвышают, а принимают свое общественное положение. И если Федотов лицедействует вокруг своего шедевра, снижая его смысл, то и в Мусорг-



ского вложена черта юродствования<sup>34</sup>, которая сказала в стиле многих его писем с их порой нарочитым и навязчивым коверканьем слов, с их искусственно выдерживаемым тоном осмеяния и поношения, как в письмах, где Мусоргский откликается на впечатления Балакирева от пребывания в Праге (январь 1867 г.), с их выпячиванием безобразного и невкусного: «Я, например, терпеть не могу, когда хозяйка про хороший пирог, приготовляемый, а в особенности съедаемый, говорит: “миллион пудов масла, пятьсот яиц, целая гряда капусты, 150 1/4 рыб”... ешь пирог, и вкусен он, да как услышишь кухню, так и представится кухарка или повар, всегда грязные, отрезанная голова каплуны на лавке, распоротая рыба на другой, а иногда и рядом чья-нибудь кишка выглядывает из решета (словно пруссаки почтили посещением), а чаще всего представляется засаленный фартук, сморканье в него, в тот фартук, которым потом оботрут края блюда с пирогом, чтобы чище было... ну, пирог менее вкусен становится». Дальше — больше, и всё это лишь в обоснование своей неприязни к технологическому анализу музыкальных сочинений: «В зрелых художественных произведениях есть та сторона целомудренной чистоты, что начини грязною лапою возить, — мерзко станет»<sup>35</sup>. Кажется, описанию пирога Мусоргский поучился у Гоголя, но лишь с тем, чтобы получить обратный результат, — у Гоголя безобразная деталь со-творит образ вкусного и изобильного, у Мусоргского же как ученика — образ нарастающего изобильного безобразия.

После блестящего этюда А. М. Панченко о юродивых как историко-культурном феномене<sup>36</sup> можно спокойнее отнестись и к своеобразному юродствованию Мусоргского: разумеется, феномен переиначен — он транспонирован в далекую, чуждую эпоху, он водружен на ту же тяжеловесную базу психологизма, что у Мусоргского и пушкинский «Борис Годунов», но благодаря присутствию композитору ощущению истории, ее внутренней самодержавности, тоненькая ниточка из глубины веков вьется и во всех метаморфозах доносит до самой середины XIX века нечто

<sup>34</sup> О «юродствовании» Мусоргского пишут издавна — в том числе и Б. В. Асафьев (Указ. соч. — С. 255), и И. Е. Репин (письмо А. Н. Римскому-Корсакову от 26 сентября 1927 г. // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. — М., 1989. — С. 171).

<sup>35</sup> Письма. — С. 131–132.

<sup>36</sup> См.: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понирко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л., 1984. — С. 72–153.

подлинное. От этой верности идут непревзойденно воссозданные интонации Юродивого и пародии-«перепевы» («Классик» и «Семинарист»), соединение трагического и комического — одно через другое.

Такое «юродствование» Мусоргского, которое начинается в жизни и продолжается в искусстве, и наоборот, — оно, как мы можем быть теперь уверены, имеет глубокие мировоззренческие корни. Если не бояться слов (коль скоро уж мы не убоялись самого слова «юродствование»), то оно знаменует психологическую «расшатанность», внутреннюю непрестанную душевную вибрацию, когда душа и личность человека как бы не соглашались с тем, чтобы застыть на какой-то одной, определенной установке в отношении мира, а всё время, постоянно, обретаются в положении готовности — в положении готовности к тому, чтобы вобрать в себя иное. А это иное и есть — чужая сущность, сущность другого человека, сущность народа, которая просматривается, прослушивается и прочувствуется сквозь физиогномическую характерность всего, всех и каждого. Правда, слова «чужая сущность», «чужое» звучат здесь холодно-формально и формалистично, так как противоречат сути того, что стремится достичь Мусоргский в такой своей установке — именно, в конечном счете, слияния своего с этой, стало быть, далеко не чужой сущностью, например, братания с народом, как писал он сам. И, разумеется, такое отношение к миру, когда личность не соглашается замирать на своем личном и затверживать свое в сколько-нибудь неподвижном виде, — это тоже есть своя, твердая по-своему позиция. Это так, но зато она освобождает творческую личность от какой-либо застылости именно на своем, собственно субъективном. Здесь «Я» не субъект, а мир не предмет, не объект, и их взаимоотношения строятся как раз на уподоблении личности всему иному. Это и дает композитору возможность отождествиться с народом в его истории, что было вполне осознанной задачей Мусоргского.

Но такое взаимоотношение, к которому он стремился, ставит его же самого, как личность, в рискованнейшее положение, когда свое собственное, вместе с данным ему великим талантом, всё время оказывается у него в самой непосредственной опасности. Слово «расшатанность» личности здесь более чем уместно: личность непрестанно отдает свое — иному в экзистенциальном уподоблении себя иному: ради того чтобы всё иное возрождалось в искусстве в своей — превышающей всякое искусство — живой реальности. Личность Мусоргского ввергнута в за-

дачу его искусства. Ее главная особенность — великодушные; великодушные самопожертвования народу и его истории.

Вот величие его призвания. Мусоргский несет его, и, коль скоро всё в его творчестве устроено так, а не иначе, — так, например, что он стнает вместе с народом и стнает вместе с Юродивым, — то он и страдает по мере своего дарования и гибнет по мере своего дарования. С ним творится то самое, что с писателями — его современниками и почти одногодками: то, да не то! И они гибнут, и, как я пытался объяснить, не просто потому, что таковы условия жизни, что эти люди болезненны, слабобольны и податливы на дурной пример, а потому что таков продиктованный жизнью и историей их, заданный им способ соединять жизнь, творчество и собственную личность. И они, как Мусоргский, отказываются от красоты как цели и объекта, от самооценности слова, от художественной техники как чего-то просто перенятого и автоматически приложимого ко всему. И красота, и самооценность слова (то есть всего, что именуют «средствами» искусства), и техника могут явиться в творческих созданиях вновь, но именно в том-то и дело, что они могут возродиться вновь, предопределенные смыслом конкретного замысла. А могут и не возродиться! Сверх того искусство получает тут общий импульс к «атехничности», который для него убийствен, который вносит в него роковое противоречие. Талант же художника должен быть достаточно силен, чтобы справиться и с внутренней противоречивостью и немислимостью, невозможностью своего искусства. И как раз все разделившие судьбу Мусоргского писатели находились постоянно на самой грани того, где решалось, искусство ли еще, литература ли еще, всё то, что они делают. Однако нередко возникало настоящее искусство, искусство очень искреннее и правдивое, искусство высокого качества.

Но только в сравнении с Мусоргским всё это писательское поколение несоизмеримо уже: у них завязан тот же узел, но из тонких, едва ли не рвущихся ниточек. И народ ведь понимается куда уже: народ для них, собственно, одно крестьянство, а для Мусоргского это не так. Но самое главное, так это, очевидно, то, что его искусство, музыка, в одном отношении буквально спасает Мусоргского — несет его на себе, и позволяет осуществиться широте его художественного мира. Средства музыки вызывают к тому, чтобы художник вслушивался в мир, — в конечном итоге получается, как говорилось, мировслушивание на месте мировоззрения, — и они освобождают художника от одноколейности, самозамкнутого слова. Ведь даже и слово Мусоргского, напри-

мер в его письмах, столь свободно потому, что для него не в слове, в последнем счете, дело, — слово окружает музыку и то самое существенное, что совершается в ней; оно поддерживает ее широту, широту взгляда, которая осуществляется в музыке и обеспечивается благодаря ей. Между тем как слово писателей — писателей общей с Мусоргским жизненной судьбы — не случайно упирается во впечатление и наблюдение; недаром очерк и зарисовка делаются основой всего их творчества, и от непосредственности наблюдений трудно и невозможно бывает им отойти, оторваться. Писатель такой судьбы невольно упирается на каждом шагу в тот «материал», которому хотел бы уподобиться, и сталкивается с ним вместо того, чтобы слиться. Взять ли Глеба Успенского, который то и дело дает крестьянам советы, как им жить и хозяйствовать, причем всё это со стороны, без настоящего вникания в жизнь и бытие, в целый крестьянский уклад... Взять ли Слепцова, который в своих талантливых «Письмах из Осташкова» (1862—1863) вечно всем недоволен, вечно по поводу всего ворчит и из народолюбия, как он понимает его, не замечает позитивного народного жизнотворчества и позитивного устройства жизни там, где оно явно, очевидно совершается. Уж не говоря о том, что он не способен ничему радоваться и ничем наслаждаться в жизни, где, судя по его же письмам, совершается и течет жизнь, — везде он видит лишь жалкое и ущербное, везде видит «не то», и это беспрестанное «не то» — при полной неопределенности того, что было бы, наконец, «тем», — ложится мрачной печатью на всю русскую радикальную мысль... Взять ли Федора Решетникова, который, невзирая на всю свою бедность, воспринимается народом как чужой, который к тому же не умеет себя вести, — он носит очки, он закуривает, когда люди едят, за что и устаивается соответствующего обращения: «Эй ты, долговаязая бестия! Пошел отселева! ... Тебе говорят, стеклянные шары. Ты слеп, што ли, што мы едим, а ты тут с твоим проклятым табачищем... Да ты поди, коли тебе говорят, до греха... не ровен час — ребята изобьют»<sup>37</sup>... Повод, чтобы по случаю совсем «нецивилизованной» ситуации, которую описывает откровенный писатель, порассуждать о том, сколь же тверды были внутри ее культурные устои, которые нашей цивилизацией давно уже и без сожаления утрачены, если не растоптаны...

<sup>37</sup> Решетников Ф. М. Очерки обочной жизни (1867) // Решетников Ф. М. Между людьми. — М., 1985. — С. 418.

От всего этого жалко-бытового и горько-бытового Мусоргский в своем творчестве (но не в жизни) был свободен — благодаря искусству музыки, которое можно благословить за это. В самой большой мере явление Мусоргского — это, в пределах заданного историей, исключение из правила, чем правило подтверждается: Мусоргский, загнанный в пределы слова, какое было в распоряжении писателей общей с ним судьбы, — такой Мусоргский едва ли поднялся бы над их уровнем благородной искренности. Не их уровень так уж низок, но его уровень несопоставим с такими литературными достижениями.

Когда Златовратский, писатель уже иного поколения (несмотря на 5-6 лет, разделявших его с поколением Мусоргского), пытался (в «Деревенских буднях» 1878—1879 гг.) подводить итоги общению русских писателей с народом, то получалось так: «...всего замечательнее то, что, начиная с Радищева, наша передовая интеллигенция всегда тяготела к народу, всегда любезничала с ним; не было почти ни одного крупного художника, который не посвятил бы воспроизведению народной жизни своего “досуга”. И — удивительное дело! — никто из них, несмотря на замечательную талантливость и отзывчивость, не дал нам почти ничего глубже и реальнее заметок умного Радищева». Может быть, это так и есть? Согласно Златовратскому, неудача русского интеллигентного писателя объяснялись его неумением (или нежеланием) проникнуть внутрь народной жизни. Буквально так: «Не доказывает ли это еще раз, что “ветхий” культурный художник совсем не годен для воспроизведения народной жизни ни по приемам своего творчества, ни по свойству своей художественной натуры, так чуткой к проявлениям культурной жизни и совсем глухой, мелкой, неспособной к восприятию могучих звуков народной массовой жизни. Чтобы воспроизвести картину этой жизни, чтобы создать тип мирского, общинного человека, нужно быть этим человеком, нужно носить, по крайней мере, в своей душе идеалы этого человека, нужно проникнуться его духом и уметь вдохновляться тем, чем вдохновляется он... Задача нелегкая!»<sup>38</sup>

Если верить Златовратскому, то в литературе до конца 1870-х годов такая задача и не была решена. Можно предполагать, что музыки наш писатель не знал, потому что в противном случае едва ли он удержался бы от того, чтобы не упомянуть достигнутое родственным искусством. Но от тех внутренних постулатов

творчества, которые требовались в 1860-е годы, он был всё же не далек и умел еще четко их сформулировать, — сил Златовратского как раз и хватило, пожалуй, на формулы должного, а не на их творческую реализацию. И вот вышло так, что эти требования, как формулировал их писатель, рассчитаны не столько на писателя — наблюдателя и очеркиста, каким он был в 60-е годы, — сколько на музыканта и композитора. Носить в своей душе идеалы русского человека, проникнуться его духом, уметь вдохновляться тем, чем вдохновляется он, — всё это пока общо и может быть обращено, как требование, к писателю. Однако нужно еще, как пишет Златовратский, уметь воспринимать могучие звуки народной массовой жизни. Возможно слово «звук» было для него лишь возвышенной метафорой, но по сути дела она навязывалась писателю не зря. Можно было видеть, как в 60-е годы жизнь, творчество и личность писателей, художников, способных осознавать в себе требование искусства выйти в жизнь, волею судеб — волею времени, истории, связываются в единый узел экзистенциальной напряженности. Так совсем ли случайно то, что дарований, вызванных к жизни велением времени, не доставало для того, чтобы создавать произведения мирового значения именно в литературе? Не было ли так, что средств расчлененной, дискурсивной, эксплицитной и лежащей на поверхности речи, средств слова, поставленного в известные жесткие условия, просто не хватало, чтобы решать такую особую дерзновенную задачу? И мало было наблюдения — глядения, смотрения и воспроизведения увиденного, воспроизведения искреннего и послушного, одержимого идеей и прилипающего к окружающему, а нужна была могучая стихийная сила обобщения, которой всякая мысль подхватывалась бы, которая вбирала бы в себя и несла бы на себе и всякое впечатление, и творческий импульс. Мало «проникнуться духом», но должно еще быть нечто совершенно отвечающее такому проникновению и такой проникнутости. И это звук, потому что уже и то, во что проникают, есть здесь звук, — и так даже по словам писателя слишком уж трезвого и рассудительного. И вот это умение было дано Мусоргскому; это ему было дано обобщенное слово музыки, и оттого в творчестве Мусоргского исчез один из изъянов всеобщей экзистенциальной связанности искусства, личности и жизни, какой так или иначе всё равно наблюдается в деятельности писателей-шестидесятников, а именно суженность кругозора<sup>39</sup>. То, в чем испытывало столь непосредственную потребность тогдашнее время, и было достигнуто Мусоргским, — «восприятие могучих зву-

<sup>38</sup> Письма из деревни / Сост. Ю. В. Лебедев. — М., 1987. — С. 303-304.

ков народной массовой жизни» и мышление такими «звуками». Не ясно ли, что даже стоявшие перед литературой 60-х годов непосредственные задачи были превосходно разрешены музыкой? Удивительно ли тогда, что музыкант (а не литератор) из всего этого обреченного своему призванию поколения поднялся до мысли о народе в его истории? Удивительно ли тогда, что еще в 1867 году Мусоргский пишет Балакиреву в Прагу письмо, отмеченное напряженностью национально-политической мысли, безмерно поднимающейся над тем мелким и плохо понятым поводом, который вывел Мусоргского из равновесия: «Народ или общество, — пишет он здесь, — не чующее тех звуков, которые, как воспоминание о родной матери, о ближайшем друге, должны заставить дрожать все живые струны человека, пробудить его от тяжелого сна, сознать свою особенность и гнет, лежащий на нем и постепенно убивающий эту особенность, — такое общество, такой народ — мертвец...»<sup>39</sup>.

Когда Златовратский рассуждал о несовершенстве народного образа в русской литературе, Мусоргскому почти ничего уже не оставалось жить. Для такого литератора Мусоргский — с другой стороны жизни. Но что поделать? Музыка, даже когда она встречается со злободневными проблемами дня и способна загореться от них до самых своих недр, она всё же запечатляет их в себе так, что в свою очередь нуждается в проникновении — со стороны слушателей и со стороны народа. Она в своем языке неявна и выговаривает свою суть медлительно. Прошло немало времени, пока мировслушивание Мусоргского убедило слушателей; прошло еще больше, пока мы постепенно не начали разбирать непростые взаимосвязи внутри такого мировслушивания, постигая, что есть в нем и интеллектуальная, мировоззренческая сторона — именно ставшее «слушанием» и воплотившееся в звук воззрение на мир.

\*\*\*

В отличие от того, что часто думают или молча предполагают, в отличие от того, как видится и слышится творчество Мусоргского за рубежом, я считаю, что творчество М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова по своему художественному уровню и значению ни в чем не уступает творчеству М. П. Мусоргского. Мусоргский еще и тем велик для нас, что он не один — он один из многих. Творчество Мусоргского должно быть

<sup>39</sup> Письма. — С. 68.

прежде всего понято из русских условий, в которых оно и возникло с полной исторической конкретностью, поскольку Мусоргский принадлежит совсем недолговечному поколению художников, принесших себя в жертву своему общественному призванию. Отсюда, из узкого контекста, затем из широкого контекста всей русской музыки и культуры понятен и конкретно слышен Мусоргский. Он, как таковой, вовсе и не нуждается в возвеличивании и превознесении во что бы то ни стало, ибо возвеличивается своей культурой и возносится вместе с ней.

Та же перспектива, в которой Мусоргского видят то как великого новатора («вообще»), то как экзотического гения, разбудившего некоторые творческие потенции в западном музыкальном мышлении, — она почетна и вторична. Уже одно то, что завовавший в тупик своеобразный и «мировоззренчески» значимый «атехницизм» Мусоргского поворачивался в Западной Европе своей технической стороной и побуждал к решению некоторых технических задач искусства, говорит о неадекватности восприятия — о той неадекватности, какую вынужден испытывать не один большой художник. Стон обратился в звук, бередающий своей красотой, еще не слыханной. Тогда, по К. Дальхаузу, «Женитьба» Мусоргского — это часть «предыстории современного искусства» (выражение Вальтера Беньямина)<sup>40</sup>. И это тоже, должно быть, верно, но она же, как вся музыка Мусоргского, еще и часть русского искусства XIX века, то таинственное обнажение русских глубин, от которых мы (общество), кажется, всё реже и реже приходим в дрожь, от которых мы, кажется, всё стремительнее отучиваемся.

#### К ВОПРОСУ О МИРОВОЗЗРЕНИИ МУСОРГСКОГО (тезисы)

1. Исследование мировоззрения музыкантов, попытка фиксировать его более или менее точно встречается с некоторыми общими трудностями. Очевидно, что мировоззрение композитора — это не совсем то, что мировоззрение философа или даже писателя, поэта, которые работают со словом. Мировоззрение композитора существует в некотором напряжении между тяготеющим к определенности содержанием мысли как таковой, ее «что», и совсем иной направленностью музыки на свое, вскрывающие слои бытия, ускользающие от слова. Разумеется, речь идет в первую очередь о композиторах XIX века, эпохи Мусоргско-

<sup>40</sup> Dahlhaus C. Op. cit. — S. 93.

го, о композиторах, сопоставимых с ним по месту в жизни, обществе, по психологическому складу и устроенности личности. Даже много писавшие в литературной форме музыканты, такие, как Рихард Вагнер, являют нам то же самое натяжение полюсов: выраженное в слове и выраженное в музыке находится если не в противоречии, то в напряжении, выявляя свою нетождественность. Исследование упирается в определение того, что есть музыка, чего она «хочет» и в определение весьма быстро меняющихся в условиях XIX века взаимоотношений музыки и всего «словесного».

2. В изучении Мусоргского и его наследия есть, сверх того, ряд дополнительных трудностей. Мусоргский почти не высказывается «словесно» и, если даже чувствует в себе «литераторскую» нотку, высказывается отрывочно. При этом его отрывочная, игровая и стилизованная форма высказывания (в письмах), очевидно, соответствует его личности — это игра, но игра человека со своей сущностью, и, как мы знаем, игра опасная и трагическая по своим последствиям. Сами формы игры переняты из глубокой русской традиции и предписаны ею.

3. Характер музыкального творчества Мусоргского — то, как он творит, как он пишет музыку — находится в явном соответствии с тем, как он живет, как он думает, как играет со своей собственной сущностью, как он, собственно, живет. Тут момент тождества.

4. Есть еще один момент, осложняющий изучение мировоззрения русских композиторов XIX века. Это давно обозначившееся отставание музыкознания от нашего литературоведения, от истории культуры, именно в его подходах, в его инструментах анализа творческого мировоззрения. Там, где литературовед стремится анализировать тонко и конкретно, музыковед словно застрял на какой-то давно пройденной нами фазе общих суждений, пользуется чрезмерно общей терминологией или обнаруживает свою беспомощность. Предполагается привести некоторые примеры, подтверждающие это, из нашей литературы о Чайковском, и сделать некоторые выводы.

5. Анализ мировоззрения Мусоргского часто страдает именно от чрезмерной общности. Например, констатируют «демократизм» Мусоргского, между тем как можно показать, что мировоззрение Мусоргского (именно вследствие сущностно особого положения музыканта) «демократично» не в том смысле, что, например, мировоззрение его современников-шестидесятников, оно, по-видимому, отражает гораздо более целостное и цельное представление о русском народе, чем то, которое получало распространение в русском обществе в 60-е годы и позднее. Последнее диктовалось всё более осознаваемыми классовыми интересами, тогда как Мусоргский скорее был ближе к гоголевскому осознанию народа (как целого «тела») <sup>vi</sup>. Этому целостному, неразъятому представлению о русском народе соответствуют мысли Мусоргского о творчестве, о реализме, — сами по себе хорошо известные, они в своей интерпретации нуждаются в уточнениях.

6. Необходимо привести во внутреннюю связь основные ключевые слова, какими пользуется Мусоргский в письмах. Притом, что эти ключевые слова всем хорошо известны, связь их далеко не тривиальна. Несмотря на отрывочность высказываний Мусоргского, эту связь можно установить хотя бы с большой долей вероятности; разумеется, такая связь не дает и не может дать системы в законченном виде. Попутно необходимо устранить еще один предвзвешенный популярной науки — уверенность в близости Мусоргского как автора «Бориса Годунова» к Пушкину и его творчеству. Как раз такой близости полагают предел «40-е годы» с их содержанием в истории русской культуры, с их историко-литературным процессом, — во взаимосвязи основных, ключевых слов, какими пользуется Мусоргский, всё указывает на «40-е годы» как основной источник его мысли и мировоззрения.

7. О высоком уровне философской культуры, какая была в принципе присуща Мусоргскому и о какой он умалчивал, свидетельствует одно как бы случайное высказывание в его письме Л. И. Шестаковой (28-29. X. 1874): «Выход дедушки Петрова в Сусанине, по-моему, есть выход Сусанина (идеи) в Петрове» <sup>41</sup>.

## Комментарии

Расширенный и подготовленный для публикации текст доклада, прочитанного 18 мая 1989 года на конференции в Великих Луках, посвященной 150-летию композитора: «Модест Мусоргский: Личность. Творчество. Судьба». Сборник материалов конференции, для которого предназначалась эта работа, готовился к печати Комиссией по музыковедению и фольклору СК РФ, но до настоящего времени не издан. Опубликованные тезисы доклада приводятся полностью в качестве приложения.

### Источники:

Текст доклада: машинописная копия (41 с.), без авторских пометок (первый экземпляр, хранящийся в Комиссии по музыковедению и фольклору СК РФ, также не содержит авторских пометок). В личном архиве А. В. Михайлова имеется более сжатый — предположительно первоначальный — вариант статьи в двух экземплярах. Второй занимает 32 машинописные страницы, первый — 34 (за счет сделанного позднее расширения окончания статьи).

Тезисы доклада: Михайлов А. В. К вопросу о мировоззрении Мусоргского // Модест Мусоргский: Личность. Творчество. Судьба. Научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения композитора: Тезисы докладов и сообщений. — Великие Луки, 1989. — С. 5-7.

<sup>i</sup> Ср. следующее рассуждение автора о Вагнере из статьи 1970-х гг.: «Отношение поэзии и музыки у Вагнера глубоко диалектично: они не прикладываются друг к другу, но и не дополняют друг друга; поэтическое слово возникает у Вагнера на гребне обретающей членораздельность слова музыкальной речи, пе-

<sup>41</sup> Письма. — С. 188.

перождается, проходя сквозь глубины музыки; музыка рождает слово в своих недрах и, направленная, нацеленная на слово, ему же и подчиняется, она приобретает от этого слова (совершающегося на "наших" глазах мифа истории) свое качество окончательности, последней утвердительности, несравнимости однократного и раз и навсегда данной конкретности единичного, неповторимого (как и всё в истории!)» (*Михайлов А. В.* Варианты эпического стиля в литературе Австрии и Германии // Теория литературных стилей: Типология стиливого развития XIX века. — М., 1977. — С. 273).

<sup>ii</sup> Ср.: *Михайлов А. В.* Детализация действительности у Теодора Фонтане // Теория литературных стилей: Типология стиливого развития XIX века. — С. 444.

<sup>iii</sup> Имеются в виду издания и исполнения в 1920-е годы произведений Мусоргского в авторских редакциях. Статья Беляева «"Борис Годунов" Мусоргского. Опыт тематического и теоретического разбора» явилась одной из первых работ, основанных на изучении оригинального авторского текста.

<sup>iv</sup> О свойстве музыки переносить всякий полагаемый в ней смысл в более широкое поле смысла («трансгрессивности») А. В. Михайлов говорил в докладе «Слово и музыка: Музыка как событие в истории слова» на конференции «Слово и музыка» в Институте мировой литературы им. А. М. Горького (3 октября 1994 года).

<sup>v</sup> Ср., в частности: *Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: История и современность. — М., 1985. — С. 94-131.

<sup>vi</sup> О 1840-х годах как особом, переходном периоде истории русской культуры (ср. немецкий и австрийский бидермейер), разделявшим эпоху Пушкина от эпохи Некрасова, А. В. Михайлов рассказывал в своих лекциях: «...Пушкина от Некрасова отделяет пропасть; поэзию красоты, которой столько же лет, сколько самой поэзии, от поэзии действительности отделяло несколько лет» (Моск. консерватория. 18 мая 1993 г.).

*Комментарии Д. Р. Петрова*

## БОЛЕСЛАВ ЛЕОПОЛЬДОВИЧ ЯВОРСКИЙ ПО ЕГО ПИСЬМАМ

(1992)

Болеслав Леопольдович Яворский был, как мы все знаем и как мы все признаем, выдающимся теоретиком искусства, музыки, был, как вернее было бы сказать, выдающимся мыслителем об искусстве, — так лучше, если есть опасность понимать «теорию» слишком узко, сводя ее, например, к школьной «теории музыки». Б. Л. Яворский же широко мыслил, и мысль его, охватывавшая искусство, его историю, постоянно выходила за пределы искусства, искусств, чтобы само знание об искусстве ставить на более прочный, основательный фундамент. Одним словом, Б. Л. Яворский мыслил теоретически.

Задумаемся теперь над тем, что для всякой теории опорой служит не одна только мыслительная традиция. Человеческие теории никогда не бывают только чистым умозрением, даже если и счесть это чрезвычайно желательным. Теоретическая чистота, которая всегда тоже есть (в не вычленном тем не менее, словно по заказу, виде), осуществляется только таким образом, что в ней осуществляет себя человеческая индивидуальность, которая, выбирая нечто близкое для себя в традиции мысли, начинает — или даже продолжает теоретизировать. Если не бывает совсем чистой теории — такой, которая, будучи теорией, только равнялась бы себе без остатка, без незаполненных мест и без скрыто от себя самой носимых тайн, — если и нет потому на свете ничего подобного, то зато и нет такого человека, который не был бы с самого начала человеком теоретическим — рефлектирующим и себя пронизывающим, даже если и не доведется ему оформлять свою мысль словесно и сколько-нибудь внятным образом. Но в этом же самом и причина того, почему и человеческая индивидуальность не доступна нам в своей чистоте и в своей полноте, — и она скрывается, и ускользает от нас в своей теоретичности, в своей всё выявляющейся, всё время только еще выявляющейся невыявленности, и это с неотвратимостью всегда в самый нужный момент, когда мы стремимся вобрать ее в слово. Теория, мысль, и человеческая индивидуальность, или человеческое существование — они теснейшим образом соединены и связаны друг с другом, и притом не как противоположные начала, по природе далекие друг от друга, но как разное в одном. Теория и индивидуальность — это разное в одном,



или разное об одном, всё об одном: если теоретические построения обнаруживают при вхождении в них нетождественность, или неконгруэнтность всякий раз теории себе самой, то внутри теории происходит какое-то нарушение, или сбой, или сдвиг, и тут можно думать, что так случается (с жестокой неумолимостью) оттого, что теория реализуется в человеческой среде, в среде человеческого. Однако последнее — непереносимое условие самой ее возможности, и, коль скоро так, одно это уже отсылает нас к носителю теории. Обратившись же к «носителю», мы и здесь скоро встретимся с неувязками, неполнотой и «непроглядностью», со сбоями и нарушениями, которые даже обязаны помешать нам рассматривать что бы то ни было наподобие монолитного целого, и поэтому — именно поэтому — у нас есть основания разыскивать некую ускользающую от нас суть дела словно в системе координат, которая задавалась бы нам вообще всем тем, что знаем мы и о сути теории, и о сути индивидуальности — той, которая несет ее на себе и вынашивает в себе. И это тем более так, что обе «стороны» говорят, твердят нам об одном — о том теоретическом смысле, который входит в мир вместе с индивидуальностью и лишь более специально, суженно и особо сфокусированно находит выражение в «собственно» теории. Недостижимую в «самой» теории чистоту можно пытаться дополнить вглядыванием в личность, и можно пытаться рассмотреть (опять же занятие теоретическое!) тут закон, который заставляет человека строить всё теоретическое таким-то, а не иным образом, и заодно допускать все те ошибки, сбои и несуразности, которые должны отнять у построения совершенство и чистоту.

Существуют, правда, такие области теории, которые могут строить себя достаточно непротиворечиво и «чисто», — такова область логики-математической. Однако и она создается через своих человеческих носителей, в чертах индивидуальности которых всегда чрезвычайно интересно распознавать некое соответствие способности человеческого ума мыслить знание максимально отрешенно от среды человеческого, мыслить его в самом себе, внутри самого же знания. При этом типы таких соответствий многообразны и непредсказуемы. Однако то, что для человека, погруженного в область логики-математического знания, может быть лишь несущественной сферой простого любопытства — поинтересоваться, кто же стоит за теорией, то для знания историко-культурного будет выглядеть совсем иначе. Для историко-культурного знания логическая теория во всей ее внутренней

законченности и невзирая на таковую — еще не сама суть дела, еще не вся суть.

Историко-культурное знание — знание культурной истории человечества — обязано интересоваться самопостижением всякой теории, затем же тем, как сама культура постигает сама себя в такой теории, и вследствие этого укорененностью теории в культурно-человеческом бытии.

Всё это — едино, взаимосвязано. Если верно то, что современная наука истории культуры начинает уразумевать себя как историю всевозможных самопостижений любых культурных проявлений и, в единстве с тем, как историю их всевозможных постижений на протяжении культурного времени, то тогда, вполне естественно, она должна как бы замахиваться и на то знание, которое мыслит себя предельно отрешенно и обособленно, — и оно тоже оказывается в пределах общей и цельной истории культуры, и оно тоже обнаруживает свою связь со средой человеческого или с тем, что на казенном языке именуется человечески фактором. Через человеческое только и никак не помимо его распознается во всяком человеческом знании даже и то, что не было бы в нем просто и только человеческим.

## I

От таких неизбежных высокопарностей мы должны перейти к более наглядному. Человеческая индивидуальность ускользает от нас — невольно; и действительно это так — невольно, потому что человек не волен поступать иначе — не ускользать. Это первое и главное свойство человека, которое он делит, впрочем, со всем тем, что может претендовать на какой-либо смысл, на то, чтобы быть рассматриваемым как нечто осмысленное. И он делит его со всем теоретичным и, следовательно, со всякой более специальной, особо строящей себя теорией. Для истории культуры всё это — от «настоящей» теории до человеческих проявлений в жизни — сплошной ряд и сплошной переход. Для такой истории культуры крайне важны всякого рода документы. Это, казалось бы, давно известно. Однако необходимо смотреть на ситуацию с новой принципиальностью подхода: всякий документ — это фиксация ускользающего, и притом, в свою очередь, ускользающая фиксация ускользающего. Вот почему столь желательна документальная полнота всех сохранившихся следов человеческой жизни.

Из всех фиксируемых проявлений личности письма могут показаться предельно далекими от всякой «настоящей» теории<sup>1</sup>. Они же ближе всего к быту и к путанице жизни, а потому и к так называемой непосредственности жизненного. Такой взгляд на вещи отчасти иллюзорен: письмо (как «жанр») уже теоретично, поскольку пользуется словом, этим уже воздвигая на себя груз ответственности слова (той, которую слово заключает в себе, как бы ни обращали его в мелочь); письмо «теоретично» и оттого, что непременно должно нести в себе приметы своего самопостижения, — как именно трактуется этот жанр: коль скоро письмо возникает на своих теоретических предпосылках, оно только уводит от жизненной непосредственности, и в нем фиксируется не «сама» жизнь, но нечто большее — самопостижение личности и постижение жизни, равно как и жанра. Поэтому же существует огромное множество культурных форм жанра письма, которых никто, кажется, даже еще и не пытался расчислить: возможности, какие предоставляют время и место, умножаются безграничными индивидуальными решениями жанра. С одной стороны, письмо — это самовыражение, но только не «чистое», а ограниченное предпрещением (относительно того, каким должен и может быть сам жанр вот в этом случае) и направленное в русло постижения-самопостижения, а с другой, в письме, наряду со всякими допускаемыми в нем темами, может отражаться уже и «сама» теория, то есть та теория, какой занят пишущий по призванию и по профессии; она тут может отражаться и обсуждаться, и даже вполне всерьез, и даже вполне на уровне самих теоретических построений, — всё это дело личностного предпрещения. Но вот какую именно конфигурацию образуют самые разные темы, и какие будут допущены в письмо, а какие нет, и каков будет тон, слог, стиль письма — всё это в целом печать личности, именно так и не иначе разумеющей себя, и печать весьма точная, с небольшой долей случайных погрешностей. Даже сама непринужденность, безалаберность письма и, возможно, царящие в нем беспорядок и разномыслие — это впечатление теоретического (самопонимания). Письмо, отдельно взятое, — это целый документ, в котором, сквозь всю

<sup>1</sup> См. о теории (частного) письма: *Nickisch R. M. G. Brief*. — Stuttgart, 1991 (Sammlung Metzler, 260); *Bürgel P. Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells* // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Bd. 50. — 1976. — S. 281-297. См. также библиографию в кн.: *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts: Texte, Kommentare, Essays* / Hrsg. von Angelika Ebrecht, Regina Nörtemann und Herta Schwarz. — Stuttgart, 1990. — S. 308-316.

случайность обстоятельств его создания, проглядывает личность во всей непреложности своего существования. Это физиогномически-фотографический отпечаток личного бытия, однако в сравнении с фотографией еще значительно приумноженный собственной работой человека, — он в таком отпечатке есть в куда большей степени свое собственное творение, нежели каким могут стать его лицо и облик. Всё родившееся раньше человека и всё большее, чем он, как-то слова и даже мысли, делаются при этом еще и его собственным выражением, его самовыражением.

Итак, письмо — это целый документ, который и следует поэтому публиковать полностью, в максимально полном сохранившемся виде. Таков, очевидно, практический вывод, вытекающий из самоосмысления обновляющейся историко-культурной науки. Невозможно выбирать из письма только что-то важное и прямо относящееся к делу, отбрасывая всякие пустяки, — хотя бы потому, что соотношение важного и пустяков и место «важного» в письме уже касаются дела. Уже сам тон всех пустых, или частных, или мелкобытовых разговоров характеризует автора и входит в состав целого отпечатка — непреложного при всей своей случайности. Кроме того, и это самое главное, никто не знает, что и для кого будет важным. История посмертной публикации эпистолографического наследия разных деятелей культуры разных стран по крайней мере за последние два века учит тому, что публикаторы постоянно и всё снова и снова ошибаются в определении того, что в этой части наследия важно, а что нет, и всегда проявляют — успевают проявить — свое легкомыслие в обращении с таким наследием. Это совершенно одинаково касается наследия лиц, всеми признанных великими, и каких-нибудь художников и ученых, кажущихся третьестепенными. В некотором смысле у них перед историей равные права — еще никто, сразу после смерти их, не может притязать на то, чтобы твердо знать их значение, а значение — это то, что будет — или на худой конец — не будет непрестанно переосмысляться в ряду постижений, который начался с жизни и со смерти таких людей. И, разумеется, требование полноты, относящееся к одному документу, одному письму, в еще большей степени относится к полноте целого эпистолографического комплекса, — однако публикация такого в большинстве случаев оказывается делом неосуществимым, и это очень печально<sup>1</sup>.

Сказанное о письмах распространяется на дневники и тому подобные тексты личного содержания. Дневниковые записи В. В. Ястребцева о Римском-Корсакове — это в своем роде бес-

ценный труд, и замечательно то, что он опубликован в большей своей части. Всё ограничительное, что можно сказать о таком источнике, есть уже его внутренняя сторона — та, без которой, вполне возможно, эти записи и не были бы сделаны. Тем огорчительнее, что эти записи опубликованы всё же не полностью<sup>2</sup>, — то, что касается в дневниках одного только В. В. Ястребцева безотносительно к Н. А. Римскому-Корсакову, и его записи о композиторе находятся в элементарной взаимосвязи: банковский служащий становится нам интересным и приобретает собственный вес, потому что чем больше мы знаем о нем, тем больше у нас шансов узнать нечто прочное о Римском-Корсакове из его текста, при этом не совершив промахов.

Вот почему можно только сожалеть, что письма Б. Л. Яворского напечатаны хотя и в большом числе, но почти сплошь отрывочно. Всё опубликованное позволяет лишь гадать о том облике выдающегося музыковеда, который сложился бы при чтении большого числа полных текстов его писем. Пока же образ остается недостаточно прописанным — непонятно, как укладывались в более цельный облик теоретика те резкие черты, которые бросаются в глаза в его избранных и сокращенных текстах, — они уходят в неопределенность, они как бы упираются в отсутствие четких контуров. Между тем Яворский был несомненно ярким человеком, — о чем мы знали бы, не будь даже воспоминаний о нем хорошо знакомых с ним людей. Однако и этого мало: то, как пользовался Яворский письмом (как особым «жанром»), насколько можно представить себе, чрезвычайно своеобразно и, наверное, привлекло бы историка эпистографического жанра. Можно сказать, что Яворский пользовался письмом как средством самоосмысления или даже как средством известного самонаправления и так или иначе знал, как это надо делать и как надо это делать именно ему. Вообще говоря, нужно думать, что смотреть на письмо как на простое средство коммуникации, сообщения, передачи информации адресату, как на чисто прагматический жанр незамысловатого свойства — довольно наивно. Первым адресатом всякого письма оказывается сам же пишущий, который смотрит на лист бумаги, на каком он будет писать, как на зеркало, в котором отражен он сам, однако опосредованный другим, образом другого или других, кому предназначается текст письма. Сам пишущий вследствие этого

<sup>2</sup> Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева / Под ред. В. В. Оссовского. Т. 1. — Л., 1953. — С. 20.

уже другой — другой себя, если бы можно было позволить себе такой философски перегруженный оборот речи. Пишущий письмо стоит перед несколькими возможностями, какие предоставляет ему ситуация, — он, во-первых, может упорно отказываться видеть в письме что-либо кроме простого сообщения и таким путем по возможности уходить в молчание, молчать о себе, не давая проявиться себе и своему; он, во-вторых, может относиться к письму как к ответственному литературному жанру и в определенном направлении стилизовать его, строить его композицию, делать его особенно выразительным или даже поэтически-красивым, тем самым остраниаясь от непосредственных повода и ситуации и делая себя другим (иным, чем «просто так» в жизни); он, в-третьих, может сосредоточиться на образе своего адресата и подчинить ему свою мысль и свое чувство; в четвертых, он может подчеркнуто строить свой образ и в этом отношении настоятельно «работать над собой», и т. д. «Простых» же писем, хотя бы записок, которые просто сводились бы к передаче необходимой информации, наверное, вообще почти не бывает, — и коротким запискам трудно обойтись без образа пишущего, без того, чтобы он не создавался, и без отражения другого, адресата, в этом образе. Не так часто, возможно, встречаются письма, которые писались бы только ради самого себя, но, вероятно, встретится очень мало писем, которые бы между прочим не писались и для самого себя, для самоуяснения, самопознания, наконец для самолюбования. Последние письма таковы, что другой, другие им как бы и совсем не нужны, разве только что для самолюбования через других, глазами других, — такие письма осуществляют свою коммуникативную функцию, служа посредником между пишущим и им же, пишущим; все другие — только желанные зрители. В таком плане личные и частные письма, возможно, бывают скрытнее публикуемых автором литературных произведений, однако интенсивнее их рефлектируют другого — уже другого, иного в самом себе.

## II

В письмах Б. Л. Яворского выступает на первый план, бросается в глаза волевое начало. Это воля к теории и к ее окончательности, если не исключительности, это воля к знанию в его широте и основательности, к его захвату самой широкой полосой, это воля к тому, чтобы руководить другими на познанных началах. Это, наконец, и воля к тому, чтобы овладеть своим

временем и руководить им под знаком познанного как истинное. Есть другой, другие, а есть — другое. В своем общении с другими Яворский словно полагает между ими и собой, между собой и ими — знание: подобно мечу как знаку власти и вместе с тем отказа от насилия. Только во благо должен и может быть употреблен этот знак безусловной власти; всевластное благо и требует лишь внимания к себе. Еще и потому, что знание по своему существу — достояние общее, оно не принадлежит кому-то одному, но может и обязано стать достоянием всех. Пока же это не так, пока оно не стало общим владением, оно — «мое»: итак, между пишущим и адресатом встает огромное по своему объему и своим перспективам свое знание, — личность в этом своем достоянии, в этом другом, которое принадлежит ему, и пока даже ему одному, колоссально возрастает, становится громадной. Это почти величественно-властное свое-другое импонирует другим.

В таком своем владении своим-другим — громадой знания, какое наметилось и выявилось в сознании властного, — Яворский удивителен, он бесподобно своеобразен. Вот первое по времени из опубликованных пока его писем: в нем Яворский обращается к только что окончившей консерваторию Н. Я. Брюсовой, которой было тогда всего 22-23 года, самому же Яворскому, заметим, неполных 27 лет<sup>ii</sup>. Яворский обращается к Брюсовой как «лицо, принимавшее близкое участие» в ее «учении», как учитель, и уподобляет себя директору, произносящему речь перед «оканчивающими курс учебного заведения», — он готов «взять на себя» «музыкальное образование» Брюсовой, как человек, никогда не забывающий своих обещаний (см. письмо № 1: 1, 249-252<sup>3</sup>). Яворский, как человек, берущий на себя такое обязательство, считает возможным сообщить Брюсовой, что у нее абсолютно отсутствует какая-либо техника игры на рояле, а потому отсутствуют и средства передать свои намерения, что ее сведения в области теории и истории музыки крайне незначительны, а всё пребывание в консерватории — лишь предисловие к настоящим музыкальным занятиям. Всё это рассказывается без какой-либо тени иронического преломления, в тоне деловом и только констатирующем: «...по фортепиано Вы были у такого профессора, который не знал той азбучной истины, что лучший

<sup>3</sup> Материалы Б. Л. Яворского приводятся далее с указанием тома и страницы в тексте по изданию: *Яворский Б. Л. [Избранные труды]. Т. 1: Статьи. Воспоминания. Переписка.* — М., 1972; Т. 2. Ч. 1. — М., 1987.

профессор есть “деятельность под умным руководством”; деятельность без руководства будет самообразованием при случайной помощи посторонних лиц; умное руководство без деятельности будет только предисловием» (1, 250). Не закроем глаза на то, что Яворскому попутно удастся выразить в весьма отчетливой, афористической и, стало быть, сложившейся и выношенной форме два исключительно общих по значимости педагогических принципа, в которых обращает на себя внимание понятие «деятельности», примененное, очевидно, терминологически и с особым значением. Яворский пишет письмо в авторитарном тоне, прекрасно сознавая, что у него уже есть завоеванный авторитет и все права на него. Вскоре после приведенного места тон Яворского становится почти пророческим, и вот что характерно: как до этого не было в тоне письма ни смягчающей иронии, ни, напротив, неделовой расpalенности, так и теперь, в пророчествующем разделе письма, нет ни высокопарности, ни даже намеков на точки схождения с той символистской поэтикой, которой по букве были бы близки некоторые слова и словосочетания («Царство»; «пределы того Неведомого Царства»), — и здесь всё опять само собой уходит в дельность тона, невзирая ни на какие пророчествования: «Теперь за Вами находится Царство Вашего Прошедшего, в создании которого Вы не были вольны, а перед Вами расстилаются пустынные пространства того царства, которое будет создано Вашей собственной волей, Вашей собственной жизнью. Теперь вопрос в том, будет ли это Будущее Вашим царством, в котором Вы будете властвовать, или же это только будет пространство, по которому Вас, рабу своих денежных средств, пронесут или проташат темные духи “случайных случайностей”» (1, 251). «...не создавайте Пустынного Царства, а не то сами погибнете», — обращается молодой Яворский к молодой пианистке, вторя Фридриху Ницше<sup>4</sup>, неизвестно, насколько сознательно; и такие высокие речения хорошо сочетаются с более прозаичным и дельным: «...почаще производите смотр пройденного пути, суммируйте сделанное, подвергайте критической оценке оставленные памятники...». Всё это прочно и, можно бы сказать, великолепно держится на столь же прочно усвоенном образе знания, которое автор письма со всей ответственностью представляет, репрезентирует; авторитарный тон, без ма-

<sup>4</sup> Яркое слово Ницше — «Пустыня растет: горе тому, кто скрывает в себе пустыню» — могло быть известно Яворскому; см.: «Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt» (*Nietzsche F. Werke. Bd. 6.* — Leipzig, 1907. — S. 444).

лейшей улыбки, этим в его глазах вполне оправдан. Да он неожиданным образом и на деле оправдывается: пророчествующий, пусть и столь трезво, никогда не пророчествует по своей воле, и Яворскому под конец удается нечто предсказать — да, предсказать: «У Вас перед братом, — пишет он под самый конец, — то преимущество, что перед Вами есть поле деятельности; правильно ли Вы его выбрали, покажет Ваше Будущее Царство; перед Вашим братом нет такой дороги — перед ним пустыня и за земле и на небе» (1, 252). Образ пустыни не отпускал пишущего, однако о себе пророчества никогда не удаются, и Яворский безусловно не предчувствовал, когда писал эти (страшные по-своему!) строки, что ему самому вскоре предстоит сочинять романсы на слова брата Брюсовой, то есть поэта В. Я. Брюсова, а чуть позднее быть его же соратником в деле советского культурного строительства, — Яворский сотрудничал же в учреждениях со столь полноразличными наименованиями, как АКМУЗО, МУЗО ОХОБРА, ЦКУБУ и НКП; он же был научным сотрудником Зубовского института, заботливо переименованного в ГАХН и затем разогнанного. Отсутствие и намек на иронию в первом доступном нам письме, конечно же, согласуется с дальнейшей судьбой ученого — разумеется, всё, в том числе и отсутствие иронии, и пророческий тон, и авторитарность, и власть, и образ науки, знания, и сам столь рано завоеванный авторитет — всё это идет из одного источника, и всё это предопределяет и тот, скорее всего, незамеченный ученым поворот, когда этот властный по природе человек стал жертвой своей эпохи. О себе действительно не предсказывают, — если только косвенно и невнятно для своих же ушей<sup>iii</sup>. Пока же Яворский выступает как водитель музыкальной души и натуры, как призванный к тому водитель, обращающийся с душами властно, говорящий с ними громко, но достойно.

В следующем из опубликованных писем Яворского Н. Я. Брюсовой — от 23 июля 1904 года (1, 253-254) тон чуть снижается, а предписания делаются конкретнее, нисколько не утрачивая в своей всеохватности: «Затем Вы предпримете обширнейший труд [по] истории музыки, не истории композиторов или заглавий сочинений, а настоящую историю музыки, содержания, а не внешности, которая поместится в петите» (1, 253). Как должно быть понятнее нам теперь, нежели адресату 1904 года, а то и самому писавшему в то время, план этот задумывается не для нее, а для него, не для Брюсовой, которая никогда не могла бы его исполнить, а для Яворского, который

всю жизнь провел в размышлении о таком труде. Подобно тому как в первом из писем Яворский сумел в самой зрелой и уверенной в себе форме сформулировать свои педагогические принципы, так здесь формулирует он свой подход к истории музыки, и делает это столь же принципиально и уверенно: «Это будет история как музыкального материала... так и музыкального содержания... Придется отрешиться от внешней, часто унижительной шумихи внешней музыкальной жизни и судить только о настоящем смысле музыки. Задача очень трудная... конспект может быть написан без единого имени композитора или сочинения, — главное — суметь удержаться [на] исходной точке и не увлечься анекдотической стороной; судить о настоящей музыке, а не о сценическом действии» (1, 253-254). Нельзя судить по этому письму, было ли такое представление о курсе истории музыки как-то подсказано возникавшей в те времена в западной науке идеей истории литературы без имен или оно сложилось у Яворского совершенно самостоятельно, — нет сомнения в том, что такому представлению об истории музыки (возможно, следовало бы говорить об истории музыкального мышления) Яворский оставался привержен в течение всей жизни; можно не сомневаться также и в том, что такая установка в отношении музыки, музыкального произведения, композиторского творчества, «внешней» истории музыки имела самые далеко идущие последствия, что касается как теоретического творчества, так и самой жизни Яворского, — она проистекала из недр его личности и была предписана ему положенным ему бытием; все трудности и странности обращения с музыкой, какие сопутствовали Яворскому, находятся в связи с этим подходом к музыке и взглядом на нее. В свою очередь этот взгляд и подход находится в связи с глубоко усвоенным им образом знания и науки — с тем, что сделался своим и использовался как своего рода увеличительное стекло, гигантски умножавшее личность и придававшее ей исключительную уверенность в себе. Этому же сопутствует и известная прозрачность личности для самой себя — Яворский, объясняя свой образ истории музыки, в некоторой степени затрагивает сферу «предрешиений» своей личности. В известной степени! Потому что, с одной стороны, этот образ истории настолько внушительен, чтобы представлять интерес и для современной истории культуры, — с ним вполне возможно и теперь вступать в диалог и в дискуссию: вполне допустимо, к примеру, предположить, что связь внутреннего и внешнего в истории музыки можно видеть и совсем иначе, чем это делал Яворский

почти 90 лет тому назад, однако очевидно и то, что взгляд Яворского отмечает такую позицию, которая, как логически крайняя, именно потому и логически оправдана, она всё еще возможна, всё еще мыслима, хотя вся «анекдотическая» сторона истории музыки (как и культуры вообще), вполне возможно, приобретает, как своеобразный язык случайного, совсем иную значимость после того как прояснилась внутренняя логичность пути, каким идет музыка, — вот именно на доказательство этого последнего и были положены труды Яворского, и надо только по-хорошему вообразить себе, среди какой музыкально-исторической пустыни проповедовал Яворский свой крайний взгляд: история музыкального мышления вместо набора несвязных музыкально-исторических сведений. Но это с одной стороны, а с другой, Яворскому, в противоречие с такой глубиной взгляда, не доводилось, как можно думать, и на себя самого смотреть в это время несколько отчужденно, — поэтому, возражая против вагнеровского образа развития истории музыки в XIX веке, который получил в науке широкое распространение (вся история музыки вливалась в Вагнера как свою кульминацию), Яворский совсем не заметил, что от своей глубины сворачивает на недоказуемое: «...единственными музыкальными деятелями XIX столетия были Шопен и Лист» (1, 254). Тут говорит привычка музыкального слуха, выработавшаяся установка, как таковая заслуживающая уважения, — говорит привычка, и не более того. И посмотреть на себя со стороны, и свои слуховые привычки и вкусы постигнуть тоже только как исторический момент, как относительность в сплетении исторических перспектив вкуса, слуха и взгляда, возникающих в ходе истории, Яворский совершенно не мог и не хотел.

Побывав в Париже на концерте С. Кусевицкого, Яворский замечает: «...первая симфония Брамса была заменена 4-й, все-таки немного лучше, хотя скука большая» (28 мая 1926 г.; 1, 356); ср.: «...первая симфония Брамса... бесконечно скучна» (27 мая 1926 г.; 1, 355); «...программа (концерта Фуртвенглера. — А. М.) была на редкость неинтересная — 4-я Бетховена и 1-я Брамса» (26 апреля 1926 г.; 1, 329). Остается принять это к сведению. Зато понятно, что никакая наука, сколь бы научной она ни была и на какую бы твердость ни претендовала, никогда не сможет обосновать положительные тезисы типа того, что Шопен и Лист были «единственными» музыкальными деятелями (ср. уже встречавшееся понятие «деятельности») в XIX веке, то есть единственными, кто развивал музыкальное мышление в ту эпоху. Ясно,

однако, и то, что Яворскому — согласно типу его отношения к своей науке — необходимо было простирать свою власть и на такую область исторических относительностей и, что в сущности то же самое, знать наперед всё свое — всё это знание, уже заранее взятое в свое владение, вопреки другим. «Всякое насилие над своей природой ведет ко лжи, а ложь ведет к естественной гибели», — из письма В. М. Богданову-Березовскому (22 октября 1925 г.; 1, 319). В этом смысле Яворский всегда оставался верен выпавшему на его долю предрешению. Это вовсе не освобождало его, однако, от внутренних противоречий, одно из которых, и весьма на глубоком уровне, мы только что могли наблюдать, — застигнув Яворского в тот миг, когда он — вопреки общей сути своей теоретической установки — пытается остановить историко-музыкальное движение, и остановить его на себе, то есть на своем привычном вкусе. Это как бы и есть такое место, где власти, которая была в натуре Яворского, должно было проговориться о себе в наиболее чистом виде.

Как сказано, по всей видимости, этим внутренним самопостижением и постижением своего знания объясняется в жизни и деятельности Яворского очень многое. Как явствует из воспоминаний, друзья и ученики Яворского, подпадавшие под несомненно благотворное влияние его личности, находили ключ к характеру своего «мэтра» и хотя бы интуитивно знали что-то о подоплеке властных движений и жестов своего учителя. По рассказам М. В. Юдиной, она после проигрывания Яворскому Второго концерта С. Прокофьева была совершенно уничтожена и «повержена» критикой, причем, замечает Юдина, «нечто разумное во мне тайно хранило меня от уныния» (1, 208<sup>5</sup>). После второго проигрывания, когда Юдина всё «сыграла совсем так же или почти так же, как и в предыдущий свой приход», она «была осыпана похвалами», — «А я Вас испытывал, — попросту ответил мэтр, с хитрящей ухмылкой, — вот, значит, Вы человек сильный и художник убежденный!»

«...Болеслав Леопольдович был светел и прям», — пишет М. В. Юдина в своих воспоминаниях о нем (1, 212). Это прекрасные и редкие слова, которых мало кто удостоился. Несомненно, Мария Вениаминовна Юдина оставалась в кругу друзей и почитателей Яворского, и трудно представить себе, чтобы довольно жестокое испытание, которому была она подвергнута

<sup>5</sup> См. также: Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы. — М., 1978. — С. 241-242.



(что было бы, не будь второй встречи и второго проигрывания?), властно ввело ее в орбиту светлого и, очевидно, благого влияния Яворского.

Письма пишутся не для всех и всеми читаются в лучшем случае после смерти их писавшего. Вполне возможно, что многие ученики и почитатели Яворского не подозревали о мучительном положении его в стране и эпохе на протяжении последних двадцати пяти лет его жизни, — возможно, они знали об этом с иной стороны, может быть, даже лучше, чем читатели собранных посмертно писем. Но в таком случае читатель писем узнает об этом в свою очередь иначе и, возможно, глубже современников жизни Яворского, поскольку в письмах это мучительное положение сказывается отнюдь, например, не как страдание от притеснений, от невозможности делать свое дело, как это обыкновенно бывает, но как возложенное на себя самомучительство насильственного отождествления с происходящим. А такое самомучительство зависело еще — так можно думать — от самого коренного и глубинного предрешения и было взято на себя, — если угодно, жертвенно. Было положено — и предрешено — овладевать движением времени, эпохи, а не противостоять ему, как одинокий, а потому бессильный и безвластный человек перед колоссальной бездушной машиной. Приходилось — в силу предрешения — упорно возводить машину исторического совершенства в идеал и держаться идеала даже тогда, когда этого не нужно было самой машине, казенно вращающей свои колеса.

Лишь очень поздно, во время войны и почти накануне своей кончины, Яворский пишет Шостаковичу прекрасные слова, раскрывающие меру перенесенных страданий: «Надеюсь, что мы скоро услышим и Четвертую. Рапмовцев не будет, их должна смести Отечественная война, и большое значительное содержание этой симфонии — дерзновение и его осуществление — должно прозвучать. Теперь глотки не заткнешь, прошло их деспотическое время, устанавливавшее для композиторов этикет допустимых почтительно-радостных “эмоций”» (13 октября 1942 г.; 1, 607). А еще 28 марта 1938 года Яворский в письме Г. М. Когану роняет тяжелое слово — об «озлобленной маниакальности» нашей современности (1, 197). Даже все иллюзии краткого текста из письма Шостаковича — он вдохновлен мучениями четверти века — живут чувством мнимого предсмертного освобождения, — «прошло их деспотическое время!» При этом мысль упорно, как и положено ей, как ей и привычно, целенаправленно устремлена на теорию музыкально-исторического

развития, о котором в этом же письме Шостаковичу Яворский дает свои завершительные синтезирующие формулы. Не будем скрывать от себя, что эти формулы самым решительным образом расходятся с исканиями современной нам науки истории культуры. Душу Яворского словно наполняет удовлетворением то самое, что, кажется, грубо противоречит испытанному им чувству внутреннего освобождения от деспотизма своего времени, — «Бетховен тем и значителен в своих симфониях, что каждая выявляла текущий момент в процессе протекания исключительной эпохи. Народился бодрый шовинизм, и появилась Седьмая, утвердился легитимизм — и вот на очереди этикетная менуэтно-галантная Восьмая<sup>iv</sup>. И всё это после героической Третьей и драматической Пятой» (1, 606). Получается, что Бетховен находится в самой рабской зависимости от самых преходящих казенных видов, — это еще при том условии, что они определены верно. И далее: «В моем докладе проведена мысль, что в музыкальном творчестве христианской эпохи с IV столетия выявлена борьба осознающего свою значимость труда и стремления использовать этот труд абстрактностью государственного режима, который сопровождал необходимые общественно-государственные процессы». И уже только по этому одному отрывку можно составить себе впечатление о том — многочисленные другие материалы это подтверждают, — что Яворский тяготел к тем синтезирующим опытам первой трети XX столетия, которые стремились сблизить и связать материальное и духовное, или социологическое и творческое, которые вообще стремились установить и подтвердить некое единство всего — от биологии до духа — и воспроизвести его, также и в науке: «Я постарался установить... психические и психологические принципы, которые организовались в течение... многовековой борьбы... Для этого пришлось начать с биологических основ поведения — с энергии, ее видов и соотношений» (1, 606-607).

Для подобных синтезов Яворскому приходилось захватывать неохватные пласты знания, причем и такие, в которых он никак не мог бы двигаться и мыслить самостоятельно, — захватывать их с уверенностью, смело переносившей его через всю гипотетичность и неопределенность заимствуемого: «Особенно меня интересуют анализатор двигательный (по моему определению, моторный) и анализатор, которого у Павлова пока что нет, но который он должен найти, если он уже исследует анализатор двигательный, — это анализатор нашего нервного восприятия... Если ты встретишь Рабиновича, то предложи

ему от моего имени заняться выпиской из сочинений Павлова тех определений, которые нас в этом вопросе интересуют как со стороны фортепианно-исполнительской техники, так и со стороны слушания и затем запечатления схем общественных процессов как в исполнении, так и в творчестве» (из письма С. В. Протопопову от 27 мая 1926 г.; подчеркнуто мною. — А. М.; 1, 355-356<sup>6</sup>). Яворский всегда был убежден, «что конструкция движения рук, направленная в клавиши, обуславливает конструкцию исполнительства и его восприятия слушателями» (из письма Л. А. Авербух, 27 марта 1937 г.; 1, 567). Это тоже синтезирующий подход, объединяющий однозначной, по мнению Яворского, связью технику игры, даже ее физиологию, и смысл исполняемой музыки, и он тоже вне всякого сомнения проистекал из сферы заданного, из сферы предрешистости: дотошное внимание Яворского к строению руки и положению рук при игре бросится в глаза всякому читателю его писем; слушая пианистов, Яворский подвергает их самой резкой критике и при этом «слушает их руки» — так, как по выражению Яворского, Артур Рубинштейн «слушает лишь свою правую руку» (письмо С. В. Протопопову, 8 мая 1926 г.; 1, 333); тогда становится понятно, сколь большая похвала заключена в словах Яворского о В. Горовце, который «технически сделал большие успехи..., и пассажи двумя руками стали удаваться» (письмо С. В. Протопопову, 31 мая 1926 г.; 1, 358). У Корто «всегда была очень яркая пальцевая игра, он их как-то вскидывает постоянно вверх во всю длину» (1, 357).

Такие весьма правомерные и благородные поиски единства и синтеза, уходящие глубоко в открывшиеся перед наукой начала XX века возможности, подсказанные, как выходит, схваченные логикой науки, тем не менее все-таки сродни и тому принуждению, которое испытывал на себе Яворский. Принуждение внешнее, и оно же — внутреннее. Эпоха «деспотизма» еще не кончилась от того, что время рапповцев уже прошло. «...Тот, кто хочет быть ведущим деятелем в передовом общественно-культур-

<sup>6</sup> Официозный культ академика И. П. Павлова способен был творить искренних сторонников его учения в самых разных областях знания. У Яворского появлялись союзники или частичные единомышленники, о каких он едва ли подозревал. В своей поздней, архаичной «Эстетике» (1963) Дьердь Лукач около 180 страниц посвятил обсуждению так называемой первой сигнальной системе Павлова (*Lukács G. Die Eigenart des Ästhetischen.* — Berlin; Weimar, 1987. Bd. 2. — S. 5-179). И другие общие источники у Лукача и Яворского тоже находятся — это, например, К. Бюхер с его трудовой теорией ритма (и искусства). Это уже какая-то ирония истории, сплетающая судьбы своих деятелей!

ном процессе, должен осознать и постоянно осознавать все принципы своего творческого мышления и значение выбранной темы творческого задания» (1, 607), — слова из письма Шостаковичу от 13 октября 1942 года, уже цитировавшегося. Слова эти могут быть привлекательны, и в них же отражаются разные уровни взятого на себя принуждения. Конечно, было бы бес тактно придирается к формальным особенностям выражения, говоря, что хотеть быть передовым деятелем нельзя, однако, возможно, что в тексте Яворского это и не простая оговорка. Но ведь и самые обороты — «передовой деятель», «передовой общественно-культурный процесс» — это обороты эпохи, а не Яворского, это перенятые им и на веру принятые фразы. Самое же главное — это, разумеется, невозможность ясно осознавать все принципы своего творческого мышления — такой прозрачности для себя творческое мышление никогда еще не достигало, но для Яворского это принципиальное положение, некоторая постоянная иллюзия рационалистически-просветительского толка, которой он и следует в течение жизни, не затрудняясь порой ни с какими определениями и не замечая их проблематичности, не подозревая о ней, — достаточно сравнить обозначения «психических и психологических принципов» и «их исторических обликов», какие дает он всё в том же письме Шостаковичу. «Мы теперь вступаем в эпоху осознанности, в эпоху проявлений разумной воли» (1, 608), — это звучит совсем в параллель высказываниям В. И. Вернадского, с которым Яворского разделял не столько возраст (Вернадский родился в 1863, а Яворский в 1877), сколько с самого начала научный, жизненный и политический опыт. Осознанность сразу же и прежде всего связывается у Яворского с волей и волевым началом, и в предсмертном письме Шостаковичу с началом свободы — «эмоциональность может проявляться только вольно, импульсивно, при волевой свободе, при волевой самоорганизованности личности, при возможности ее разумного волевого воздействия» (1, 607-608).

Между тем на протяжении 25 лет таким принципом, на который Яворский ориентировал своих учеников и знакомых, был не столько принцип внутренней свободы, сколько следование динамике эпохи. Если музыканты из круга Б. Асафьева после известного увлечения урбанистическим динамизмом, послереволюционным активизмом и ритмами современного производства к началу 30-х годов отошли от таких представлений, то Яворский, и, может быть один-единственный среди музыкантов, оставался им твердо верен: музыкант и исследователь, встретив-

ший революцию 1917 года как сложившийся и зрелый мыслитель, тем не менее проникся принесенными ею представлениями и формами выражения как своего рода идеальности до такой степени, что продолжал придерживаться их и впоследствии — тогда, когда официальная репрессивная политика успела разглядеть свое в совсем ином; такой революционизм начинает тогда выглядеть как прямая противоположность и опровержение огромной эстетики 1948 года — наперед и до самых деталей («Боязнь синкоп, как вторжения новой ячейки...» — письмо от 2 сентября 1934 г.; 1, 392). До последних дней жизни Яворский привержен эстетике как выводу из революции, привержен — через музыку и искусство — революции и ее лексике. Из письма С. В. Протопопову от 28 декабря 1934 года: Яворский не понимает «невероятного увлечения отжившим русским бытом» (А. Н. Островский!): «Теперь, когда идет такая стройка, такая активная работа над отыскиванием богатств как недр природы, так и возможностей движения и в арктических льдах и в воздухе, совершенно непонятна неподвижность в искусстве. Искусство отстало, оно передает только схему процесса разложения старого омертвело общественного процесса, превратившегося в стоячее болото, в котором вянет все, что более или менее желает быть активным» (1, 417–418). Это не что иное, как критика искусства с позиций идеальности совершившейся революции. Из письма от 1 мая 1935 года: «...какой невероятный разрыв между нашей музыкальной речью и окружающей практикой действительности — аэропланами, стратостатами, планерами, танками, подводными лодками, радио, химическими достижениями! Поистине, наш музыкальный язык производит впечатление звукового мусора» (1, 465). Из письма Л. А. Авербух от 12 апреля 1938 года<sup>7</sup>: «Предложите машине, шахтеру, кузнецу применить Ваши ноктюрны, сонатности к своим движениям, что скажет государство, что скажет план государственной работы» (1, 592)<sup>v</sup>; «Надо давать новые задания, а за заданиями делайте экскурсии на заводы, фабрики, шахты, кузницы, плавильни, на аэродромы, в железнодорожное депо» (1, 593).

<sup>7</sup> Ср. еще и в письме С. В. Протопопову от 15 сентября 1934 г.: «...передовой процесс... есть плановость, организация...; изобразительность должна быть современная — целеустремленная индустриальная моторность, индустриальные, аэропланые звучания. Мы унеслись в реальности действительности за миллионы лет от “современных” консерваторских “композиторов” — компиляторов крошек из отбросов, выкапываемых ими в окаменевших кухонных ямах прошлого» (1, 397).

Синтезирующие искания Яворского, а они находились в согласии с глубинными возможностями и логикой науки, были подорваны — и отвлечены в сторону социологического фантазирования — его революционными наклонностями. Отсюда ходы мысли в духе так называемого вульгарного социологизма тех же лет, но, как кажется, найденные самостоятельно — как неизбежные упрощения мысли, согласившейся в одном отношении упроститься (и увлечься «внешностью» развития): «Что симфонизм не противоречит камерности, ясно из того факта, что некоторые композиторы разлагающейся прошлой для нас эпохи пытались писать “камерные симфонии”, невольно чувствуя, что они запечатлевают идеологию уменьшающихся количественно (а следовательно, и изменяющихся качественно) общественных группировок» (С. В. Протопопову, 22 мая 1935 г.; 1, 485) Однако, кто же эти количественно уменьшающиеся группировки?

При чтении писем Б. Л. Яворского создается впечатление — и вполне возможно, что не ошибочное, — о том, что он был человеком, мыслящим широко и государственно, способным, как очень и очень многие люди России, настоящие ее патриоты, к самозабвенному и самоотверженному труду на общее благо. Волевая натура Яворского и его склонность увеличивать вес и массивность своей личности этому нисколько не противоречит, — ведь он перекладывает себя в другое, это другое осваивая и присваивая, делая и объявляя, провозглашая его своим; но при этом несомненно увеличивающаяся в своих масштабах личность претерпевает и существенные изменения, — она должна утрачивать всё мелкое, освободиться от мелкого себялюбия, от, если можно так сказать, мелочной зависимости от себя самого со своими житейскими потребностями и бытовыми запросами. Такой человек — тот, кто способен так преобразить свою личность, — поднимается высоко и получает позицию высокого обзора, он «парит», в его существование проникает нечто от торжественности старинных высоких риторических жанров. И, если только мы не ошибаемся, уже молодой Яворский совершил всё это (то, что было заложено в его натуре и соответствует «предрешиям» — им принятым, но на него же возложенным), — известная загадочность его письма Н. Я. Брюсовой находит во всем этом если не свою разгадку, то по меньшей мере некоторое объяснение: тон письма совершенно уникален и тем энигматичен, однако он лишь соответствует тому, как поставлена личность — исключительно своеобразно, своеобразно — в отношении жизни. Можно вообразить себе, и — позволено думать — без вероятно-

сти большой ошибки, что Яворский был способен как накапливать большие массивы знания, так и управлять большими коллективами, — его дар конструктивен и нацелен на упорядочивание огромных масс. Одно он доказал, другое, то есть способность управлять, по-видимому не было ему чуждо.

Однако, со всеми своими редкостными дарованиями Яворский попал в исключительно неблагоприятные обстоятельства, где не мог ни свободно развернуть свой талант, ни получить нормальное общественное признание и отвечающее ему положение. В такой же ситуации пребывали очень многие из тех, кто стал по сути жертвой своего времени<sup>vi</sup>. Трудно и несколько обидно представлять себе Наполеона, занимающего место приватдоцента (и даже не профессора) при какой-то кафедре гуманитарных наук. В Яворском, как можно предположить, был подобный же переизбыток неиспользованных сил. Никак нельзя было развернуться и потратить эту внутреннюю, не имеющую выхода энергию. В очерке Б. Л. Яворского, посвященном Сергею Ивановичу Танееву, допустимо предполагать такие места, где Яворский переносит на Сергея Ивановича и его ситуацию многочисленные неудобства своего жизненного и профессионального положения; можно пойти дальше и предположить, что Б. Л. Яворский перенял у С. И. Танеева — в таком случае уже едва ли осознанно, — перенял и усугубил по мере времени (с эпохой Танеева несопоставимого) то, что в творчестве и в человеческом облике С. И. Танеева не может не восприниматься нами теперь как известная недоразвернутость, как внутренняя готовность смириться с меньшим, нежели возможно и положено, уходить в себя и вместе с тем в свой профессиональный статус, считаться со всякими внешними и внутренними ограничениями, вести подчеркнуто камерное существование — в противоположность ярким представителям предыдущего поколения, живущим артистично (с одной стороны, Антон Рубинштейн, и совсем по-другому, П. И. Чайковский), — со всеми тягостями и смятением, которые влечет за собой такое существование. Танеев предпочитает камерный академизм такому полету и совершенно явно Мертвый переулочек без воды и электричества — столицам и гастролям. Яворскому казалось, что в области теоретического освоения истории музыки он сделал решительный шаг вперед по сравнению с Танеевым-теоретиком, — однако, если так, то такой же шаг вперед сделал он и в насильственном скручивании своего существования и опутывании его всяческими стеснениями и неблагоприятностями. Возникает вопрос: может быть, и это

тоже относится к глубоко личностным «предрешиениям», которым совсем уж никак невозможно сопротивляться и противостоять? Наверное, в известной мере так это и есть, — ведь ясно же, что известные ситуации, так сказать, историко-политического плана вызвали в Яворском не бурный протест, а желание вычитать из этой ситуации некую идеальную сторону, которая, как при этом чудесным образом оказывается, прекрасно гармонирует с развитием музыки и с тем, какой она должна сделаться теперь, в XX веке, в современности. Тогда, может быть, и все неудобства жизненно-профессионального положения Яворского тоже только вытекали из раз и навсегда предрешиенного. И тогда не следовало бы приписывать слишком много обстоятельствам самой жизни. Однако иное этому противоречит: как волевая натура, Яворский в отличие от С. И. Танеева стремится вытравить в себе всякие черты пассивной созерцательности. А вместе с тем — разве не следует он танеевским путем, разве не следует он этим путем в той мере, в какой камерность и уход в себя, в свои думы и в свой музыкальный мир здесь всё время нарастали и усугублялись? К сожалению, неизвестность музыки, какую писал сам Яворский, не позволяет судить о нем с этой существенно творческой стороны, — но ведь и сама неизвестность музыки о чем-то говорит; как композитор, Яворский для нас молчит, и его музыка не стала элементом хотя бы и самой широкой культурной памяти, между тем как музыка Танеева по сравнению с его учителями и предшественниками просто имела куда меньший общественный резонанс, и это можно даже считать вполне незаслуженным невниманием со стороны общества. Яркий выраженный общественный темперамент Яворского диссонирует со всякой камерностью, на которую он между тем тоже обречен — временем ли, судьбою ли. И настолько несовместимо (а должно совмещаться!) с какой бы то ни было камерностью само существование Яворского, что сравнение его с полководцем вполне, как оказывается, уместно.

Ведь, конечно же, не будет какой-либо обидой для памяти Яворского, если мы скажем, что в истории музыки он поступает и с историей музыки обращается как командир, — может быть, как ее главнокомандующий. Но что бы это значило? Полководец должен полагаться на свой творческий дар. Дар — это знания и интуиция. Как бы ни сверялся и как бы ни считался полководец, — или, скажем, главнокомандующий, — с объективными данными и с военным искусством, он обязан принимать в конечном итоге единоличные решения, беря всю ответственность

на себя, и единственно, чего не допускают и не терпят такие решения, — это бесконечных сомнений и неумеренного критицизма в отношении самого себя. Вечно колеблющийся полководец невозможен, и будь он таким по природе, он никогда и не сделается полководцем. Итак, решения приходится принимать, в самом конечном счете полагаясь на свою интуицию, составляющую важнейшую часть полководческого дара, а затем остается лишь отбросить все сомнения в правильности своего решения и выполнять его. Вот именно так и поступает Б. Л. Яворский. Когда он обращается к истории музыки, в нем говорит знание и та интуиция, на которую он уже должен — обязан полагаться и которой он должен слушаться. Тогда получается следующее: интуитивно найденное начинает представлять окончательностью. Трудятся знания, творческая сила, интуиция. Он — единственный, и та история музыки, над которой он работает, — это его, ему принадлежащая история музыки. Не удивительно — как историк музыки, теоретически трудящийся в этой области, Яворский в свою эпоху всем противостоит. Это — так, во-первых, потому, что его уровень очень высок, его требовательность столь же высока — это требовательность в первую очередь к другим, которые расположились в его, ему принадлежащей области. Это — так, во-вторых, потому, что сотрудничество с Яворским было бы невозможно как бы по определению, — не бывает двух военачальников сразу и одновременно. Вот почему мы находим так много музыкантов, которые оказываются под сильным впечатлением личности и учения Б. Л. Яворского, — по-видимому, больше личности, чем учения, — и так мало его единомышленников и продолжателей<sup>8</sup>. Всю жизнь Б. Л. Яворский воюет один в области истории музыки, и это его, ему принадлежащая история музыки. Сейчас же, в наши дни, какое-либо продолжение музыкально-исторической теории Яворского уже невозможно, — по логике существования науки эта музыкально-историческая теория относится к своей эпохе, и ее отделяет от наших дней слишком много времени и слишком много звеньев научного

<sup>8</sup> Видимо, есть нечто типически характерное в искренне-восторженных воспоминаниях М. В. Юдиной: «А вот о чем мы говорили меньше всего, так это о «пианизме», или о той субстанции, том ремесле, творчестве (зовите это как хотите!), о той проблеме, которая так называется! Грешный я человек, эти проблемы вне меня или я вне их. Но мой всеведущий друг по неповторимой своей оригинальности и широте и в этой сфере владел многими, многими сокровищами! Я слушала с восторгом и про суставы, локти, октавы, аппликатуру, pedalization, артикуляцию, позиции и прочее — ибо: «кто говорил и как говорил!» (1, 212; Мария Вениаминовна Юдина. — С. 245).

становления, — самопостижение науки, во всех возможным его версиях и вариантах, стало существенно иным<sup>vii</sup>.

На таком временном отстоянии от Б. Л. Яворского не так уж трудно видеть, что его взгляды на историю музыки, а также и всей культуры в целом, определяются творческими озарениями мысли, которая движется в известном направлении, имеет широкий обзор всей доступной исторической местности, но не поднимается до уровня критики самой себя, — до того, как говорилось выше, чтобы и себя самое, свой взгляд, брать исторически и относительно. Яворский поступает как полководец, как диктатор — он выносит решения, он отдает приказы и распоряжения. Приказ, очевидно, наделен своей мерой истины — он истинен постольку, поскольку подлежит неукоснительному исполнению, и опровергает его, если только опровергает, истина самой действительности, а не что-либо иное, например, не возражения и не реплики. Яворский как ученый, как историк музыки, как кажется, никогда не слышал реплик и, видимо, никогда их не получал, — ему не от кого было выслушивать их; друзьям или ученикам он либо рассказывает о том, что думает, либо дает советы. В одном случае он доводит до сведения друзей свою истину, им же установленную, в другом — отдает распоряжения, — видимо, с достаточным основанием предполагая, тоже чисто интуитивно, что адресат сумеет слить авторитарность тона со своим общим впечатлением от личности пишущего в некоторое более высокое единство. Он отдает свои распоряжения со страстью, которая творит своего рода художественность и заставляет на время позабыть о том, какого рода экзистенциальный «дискомфорт» стоит за всей ситуацией, — он велит отучать от ноктюрности и вести школьников на завод и в кузнечный цех, и это для того, чтобы они учились правильно играть на скрипке или на рояле, и можно спокойно предположить, что сам Яворский ни на каком заводе не бывал, поскольку иначе такой визит мог бы и нарушить стойкие представления об идеальности происходящего вокруг. Но и в истории музыки — всё то же: что иное, как не такое распоряжение, приведенное выше суждение Яворского о камерных симфониях, запечатлевающих «идеологию уменьшающихся количественно... общественных группировок»? Читая подобное, мы должны удивляться мощи логически протянутого предрешения, сложившегося и соумножившегося со всей ситуацией существования мыслителя, который способен делать и записывать на бумаге подобные выводы. «Так как мне теперь удалось оконча-

тельно установить, что романтизм был стилем выявления и организации эмоции, то теперь меня очень заботит, что является принципом стиля нашей эпохи. Я всегда думал, что... теперь настало время не проявления воли, а организации воли, организации волей», — из письма С. В. Протопопову от 10 августа 1935 года (1, 503). И оттуда же: «Если мы теперь, в 1935 г., знаем, что такое классицизм и романтизм...», — надо полагать, что сейчас в 1992 г., ситуация нашей науки существенно «плачевнее»: наше знание, если присмотреться к нему, окружено множеством вопросов и сомнений, и тем более едва ли кто-либо возьмется устанавливать что-то окончательно.

Такое обольщение успехами знания под влиянием своей же собственной творческой активности сопровождалось еще у Яворского усилением и укреплением — совершенно вопреки «духу времени» и вразрез с ним — всего того, что мы вовсе не случайно привыкли соединять с вульгарной социологией, то есть методом проведения прямой, прямолинейной, неопосредованной и потому грубо упрощающей связи между трудом и творчеством, «классом» или социальной группой и творчеством, творчеством и идеологией и т. д. Так выглядит дело по крайней мере по материалам опубликованной переписки, — достаточно сопоставить развернутое, теоретически насыщенное письмо А. В. Луначарскому ([конец 1927 г.]; 1, 369-379) с весьма значительным предсмертным письмом Д. Д. Шостаковичу (13 октября 1942 г.; 1, 606-608), чтобы заметить утверждение ложносоциологического угла зрения на развитие искусства. Он, можно думать, делался привычным и, теоретически затверждаясь, окаменевающим.

В 1935 г. Яворский приписывал Баху «миниатюристический принцип построения конструкции» (1, 507), — Бах был в целом слаб конструктивно и, когда переходил к «моторно-температурной организации», то «его ритм омертвлялся..., получалась болтовня», — для Яворского важно, что его, Баха, «конструктивное мышление еще было феодально-созерцательное» (там же), — вместе с Бахом закончилась «фаза созерцательной риторики» и «наступил промежуточный период галантно-бриллиантно-сентиментальной комплиментности, после которой стихийно прорвалась эпоха эмоционально-фразировочная» (1, 514)<sup>9</sup>; в

<sup>9</sup> В подготовленном к печати С. В. Протопоповым тексте Яворского о сюитах Баха всякого рода социологические отнесения, мнимым образом проясняющие смысл художественной эпохи, довольно решительно потеснены. Получается, что в частных письмах Яворского всякого рода теоретических «обобщений» социологического толка больше, чем в публичном тексте. И,

творчестве Мендельсона «сентиментализм разлагающейся феодально-дворянской верхушки превратился в чувствительность среднего мещанства» (1, 519); «...гомофонный стиль есть... высший этап конструктивно-ладового мышления — мышление не примитивными трудовыми действиями, а мышление схемами трудовых движений, внутреннее построение которых... может быть самое разнообразное» (1, 545). Как знает всякий читатель писем Яворского, подобные его высказывания можно приводить в сколь угодно большом количестве, и он, очевидно, усматривал в них ценность.

Однако, кажется, мы почитали уже писем Яворского достаточно для того, чтобы не видеть и в таких высказываниях лишь анекдотическую сторону их с заимствованиями из упрощенно-социологических теорий и с опорой на мыльные пузыри псевдонаучного сочинительства. И эти высказывания, и явное приписывание им не принадлежащей им ценности — всё идет от замаха на целое, от замаха на целое знания, которое должно, которое обязано быть целым и должно организовать себя внутри себя. Всякое незнание, которое встречается тут по дороге и захватывается в свой круг, причисляется к знанию — словно властным жестом полководца. Но ясно должно стать также и то, что «змахам» происходит в самых разных направлениях, между которыми мыслитель как бы и не думает проводить различий. Между тем в письмах Яворского мы можем читать и следующее: «Стилем как раз и является отличие способов расчленения сплошного времени, его бесконечности. Бесконечность не в том, что оно никогда не начиналось и никогда не кончится, а в том, что оно само себя не расчленяет, само себя не определяет» (из письма С. В. Протопопову, 9 ноября 1935 г.; 1, 541). И это

может быть, в текстах, лично подготовленных Яворским к печати, происходит то же самое очищение текста от общих формул (что надо проверить). В таком случае личные письма играют в мысли Яворского особую роль предварительной лаборатории, очищающей мысль от навязанного и все-таки неизбежного хлама. В тексте о Бахе от него остаются отдельные следы, и кроме того «феодально-дворянское» сворачивает у него на «художественный обиход» и «художественный быт», что все-таки существенно разнится с «феодально-созерцательным» мышлением (см.: Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. — М.-Л., 1947. — С. 7; с. 39 — «уходящий быт», и т. д.). За полной очевидностью не приходится говорить сейчас ни о содержательной насыщенности этого текста, ни об особой и чрезвычайно показательной внимательности Яворского к исторической жизни важных исторических понятий — слов и обозначений. Это интерес преимущественно герменевтический (см. об этом в тексте ниже), и Яворским именно так не осознанный; эпоха не благоприятствовала и такому интересу к жизни культурно-исторических слов.



тоже определения, выражаемые в авторитарном тоне, однако понятно, что тут перед нами не тупик мысли и только видимость окончательности, но узел реальных проблем мысли, причем прикасающейся и к музыке, и к искусству вообще, и к философии. С таких определений может еще всё только начинаться, и может начинаться всё. При этом и мы должны задуматься над всем тем, что являет себя как проблемность: что такое стиль и заключается ли он в способах расчленения времени, и бывает ли время как проблема искусства сплошным и т. д. Особое, роковое неблагоприятствование эпохи сказывалось уже и в том, что мысли, замахивающейся на целое, в изобилии предоставлялись ложные и бесперспективные ходы и у нее отнималось время для того, чтобы следовать продуктивным путем и в глубину сути дела. «Замахи» не получают продолжения, ни один из выходов за пределы музыкознания (начиная с физиологии и кончая философией) не получает особой разработки внутри себя, всё «повисает в воздухе».

Эта же ситуация прекрасно демонстрирует нам, что, например, в отличие от присяжных «вульгарных социологов», благополучно разгромленных в свое время под знаменем марксизма же (который они и представляли) и столь же благополучно переживших свой век, у Яворского, — сколь бы ни увлекали его своей видимой простотой формулы такого порядка, — речь шла не о том и дело было не в этом. С другой стороны, — это необходимо твердо сказать, — подобные формы были у Яворского не какими-то «издержками», под которые их должно списывать и считать не существующими, — их появление в текстах и в сознании Яворского было следствием его понимания науки и следствием предрешиений, определивших и его понимание науки и его самопонимание. И тем не менее — у Яворского не о том. Во всей широте его замаха на целое знания обдумываются, осмысляются и во всей хаотичности (столь противоречащей его установке, что всё должно и может быть осознано!) осознаются реальные и новые проблемы музыкознания. Видимо, никем с такой определенностью не была поставлена проблема музыки как мышления<sup>10</sup>. Была поставлена — музыкан-

<sup>10</sup> См. к современной дискуссии о музыкальном мышлении: *Eichhorn A.* Diskursivität und Intuition als polare Formen musikalischen Denkens // *Archiv für Musikwissenschaft*. — Jg. 49 (1992). — S. 282-300; *Blumröder Chr. von.* Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie // *Archiv für Musikwissenschaft*. — Jg. 48 (1991). — S. 282-299; *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. — Wilhelmshaven, 1977.

том и в пределах истории музыки, в то время как постановка той же проблемы извне, немусыкантами, никогда не может быть в том же самом смысле и направлении плодотворной. Мы можем представить себе дело так: это сама музыка, это сама история музыки поднимается в лице Яворского до того, чтобы осознать себя как мышление. Наверное, мы смирились бы, если бы нам сказали: если уж ставить такую проблему или подняться до нее, то не останется ничего иного, кроме как сбиваться с пути и путаться. С этим легко смириться, потому что это так и есть. Это ведь проблема не из тех, решения которых можно ожидать в ближайшем будущем или чуточку позже. Это проблема — из тех, которые заявляют о себе и, заявив, остаются в сознании, которое их только всё решает и решает. Они не неразрешимые, а вечно решаемые. Их появление означает, что музыка в ее самосознании пришла в новое состояние, от которого уже не могла бы пойти вспять, в такое новое состояние, в котором она знает, что она есть мышление, или форма мышления, одна из форм мышления, особая форма мышления и т. д. Этого теперь уже никому не отнять у музыки, это ее самосознание: музыка есть мышление. Откуда не следует, что музыка есть только мышление или что музыка не есть нечто иное, о чем мы еще не знаем, что это такое. Но вот мы знаем, что музыка есть мышление. Видимо, то требование, которое Яворский постоянно обращал к себе и к другим, — ясно осознать свой мыслительный процесс и свои задачи исполнителя или композитора, — находилось в зависимости от этого его заново им сделанного, и внутри музыки сделанного открытия того, что музыка есть мышление. Сама музыка как мышление заставляла его мыслить дальше и, мысля, сбиваться с пути и путаться в направлениях решения своей задачи. Это было неизбежно и в тогдашних тяжелых условиях неотвратимо. Наверное, позволительно сказать и так: в целой стране, на одной шестой земной суши Яворский почти один и безусловно в одиночестве думал над этой проблемой, о которой мы бы могли сказать, что она заслуживала даже и тогда лучшей участи и большего внимания. Думая о ней почти один и в полном одиночестве, Яворский этим невольно выразил свой протест против эпохи, которая была занята чем угодно, только не проблемой музыки как мышления. Горько сознавать, что и Б. Л. Яворский стал жертвой своей эпохи, однако уже не так горько и не так безнадежно, если только мы знаем, что он мог мыслить то, что положено было ему мыслить, и что этой своей

одиноким мыслям он невольно выразил свой протест против того, чем были заняты умы большинства.

Того же, что отвлекало Яворского от мысли о своем, заданном ему, то есть от мысли о музыке как мышлении, было недостаточно. Быть может, и не совсем неверно то, что с годами потенциальное богатство ходов его мысли несколько беднело — от письма Луначарскому до письма Шостаковичу. При некоторых условиях настройка на системность и даже только на организованность мысли вводит в заблуждение мыслителя и торопит его завершить тот синтез разнородного, который только-только наметился. Как раз такими потенциями мысли, не приведенными в порядок, богато письмо Луначарскому (конец 1927 года), живой отклик на его сборник статей о музыке<sup>viii</sup>.

Если выделять в письме Яворского то, на что охотно откликнулась бы научная история культуры сегодня, то это герменевтические ходы его мысли. «Научно поставленное интуитивное слушание музыки доказывает, — писал Яворский, — что одно и то же исполнение музыкального произведения у всех слушателей вызывает единую схему музыкального процесса, и только при его словесном выявлении каждый слушатель пользуется привычными ему рефлексам-образами» (1, 370). Не анализируя этот тезис — целый пучок тезисов — сколько-нибудь детально, замечу лишь, что одна проскользнувшая в них тема не остановила на себе внимания самого автора письма, — это тема условности словесного выражения всего, что касается музыки; вот эту условность Яворский не желал рефлексировать, применив к себе. По сути же в приведенных словах речь идет о неподвижном и переменном в музыкальном произведении, как существует оно в истории культуры, делаясь достоянием все новых слушателей, — проблема замечена и поставлена. Чуть раньше Яворский задавался самым существенным вопросом о том, что такое музыкальное произведение. И ставил его так: «Сначала надо условиться, что есть музыкальное произведение — напечатанные нотные значки или один раз исполненное в звуках?» (там же). Вопрос поставлен двусмысленно, поскольку Яворский должен же был бы предполагать и какие-то иные варианты ответа, а два названных — это неверные ответы, которые могли бы в принципе служить подходом в более верному. Вообще говоря, мышление Яворского было фантастичным в некотором первоначальном значении этого слова, — он способен выявлять проблемы и темы — как бы на ходу, в движении мысли<sup>ix</sup>. В тексте того же письма, посреди фразы, и без всякого особого

подчеркивания, стоит следующее: «...музыка точнее слов...», — вот тезис, который прямым образом сопутствует проблеме музыки как мышления. Досадно, что Яворский, кажется, не фиксирует свое же внимание на таких своих находках, то есть на формулировании того, что должно было бы немедленно стать темой его исследований. В этом отношении Борис Асафьев, равный по значительности музыковед-современник Яворского, был значительно конструктивнее в постановке своих тем и вместо безбрежности мыслительного процесса достигал точки и завершения в делах, какие терпят лишь предварительную, относительную и условную завершенность; Асафьев как мыслитель подходил, впрочем, к музыке существенно иначе, нежели Яворский, и его подход был отмечен куда большей гибкостью, открытостью чисто слушательских впечатлений, затем искренним любованием художественным совершенством и, наконец, в качестве отрицательного определения, невозможностью пропускать, говоря о произведении, само произведение, переходя сразу к технике композиции, технике игры, строению и позиции рук, к «экспирации» и т. д., что так часто случается у Яворского<sup>x</sup>.

Герменевтические усилия Яворского, о направленности которых он совершенно не подозревал, так что уже этим они были обречены на замирание в его научном творчестве, — эти герменевтические усилия привели его к тому, что он отчетливо распознавал и слышал историко-культурное различие между Бетховеном и композиторами-романтиками — то различие, которое, что в наши дни стало гораздо более очевидно, восходит к глубинному культурно-историческому слою в европейской культуре на рубеже XVIII—XIX веков. Яворский разъяснял это различие в своих понятиях и весьма многообразно, всячески настаивая на пролегающем между Бетховеном и Шопеном с Листом водоразделе. Наблюдения и суждения Яворского очень чутки; они заставляют предположить, что именно этот историко-культурный слом, с Бетховеном по одну сторону его [и] с чрезвычайно близкими Яворскому Шопеном и Листом по другую, находился в самом фокусе слухового внимания Яворского, — подобно тому как в фокусе слухового внимания Теодора Адорно вплоть до самой его смерти в 1968 году (как писал я в одной давней статье<sup>xi</sup>) стояло раннее творчество Веберна; несмотря на временную дистанцию Яворский в наше время был таким же музыкальным современником и «идеальным слушателем» прежде всего Шопена и Листа, как Адорно еще и в 60-е годы — современником раннего Веберна с отстоянием в полвека между ними и представи-

телем такого типа слухового мышления в наше время. Так и Яворский на грани эпох, на сломе культурной истории слышит всё с максимально возможной для себя четкостью. Яворский, как сказано, обо всем говорит на своем языке, однако иной раз с поразительной прозорливостью к открывшейся лишь позднее сути дела: «...Бетховен впечатляет не тем, что он “переживает”. Он ничего не пере-живает, он — пере-носит... и громаду своего страдания он выдерживает, потому-то он и патетичен» (из письма, приводимого в воспоминаниях К. Л. Виноградова; 1, 183)<sup>xii</sup>. Яворский выглядит здесь как наш современник, а его пассаж о Бетховене — как написанный после чтения разделов о «переживании» (Erlebnis) в книге Г. Г. Гадамера «Истина и метод» (1960)<sup>xiii</sup>. Удастся сказать о двух эпохах и их тенденциях в понятия их самопостижения, и это, можно сказать, весьма точное герменевтическое предугадывание того, что есть смысл делать, обращаясь к культурам прошлого, — на месте скудных социологических мнимостей и упрощений. Бетховена и романтиков (Шопена, Листа) разделяет, таким образом, то, что один находится в сфере пафоса (и аффекта), другие — в сфере «переживания» (в смысле Erlebnis) и эмоции. Письмо Яворского относится, насколько можно понять, к 1940 году; в 1934 году эту же культурно-историческую ситуацию Яворский воспроизводит с другой стороны, и не менее пронизательно: «У него (Бетховена. — А. М.) нет развития, у него раскрытие (выделено мною. — А. М.), вернее, — разложение на отдельные... части. Развитие — это главная идея XIX столетия» (1, 399); и в другом письме 1934 года: в Ми-бемоль мажорном фортепианном концерте Листа «конструкция уже побеждает совершенно и тематический материал лишь оформляет ее; тематический материал нигде не повторяется, — он метрически, темпово и как энергия постоянно видоизменяется, развивается — это жизнь, а не философско-риторическое рассуждение, как у Бетховена» (1, 405). И здесь Яворский вновь весьма близок к языку эпохи, о которой говорит, к языку ее самопостижения. Бетховен остается на самом окончании риторической эпохи, Лист же принадлежит иной эпохе — той самой, которая по-новому услышала и поняла, как центральное понятие культуры, слово «жизнь». Однако словоупотребление Яворского позволяет ясно понять, на чьей стороне его личные художественные пристрастия, — для него слово «жизнь» наделено прежней, идущей от XIX века притягательной силой, он выбирает «жизнь», а не риторику, и не раскрытие, а развитие. Предлагая свое понимание «программы» как

содержания музыки, Яворский вновь с той же четкостью разделяет Бетховена и музыку романтиков: «Если это темпераментно-моторная музыка (XVIII — начало XIX), то раскрытие риторического темперамента есть ее программа. Если это эмоциональная музыка XIX столетия, то ее программа есть развертывание данной эмоции» (1, 425). Вместе с Бетховеном приходит и более обширная тема музыкальной риторики, о которой Яворский высказывается глубоко и определенно, — вероятно, слишком определенно для 1930-х годов, когда изучение музыкальной риторики едва только началось; предполагать, что в эпоху Баха музыку «слушали... сознательно “риторически”» (из письма С. В. Протопопову от 4 сентября 1935 г.; 1, 516), — утверждение слишком смелое и на такую тему, обсуждение которой и до сих пор далеко еще не завершилось.

Вместе с различением эпох по типу мысли, по типу мыслительного процесса вновь вступает в действие герменевтическая проблематика, причем со всей ее — и до сих пор мало кем осознаваемой — остротой: история культуры в своем течении порой как бы переступает через некоторые пороги, и искусство прошлого, оказываясь в новых культурных обстоятельствах, неприметно уподобляется искусству новому, — если только прежнее в силах пережить совершающиеся перемены. «...Мы, теперешняя публика, не знаем, что такое Шопен, Бетховен, Бах, а мы знаем “Осень” Чайковского под внешним обманчивым видом печальной фуги Баха b-moll... в исполнении Софроницкого или в исполнении Владимира Шора, жестокий цыганский романс Чайковского... под ложным обликом “Todtentanz” Листа...» (1, 375). Если Яворский здесь и несколько преувеличивает, то не остроту происходящих в истории искусства перемен, а разве что практические последствия их для исполнительства, всё же способного достигать иного и передавать иное, несмотря на самую невозможность и немыслимость этого. Характерным образом Яворский по этому поводу считает нужным подчеркнуть, что шопеновское рубато — это логический принцип музыки, «принцип логического исполнения эмоциональной эпохи, в отличие от исполнения а tempo, tempo giusto, то есть исполнения, при котором все метрические доли равны» (1, 375), присовокупляя к этому справедливому утверждению ряд тонких тезисов о «человеческой интонации», которая в эпоху музыкального романтизма впервые приходит на смену «фанфарности» классической эпохи, — тезисы эти, надо думать, сохраняют свою актуальность (как предмет размышлений) перед лицом слишком об-

шепринятой и слишком обобщенной теории интонации Бориса Асафьева. В письме С. В. Протопопову (от 19 февраля 1935 г.; 1, 434-437) Яворский вдохновенно характеризует «риторику» и «фразировку» как принципы двух разных музыкально-исторических эпох, причем ему удаются удивительные по проницательности формулировки («Риторика... стремится примирить разное, объединить вне них находящимися принципами. Риторика действует принципами вне времени и пространства, аксиомами, единообразием...»; «Фразировка многотембровая, многорегистровая... Фразировка ставит проблему “как” и этим оправдывает любое “что”». — 1, 435.)

Можно полагать, что такой герменевтический и культурно-исторический подход к музыке, — он совершался у Яворского отнюдь не в желанном прозрачном пространстве полнейшей осознанности, — сближает его с современной наукой и знаменует самую плодотворную ветвь его мысли.

### III

Ситуация, в которой находился Б. Л. Яворский в 30-е годы, в одном отношении была почти диаметрально противоположной ситуации современной: в то время сложилось, во взаимодействии, несколько, отчасти противоречивших друг другу факторов, которые предопределили культ науки; напротив, в настоящее время действует столь же противоречивый комплекс факторов, которые направлены на критику науки, обнаружение ее границ и демонстрацию ее лишь исторической и потому преходящей сущности. Не приходится говорить о том, как в каждом из этих случаев соприкасаются между собой логика истории и ее демагогическое выворачивание на службе известных узкосубъективных демагогических целей.

Карл Дальхауз однажды написал: «Слепая вера в науку, эмфатическое преувеличение возможного вклада науки в объяснение действительности — это интеллектуальный порок дилетантов. Кто же хорошо знает определенную дисциплину, кто знает ее изнутри, тот скорее склонен подчеркивать как тесные рамки дисциплины, так и трудности, которые она не способна разрешить»<sup>11</sup>. Это написано в 80-е годы нашего столетия, и в этих словах запечатлен опыт всей современной науки, в том числе и

<sup>11</sup> Dahlhaus C. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. 2. Teil (Geschichte der Musiktheorie. Bd. 11). — Darmstadt, 1989. — S. 252.

науки естественной. Полвека тому назад всё выглядело совершенно иначе, в духе XIX века, в духе естественнонаучного позитивизма; вера в науку почиталась за добродетель и была добродетелью (в рамках тогдашнего самоуразумения культуры). Эта вера в науку — заданность, со всеми безусловно положительными и несомненно отрицательными ее моментами, и отсюда заведомо преувеличенные представления о научности науки, — они гипертрофированы, причем (странным, как покажется нам теперь, образом) музыковед не в состоянии смотреть на свою дисциплину «просто», а он обязан соразмерять ее с иными, посторонними ей научными дисциплинами, которые как бы в гораздо более идеальной степени реализовали эту научность науки. Наука должна поэтому давать ответы — окончательные ответы на встающие перед ней и внутри нее вопросы. Очевидно, что нечто обратное и противоположное дилетантизму сходится здесь с известным дилетантизмом. Дилетантизм — это ученому в осуждение. Но и не только в осуждение, а и в похвалу: наверное, это хорошо, если в музыковедении заключен некоторый остаток, след, от музыканта-любителя, наивно-непосредственно влюбленного в свое искусство, а в искусствоведе — старинный «знарок искусства» из эпохи, предшествовавшей становлению искусствознания как научной дисциплины. Научам об искусстве присуща некоторая двусмысленность положения, которое обуславливает и «чрезмерно» непосредственное отношение к своему искусству, и, совсем в ином направлении, несколько непроясненную связь со своей же наукой как наукой: трудно рефлексировать то, что вновь и вновь, постоянно и всегда неожиданно, оборачивается искусством, отсюда легкий путь заимствования образа науки вовне, — это происходит часто и, вероятно, еще будет долго повторяться. Может быть, странно то, что такой рефлексировующий и требующий от других напряженной рефлексии ученый, как Болеслав Леопольдович Яворский, эту ситуацию своей науки совершенно не способен рефлексировать, — она, можно думать, совершенно закрыта от него общим пафосом науки, ее утверждения. Вера в науку точно так же была навязана на него со стороны, как и сделалась элементом его личности, — он перекладывает себя, целиком, как личность, в свой образ науки и служит ей бескорыстно и самоотверженно, как образцовый российский интеллигент, а поскольку он перекладывает в такой образ науки себя и всё свое, то наука и становится его наукой, его личным достоянием. На поле такой науки разворачивается даже и внутренняя борьба личности, в науке, так

понятой, устраиваются внутренние механизмы этой личности и т. д. «Моя» наука становится «моей» до полной неотличимости от личности, до невозможности передавать другим, полно и внятно, ее содержание. Не одни только гонения помешали распространению теоретических взглядов Яворского, они больше мешали внедрению педагогических принципов Яворского, и здесь Яворский столкнулся с репрессивными приемами своего времени, с критикой и погромом. Теоретические же принципы, лежавшие в основе педагогических приемов, лишь давали в руки недругов ученого дополнительные аргументы. А непонимание сути дела росло по мере разложения культуры — процесс, в котором соучаствовала, как инструмент и как жертва, та самая наука, отвлеченный образ которой по-прежнему превозносился.

#### IV

В своей жизненной и профессиональной ситуации Яворскому доводилось испытывать разные душевные состояния. Такой частный акт, как написание письма, далеко не всегда освобождал его от возложенной на себя государственной и полководческой ответственности человека, обладающего как собственным достоянием обширным пространством знания, сделавшегося «своим». Письмо к С. В. Протопопову, упомянутое последним, — это, пожалуй, редкий случай такой погруженности в описание феноменов, которое позволило Яворскому, забывшись ненадолго, выбросить из головы социологические объяснения и отнесения художественных явлений.

В наследии Яворского есть по меньшей мере один текст, в котором он, как автор, предстает в наивозможно большей для него освобожденности от внутреннего принуждения, и этот текст находится в известной связи с его письмами. В связи, которая в свою очередь тоже внутренняя. Этот текст — так называемые «Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве», над которыми он работал в последние годы жизни. Текст этот свободен от нарочитой и напряженной систематичности, и он представляет конгломерат самых разнообразных записей, композиционно даже и не очень организованных. То, что обыкновенно входит в воспоминания об умершем великом художнике, тоже можно найти в тексте, созданном Яворским, однако и эти фрагментарные воспоминания не составляют последовательно изложенной и главной части текста. Главное же в тексте — то, что Яворский снова и снова, и с самых разных сторон, подходит к Танееву, и к

его эпохе, и к его консерваторскому окружению, и к его педагогическим методам, и к его теоретическим принципам, излагая всё это по отдельности и даже не связывая себя определенным порядком, определенным выстраиванием тем. Результат получился удивительный — нечто подобное монографии, какой, может быть, не писалось еще ни об одном деятеле культуры. Это заходящий глубоко внутрь человеческой личности и человеческого типа анализ творческой индивидуальности, всех истечений и произведений ее. В изложении теоретических принципов Танеева ощутима сильная и властная рука Яворского-теоретика, — он не просто предельно кратко суммирует эти принципы, но и раскрывает их исторические и личностные предпосылки и этим очень четко ставит их на положенное им место в истории теоретического осмысления музыки. При этом сам Яворский вдруг оказывается свободен от своих собственных постулатов, — всё «внешнее» для истории музыки тоже относится к делу, как оно и действительно относится к делу в истории культуры: человеческий облик творца с его житейскими привычками и обычаями образует единство с теми теориями, которые этим «обликом» и внутри этого «облика» порождаются: «У Танеева было плохое зрение, и когда он смотрел рукописи, то надевал и очки, и пенсне» (2, 320), — следует рассказ о нерадивом ученике Танеева. Этого Яворский здесь совершенно не чуждался, раскрепощенный своим замыслом — широким и просторным.

В анализе личности и творчества С. И. Танеева Яворский не скупился и на критику. По всему стостраничному тексту разбросаны замечания обо всем том, чего Танеев не знал и не понимал, или еще не мог знать и понимать. «Трагедией мышления Танеева в области конструкции было то обстоятельство, что он не мог переместить свой исходный центр осознания» (2, 332); «...сам он еще не в достаточной степени отличал ритмику от метрики и от тематизма...» (2, 279); «Внутритональное звуковедение им осознано не было» (2, 271); «...ни Танеев, ни ученики, которые их (теоретические вопросы. — А. М.) поднимали, не могли ясно и научно формулировать свои вопросы и положения» (2, 308). И наконец: «...противоречие активного, бурного, темпераментно-эмоционального характера и вынуждаемое волевое обуздывание этого характера, и сознательное изменение стихийно прорывавшегося поведения было трагедией личной жизни Танеева» (2, 345).

То, что можно было бы назвать исторической «ограниченностью» Танеева и на что Яворский, несмотря на немногие про-

шедшие годы, смотрит уже как бы с вершины своего времени, с его ясностью и научностью, производит в тексте Яворского довольно-таки тяжелое впечатление. Но еще более тяжелое — заведенные в «сафоновской» консерватории порядки, при которых студентам не полагалось обсуждать проблемы искусства! Но и теоретические работы Танеева в глазах Яворского были полнейшей схоластикой, вполне тупиковыми, бесперспективными и созданными в полнейшей обособленности от реальной музыки (ср. в письме Луначарскому: «Эти книги свидетельствуют, что принцип контрапунктического мышления, принцип голосоведения по интервалам кончен, так как абсурдность этих принципов из этих книг вопиет», — 1, 377; ср. 2, 299). Все эти три грани — танеевская ограниченность, консерваторские порядки, бессмысленный схоластицизм танеевского «Контрапункта» — создают картину роковой безысходности, что, вполне возможно, вполне расходилось с самоощущением С. И. Танеева и скорее отвечало скрытой внутренней ноте в душе автора воспоминаний.

В те годы консерватория сохраняла еще многие из черт музыкально-педагогических заведений середины XIX века. Яворский уделяет большое внимание слуховому опыту консерваторских учеников-пианистов начала XX века: «...большинство хорошо знало Ганона, плохие этюды и педагогическую литературу весьма низкопробного качества; литературу, организующую высокое качество музыкального мышления, эти ученики знали лишь по далекой наслышке...»; игрались «этюды и концерты Гуммеля, начальные сонаты Бетховена и произведения бриллиантно-салонной литературы» (2, 275). Разумеется, в глазах Танеева и Скрябина всё уже было совсем не так — Танеев «не понимал, как ученик может не знать какого-либо произведения, хотя бы самого современного. Знакомиться с хорошими музыкальными сочинениями надо было потому, что они хорошие, а с плохими для того, чтобы не сочинять такой же плохой музыки» (2, 271). Уже в одном этом — указание на то, что дела в консерватории обстояли всё же не из рук вон плохо при таких профессорах, как Танеев. Можно предположить, что ориентация слуха решительно смещалась на литературу высокохудожественную и что для Танеева и его класса то был уже свершившийся факт. Сейчас же, обращаясь к слуховому опыту Танеева, Яворского и наших дней, мы должны будем сказать, что, вполне вероятно, слуховой опыт нашего времени отстоит гораздо дальше — и во многих отношениях — от слухового опыта Яворского, чем опыт Яворского — от опыта Танеева. Конечно же, Яворский знал со-

временную музыку, насколько она могла быть доступной ему в 1920-е — 40-е годы, но, если судить по разрозненным замечаниям его в неполностью напечатанных письмах, никто из композиторов XX века кроме Шостаковича и, может быть, Прокофьева не вызвал в нем глубокого отклика и не пробудил к себе живого, не слабеющего интереса. Более того: постоянная и не вполне ординарная ориентация на линию Шопена-Листа в европейской музыке перемещала центр внимания Яворского в поколения предшественников Танеева, и, возможно, это обстоятельство — ориентация на высокохудожественных создателей музыки эпохи массового пианизма — пробуждала, по контрасту, воспоминания о давно забытом салонно-пианистическом репертуаре XIX века, и это в отличие от Танеева, который всю историю музыки должен был воспринимать через призму своего же собственного интенсивного творчества с его постоянными заглядываниями в прошлое музыки. Музыка XX века оставалась для Яворского, скорее, неким мыслимым идеалом, — какой она должна была бы быть, — нежели реальностью.

Остается сказать о том, в каком отношении «Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве» Б. Л. Яворского находятся к эпистографическому наследию нашего автора. Весь текст этой особенной монографии сложился из написанных в разное время кусочков, содержание которых вполне мыслимо в любом из писем Яворского, — они ведь тематически бывали весьма разными, и в них можно встретить и развернутые теоретические рассуждения, и музыкально-историческую систематику, и, наконец, даже самые настоящие воспоминания. Из такого же рода частей составлены и воспоминания о Танееве — это как бы составленные в ряд письма или фрагменты из них. Но вот и одно отличие от настоящих писем, какие писал Яворский, и в этом случае отличие с некоторым преимуществом на стороне «ненастоящих» писем, — в письмах-воспоминаниях, независимо от их содержания, иногда теоретического и резюмирующего, или аналитического, Яворский был независим даже и от непосредственного адресата. Адресат «Воспоминаний» — мыслимый, но не вполне определенный; это множество музыкантов или вообще людей, которых могут занять такие воспоминания. И вот оказалось, что это отсутствие непосредственного адресата, его образа для Яворского служит фактором положительным. Большой элемент свободы явно зависел от этой неопределенности адресата — это ведь даже и не вообще студенты как возможные читатели учебника, и не музыковеды как возможные читатели теоретических книг, и не



очевидный адресат всякого «простого», обыкновенного письма. В своей книге о Танееве, которая не была воспоминаниями, но была чем-то большим, Яворский был ближе всего к осуществлению своих синтезирующих научных замыслов. И не мешали ему при этом даже его же собственные теоретические принципы, предписывавшие не включать в историю музыки внешний и анекдотический материал. Получилось, что даже внутренние запреты были в этом тексте по возможности сняты<sup>xiv</sup>.

## Комментарии

Подготовленный к публикации текст доклада, прочитанного 25 ноября 1992 года в Музее музыкальной культуры им. Глинки на научной конференции «Наследие Б. Л. Яворского» (к 115-летию со дня рождения и 50-летию со дня смерти). Дополнения, сделанные А. В. Михайловым во время устного выступления, сохранившегося в магнитофонной записи, приводятся в комментариях.

*Источник:* машинопись (49 с.; авторская пагинация: 46 с. со вставкой трех дополнительных страниц 38а, 38б, 38в, составляющих раздел 3), с авторской правкой.

<sup>i</sup> В начале своего доклада А. В. Михайлов, полемизируя с выступавшими до него, обращается к участникам конференции и ко всем, кто имеет отношение к изданию текстов Яворского — (по его собственному выражению) с заклинанием «не устранять повторов, не изымать несистемных вещей, не изымать того, что непонятно». Приводим далее фрагмент доклада, где содержатся аргументы этого требования:

«Яворский — это сложнейшим образом устроенная личность, которая себя творит сознательно, насколько это возможно, смотрит за собой — “что я такое?”, и понимает себя и науку так, что невольно получается, что она же, эта личность, ставит на пути своего самоосуществления препятствия. Это входит в механизмы этой личности. Яворский сам расставляет на своем пути препоны, которые не может преодолеть. Но если бы он их преодолел, он не мог бы быть самим собою. Он пишет мало, пишет малопонятно, он зашифровывает себя — и это относится к свойствам его текстов. Значит, если мы будем печатать его не так, как он себя задумал и представлял, мы будем заниматься в самой невинной форме фальсификацией этой личности, как она мыслила сама себя. Но мы можем на это сказать — и справедливо, — что самопостижение личности — это еще не последняя ценность. Хорошо было бы довести теорию Яворского до такого вида, чтобы она была гораздо более понятна. Я считаю эту задачу неисполнимой в полной мере, но в известной степени обоснованной и справедливой. Когда С. Протопопов печатал книгу Яворского “Сюиты Баха для клавира”, то он сразу написал, что это текст, составленный им из разных записей Яворского, на основе того, что Яворский писал и говорил, это возможная форма продолжения и развития его идей. Такие книги вполне правомерны, их появление вполне законно. Однако давайте разделим издание и пропаганду, издание и интерпретацию, издание текстов и их развитие и продолжение... И вот существует в преклонении перед великим человеком известная сторона, которую я бы назвал наивной. Наивность заключается в том, что мы преклоняемся перед ве-

ликим человеком, а в то же время он нас не устраивает. Нам хотелось бы, чтобы он был другой, а он — не другой, а он — вот такой! Нам хочется, чтобы он сказал что-то очень понятное и гладкое, — а он этого не хочет! И в его личности существуют им же самим наложенные запреты на то, чтобы говорить гладко, понятно и без необходимости это всё интерпретировать. Значит, издание Яворского должно с самого начала исходить из того, что текст труднопонятен. Надо вводить текстологические приемы, которые разделяют разные пласты текста, скажем, первоначальный авторский текст и потом какие-то слои его собственной правки и т. д. Всё это надо делать с полным академическим хладнокровием, не боясь того, что читатель скажет: “А мне ничего непонятно!”».

<sup>ii</sup> Письмо датировано 13 мая 1904 г.; Н. Я. Брюсовой было тогда 22 года.

<sup>iii</sup> В оригинале: «...если только не косвенно и не невинно для своих же ушей».

<sup>iv</sup> В цит. источнике: «...этикетная менуэтно-гавотная Восьмая». Ошибка А. В. Михайлова, по-видимому, не случайна: «галантность», как и «этикетность», у Яворского — термины его теории исторического развития музыкального мышления (см. терминологический указатель к «Избранным трудам»: 2, 350, 357).

<sup>v</sup> В цит. источнике: «...применить Ваши ноктюрности, сонетности...».

<sup>vi</sup> В устном докладе об этом было сказано так: «Яворский был жертвой своей эпохи. Эпоха была страшная, и она продолжается и поныне. Он был жертвой этой эпохи. Но мы должны сказать, что это была не такая жертва, которая не ведала о том, что она станет жертвой. Он этого как бы хотел подсознательно».

<sup>vii</sup> В устном докладе: «Не надо наивно думать, что то, что написано 60 лет тому назад, может дать непосредственный толчок современной мысли, что это можно прямо и непосредственно продолжить. Это наивность. Этого не бывает. То, что было 60 лет тому назад, находится на своем месте в истории и устарело. И хорошо, если в такой книге по истории или теории искусства и в нашей современности есть моменты непосредственной связи. Я думаю, что эти моменты есть и в работах Яворского, только не надо думать, что мы вытащим из-под спуда неизвестный нам текст, и он даст непосредственный толчок для нашей собственной мысли. Если это произойдет, то мы окажемся в плену наших собственных иллюзий, в то время как Яворский был в плену своих собственных иллюзий. И одной из его иллюзий было его представление о науке».

И далее: «Я бы сказал, что Болеслав Леопольдович понимал науку гипертрофированно. Ему представлялось, что наука гипертрофированно научна, а наука о культуре не бывает такой. Например, термины науки о культуре никогда не бывают терминами во вполне строгом смысле этого слова. Они никогда не напоминают терминов математической науки... А Яворский, к сожалению, не вполне ясно осознавал, что терминология науки о культуре должна быть гораздо более гибкой. И вот в творчестве Яворского мы видим, с какой необычайной тщательностью обращается он ко всякой терминологии прошлого, — с такой тщательностью, которую я бы назвал вполне современной (для нас сейчас). Это определенного рода герменевтика. Слова этого Болеслав Леопольдович не употреблял, наверное, но суть дела вполне соответствует герменевтической теории на ее современном уровне. Предельное внимание к исторической относительности терминов — вот что стояло перед его глазами. А когда сам Явор-

ский начинал теоретизировать, то он об этом забывал. Он забывал, что его терминология — это не истина в последней инстанции, а ему этого хотелось. И он боготворил свою собственную терминологию. Ему казалось, что наука должна остановиться на его терминологии, а все остальные, кто с нею не соглашается, — это оппозиционеры, которые вообще не понимают, что такое наука. Но Яворскому это простительно, это было 60-70 лет назад... Терминология науки о культуре никогда не может остановиться, и она не может любоваться собою. Но ему это простительно, а нам уже нет. Мы не должны преувеличивать системность трудов Яворского... На самом деле, он был пленником своей терминологии. В этой терминологии можно находить свои слабости».

viii Текст, на который ссылается А. В. Михайлов, представляет собой не само письмо, а приложенные к нему заметки Яворского о книге А. В. Луначарского «Вопросы социологии музыки» (М., 1927). См.: 1, 369.

ix О греческом слове *φαντασία* см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итог тысячелетнего развития. Кн. II. — М., 1994. — С. 297-298. В частности, в трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном», по словам А. Ф. Лосева, фантазия трактуется как «продукт человеческого энтузиазма и вытекающих из него необычайных, не пассивных, но приподнято-восторженных и творчески-активных мыслительных образов».

x Сравнением двух этих ученых А. В. Михайлов закончил свой доклад: «...пожалуй, можно сказать, что они в истории нашей культуры — всё равно, что Моисей и Аарон в традиции. Один — блестящий писатель, который умел доводить до конца свои частные задачи, а другой — молчаливый, косноязычный, но знающий, в чем дело!»

xi См., например: Михайлов А. В. Концепция искусства у Т. Адорно // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. — М., 1972.

xii В цитируемом источнике: «...он переносит (латин. *pati* — переносить) ... потому-то он и патетичен».

xiii Книге Г.-Г. Гадамера (*Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode*. — 5. Aufl. — Tübingen, 1986) А. В. Михайлов придавал исключительное значение, назвав ее на одной из своих лекций в Московской консерватории «основополагающим произведением XX века для каждого занимающегося историей и теорией культуры», и собирался посвятить ей семинар в рамках своего консерваторского курса. Русский перевод книги (М.: Прогресс, 1988) А. В. Михайлов считал неудачным («на каждом шагу неточности»).

xiv Из устного доклада: «Мы не должны любить Яворского таким, каким он нам понравился бы, если бы он был по нашему образу и подобию. Давайте сами попробуем быть самими собою, а у Яворского будем брать то, чем он был на самом деле, и не будем его ни идеализировать, ни не замечать в нем слабых сторон, которые зависят от эпохи, в которую он жил».

Комментарии Е. И. Чigareвой и Д. Р. Петрова

## ДОПОЛНЕНИЯ

## ДВА ТЕКСТА 1994 ГОДА

### 1. Предисловие, или, вернее сказать, Послесловие — к самому себе

Тут попытка объяснить, что и как случается, попытка, вызванная неожиданностью случившегося, пусть и в микромасштабах. Вот что: если можно как-то представить себе говорящего — долго импровизирующего на свои темы, на все свои темы, то он подобен печи, поставленной на семи ветрах. Печь — раскаленная, и пусть будет у нее высокая, очень высокая труба. Она по-стахановски же скоро уносит тепло в атмосферу, и оно никому не нужно и никого не греет. И, значит, печь эта, перегреваясь, отопляет вселенную и коптит небо (но тогда — равно что ничто).

Но вот является человек требовательный и обращается — всё равно, к человеку ли говорящему или же к нему в подобии печи с трубой, — так: Пора же наконец отвечать за свои слова! Хватит только импровизировать, выпуская слова в трубу, пора нести ответ! — Я готов! Вот я смотрю на свой текст, внезапно остановленный в этом своем трубном бесследном истечении, и вижу ясно — пусть это не всё, а только что-то, но это что-то отнюдь не бессмысленно, и это что-то я ощущаю теперь как вынужденное движение по одной линии и в одном направлении, потому что вижу и то, что от каждой фразы на линии еще должно было бы быть ответвление — отходящие новые линии, а от каждой фразы на новой линии — еще новые ответвления. Вот какая схема метрополитена тут получается, и мне хотелось бы построить когда-нибудь свой текст именно так, но я не знаю, как это сделать, не знаю, как приступить к делу. А пока я наверняка делаю пересадки случайные и не там, где надо. Я ведь не могу с одной линии сразу пересестись на две или три другие — что здесь требуется самым делом.

И тут мне начинает казаться, что [если] не я, конечно, то вообще всякий автор, ученый автор или поэт, или составитель романов, это всё равно, что ведь каждый из них — это есть в своем тексте иное иного. То есть мой текст — это не просто мой текст, но всегда возвращение к себе из путешествия в другой мир (или — на другой конец своего же города с метрополитеном), причем такое возвращение, когда тут же выясняется — ты приехал не туда, откуда выезжал, к себе-то к себе, но почему-то в другом месте и другим: то есть ты сам приехал другим и был встречен собою другим. Та станция, куда ты прибыл после всех своих пересадок, называется Иное иного, и она только для тебя же и построена. (Но на самом деле — всё еще куда сложнее, и станция называется не Иное иного, а Иное ... иного, и отточие намекает на то, что в цепочку совершенных тобою ошибок — с пересадками, внутрь ее, вставлено еще много других цепочек ошибок, и из этих вложенных друг в друга цепочек ошибок получился наконец-то ты сам, вернувшись к себе там, где ты сам себя ждал, — вот твой текст). Остановленный на лету дым, вот-вот уже вылетающий в трубу, — это мой текст, и это для меня возможность вернуться к себе. Кажется, в этом тексте есть свой смысл — на худой конец даже своя бессмыслица. На последнем я не настаиваю — потому что где же только нет смысла и много ли надо, чтобы получался какой-никакой смысл. Для того, чтобы смысл был не просто каким-никаким и попросту только сносным смыслом, для того, чтобы он бился на самой грани со всякого рода бессмыслицей (есть много существенных разновидностей бессмысленного — не одна только!), имея ее своей союзницей и заклятым врагом сразу, для этого текст должен быть слишком уж хорошо устроен, и построен. И это уж только очень высоким, настоящим текстам, поэтическим, художественным и научным, творческим, пристало получать и смысл, и бессмыслицу. Простой текст не способен первым делом на бессмыслицу, — а со смыслом он уж как-нибудь всегда справится, — так что осмысленность настоящего текста выше простого смысла, как и выше и простой изнанки смысла. Я же ни на что большее не претендую, кроме малой доли смысла, только смысла.

## 2. [О Сен-Сансе и шарообразном смысле]

И вот — Сен-Санс. Композитор, о котором у нас никогда не писали ничего ни слишком хорошего, ни слишком дурного. Разве Сен-Санс — это сенсация для конца XX века?! Да! Как и у всякого композитора прошлого у него есть теперь шанс стать сенсацией — быть открытым в своем необыкновенном качестве. Особенность Сен-Санса — и он тоже воплощает некую крайность, замечательную крайность. Ведь что поражает (может поражать) нас в симфонических поэмах Сен-Санса 1870-х годов — в отличие, скажем, от поэм Листа или кого угодно? Это удивительная и совершенная, и даже гладкая — и пусть даже заглаженная гармоничность. Его «Юность Геракла» — это ведь сам апофеоз такой вольной и красивой, и великолепно выдержанной, без малейшего изъяна, и полной благородства и вкуса, и полнокровной и полновесной как вольно и спокойной льющийся поток, без складок, гармоничности! Это чудесная красота — всё наследие XVIII столетия, процеженное, помноженное на душевные проблемы века XIX-го и без какой-либо уступки развязности этого последнего. Покойный дирижер из Санкт-Петербурга, Джемал Далгат, знал об этом и чуть ли не единственный у нас ценил и исполнял эту музыку — мастерски отделанную и отшлифованную. Ухо наше, если оно не враг самому себе, если оно само не шероховато и не задиристо, должно же когда-нибудь искренне восхититься этой музыкой... А потом, удовлетворяя свою любознательность, оно, это наше ухо, перейдет к ранним симфониям Сен-Санса и убедится в том, что они — одна лучше другой и что это они готовят пути ослепительному совершенству «Юности Геракла», или «Прялки Омфалы», или «Фатона», в которых греческая тема есть неотъемлемая составная совершенства.

И вот теперь эйдос — философское понятие древности и — наших дней. Что же такое эйдос? Мы всегда только на пути к нему — к тому, чтобы узнавать, что это такое. Эйдос — вид, то, как вещь видится в своей чистой, видимой, сущности. Можно вообразить себе ее невообразимость как шар — но и шар не простой. Это шар смысла, или же смысл, ставший до конца видимым и от своего совершенства ставший завершено-шарообразным. Причем всё в этом видимом смысле доступно зрению — всё зримо, всё видимо. Это означает, что такой шар ничего не скрывает, не таит в себе. В отличие от обычного шара, — вроде даже и надувного детского шарика, — внутри его нет ни газа, ни

даже пустоты. Рискнем помыслить его себе как вывернутый наизнанку шар — всё его внутреннее, сделавшись видимым, стало внешним. А одновременно и осталось внутренним. Это, выходит, такое единство внутреннего и внешнего, какому можно только позавидовать, — наша мысль может позавидовать зримости такого их единства.

Теперь подумаем вот о чем: ведь и наш слух — видит, он, постигая смысл, его видит. И вот слух молодого Алексея Федоровича Лосева видит: музыка «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова — и не глубока, и не поверхностна. Как хорошо, как глубоко сказано! Никто не обязывает музыку быть непременно глубокой. Однако можно быть — при редкостных обстоятельствах — глубже глубокого! Это когда музыка приближается к гармонии своего смысла — к такой, когда этот смысл не выпирает наружу отдельно, — тогда-то можно быть глубоким, — а сворачивается в шарообразную зримость своей идеальности. А. Н. Скрябину настоящее музыкальное произведение представлялось шаром (и не случайно!). И такой мыслимо-видимый шар — глубже глубокого, и он есть подобие эйдоса: это вид, это зримость смысла, где нет — отдельной — глубины, а есть глубина, выведенная наружу, вывернутая наизнанку и вполне явленная смотрящему — зрячему слуху. Всякий скажет — конечно же, музыка Моцарта глубже глубокого. Да! Но ведь Моцарт еще не подвергался искушению обособлять смысл как отдельное. А в XIX веке почти совершенно невозможно не поддаться такому всеобщему искушению. Искусство-то — в своей слитости — уже кончилось. И вот когда в душевных самомучительствах XIX века, среди них, появляется совершенство гармонии, смысловой и конструктивной, то это чудо. Там было немало чудесного — среди всего чудесного встречается, как редкость, и чудо шарообразного смысла — музыка, поднимающаяся над глубиной и над поверхностью. Забудем о том, что Сен-Санса порой считают поверхностным, — он, скорее всего, не поверхностный, а не глубокий — не поверхностный: его глубина — та, что собрана на ее гладкой, гармоничной поверхности, на той, что исцеляет всякий изъян. У него, у его музыки есть еще шанс быть услышанной заново — как музыка необыкновенная — и возродиться вновь. Когда молодой А. Ф. Лосев — в те же времена, что у нас и П. А. Флоренский, — задумывался над проблемой эйдоса, то он в своих мыслях, очевидно, не обошелся без помощи музыки Н. А. Римского-Корсакова. Николай же Андреевич Римский-Корсаков был нефилософичен. Она-то, нефилософичность, и даровала его музыке ее

свойство — особое и редкостное. Такую же помощь философ А. Ф. Лосев мог бы получить тогда от Сен-Санса или от А. К. Глазунова — от каждого по породе его. Странно, но Глазунов иной раз слышался как объективированно, невозмутимо спокойный. Но не один покой в его музыке, а и та порой почти нестерпимая тоска-мука, которую он однако всегда переделывал в гармонический вид. Не всегда в его музыке «прозревается» глубина, не всегда это ей и надо. Непрозреваемая глубина — это та, что просто видна, и только. Иногда Глазунов писал какой-нибудь танец, какой-нибудь балетный номер, и тут добивался мыслимого пластического совершенства...

## Комментарии

После смерти А. В. Михайлова в его архиве были обнаружены два текста, имеющих отношение к публикации «Поворачивая взгляд нашего слуха» // Новая Юность. — 1994. — № 5-6. — С. 80-97. Эта публикация, подготовленная В. Головановым, представляет собой расшифровку магнитофонной записи двух фрагментов из лекций А. В. Михайлова, прочитанных в Московской консерватории (1993/94 уч. год), и заканчивается кратким «Послесловием автора».

Первый из публикуемых здесь текстов есть оригинальный вариант послесловия, который в журнальной публикации подвергся сильному сокращению, в нем были сняты авторские выделения (подчеркивания), сглажены некоторые «острые углы» мысли (пропало, например, сделанное в скобках замечание в конце первого абзаца: «но тогда — всё равно что ничто»). Для более или менее верного понимания текста нужно учесть, что он был написан А. В. Михайловым под впечатлением увиденной расшифровки и явился ответом на им же самим поставленный в косвенной форме вопрос о смысле того, что было остановлено в импровизационном «истечении» и предстало в виде напечатанного текста, который теперь предъявляется автору свои права и за который «пора нести ответ». Отсюда — многие особенности этого предисловия-послесловия, ставшего, естественно, размышлением о своем тексте и себе самом.

Происхождение второго текста представляется куда более сложным. В основном он повторяет (во многих случаях буквально) заключительные абзацы первого фрагмента из публикации в «Новой Юности». Однако текст претендует на самостоятельное значение по следующим причинам: 1. В нем содержится рассуждение об «эйдосе», отсутствующее в опубликованном фрагменте лекции; 2. Материал в нем представлен в несколько иной последовательности, чем в лекции; 3. Он имеет самостоятельное начало, и сам в свою очередь является началом некоего задуманного текста, работа над которым по каким-то причинам оборвалась.

*Источник* (в обоих случаях): машинопись (2 с.), с незначительной авторской правкой.

## Письмо к В. Б. Вальковой

27. 11. [19]92

Глубокоуважаемая Вера Борисовна,

после до крайности неосмотрительно преподнесенных моих слов и частичного прочтения Вашей книги, о которой я могу только сказать Вам, что она в высшей степени хорошая, полезная и важная, нужная, я должен попытаться теперь некоторые вещи объяснить себе и Вам.

Первое. Когда я «напал» на Вас, то, разумеется, имел в виду не какие-либо лично Ваши недочеты, недостатки, а типические явления, связанные с современными, весьма настоятельными попытками соединять отдельные историко-культурные дисциплины с нашим знанием истории культуры в целом. Типично стремление, догоняя как можно скорее либо упущенное в нашей науке, либо вообще прояснившееся в качестве возможности (скорее, второе, — это надо подчеркнуть!), прочерчивать или намечать *внешние* линии связи — лишь бы поскорее. Такие связи быстро и порвутся, поскольку основаны не на постепенном и внутренне-логическом вызревании общекультурной проблематики в недрах отдельной дисциплины, а [на] соединении дисциплины с ее материалом и тем, что лежит вне ее и притом представляется очень заманчивым. Вот результат: в Вашей очень хорошей книге историко-музыкальный материал окружен целыми облаками иного историко-культурного материала, самого различного по своему происхождению, относящегося к самым разным так называемым методологическим направлениям науки и т. п. В такой ситуации возникает или намечается типичный эклектизм, но в Вашей работе (подчеркну) он не так режет глаз, как во многих иных. Всё оказывается к делу, самое разнородное, ценное и не ценное, новое и архаичное, забытое и свежее и пр. Наоборот, настоящий историк культуры, в пример которого можно взять Аарона Яковлевича Гуревича, растет изнутри и не пытается никуда торопиться: историк средневековых крестьянских движений, он лишь постепенно, под давлением логики знания в его движении, стал историком культуры, но зато каким! — со своим ненавязчивым языком, с очень трезвым взглядом на вещи, с очень подробно и тщательно проработанным знанием своего дела. И это, последнее, — дело, — тут первое, основное и главное. И вот теперь вторая сторона ситуации: Вы, разумеется, прекрасно знаете свое дело, — но почему же в таком случае это Ваше дело не заставляет Вас застревать на его проблемах?! Я в Вашей книге вижу множество мест, где можно было задержаться на анализе историко-музыкальных моментов, и это надо было сделать и еще предстоит сделать. Представим себе, что Вы — в том самом положении, в каком был А. Я. Гуревич 40 лет назад, — было бы неверно, если бы он попробовал вдруг перейти от истории крестьянских движений в Скандинавии к проблемам истории культуры, — не было бы ни книг Гуревича, ни феномена такого историка культуры, как он. Надо уметь — в стремлении к общеисторико-культурной проблематике и к ее охвату, более нежели оправданном, застревать на своем материале, давая ему заговорить изнутри себя и проявить свои смысловые, так сказать эвристические потенции. И не торопиться, и, главным образом, не торопиться ничего заимствовать, иначе, например, в одном ряду и как бы равнозначными будут выглядеть Гуревич и М. С. Каган, Лотман и кто-нибудь из случайных авторов. Заимствования (в кавычках) должны медленно прививаться к своей мысли, и без тени даже насильственности. — Всё это я позволяю себе говорить Вам, поскольку достоинства Вашей книги очевидны, даже если смотреть на нее со стороны. Эта книга — безусловно докторская диссертация, которую вы защитите. Но достоинства Вашей книги недопроявлены, во-первых, и, во-вторых, они не доведены до совершенства. Они очевидны, однако плотные «культурологические» тучи и туманы прикрывают достоинства Вашей работы и не дают им сказаться в полную меру. Есть парадоксальные следствия такого положения вещей: на Вашей защите (которая непременно должна состояться!) Вам в заслугу будет поставлено то, что является относительно более слабым местом работы! Я берусь это предсказать; отличим, однако, совершенно правомерный интерес к историко-культурной целостности и реально достигнутое в таком стремлении. — Пока стремление к «общности» даже идет в ущерб Вашей настоящей теме: см., например, в библиографии соотношение немусыковедческих трудов и трудов по музыковедению и по Вашей теме, особенно соотношение трудов на ино-

яских движений, он лишь постепенно, под давлением логики знания в его движении, стал историком культуры, но зато каким! — со своим ненавязчивым языком, с очень трезвым взглядом на вещи, с очень подробно и тщательно проработанным знанием своего дела. И это, последнее, — дело, — тут первое, основное и главное. И вот теперь вторая сторона ситуации: Вы, разумеется, прекрасно знаете свое дело, — но почему же в таком случае это Ваше дело не заставляет Вас застревать на его проблемах?! Я в Вашей книге вижу множество мест, где можно было задержаться на анализе историко-музыкальных моментов, и это надо было сделать и еще предстоит сделать. Представим себе, что Вы — в том самом положении, в каком был А. Я. Гуревич 40 лет назад, — было бы неверно, если бы он попробовал вдруг перейти от истории крестьянских движений в Скандинавии к проблемам истории культуры, — не было бы ни книг Гуревича, ни феномена такого историка культуры, как он. Надо уметь — в стремлении к общеисторико-культурной проблематике и к ее охвату, более нежели оправданном, застревать на своем материале, давая ему заговорить изнутри себя и проявить свои смысловые, так сказать эвристические потенции. И не торопиться, и, главным образом, не торопиться ничего заимствовать, иначе, например, в одном ряду и как бы равнозначными будут выглядеть Гуревич и М. С. Каган, Лотман и кто-нибудь из случайных авторов. Заимствования (в кавычках) должны медленно прививаться к своей мысли, и без тени даже насильственности. — Всё это я позволяю себе говорить Вам, поскольку достоинства Вашей книги очевидны, даже если смотреть на нее со стороны. Эта книга — безусловно докторская диссертация, которую вы защитите. Но достоинства Вашей книги недопроявлены, во-первых, и, во-вторых, они не доведены до совершенства. Они очевидны, однако плотные «культурологические» тучи и туманы прикрывают достоинства Вашей работы и не дают им сказаться в полную меру. Есть парадоксальные следствия такого положения вещей: на Вашей защите (которая непременно должна состояться!) Вам в заслугу будет поставлено то, что является относительно более слабым местом работы! Я берусь это предсказать; отличим, однако, совершенно правомерный интерес к историко-культурной целостности и реально достигнутое в таком стремлении. — Пока стремление к «общности» даже идет в ущерб Вашей настоящей теме: см., например, в библиографии соотношение немусыковедческих трудов и трудов по музыковедению и по Вашей теме, особенно соотношение трудов на ино-

странных языках — этих последних мало, и тут надо будет только еще восполнять и дочитывать всякие лакуны. Всё внимание Ваше ушло на чтение работ за пределами музыкознания, которое, однако, ведь есть не только часть и раздел всей истории культуры и всего нашего знания о культуре, но и отражающая в себе всё это целое, держащая это целое внутри себя, — надо только посмотреть на эту часть (= целое) с полным доверием специалиста, который уже заявил о своем нежелании быть только специалистом и о желании видеть целое, отраженное в его части.

Теперь о самой «теме». Насколько могу судить, слово это от корня с чрезвычайно общим и широким значением (глагол τίθημι) — причем такое слово, которому свойственно сразу же приобретать существенно специальные значения, сквозь которые это общее просматривается и видится «как фон». «Тема» — это, собственно говоря, то, что положено, поставлено, взято как исходное и т. д. Τίθημι — я кладу; тема — это то, что получилось, когда я положил и что теперь можно взять и другому; это всё мои попытки растолковать заложенное в слове, «тематизированное» в нем. NB! — слово ведь такой общности, и тема Вашей книги так отражает это общее, что и выходит: тема книги — тема (в музыкально-историческом преломлении). Очень близко к этому слову по своей внутренней устроенности немецкое Satz: это тоже некая «положенность», но язык такую общую «положенность» всякий раз привязывает к чему-то более частному: положение, тезис, теорема, часть музыкального произведения и т. д.; исторически между самыми разными частными значениями можно наблюдать переход и взаимосвязь, которые, видимо, прослеживаются с несравненно большей подробностью, чем в отношении давнего периода греческого языка (тема — слово позднее). Итак: 1. тема — это известного рода положенность, а именно горизонтальная положенность. Очевидно, что она должна так или иначе осмысляться как единство, — иначе не пришлось бы ее и называть. Итак: 2. горизонтальная «положенность» как единство, 3. такое единство — либо конструктивная «данность» («положенность»), либо такая же, более непосредственно воспринимаемая, осмысляемая слухом. Итак: горизонтальная положенность как единство конструктивного или смыслового порядка. «Или» подразумевает крайние возможности: некоторая «положенность» совершенно никак не воспринимается на слух, однако служит горизонтально расположенным

элементом музыкального построения\*; некоторая «положенность» воспринимается на слух, сразу же и с полнейшей очевидностью, при этом, наверное, подчиняясь, вместе с остальным, некоторым конструктивным закономерностям, которые в музыке такого-то времени установились и господствуют. Вот случайный пример: ход вниз на тритон — это один из лейтмотивов «Гибели богов», он вплетен в густую ткань произведения, но вместе с тем по-видимому неоспоримо то, что любой слышащий человек, который не знал бы ни сюжета произведения, ни лейтмотивной устроенности музыки Вагнера, воспримет этот ход как смысловую выделенность посреди самого тока музыки. Это, в некотором предельно общем плане, тема, т. е. горизонтальная положенность в ее единстве, воспринимаемом на слух, как известный, заявляющий о себе смысл. Смысл в музыке, к какой принадлежит вагнеровское произведение, являет себя как существенно музыкальный: всё, что «навьючивает» Вагнер на эту «тему», ей не противоречит, а всеми возможными способами уточняет этот смысл. Но он существует и как «просто» музыкальный, т. е. несущий на себе весь отпечаток формировавшегося столетиями развитого муз[ыкального] языка. Эта «тема» входит и в известного рода муз[ыкальное] конструирование, как ячейка, — из самого этого хода на тритон Вагнер не строит ничего, зато этот возникающий внутри конструкции элемент получает смысловую отмеченность и выделенность, проявляющую себя так, что непосредственный слух улавливает таковую, — это вычлененный среди тока смысл; как у Вагнера такие вычленяемые элементы связываются между собой, перетекают один в другой, как они даются одновременно в густой и плотной ткани — это особый вопрос; ясно, что почти всегда недоучитывается, что с таким произведением, как это создание позднего Вагнера, само музыкальное мышление достигает нового качества: почти вся конструкция целого сплетается, причем именно как поток, как движение, из отмеченных как смысловые элементов, — «пандан» к брамсовской чистой конструктивности, где горизонтальные и вертикальные элементы конструкции как бы обобщаются в своей именно конструктивной роли, но никогда не нагружаются каким-либо сторонним смысловым значением. Но и это тоже смысловые положенности, только иначе осмысляемые «кон-

\* NB *серия* в современной музыке может не схватываться на слух и служить лишь конструктивным материалом; бросающееся «в слух» будет тогда иным; кроме того, *серия* — не непременно *горизонтальное* единство, хотя и некоторая пред-положенность.



структором» музыки. Всякий вагнеровский элемент, напротив, как бы направлен из музыки вовне, наружу, таков он в потенции, ему хочется быть яснее, членораздельнее по смыслу самого же себя, и такую направленность «темы» наверняка почувствует всякий, кто умеет слушать, но с такого рода муз[ыкальной] тканью встретится впервые в жизни. Музыка не уходит внутрь себя, скрываясь в себе, а пытается раскрыться, как бы стремится освободиться от оков ... музыки же. Это музыка, которая очень хорошо знает свою особую точность, но трактует себя как своего рода бытие «до слова» — «до-слов-ность». Но что же следует из этой частности? — только то, что романтические муз[ыкальные] «положенности» могут быть и чрезвычайно краткими (едва ли не один тон!! — два — это уже вполне реально), и чрезвычайно длинными («положенности» — темы-мелодии Брукнера), они могут заключаться друг в друге и находиться в отношениях субординации; они могут что-то строить на себе и оказываться элементами ткани и всплывать среди потока и т. д. Они могут быть в разной степени «индивидуальностями» и «организмами» со своими частями и т. д. Это — если исходить из того, что подсказывает нам слово «тема»: как не случайно изобретенное самой культурой для своего самопонимания. Другой предел: совершенно лишённые какой-либо «индивидуальности» чисто конструктивные горизонтальные «положенности». — Что вместе с «темой» мы очень близко подходим к сущности музыки вообще, в целом, — очевидно: культура, которая изобрела для своего самопонимания слово «тема» и подсказывает приложение его к музыке, одновременно заявляет о «горизонтальном» существовании музыки — о музыке как о таком *Nacheinander*, [последовательность, нем.], который и идет вместе со временем, и тут же говорит о некотором его «преодолении», коль скоро настаивает на единстве всякой «положенности». Музыка заявляет о себе как о «горизонтальном», но еще не (вполне) временном, что, со стороны слова, одного из центральных, уже гораздо лучше определяет музыку, чем любые головные ее определения. Так сказать, условно, — музыка — это то, для чего тема (как то-то и то-то) оказывается одним из центральных, если не самых центральных понятий. (Это, так сказать, схема некоторого предварительного определения.)

В слове тема как «греческом изобретении» меня волнует не столько его внутренняя форма, сколько связанное с ею иное — то, что я назвал бы заключающимся в слове и данном вместе со словом этимологическим принуждением. Уп-

рошенно: культура, когда она пользуется для своего самопонимания известным словом, берет на себя его смысл, а это значит: она не только утверждает, что вот такое-то слово адекватно соответствует такой-то ее стороне, но и соглашается с тем, чтобы впредь (и вплоть до отказа от слова) подчиняться всему тому, что несет в себе слово. Пока мы пользуемся таким-то словом, мы ему подчиняемся; пользуясь им во всё новых значениях и оттенках значений, мы в то же время обязаны (хотя часто этого не знаем) иметь в виду то самое, что имеет в виду само слово, а что имеет в виду слово, мы очень часто даже не знаем, а можем только заключать об этом через скрупулезный анализ истории слова внутри культуры, из его культурно-исторического функционирования, чаще всего трудно уловимого, как это и имеет место здесь, с «темой».

Итак:

I. Тема как лежащее внутри слова и проходящее через всю культуры этимологическое принуждение, — здесь в приложении к музыке.

II. «Тема» в разнообразии функционирования этого слова — с разными значениями слова и с оттенками его. И особо:

III. *Тема* как «термин» в музыкознании и его история, со всеми частными истолкованиями «темы», с его суждениями и пр.

Эти три момента хорошо бы представить себе объемно, как «силы», сидящие — по своим углам и взаимно определяющие друг друга. Причем № 1 — это самое загадочное, это сидящий в самом дальнем и темном углу управляющий, архонт, всей ситуацией. На нем всё отражается, но ничто его не задевает в «задуманном смысле». Но не только три момента есть здесь, но есть еще № 4 — это сама музыка, раскладывающаяся на всю свою историю и собирающая всю историю в себя. И это — № 5 — такой современный исследователь, который вправе представить себе такую ситуацию и поставить себя самого в пятый угол, как такую силу, которая способна осуществлять надзор за всей ситуацией. — Кстати, непереводаемость слова «тема», невозможность передать его столь же простым словом («положенность» усложненно и условно соответствует «теме»), относится ко всё тому же этимологическому принуждению, какое берет на себя культура, когда она — по причинам простым и глубоким — выбирает для своего самопонимания, самоуразумения какое-то совершенно само собою разумеющееся слово. Оно настолько разумеется само собой, что потом, впоследствии, и в частности в науке, оказывается в конечном счете и совершенно непонятным,

и непроглядным в своих глубинах и заставляет, буквально за-  
ставляет пройти через всю историю культуры для того, чтобы  
добиваться того простого, что лежит в основе слова и того «за-  
мысла» культуры, какой в слове запечатлелся. — Итак, вот пять  
«номеров», пять «сил», и их, наверное, еще больше, которые со-  
определяются в культурной истории.

И вот сила № 5 позволяет себе — или заставляет себя сказать: Тема (в музыке) — это горизонтальная положенность

как { конструктивное  
          смысловое } единство

Это не определение, а заготовка, только прочитывающая в слове то, что в нем очевидно лежит. Это — начало прочитывания культурно-исторического слова (как «замысла» культуры в ее самоуразумении и как «задания» для самой же культуры в ее истории). Это — «ключевое слово» культуры (у Вас сказано верно, как и вообще очень много верного в разделе 1.1 со стр. 11 и далее), но только такое ключевое слово, которое не ждет, что мы выберем или не выберем его, а само уже выбрало нас; мы «выбираем» только в том частном смысле, что могли бы писать статью и книгу на другую «тему».

Теперь, дальше: то, как я пытаюсь прочитывать слово, — это слово именно в «приложении» к музыке, и такое прочтение все-таки учитывает — и, конечно, должно учитывать действие сил № 2, 3, — потому что «тема» вообще, как бы безотносительно к музыке, видимо, нечто еще более широкое. Тема как «тема» доклада, статьи, книги, вообще письменного сочинения, текста — это тоже греческое употребление слова, находящееся с примененным к музыке в живой связи: «тема» — это то, что выбрано и взято как «тема» для сочинения, в частности и для музыкального. Это, значит, всё та же положенность, а именно такая положенность, которая берется, которая взята как положенность тем, кто взялся сочинять текст или, напр[имер], музыкальное «нечто» (чтобы не сказать «произведение»). Я с большим интересом прочитал у Вас о Царлино. «Сюжет» у Царлино — это то, что мы назвали бы материалом, который надо еще упорядочить и сделать употребимым для конструирования. Этот же случай словоупотребления выявляет для нас, что бывают разного рода «положенности». «Сюжет», «соджетто» — это латинский «субъект», *subjectum*, то есть греческое «ὑπο-κείμενον», и этот гипокейменон лежит уже иначе, нежели тема: то, что

κεῖται и ὑπο-κεῖται, — лежит, лежит в основании, в основании, это то, что *под-ложено*. Тема — это, упрощенно, положенность и пред-положенность, а субъект, или сюжет, — это положенность и под-ложенность. Эти попытки что-то передать уже внешне усложняют суть дела, ибо засоряют слова лишними префиксами («по-»); суть же дела — проще. Итак, получается, что можно разделить «пред-положенность» и «по-ложенность», и можно делать это — очевидно! — по-разному, т. е. Царлино — так, а другой — иначе. Но ведь вместе с этим введением нового слова, ключевого слова, или даже нового культурно-исторического элемента этимологического принуждения (вот ведь как!!), — мы уже безмерно усложняем свою ситуацию, и не можем этого не делать. Раньше у нас было пространство, в котором действовали пять условно подсчитанных «сил», теперь есть другое такое же пространство, образованное иной культурно-исторической «темой» — темой «гипокейменон» с ее не менее трудной\*\* историей; и вот оказывается, что оба пространства (и это естественно! — всё ведь в пределах одной культурной истории, не где-нибудь!) имеют и общую часть, они пересекаются, и обе культурно-исторические «темы», заходя в пространство друг друга, могут как бы «переименовываться» друг в друга. Кстати (но только отнюдь не как моральный урок всем нам!) — история культуры — это непроходимый тропический лес, где самое легкое — положить ноги, и потому совершенно нельзя никуда спешить; любая спешка — это иллюзорная затея, т. е. способ обрести и усвоить известные иллюзии; сказанное относится не к Вам! — это я попутно заметил то, что надо как бы запомнить: переплетения образуются сплетающимися значениями тех основных слов, каждое из которых — чтобы наглядно увидеть это — сидит в своем углу и имеет все основания для того, чтобы притязать на целое и всему, из своего угла, задавать тему; так и поступает слово «тема», само по себе почти притязующее уже на то, чтобы и всякое слово даже брать в определенном аспекте (напр[имер], всякое ключевое слово есть «тема» культуры, и это не просто метафорическое словоупотребление!).

Теперь, после отступления, возвращаюсь назад к нашему положению № 5 — этот № 5 может только обобщать, а затем при-  
норавливать свои обобщения к чрезвычайно различным кон-  
кретным историческим ситуациям; он знает уже индивидуализи-  
рованные темы XIX века, и всё то, что именуется или именов-

**\*\* даже куда более трудной!**

лась «мелодией», и те темы, которые клались в основу вариаций, и те темы, которые в условиях «тем и вариаций» в конце концов утрачивали видимым образом свое положение *положенности как предположенности* (тема в «Теме с вариациями» имеет право свою функцию пред-положенности обставить зримыми процедурами и особо заявить!), — к Вашим примерам еще один очень любопытный: «Вариации Энигма» Эдварда Элгара. Однако такая тема, которая кладется в основу вариаций, а потом оказывается в странном положении «отрицаемой» и умалчиваемой темы — это уже тема, в которой она сама («тема») возвращается к себе, к своему задуманному смыслу через отход и отрыв от него в некоторую музыкально-историческую частность, — однако, она *на деле* ведь возвращается, что даже удивительно: тема тем с вариациями — это индивидуализированная тема, которая заявляет о себе как *вообще* теме. Т. е.: тема музыкальная обнаруживает свое знание о себе как *вообще* теме. Тема же, которой начинают отказывать в ее традиционной роли темы в теме с вариациями, начинает своим особенным образом вновь тонуть в горизонтальной устроенности-сконструированности музыки (которая этим заявляет о своем переустройстве как движущейся конструкции), подобно тому, как тема, добившаяся исторически своей индивидуальности, ясной вычлененности или даже неповторимости, начинает, перейдя некий предел, погрязать в своих собственных вариантах, в своей «невольной» изменчивости, как бы в своей же психологической сверхчувствительности и сверхкапризности, так что появляется наконец на исторический миг музыка, которая строится как движение с запретом на максимально большое число всего того, что могло бы повторяться, и музыка обнаруживает на этот исторический миг «неповторимость» своего движения по горизонтали; она слишком уж индивидуализировалась. (Она *вся*, как конструкция, почти уже стала темой самой себя.).

Если же мы будем иметь в виду, что тема в музыке есть горизонтальная положенность в ее

{ конструктивном  
смысловом }

единстве, — слово «единство» есть скромный синоним «цельности», которая претендовала бы на большее и лишнее, а единство значит только то, что «тема» полагается (или воспринимается) как нечто данное «от начала и до конца»; «конструктивное» и «смысловое» же надо понимать в их соотношении как «и/или»

со всеми возможными вариантами, — если мы будем иметь это в виду, то останется только исследовать разные возможности соотношения всякой темы как конструктивной и/или смысловой выделенности с «остальной» музыкальной тканью, начиная с монодии и проходя через все типы вертикально-горизонтальных отношений в музыке, кончая же нашим временем, т. е. временем, когда, как, кажется, впервые в истории, всё, что когда-либо существовало в истории культуры, становится потенциально прозрачным, т. е. доступным изучению, пониманию и даже воспроизведению. Только теперь, и, видимо, впервые, появилась возможность размышлять и о ключевых словах культуры так, как это невозможно было раньше, когда, по самым разным причинам, известные периоды истории культуры вытеснялись, делались непроглядными и поэтому недоступными. Можно впервые сказать что-то общее об этих ключевых словах, а это означает, что они — при всей чудовищной сложности, какая тут же открывается нашему взору — как бы видны со своими началами и концами. Как только что-то становится видно со своими началами и концами, так это «что-то» переходит к иному способу существования, мы обретаем нечто подобное историческому взгляду на такую вещь, вещь становится историей в смысле «чего-то уже прошедшего для нас», как говорил Гегель; такая странная картина и с самой историей, на что первым обратил внимание тот же Гегель, что, разумеется, не было понято и было схвачено с несколько комической стороны, — вот Гегель утверждает, мол, что в Пруссии короля Фридриха Вильгельма III Гегель обнаружил возвращение истории к самой себе и как бы финал и завершение всей истории! Это звучит смешно, но Гегель обнаружил конец истории не в Пруссии, но в сознании человечества, — истории как цепочке событий это нисколько не кладет конец, но кладет конец — или возвещает конец истории как особым образом осмысляемому целому; в наши дни этот же конец стал достоянием множества умов, часто тоже очень смешно это понимающих. Само слово «история» — ключевое и, пожалуй, первое слово, по значимости, для всей культуры, — т. е. для всей истории!! Иной раз, когда слышишь, как (каждый день!) рассуждают об «историзме» мышления или мировоззрения такого-то человека, писателя или философа, удивляешься, как мелко это понимается, — между тем, как история совершает гигантский шаг сведения своих начал и концов, и происходит это на наших глазах, буквально так, и это само слово «история», выдвинувшееся на первое место среди слов и способов самопо-

стижения и самоуразумения культуры, это само слово, сидя в своем самом дальнем и самом темном углу среди всех слов, осуществляет над нами свою задуманную и заявленную власть.

Краткий предварительный итог всего предварительно набросанного: вся история культуры, всё, что мы называем так, сидит — реально — в глубине истории музыки, слова культуры — в словах, какими говорим мы о музыке (в науке и за пределами ее), и нам, как было видно, не надо даже никуда уходить из области самой близкой и доступной нам музыки, которая у всех на слуху, чтобы, напр[имер], в словах «тема с вариациями» обнаружить отсылку к более общему и, так сказать, первозданному, слову «тема» как к одному из первых и основных, из ставших первыми и основными слов, какими культура постигает сама себя.

Разумеется, я еще раз хочу сказать, что Ваша книга — очень хорошая и нужная, и этому не противоречит другое: я осмеливаюсь утверждать, что Вы часто проходите мимо тех возможностей, которые прямо-таки в руки дает Вам и дарит Ваш же материал.

Примите мои извинения — все, кончая извинениями за скверную машинопись!

С добрыми пожеланиями,

Ваш А. Михайлов

## Послесловие В. Б. Вальковой

Публикуемое письмо было написано Александром Викторовичем по следам нашей с ним встречи на конференции, посвященной памяти Б. Л. Яворского, проходившей в Музее музыкальной культуры и М. И. Глинки 25-27 ноября 1992 года. Не без гордости вспоминаю, что именно мой доклад тогда удостоился беспощадного «разноса» Александра Викторовича. Его возражения вылились по существу в большую импровизационную речь, вызвавшую (несмотря на острую полемичность) единодушное восхищение слушателей и завершившуюся восторженными аплодисментами зала. Эта речь была направлена против весьма распространенных крайностей так называемого культурологического подхода. Александр Викторович резко возражал против самого слова «культурология» — этого «уродливого кентавра», как он выразился. Ядовито высмеивал он использованное мной в докладе выражение «мировоззренческий стержень эпохи», утверждая, что оно свидетельствует о недостатке языкового чутья у его автора и т. д. После такого сурового «прокурорского» слова другие докладчики, выступавшие позже, несколько «прикусили языки», явно остерегаясь употреблять «обруганные» Александром Викторовичем слова, и вообще стали тщательнее выбирать формулировки.

Только уникальными свойствами личности Михайлова можно объяснить тот факт, что его нападки ни в малейшей мере никого не задел и не обидели. В них абсолютно отсутствовал тот яд личностных пристрастий и собственных амбиций, который почти всегда хотя бы в минимальных дозах содержится в научной полемике. Даже чужие амбиции и пристрастия растворились в удивительной доброжелательности и мягкости, которые излучал Александр Викторович — вопреки грозным и резким словам, что он произносил. Поэтому и в моей реакции на упреки Михайлова не было ничего, кроме благодарного восхищения, а в ответ на них я не удержалась от детской реплики: «Александр Викторович, я больше не буду!» Преподанный им урок открывал такие неожиданные перспективы, давал такой мощный толчок для пересмотра сложившихся авторитетов и приоритетов, что — какие уж там обиды! В перерыве конференции я подошла к Александру Викторовичу и, отчетливо понимая, что крупно рискую и «подставляюсь», преподнесла ему свою только что вышедшую книгу (Музыкальный тематизм — мышление — культура. — Нижний Новгород, 1992). Очень скоро я получила от Александра Викторовича огромное письмо, которое по сути было продолжением того памятного его выступления на конференции. Читатель этого письма легко поймет, как глубоко оно поразило меня и какие благодарные чувства могло вызвать (что я и попыталась выразить в ответном послании). Одно из удивительных свойств письма — его интонация, та неподражаемая, трепетная бережность к оппоненту и его научной позиции, которые всегда проявлял Александр Викторович в своих критических высказываниях. Письмо это много перевернуло в моих представлениях о том, какой должна быть музыкально-историческая наука. В пору даже воскликнуть, как пушкинский Сальери: «Не бросил ли я всё, что прежде знал, Чему так жарко верил, И не пошел ли бодро вслед за ним Безропотно, как тот, кто заблуждался И встречным послан в сторону иную?»

«Общечеловеческий», научный интерес этого личного по форме письма сразу был очевиден. При случае я заручилась согласием Александра Викторовича нанародование полученного текста, чем теперь могу с признательностью воспользоваться.

## Комментарии

Письмо публикуется с разрешения В. Б. Вальковой.

*Источники:*

А. Оригинал из архива В. Б. Вальковой: машинопись (7 с.), с авторской правкой, содержит Post scriptum, написанный от руки на нижней части последней страницы и ее обороте.

Б. Машинописная копия из архива А. В. Михайлова, с авторской правкой, в целом повторяющей правку в источнике А; Post scriptum отсутствует.

В основу публикации положен источник А. Post scriptum, содержащий постраничные замечания к книге В. Б. Вальковой «Музыкальный тематизм — мышление — культура» (Н. Новгород, 1992), не печатается. Авторские вставки на полях включены в основной текст, за исключением вставок, помеченных знаком \* (звездочкой), которые оформлены как постраничные сноски.

*Комментарии Д. Р. Петрова*

## ПРИЛОЖЕНИЯ

Е. М. Царева

## Слово Александра Викторовича Михайлова

Мне выпало на долю счастье в течение нескольких последних лет находиться в поле излучения света, который мы называли обычным и неповторимым именем — Александр Викторович. Причастность к этому полю я ощущала постоянно, и такое ощущение было радостным, но и нелегким, потому что оно рождало ответственность, временами даже страх. Ответственность перед Словом, которое ты произносишь, то есть необходимость давать ответ тому Слову, тем словам, которые, как любил говорить Александр Викторович, не мы выбираем, а которые выбирают нас. Его-то выбирали замечательные слова, отвечая на любовь и уважение, с какими он к ним относился, на знание их путей, родства и истории. Александр Викторович умел раскрыть удивительные оттенки смысла самых, казалось бы, обычных и простых слов, показывая их в их истории, и приближать к нам слова трудные, которые сами себя раскрывали в его поистине чудесной и хитроумной речи. Слова для Александра Викторовича были живыми — недаром он как-то сказал, что ГКЧП не могло долго просуществовать из-за нелепости самой аббревиатуры: ведь ЧП уже давно укоренилось в языке как бытовое обозначение «чрезвычайного происшествия» на уровне внезапно потухшего в квартире света.

Не забуду и его гнева, вызванного словом «задействовать», часто употреблявшимся в одной дипломной работе, и еще большего гнева по поводу выступления одного весьма уважаемого музыковеда, который «проверял» или доказывал на разных примерах имевшийся у него набор формулировок исторических стилей.

На этом месте я собиралась привести цитату из работы Александра Викторовича о барокко, но, в конце концов, мне пришлось отказаться от этого. Мысль и слово у Александра Викторовича так расположены по отношению друг к другу, что не позволяют разрушить контекст рассуждения. Его слова не дают выдернуть себя для цитирования, присущая им глубина исследовательского знания не кричит о себе, а постепенно втягивает в себя читателя, заставляя его трудиться и проникать в нее в качестве соучастника интереснейшего процесса, которому нет и не может быть конца. Понятием «тайной поэтики», применяемым Александром Викторовичем по отношению к барок-

ко, вероятно, можно было бы воспользоваться для обозначения его позиции по отношению к искусству вообще; при этом ясно осознаваемая невозможность разгадки не только не останавливает поисков, но, наоборот, делает их еще более настойчивыми.

Мне не хотелось бы, чтобы мои слова были восприняты как некая попытка создания характеристики «творческого метода» Александра Викторовича. Ведь находясь вблизи источника столь яркого света, мы видим только лучи, собрать же их воедино не под силу одному человеку. К тому же ведь и мысль Александра Викторовича находилась в неустанном движении. Скажу только еще о самых важных для меня уроках Учителя, полностью создавая при этом неизбежную субъективность моей собственной их интерпретации.

Сначала — о некоторых мыслях, высказанных Александром Викторовичем в его последних консерваторских лекциях, и прежде всего о том, что музыковед должен исходить из материала своего искусства, а не из любых философских концепций, подкладываемых под этот материал. Затем — об «операции переноса». Здесь имеется в виду ставшее привычным употребление новых терминов по отношению к явлениям более старым, например, перенесение понятия романа на античную литературу. Допущения такого рода всегда требуют оговорки. В конце концов, интерпретирующее исследование более говорит о своем времени и о себе, чем о своем предмете. Но ощущая каждое слово в его истории, нельзя забывать о том, что даже понятие истории менялось и меняется, оно так же не универсально, как и любое другое.

В своей работе о поэтике барокко Александр Викторович обращает внимание на «фразу», как он ее называет, выстраивающую привычный ряд: Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм и т. д. Но ведь все слова, ее составляющие, имеют свои и очень разные основания. Оказывается, что равно бессмысленно как вовсе отказываться от уже нагруженных смыслами подобных слов, так и пытаться свести к их произнесению: в чередовании или парном противопоставлении — весь смысл историко-художественного процесса или его отдельных фактов.

Меня всегда глубоко волновало отношение Александра Викторовича к музыке XIX века. Поначалу (это относится еще к 70-м годам, когда наши встречи были очень редкими) мне казалось, что музыка настоящего и давнего прошлого закрыла для него XIX век, что он относится к музыке, зримой чувством, едва ли не с пренебрежением. Лекции последних лет открыли

для меня новый XIX век, его поистине пронзительную характеристику мы услышали в последнем, уже заочном выступлении Александра Викторовича на конференции памяти Веберна. Это мысль об уникальности отношений между человеком и музыкой в XIX веке, о том, что естественность его искусства все-таки не иллюзорна, хотя и составляет своего рода исключение в истории европейской культуры.

Александр Викторович удивительно умел слушать музыку и думать о ней. На примере его совершенно невероятного по объему слушательского опыта становилось понятно, что о своем времени, о своей культуре — и о своей красоте — говорят многие произведения искусства, а далеко не только избранные шедевры. Последние слова, которые я услышала от Александра Викторовича о музыке (уже за несколько дней до его смерти), были словами о красоте музыки Э. Элгара, которая глубоко волновала его — не меньше, чем музыка Вагнера или Веберна...

**Е. И. Чигарева**

## **Музыка в научной мысли А. В. Михайлова**

На заседании отдела теории литературы Института мировой литературы, посвященном памяти А. В. Михайлова, были сказаны знаменательные слова: «Он был музыковед милостью Божьей». И несмотря на то, что основная специализация Александра Викторовича была связана с филологией и искусствоведением, музыковедческая деятельность проходит через всю его жизнь — подобно той самой «красной нити» в канате, о которой писал Гете в «Избирательном сродстве». И таким же образом музыка связывает воедино различные сферы его интересов.

С 1966 по 1981 годы А. В. Михайлов работает в Институте искусствознания — сначала в секторе эстетики, а потом (после его «разгона») в секторе современного западного искусства. Там он впервые начинает сотрудничать с музыковедами и, принимая регулярное участие в сборниках статей института, обращается, помимо эстетической, литературоведческой и искусствоведческой, также и к музыкальной проблематике (такова, например, его статья «Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Современное западное искусство. XX век. — М., 1988). И в дальнейшем в его работах о литературе и изобрази-



тельном искусстве музыка неизменно присутствует как мышление в звуках данной культурной эпохи.

Труды А. В. Михайлова сразу выделились и привлекли к себе внимание. В 1991 году его приглашают в Московскую консерваторию, он становится профессором сначала кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, а затем Центра гуманитарных знаний консерватории. Александр Викторович читает лекции по истории и теории культуры и факультативные курсы: «Музыка глазами филолога» и «Музыка в истории культуры» (второй семестр 1990/91 уч. года), «Герменевтические основания истории культуры» (1991/92 уч. год), «История всеобщей литературы. Начало и конец европейской литературы» (1992/93 уч. год, первый семестр 1993/94 уч. года), «О том, что в музыке» (весна 1995); сделал новый перевод работы Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» и собирался вокруг этого произведения построить новый спецкурс, но не успел. На его лекции ходили не только студенты, но и педагоги и «гости» — в том числе и из других городов. Многие музыканты обращались к Александру Викторовичу за советом и консультациями и считали за честь получить устный отзыв о своих работах или письменную рецензию, и Александр Викторович, как бы он ни был занят, никогда никому не отказывал в этом. Неоднократно он выступал в качестве оппонента на защитах диссертаций в Консерватории или в качестве рецензента дипломных работ на госэкзаменах. Он принимал участие в многочисленных музыковедческих конференциях — в Консерватории, Союзе композиторов, Российской Академии музыки им. Гнесиных, Музее музыкальной культуры им. Глинки, тематика которых была самой разнообразной — «Музыка и миф», о Моцарте в связи с 200-летием со дня смерти (тема выступления «Моцарт и Мориц»), о Яворском, о Веберне, о Римском-Корсакове в связи со 150-летием со дня рождения<sup>1</sup>, о текстологии («Музыкальное произведение как текст»), конференция в рамках российско-германского фестиваля «Ретроспектива-Перспектива» (в мае 1995, тема доклада «Невозможность авангарда») и др. В октябре 1994 года А. В. Михайлов организовал совместную (ИМЛИ — Консерватория) конференцию «Слово и музыка», на которой выступил с программным докладом «Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова»; а на 2-3 ноября 1995 года им была назначена вторая конференция

<sup>1</sup> Статья Михайлова «Римский-Корсаков и Балакирев» готовится к печати в сборнике Московской консерватории по материалам конференции.

из этого цикла — «Слово и музыка: Оперное слово в его истории». Эта конференция прошла в Консерватории уже без него и была посвящена его памяти. Было решено конференцию под общей рубрикой «Слово и музыка» с различными подзаголовками сделать ежегодной, «михайловской»<sup>2</sup>.

Александр Викторович был постоянным автором в журналах «Советская музыка» («Музыкальная академия») и «Музыкальная жизнь». При этом статьи его для последнего из упомянутых журналов отнюдь не превращались в популярные беседы, что нередко характерно для стиля этого издания, но отличались высоким профессиональным уровнем и «михайловским» накалом мысли. Так, цикл из двух статей о романтизме, в котором автор высказывал нетрадиционный взгляд на музыкальный романтизм, включив его в контекст других искусств и тонко показав его специфику, стал важным подспорьем как для педагогов консерватории, так и для студентов, интересующихся этой проблематикой.

Нельзя не упомянуть и о переводческой деятельности Михайлова, связанной с музыкой. Это и статьи Р. Вагнера, и большая часть текстов в хрестоматии «Эстетика немецких романтиков», и работы о музыкальной социологии Т. Адорно и М. Вебера, и тексты А. Шёнберга и А. Берга, и ряд «музыкальных новелл» Э. Т. А. Гофмана, и подготовленные к печати, но так до сих пор и не опубликованные «Статьи о музыке» Гофмана.

Широта интересов А. В. Михайлова в музыковедении, как и в других областях знания, к которым он обращался, поражала и казалась необъятной — от музыки барокко до новейших течений. Нередко в лекциях и докладах он останавливался на сочинениях композиторов, мало известных или вовсе не известных аудитории (например, датский композитор Карл Нильсен, финский — Йонас Кокконен, австрийский — Франц Шмидт и др.). Часть его работ вливалась в русло магистральной линии его исследований как германиста, специалиста по немецкой и австрийской культуре (перевод, комментарии, статьи — об Э. Ганслике, Т. Адорно, композиторах «новой венской школы»). С другой стороны, в своих устных выступлениях и статьях он постоянно обращался к творчеству композиторов русской школы — и здесь его также привлекали менее исследованные авторы и сочинения (Балакирев, музыка Глинки к трагедии Кукольника

<sup>2</sup> Эта идея осуществляется: 25-26 ноября 1996 года в Московской консерватории прошла очередная конференция на тему «Слово и музыка в опере».

«Князь Холмский», симфоническая поэма Римского-Корсакова «Из Гомера»). В 1994 году А. В. Михайлов написал большое исследование «Об обозначениях и наименованиях в нотных записях Скрябина», подойдя к его творчеству как филолог и историк культуры; одновременно он сказал новое слово и в истории музыки, вписав Скрябина в контекст «второй психологизации» европейской культуры конца XIX века — искусства, «рефлектирующего свою психологизированность», и назвав «скрябинскую полосу» эпохой «художественного экстазма», «вынуждающего музыкантов в некотором порыве к своему смыслоутверждению устремляться к выходу за пределы музыки» (лишь незначительная часть этой работы была опубликована в «Нижегородском скрябинском альманахе»). В тех случаях, когда А. В. Михайлов обращался к хорошо изученным явлениям, он всё равно находил к ним нетрадиционный подход (см., например, в данном сборнике статьи о Бетховене и Мусоргском), который раскрывал в них новые аспекты. Александр Викторович обладал даром видеть в знакомом, широко известном, хрестоматийном загадку, ставить перед читателем вопросы, на которые он никогда не давал однозначных ответов, заставляя напряженно думать вместе с ним.

Вот что, например, говорил он на лекции в Консерватории 3 сентября 1991 года, открывая курс «Герменевтические основания истории культуры» (запись Д. Петрова)<sup>3</sup>: «Исследователь в XIX веке и в конце XX-го находится в разных экзистенциальных положениях. В XIX веке европейский опыт подсказывал веру в прогресс. Исследователь в XIX веке находится в более идиллическом положении. Наука в XIX веке — «наука в себе». Кажется, вот-вот она предстанет в законченном виде... Сейчас ясно, что неизвестного становится всё больше и больше по мере накопления фактов. Это наша ситуация. У нас нет никакой надежды, занимаясь какой-либо наукой, создать что-либо устойчивое, замкнутое в себе...

Отсюда следуют, по крайней мере, три вывода:

1. знание больше — и незнание больше;
2. историчность любого понятия, с которым мы будем иметь дело;
3. экзистенциальность всего, о чем мы думаем и пишем.

Последнее предполагает следующее. Всё, чем мы занимаемся, как бы далеко оно ни было, как бы ни было это отвлеченно и

<sup>3</sup> Цитаты из лекций А. В. Михайлова далее приводятся без указания на источник.

абстрактно, — всё связано с нашей позицией во времени и пространстве. Все наши понятия располагаются в окружении этой точки и нигде более и связаны с этой точкой, зависят от нее. Любая тема, какой бы отдаленной она ни была, связана с этой точкой. Это проявляется в нашем волнении по поводу данной темы. Исследователь, не испытывающий волнения, создает науку, лишая ее экзистенциального измерения, лишая ее человеческих качеств. Если мы забудем эти три положения, они не забудут нас...». В этих словах перед нами предстает образ ученого — не отвлеченного сухого рационалиста, а человека эмоционального, переживающего — как свое личное дело — всё, что происходит в науке, «испытывающего по этому поводу волнение». В этом Александр Викторович видит «экзистенциальное изменение в науке». Сам А. В. Михайлов — как мы его помним — был именно таким ученым<sup>4</sup>.

Во всех случаях, отталкиваясь от конкретного материала, который А. В. Михайлов досконально знал и прекрасно чувствовал, он рассматривал его как мыслителя, как теоретик искусства, историк культуры и философ, выходя к смелым, подчас неожиданным, но всегда будящим мысль обобщениям. При этом, как он справедливо считал и не устал повторять — как в своих работах, так и в устных выступлениях, — культурологический подход состоит не в том, чтобы, механически включив музыку в ряд других искусств, прикладывать к ней категории из других, чуждых ей сфер. Напротив, он должен вызревать внутри самой музыки, как бы изнутри самого ее материала — при учете специфики музыкального языка и музыкального мышления, особенностей их естественной исторической эволюции — то есть внутри этого живого процесса жизни самой музыкальной материи (см. в данном издании письмо к В. Б. Вальковой, помещенное в дополнении). Например, в статье «Австрийская культура после Первой мировой войны», публикуемой в данном сборнике, автор затрагивает проблему организации музыкального пространства в произведениях Брукнера — и сквозь призму этого отдельного факта перед читателем раскрывается историко-культурная ситуация Австрии во всей ее сложности (см. также статью «Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна»). Важно, однако, что этим обобщениям предшествовала кропотливая аналитическая работа с музыкальным

<sup>4</sup> Об этом см., например: Касаткина Т. А. «Не пропустите человека...» // Контекст-1994, 1995. — М., 1996.

материалом: в архиве А. В. Михайлова есть целая папка предварительных рабочих эскизов и анализов музыки Брукнера, относящихся еще к середине 60-х годов.

«За всякой мелочью скрывается бездна проблем, — как-то сказал Александр Викторович на одной из лекций. — Если мы зафиксируем взгляд на детали и проанализируем, сразу за этой мелочью потянутся все проблемы истории культуры». Так он и делал, подчас подолгу останавливаясь на одном произведении или даже фрагменте, постепенно облекая это ядро всё новыми и новыми слоями смыслов, извлекая из маленького факта столь много, что, казалось, мы присутствуем при рождении чуда. И всегда он считал необходимым все идеи поверять живой музыкой, которая не раз звучала на его лекциях: «Для меня занятия в Консерватории связаны с музыкой. Я не представляю себе, чтобы мы философствовали вообще, не обращаясь к музыке». И как предостережение нам, музыкантам, прозвучали его слова: «Есть огромная опасность утратить непосредственное отношение к музыке. Это свойство музыкального бытия. Для искусствоведа (занимающегося живописью) это почти невозможно. Музыка же заключает в себе бездну абстракции. Может стать, что любви к музыке хватит ненадолго, а потом начнется время профессионального ее освоения. А живопись всегда конкретна. Всякую опасность надо знать заранее».

Употребляя в связи с А. В. Михайловым такое — ставшее уже расхожим — понятие, как культурология, мы всегда вспоминаем, что он не любил этого слова — как вообще избегал некоторых привычных терминов, однозначных определений и формулировок. Шутя, он сказал как-то, предваряя свой доклад о Веберне, который следовал после доклада Ю. Н. Холопова: «К сожалению, соотношение между докладом Юрия Николаевича и моим такое: в руках у Юрия Николаевича — всё точное знание относительно Веберна, а у меня — всё неточное знание». Многие устойчивые положения эстетики и теории искусства он подвергал пересмотру как не отвечающие современным потребностям научного знания.

Так, в литературоведении А. В. Михайлов отказывается от традиционных понятий и терминов — таких, как метод, направление, течение, заменяя их более гибким понятием «пласты литературной истории». «Пласты литературной истории определяются логикой живого исторического движения, логикой, кото-

рую — всё снова и снова — осмысляет литературная теория»<sup>5</sup>, — пишет он. И далее: «Пласты литературной истории в самой науке дышат, стягиваются и растягиваются — внешнее проявление настоящей жизни исторического»<sup>6</sup>. Литературоведческие и искусствоведческие термины — «ключевые слова истории» — Михайлов называет «терминами движения»: «...наука о литературе с помощью движущихся понятий работает над движущимся материалом»<sup>7</sup>. «Каждый такой термин ведет свое начало из глубины культурной жизни, из ее гущи, и в своей истории обрывает напластованиями ассоциаций, осмыслений, переосмыслений»<sup>8</sup>.

А. В. Михайлов неоднократно подчеркивал, что наука о литературе и вообще гуманитарные науки в настоящее время переживают критический момент, и каждый, кто обращается к научной деятельности, должен это осознавать. Вот, например, еще одно высказывание из лекций: «XX век отличается тем, что каждое научное положение ставится под сомнение — к счастью и к сожалению. Сомнение совершенно обосновано. Оно делает науку не зданием ответов, а непрочной системой вопросов».

В последнее время А. В. Михайлова особенно привлекала проблема слова и музыки — этих двух феноменов, идущих навстречу друг другу, проблема их исторической и сущностной взаимосвязи. Представляется, что эта «встреча» Слова и Музыки на страницах работ Михайлова отразила то движение к комплексному гуманитарному знанию — потребность современного этапа нашей науки, — которое воплотилось в его деятельности музыковеда, литературоведа, искусствоведа. Именно он — филолог и музыковед — мог охватить эту проблему в полном объеме, проследить процесс сближения слова и музыки как бы с двух концов. Так, например, в художественной ткани романа Гете «Избирательное сродство» исследователь ощущает сложную и тонкую взаимосвязь мотивов, которую «можно сравнивать только с самым строгим полифоническим произведением» — с фу-

<sup>5</sup> Михайлов А. В. Дialeктика литературной эпохи // Контекст-1982. — М., 1983. — С. 115.

<sup>6</sup> Там же. — С. 124.

<sup>7</sup> Михайлов А. В. Дialeктика литературной эпохи. Переход от романтизма к реализму в литературах Европы. Автореф. дис... док. филолог. наук. — М., 1989. — С. 8.

<sup>8</sup> Там же. — С. 29.

гой<sup>9</sup>. С другой стороны, Скрипичный концерт А. Берга он называет «произведением без участия певцов, но не без голоса и слова»<sup>10</sup>, а цитату из Кантаты № 60 Баха (не только музыкальную, но и текстовую!) комментирует так: «...эта личность не член человеческой общины, единой в себе и общей в своих порывах, а это член разобщившейся, растерявшейся, теснимой общины. Одиноким человек — в своих надеждах на прочность запечатленного словом смысла»<sup>11</sup>.

Задумывая первую конференцию «Слово и музыка», Александр Викторович выдвигал следующие идеи:

- трансгрессия науки о литературе, то есть непереносимый ее выход за пределы обозначаемого в названии самой науки «материала», или «объекта»;
- процессы сближения музыки, литературы и изобразительного искусства (графики) в современной культуре;
- различные проявления «скраденного», «умолчанного», претворенного, преобразованного, воплощенного слова (в том числе в автономной, то есть в отрешившейся от слова музыке);
- в результате — более широкое понимание феномена слова в современном историко-культурном контексте.

А также ряд более частных, но также очень важных и интересных идей, например:

- музыка слышимая и неслышимая в истории мысли о музыке, в философии музыки;
- проблема шифруемых в музыке буквенных и словесных смыслов (от средних веков до Берга, Шостаковича и наших дней);
- музыка и графика; графическая поэзия и графическая музыка;
- музыка и молчание; молчание как способ выявления смысла.

Позволю себе привести подборку высказываний из доклада А. В. Михайлова на этой конференции («Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова»), который полностью планируется опубликовать в сборнике статей по материалам этой конференции. Столь развернутая цитата представляется оправданной, так как в этом докладе, который можно назвать программным,

<sup>9</sup> Михайлов А. В. Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе // Теория литературных стилей. Типология стилистического развития нового времени. — М., 1976. — С. 333.

<sup>10</sup> Михайлов А. В. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Современное западное искусство. XX век. — М., 1988. — С. 271.

<sup>11</sup> Там же. — С. 272.

особенно явственно высказана позиция автора, его взгляд на проблему, пути, которые он намечал для ее решения.

«...как полагание смысла, так и именование отмечены [в музыке]... тем фундаментальным свойством, которое я бы назвал трансгрессивностью. Это означает, что здесь... иметь что-либо в виду влечет за собой непереносимый и неизбежный переход в более широкое поле смысла; тем самым именование сходятся не в «самом» том, что, какое имеют в виду, но именно в более широком поле смысла, в каком находится это то, что. От этого именование не перестает быть именованием, однако обретается в некотором полярном отношении к слову языка, которое, как именующее, настаивает на своей точности и, насколько представляется, именно в связи с тем, что может трансгрессивные именовании оставлять на долю музыки и передавать в ее распоряжение, сосредоточиваясь на своей точности и принимая на себя основную и главную «функцию коммуникации», или «общения». Слово языка нацеливается на свою точность, и так начинает осмысливаться, а музыке отводится семантическая просторность.»

«...настоящий смысл музыки непереводим на слова. И это всё же не освобождает нас от необходимости всё снова и снова подходить и подбираться к музыке со словами. Музыка, как говорю я, внутри себя установлена, или уставлена на слово и в направлении его. Музыка окружена многими слоями слов, причем встает проблема изучения устройства этих слоев в историко-культурном разрезе...

Однако на самом деле эта уставленность, или установленность — вовсе не изначальное и, так сказать, не первобытное состояние, в котором находится музыка. На самом деле исторически, конечно же, всё обстояло так, что существовали слои слова, — учреждающие и утверждающие свой словесный смысл, и вот эти предположенные сейчас слои, уходя внутрь себя, произвели изнутри себя, наконец, некоторую сердцевину смысла, отпущенную из слова как слова в свое закрытое (до известной степени) от слова бытие. Можно ведь убедиться в том, что существуют действительно различные слои словесного смысла, что они различаются, например, по тому, в какой степени, насколько некоторый словесный смысл допускает — или же, затем, перестает допускать — свою, эквивалентную относительно смысла того, что названо «сообщением», передачу «другими словами», свой пересказ и т. д.»

«И древнегреческая трагедия, то есть одна из вершин мировой культуры, и средневековый роман живут тем, что все заново воспроизводят одни и те же сюжеты, — всякое такое новое воспроизведение есть и пересказ определенного сюжета, и интерпретация его уже существующих рассказываний/пересказов.»

«Это то, о чем и предстает во всё новых своих словесных оформлениях/переоформлениях, известная эквивалентность которых относительно всякого такого всё вновь и вновь пересказываемого того, о чем предполагается, равным образом как предпосылается и некоторый смысловой сдвиг всякого нового пересказывания/переоформления в сравнении с тем, что уже наличествовало, то есть момент неэквивалентности. Постепенно, однако, центр тяжести с того, о чем сдвигается на то, что есть вот это художественное создание; сюжетное, как это хорошо известно из всех веков истории европейского романа, оттесняется на задний план, и сюжетным порой пренебрегают, иногда в игровом порядке, иногда целенаправленно-серьезно.»

«Наконец, внутри словесных слоев, созидających смысл, совершается процесс переноса сути тела и всего “центра тяжести” на смысл как смысл, то есть на такой смысл, который вообще не допускает своего переоформления, и вот тут-то к слову примыкает музыка, параллельно осознающая свои внутренние возможности и обнаруживающая себя как — если можно так сказать — транс-словесный смысл.»

«Выходит, что слово тоже уставлено, или установлено на музыку, что оно изнутри самого себя, если рассматривать дело в историко-культурном разрезе, имеет в виду музыку как свою же, слова, конечную запечатленность внутри созидаемого им смысла.»

«Во всяком таком словесном создании, в котором мы усматриваем музыкальный смысл, смысл, невыразимый словами, приближается к словесному его плану, к плану его (вполне пересказываемых) смыслов; в них, видим мы, есть над- и засловесный смысл, какой, в нашем разумении — с той поры, как такие смыслы были открыты культурой и были «отпущены» из сферы слова и в «за»словесную, или «за»словную сферу музыки, — и сопоставим с музыкой.

Всякое, в том числе и словесное произведение, может быть смысловыявлением на разных уровнях одновременно — оно может простираться от «простого» сообщения до полной за-

печатленности смысла в себе, оно может простираться в “засловесность” смысла.»

«Вообще говоря, слово, нацеленное на коммуникацию, на обеспечение процесса коммуникации и тем более на обеспечение максимально незатрудненного процесса коммуникации, — такое слово в рамках всей обозримой истории культуры составляет, по-видимому, исключение — в противоположность слову затрудненному, которое трудно разуть и крайне трудно читать (когда оно так или иначе запечатлено), слову, которое не обеспечивает прямую коммуникацию, а делает того, кого в конце концов всё же достигает то, что называется отправленным “сообщением”, лишь сопричастным смыслу, обращаемому во все не от одного к другому, но обращенному в некую вертикаль смысла и в ней и через нее получающему свое оправдание. Произведения искусства, храмы, книги, художественные изделия, иконы и картины и всё, всё остальное — все они предъявляются человеком от земли к небесам, и соучастие, или сопричастность человека в таких смыслах и к таким смыслам есть требующий усилий, вовсе не разумеющийся сам собою дар.»

«Благодаря такому достигнутому состоянию искусства или искусств [в XX веке], такому обнажившемуся, как возможность, общему для них концу, мы, в частности, вновь узнаем, что музыка и звучание — это далеко не неперенная и ненарушимая связь и что музыка в разных своих исторических состояниях могла простираться далеко за сферу музыки как реального звучания. То, о чем в 1920-е годы А. Ф. Лосев писал в своей “Музыке как предмете логики” и для чего у него не могло быть никакого конкретного, более непосредственного опыта, вновь делалось реальностью, причем реальностью двоякого рода: 1. тем, что мы почерпаем из истории культуры в ее глубоких, раскапываемых исторической мыслью и реконструируемых исторической мыслью слоях, — на этом реконструируемом материале музыки как умопостигаемой и основывалась книга А. Ф. Лосева, 2. тем, что поступает к нам, как опыт, из окружающего нас мира, из родившегося на памяти нашего поколения неожиданного и странного преломления искусства.»

Существует три состояния слова: «это слово — если простят мне невольную неуклюжесть выражения — в его дословном состоянии; слово в его привычном нам состоянии, каким знаем мы его по языку и его продуктам, и, наконец, слово, уходящее вовнутрь разных своих воплощений, точно так же, как музыка способна уходить внутрь таких своих воплощений, которые уже

не могут, собственно, прозвучать для нас, подобно стенам, построенным звуками лиры Амфиона».

«Слово “дословное” и слово, уходящее в свою немоту и неприступность, — это формы “скраденного” или умолчанного слова. Что молчание — это форма говорения, или речи, что молчание — это форма скрадываемого смыслоизъявления, известно из истории культуры в самых разных проявлениях, но именно в XX веке, в силу внутренних историко-культурных причин, молчание стало осмысливаться как определенная манифестация слова...»<sup>12</sup>.

«Музыка, которая решается на то, чтобы уходить в немоту — в свою непроизносимость и неисполнимость, берет на себя нечто необычное, однако несомненно следует глубоко воспринятому логическому импульсу — эта логика всецело принадлежит самой истории культуры; такая музыка есть тем самым рефлексия обстоятельств самого глубокого толка. Однако рефлексия — как обдумывание всего мыслимого и возможного для искусства вот теперь — может и не останавливаться на немоте — на многозначительной бесплодности своей немоте, и рефлексия даже обязана и принуждена идти еще дальше и рефлексировать и такое, достигнутое ею необычное состояние. Откуда следует, что она вновь принуждена возвращаться в слышимое и исполняемое. Отсюда богатство мыслимых здесь преломлений, где звучащий смысл может служить заместителем молчания, а молчание — представлять собой смысл, смысл запечатляемый и тогда хранимый за своими семью печатями.»

«Музыка всякий раз может разумеется как прорывающаяся немота. А смысл, какой утверждает себя в музыке, — это тогда смысл, прорывающийся через “не могу” своего молчания. Смысл утверждается — тот, который долго накапливается и настаивается в своей невысказанности и даже более того — в своей невысказываемости.»

Сказать, что музыка играла важную роль в жизни и научном творчестве А. В. Михайлова, — это значит еще ничего не сказать. Музыка была его настоящей страстью. Увлечение это началось с детства. Он обладал тонким музыкальным слухом, что проявилось уже в ранние годы. С 9-10 лет он занимался дома с преподавательницей, аспиранткой Музыкально-педагогического

<sup>12</sup> См. статью «Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна» в наст. изд.

института им. Гнесиных Валентиной Ивановной Сосуновой<sup>13</sup>, которая не только обучала его игре на фортепиано, но творчески развивала его, рассказывая биографии композиторов, знакомя с их творчеством, обращая внимание на различные стили исполнения. Приведу отрывки из воспоминаний родителей А. В. Михайлова — Веры Ивановны Зыковой и Виктора Александровича Михайлова<sup>14</sup>: «Музыка влекла его к себе: приходя из школы и вымыв руки, он сразу же садился за пианино и играл полтора-два часа. В результате этого у него со временем появилось умение играть “с листа”. Он самостоятельно разобрал ряд несложных пьес Чайковского и других композиторов». В своих воспоминаниях родители приводят письмо двенадцатилетнего Саши к дедушке Александру Дормедонтовичу Михайлову, в котором есть такие слова: «По музыке я сейчас занимаюсь с очень хорошей учительницей, причем не 45 минут и не час, а полтора-два часа. Занимаемся мы не только игрой на пианино, но и основами композиции и гармонии. Я написал с октября 1950 г.<sup>15</sup> Прелюдию до-минор, Пьесу для скрипки и фортепиано соль-минор. Сейчас я пишу Прелюдию с вариациями фа-минор. В эскизах лежит соль-мажорное скерцо для фортепиано. Также мы разбирали произведения: прелюдии, вальсы и балладу № 1 Шопена, “Евгения Онегина” Чайковского, несколько его же пьес, жизнь и творчество Скрябина, этюд “Лезгинка” Ляпунова, “Лунную сонату” Бетховена, Прелюдии Рахманинова, также клавиры опер Кюи “Вильям Ратклифф” и “Анджело”, Римского-Корсакова “Снегурочку”. Вчера мы разбирали трио Алябьева для фортепиано, скрипки и виолончели. Из композиторов я больше всего люблю Чайковского, а из произведений — “Онегина” и Первый фортепианный концерт...». Далее в этом письме следует подробное описание впечатлений мальчика от посещений концертов (в частности, сравниваются исполнительские манеры Льва Оборина и Эмиля Гилельса) и оперных спектаклей.

Подростком Александр Викторович познакомился с музыкой Вагнера, которая покорила его. Он старался приобрести все доступные тогда клавиры его опер, и продавцы нотного магазина на Неглинной улице знали его и сообщали о новых поступлениях.

<sup>13</sup> В настоящее время преподает в Музыкальном училище при Московской консерватории.

<sup>14</sup> Далее цитаты из воспоминаний приводятся без ссылок на источник.

<sup>15</sup> Письмо датировано 10 декабря 1950 г.

Именно по клавирам опер Вагнера А. В. Михайлов стал самостоятельно (в школе он изучал английский) овладевать немецким языком, делая свой перевод текстов либретто опер, причем готический шрифт немецких изданий не смущал его. «Занимаясь музыкой и языком, Саша уже в юные годы почувствовал, что между ними, то есть между музыкой и словами существует какая-то тонкая взаимосвязь. Этой проблеме он в последние годы своей жизни, безвременно оборвавшейся, уделял огромное внимание.»

«С годами мысль стать музыкантом, а тем более композитором перестала беспокоить Сашу, но любовь к музыке становилась всё сильнее и сильнее. Он продолжал уроки по музыке, сам играл на пианино, много читал книг о жизни и творчестве композиторов, часто ходил на концерты. Иногда вместе с ним ходили и мы, родители. Нередко Саша брал на концерт соответствующие партитуры и, слушая музыку, следил по нотам за исполнением произведения, отмечал особенности игры музыканта и оркестра. Иногда же, закрыв глаза, он как бы весь “уходил” в чарующий мир звуков.»

Мы все тоже знаем, что Александр Викторович был постоянным посетителем концертов (чего не скажешь о некоторых музыкантах). Во время своих многочисленных поездок за рубеж он собрал уникальную фонотеку пластинок и компакт-дисков, изучал самые различные музыкальные произведения и стили, всё время открывая для себя и своих коллег и друзей что-то новое. До последних дней жизни он не переставал слушать музыку. За десять дней до смерти Александр Викторович записал на диктофон свой доклад «Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна». Этот доклад в расшифровке В. С. Ценовой был зачитан на конференции в Московской консерватории, посвященной 50-летию со дня смерти Веберна, 16 сентября 1995 года — за два дня до смерти Михайлова, и был встречен аплодисментами. В нем исследователь высказал свои сокровенные мысли, сформулировал нетрадиционный взгляд на эволюцию европейского искусства. Охарактеризовав два типа художественного мышления — XIX века и XX-го, Александр Викторович завершил свой доклад знаменательными словами: «И то и другое благодать. И трудное состояние искусства есть благодать, и естественное состояние искусства открытого и доступного тоже есть благодать. И то и другое есть наше счастье...».

Этот доклад — завещание для тех, кто общался с Александром Викторовичем и в той или другой мере считает его своим

наставником. Это последнее слово, которое он сказал о музыке и об искусстве.

Труды А. В. Михайлова по литературоведению, философии, эстетике широко известны. Однако и в музыкальной науке он сказал свое слово. (Существует даже точка зрения, что с его приходом в Консерваторию в нашей научной жизни началась новая эпоха.) Многие его идеи еще предстоит осмыслить.

Работы о музыке А. В. Михайлова невозможно вычленивать из всего его научного наследия. Во всех его исследованиях — о литературе, изобразительном искусстве, о культуре в целом — мы слышим музыку. Более того, музыка как особый тип мышления и чувствования, как особый, не определимый словами способ самовыражения, проходя через все работы А. В. Михайлова, дает ему возможность по-иному, как бы изнутри, видеть многие процессы в культуре вообще: это как бы нерв его мысли. Представляется, что различные опубликованные и неопубликованные труды, принадлежащие перу ученого, — это фрагменты единого необъятного Текста, который он писал всю свою жизнь, видя как никто другой целое — европейскую культуру. Не пришло еще время объять, охватить, осмыслить весь масштаб сделанного А. В. Михайловым. Наша задача — лишь дать читателю возможность познакомиться с тем, что оставил он нам, — следуя путями его мысли, — мысли, в которой постоянно, хотя порой и незримо, присутствует музыка.



# ОСНОВНЫЕ ОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ А. В. МИХАЙЛОВА О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ. ПЕРЕВОДЫ\*

1. Вебер: 1786—1826 [в разд.: Эстетика немецкого романтизма] / Сост., вступ. текст, пер. // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти томах. Т. 3. — М., 1967.
2. Шуман: 1810—1856 [в разд.: Эстетика немецкого романтизма] / Сост., вступ. текст, пер. // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти томах. Т. 3. — М., 1967.
3. Концепция произведения искусства у Т. Адорно // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. — М.: Искусство, 1972.
4. Ганс Эйслер. Избранные статьи. Беседы о музыке / Сост., прим. и ред. пер. — М.: Музыка, 1973.
5. Теодор Адорно. Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций. Т. 1-2 / Пер. и прим. — М.: Ин-т философии АН СССР, 1974.
6. Рихард Вагнер. Статьи и материалы / Пер. трех статей. — М.: Музыка, 1974.
7. Некоторые мотивы музыкального авангардизма: Карлгейнц Штокхаузен // Искусство и общество. — М.: Наука, 1978.
8. Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // Критика современной буржуазной социологии искусства. — М.: Наука, 1978.
9. Наталья Власенко // Сов. музыка. — 1978. — № 9.
10. Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1-2 / Сост. (совместно с В. П. Шестаковым), вступ. ст., прим., спис. лит., пер. большей части текстов. — М.: Музыка, 1981—1982.
11. Из прошлого в будущее [Гастроли в Москве гамбургского оперного театра] // Театр. — 1983. — № 5.
12. Народная опера-мистерия // Театр. — 1984. — № 2.
13. Фундаментальное издание [Рецензия на кн.: Шуман Р. Письма: в 2-х тт. — М., 1970—1983] // Сов. музыка. — 1984. — № 5.

14. «Архитектура как застывшая музыка» // Античная культура и современная наука. — М.: Наука, 1985. То же в изд.: Музыка души и слова. — М., 1995.

15. Возвращение к естественности. Из текстов А. Берга / Пер., комм. // Сов. музыка. — 1985. — № 7.

16. Музыка — дар: гастроли Пражского национального театра // Театр. — 1985. — № 9.

17. Оркестр провинциального города // Муз. жизнь. — 1987. — № 10.

18. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Современное западное искусство: XX век. Проблемы комплексного изучения. — М.: Наука, 1988.

19. Монолог [об Альтовом концерте А. Шнитке] // Музыка в СССР. — 1988. — № 1. То же на англ. яз.

20. Геннадий Рождественский // Музыка в СССР. — 1988. — № 2. То же на англ. яз.

21. Оркестр Чешской филармонии // Муз. жизнь — 1988. — № 2.

22. Выдающийся музыкальный критик: Из наследия Теодора В. Адорно / Вступ. ст., пер. // Сов. музыка. — 1988. — № 6.

23. Адорно Т. Антон фон Веберн / Публ., пер., комм. // Сов. музыка. — 1988. — № 7.

24. Встречи с музыкой Скандинавии // Муз. жизнь. — 1988. — № 14.

25. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Современное западное искусство. XX век. — М., 1988. То же: Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. — М.: Языки русской культуры, 1997.

26. Вагнер Рихард // Эстетика: Словарь. — М.: Политиздат, 1989.

27. Арнольд Шёнберг. Афористическое / Публ., пер., комм. // Сов. музыка. — 1988. — № 12; 1989. — № 1.

28. К вопросу о мировоззрении Мусоргского // Модест Мусоргский: Личность. Творчество. Судьба: Тезисы докладов и сообщений / Научная конференция, посвященная 150-летию композитора. — Великие Луки, 1989.

29. Э. Т. А. Гофман. Крейсериана: Новеллы / Пер. четырех новелл. — М., 1990.

\* В данный список не включены статьи из энциклопедий и энциклопедических справочников. Наиболее полный на сегодняшний день библиографический указатель трудов А. В. Михайлова содержится в кн.: Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. — М.: Языки русской культуры, 1997. — С. 879-909.

30. Эдуард Ганслик: к истокам его эстетики // Сов. музыка. — 1990. — № 3.

31. Третья симфония Густава Малера как воспоминание и реальность // Сов. артист. — 1990. — № 20. — 1 июня.

32. Цикл симфоний Альфреда Шнитке // Муз. жизнь. — 1990. — № 24.

33. *Чередниченко Т. В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики: К анализу методологических парадоксов науки о музыке [Рецензия на книгу. — М., 1989] // Вопросы философии. — 1991. — № 3.

34. Романтизм // Муз. жизнь. — 1991. — № 5; 1991. — № 6.

35. Жизнь с музыкой: Ф. Грильпарцер // Муз. жизнь. — 1991. — № 19-20.

36. Эдуард Ганслик и австрийская культурная традиция // Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. — Свердловск, 1991.

37. Из прелюдий к Моцарту и Кьеркегору // Сов. музыка. — 1991. — № 12. То же в изд.: Мир Кьеркегора: Русские и датские интерпретации творчества Серена Кьеркегора. — М., 1994.

38. Мой поклон Юрию Николаевичу Холопову // *Laudamus*: К 60-летию Ю. Н. Холопова. — М.: Композитор, 1992.

39. «...Architektura ist erstarrte Musika...»: Nochmals zu den Ursprüngen eines Worts über die Musik // *International Journal of Musicology*. 1992. — Vol. 1. — № 1. Расширенный вариант статьи 1985 г.; см. № 14.

40. Из мюнхенских впечатлений // Российский музыкант. — 1992. — № 6. — 1 июня.

41. Из зарубежных впечатлений: Мюнхен, Вена, Брно // Муз. академия. — 1993. — № 1.

42. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц, или О видении слухом // Проблемы творчества Моцарта: Науч. тр. Моск. консерватории. Сб. 5. — М., 1993. То же: Гетевские чтения 1993. — М., 1994. То же: *Михайлов А. В.* Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. — М.: Языки русской культуры, 1997.

43. Новый музыковедческий ежегодник [*International Journal of Musicology*. Vol. 1, 2. — Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1992, 1993] // Муз. академия. — 1994. — № 4.

44. *Макс Вебер.* Рациональные и социологические основания музыки / Пер., прим. // *Вебер М.* Избранное: Образ общества. — М.: Юрист, 1994.

45. Поворачивая взгляд нашего слуха // Новая юность. — 1994. — № 5-6. То же: *Михайлов А. В.* Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. — М.: Языки русской культуры, 1997.

46. Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина // Нижегородский скрябинский альманах. — № 1. — Нижний Новгород, 1995.

47. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна: Фрагменты доклада на конференции в Моск. консерватории 16 сентября 1995 г. // Независимая газета. — 1995. — 11 окт. То же: Вопросы искусствознания. Вып. IX. — 1996. — Февраль.

48. Ранние работы А. Ф. Лосева о музыке // Философия. Филология. Культура: Лосевские чтения. К 100-летию со дня рождения А. Ф. Лосева. — М.: Изд-во МГУ, 1996. То же: Контекст-1994, 1995 (РАН). — М.: Наследие, 1996.

49. Болеслав Леопольдович Яворский по его письмам // Наследие Б. Л. Яворского. — М.: ГММК им. Глинки, 1997.

## НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ А. В. МИХАЙЛОВА О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ ИЗ ЕГО ЛИЧНОГО АРХИВА\*

### 1. Статьи

— К эстетике Рихарда Вагнера. Вагнер и Моцарт. (Машинопись, 60 с.);

— Макс Вебер. Принцип рационализации и логика культурного развития. (Машинопись, 81 с.);

— То же. Вариант текста. (Машинопись, 54 с.);

— Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев. (Машинопись, 14 с.);

— Незаслуженные воспоминания. (Машинопись, 12 с.);

\* Названия всех работ — авторские.  
Список составлен Татьяной Щербой (декабрь 1997 года).

- Об обозначениях и наименованиях в нотной записи, или тексте, произведений А. Н. Скрябина. (Рукопись 153 с., машинопись 74 с.);
- Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова. (Машинопись 14 с.);
- Социология музыки и музыкознание. (Машинопись, 41 с.);
- О проблемах текстологии. (Машинопись, 18 с.).

## 2. Рецензии

- Рецензия на книгу: *Макс Денерт*. Антон Брукнер. Опыт характеристики. — Лейпциг: Брейткопф и Гертель, 1958. (Машинопись, 3 с.);
- Рецензия на книгу: *Moser, Hans Joachim*. Musik in Zeit und Raum. — Berlin: Verlag Merseburger, 1960. (Машинопись, 3 с.);
- Рецензия на книгу: *Mozart, Wolfgang Amadeus*. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1961. (Машинопись, 3 с.);
- *Роберт Циммерман*. Рецензия седьмого издания книги Ганслика «О музыкально-прекрасном» / Пер.

## 3. Переводы

- *Э. Т. А. Гофман*. Критические статьи / Пер. (Машинопись, 162 с.);
- *Э. Т. А. Гофман*. Пятая симфония Бетховена / Пер. (Машинопись, 2 с.);
- *Фридрих Ницше*. Рождение трагедии из духа музыки / Пер. и прим. (Пер.: машинопись, 151 с.; прим.: рукопись, 9 с.).

# ALEXANDR V. MIKHAILOV MUSIC IN THE HISTORY OF CULTURE

## CONTENTS

<i>Editorial Comments</i> .....	4
---------------------------------	---

## ARTICLES

Beethoven: Succession and Comprehension .....	7
Austrian Culture after World War One .....	74
Denial and Retreat. The Space of Silence in the Works of Anton Webern.....	111
Poetical Texts in the Works of Anton Webern.....	128
Of M. P. Mussorgsky Outlook .....	147
Boleslav Leopoldovitch Yavorsky in his Letters .....	179

## SUPPLEMENT

Two Texts dated of 1994.....	221
1. Foreword, or to be More Exact, Afterword — to Myself ...	221
2. [Of Saint Saens and his Spherical Design] .....	223
Letter to V. B. Valkova .....	226

## APPENDIX

<i>E. M. Tsareva</i> . The Word of Alexandr Victorovitch Mikhailov .....	241
<i>E. I. Tchigareva</i> . Music in Scientific Conception of A. V. Mikhailov.....	243
A. V. Mikhailov Basical Publications about Music and Musical Aesthetics, Translations .....	258
A. V. Mikhailov Unpublished Works about Music and Musical Aesthetics, Translations in his Private Archives .....	261

*Михайлов Александр Викторович*  
МУЗЫКА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Издание подготовлено к печати  
в Редакционно-издательском отделе  
Московской государственной консерватории  
им. П. И. Чайковского

Оригинал-макет выполнен В. С. Ценовой

ЛР — 021207 от 03.04.1997

Подп. к печати 27.02.1998  
Бумага офсет № 1. Форм. бум. 60×90  $\frac{1}{16}$   
Гарнитура шрифта таймс. Печать офсетная.  
Печ. л. 16,5. Усл. печ. л. 16,25.  
Тираж 500 экз. Заказ **90**

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского  
Москва, ул. Б. Никитская, 13

Типография Россельхозакадемии  
Москва, пер. Б. Харитоньевский, 21

СМ 11 11

