

## ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

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

117

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

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

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

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

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

118

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

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

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

Вебер\*, не являясь марксистом, был человеком, часто очень близко подходившим к марксистской диалектике при рассмотрении отдельных социальных проблем. Было чрезвычайно интересно разобраться в книге Вебера, посвященной музыке. Этот многосторонний и высокоталантливый человек касался всевозможных проблем общественной жизни; но ждять

от него специальной книги о музыке, кажется, никому не приходило в голову. В моей статье говорится не только о достоинствах, но и о недочетах этой книги; но во всяком случае социологическому музыковедению в будущем придется с ней считаться.

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

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

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

В сборник я включил, кроме того, стенограмму моей речи о музыкальном образовании, которая является разработкой проблем уже не теоретической, а практической социологии, то есть выводов из наших общих предпосылок в нашей общественно-теоретической работе. Речь была принята очень радушно почти всеми музыкантами, ее слышавшими, что и дает мне смелость думать, что в ней выражены многие мысли, действительно входящие постепенно в состав основ нашего музыкального воспитания.

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

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

## МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

### I

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

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

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

121

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

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

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

### II

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

Я постараюсь доказать это.

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

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

Вселенная построена по такому же закону неравенства:

122

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

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

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

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

123

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

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

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

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

Каждая революция испытывает перипетии борьбы всеми фибрами ее участников.

Каждая революция на восходящей своей линии полна надеждами на победу.

Каждая революция есть грандиозная симфония.

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

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

бы в себе идею порядка и единства и идею жизни. Трудно себе представить более глубоко музыкальные системы, чем системы Спинозы и Лейбница,— разве только системы великих идеалистов Фихте, Шеллинга и Гегеля, которые в другом порядке откликнулись на Великую французскую революцию — этот следующий бурный шаг буржуазии к гегемонии и, вместе с тем, в дальнейшем открывающий двери для пролетарской революции.

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

### III

Мы знаем, конечно, и другие эпохи.

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

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

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

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

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

125

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

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

### IV

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

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

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

126

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

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

### V

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

Для этого, конечно, мало делается. Мы, конечно, слышим с разных сторон песни комсомола и пионеров, зачатки песни

рабочей, песни красноармейцев и т. д., но все это пока еще довольно мелко и недостаточно. У нас нет мастеров, которые стали бы выделывать, так сказать, музыкально-обиходные вещи, жизненно необходимый музыкальный хлеб — не скверный, отравленный дурной патокой, отвратительно размазанный пряник, а действительный, настоящий, аппетитный, хрустящий и питательный музыкальный хлеб.

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

## VI

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

127

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

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

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

## ТАНЕЕВ И СКРЯБИН

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

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

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

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

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

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

129

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

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

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

## II

Несколько слов о Танееве как личности.

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

Имея, по-видимому, довольно продуманную философскую систему и сводя для себя концы с концами очень гармонично и без бога, в которого решительно отказывался верить, он, однако, нигде своего мирозерцания не проповедал и даже не

выражал. В музыке оно, несомненно, отразилось, но опять-таки косвенно. Танеев любил делать добро, учил даром бедных учеников, помогал им из своего очень небольшого состояния; о себе заботился мало — только бы жить умеренной и тихой жизнью.

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

130

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

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

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

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

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

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

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

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

131

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

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

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

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

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

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

132

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

### III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Наклон некоторых современных композиторов Западной Европы к машинным ритмам, к механически-танцевальным формам, к обездушиванию музыки, но зато ее своеобразной «электрификации», есть наклон совершенно естественный в век архикапитализма и империализма, но, конечно, для музыки пагубный. Увлечение в эту сторону пролетариата возможно, но от него необходимо предостерегать, ибо с н о в н о й п р и н ц и п пролетариата — это полное под ч и н е н и е м а - 134

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

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

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

Музыка у всех народов, мало-мальски культурных, представляет собою очищение мира звуков, выделение элементов и затем конструкцию из этих элементов комбинаций, соответствующих воле человека. Совершенно так же, как человек

строит храмы, дворцы или могилы из осязаемого и зримого материала, строит он монументальное произведение из звуков. Они могут сочетаться с танцами или другими церемониями, в особенности религиозного и придворного характера; они могут сочетаться также с эпическим содержанием первых героических песен, индивидуальных или хоровых гимнов богествам.

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

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

135

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

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

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

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

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

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

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

136

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

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

#### IV

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

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

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

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

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

Но в каком же положении относительно этого бога является творческая индивидуальность, сам Скрябин, его «я»? Рассматривая и свой личный мир опять-таки как творческим центром — «я» — и все окружающее как его игру, Скрябин, как это часто бывает с идеалистами, впал было в настоящий со-

липсизм, то есть представление о том, что этот бог и есть не кто иной, как сам Скрябин, и что по отношению именно к его «я» вся остальная вселенная представляет собою его вольную, но в то же время страшную художественную игру.

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

137

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

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

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

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

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

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

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

138

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

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

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

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

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

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

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

139

Но когда Скрябин таким образом освободился от крайности индивидуализма и понял, что мир есть объективно существующий океан материи, более или менее понял и место в нем человечества,— отказался ли он от своего представления о мучительной пестроте нашей нынешней социальной жизни, о необходимости взрыва в ней, о необходимости перейти к настоящему, мудрому порядку жизни? Я думаю, нет. Прямых доказательств этому я, конечно, не имею, но думаю, что Скрябин, повернув свои мысли к здоровому взгляду на вещи (от судь-

ективизма к объективизму, что могло привести его потом от идеализма к материализму), вынужден был бы вновь перевести все свои чаяния и планы с языка настроений на язык социальный.

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

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

## V

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

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

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

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

140

этой стихией в жалкое противоречие. В прекрасном и светлом материале, каким является музыка, можно строить относительно свободно, но художник приобретает тем большую силу, чем точнее он знает законы своего материала и чем больше он с ними согласуется. Музыкальная материя как бы сама стремится комбинироваться, строиться в некоторое необычайно прекрасное, убедительное, внутренне логичное, светлое здание. Если бы даже человек стал только играть этими поющими комбинациями, как дитя играет кубиками, так сказать, не стесняя внутренних свойств этих своих волшебных кубиков, так, чтобы творческая рука его как бы повиновалась внутренней воле, заложенной в самих музыкальных формах, то и тогда получалась какие-то элементы особого мира, гораздо более внутренне согласованного, чистого, а поэтому и более прекрасного, чем наш.

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

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

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

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

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

141

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

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

Это-то и есть призвание музыканта. Вот почему он может быть чистым художником, должен быть музыкантом-формалистом. Он должен отдавать первое место форме потому, что именно формальная сторона музыки к определяет собою социальную роль музыканта как проповедника согласования противоречий. А вместе с тем Танеев прочно верил в то, что

музыка есть явление социально-значительное, всегда горой стоял за содержательную, идейную, философскую музыку.

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

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

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

142

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

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

## VI

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

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

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

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

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

143

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

Плох ученый, который не усваивает всей своей науки именно как такого органически вырастающего и питающегося все новыми опытами дерева. Быть ученым, пренеполненным богатейшей эрудицией, вовсе не значит осудить себя на безличность. Наоборот, прибавить что-нибудь органическое — иногда, может быть, и великое — к тому, что создано человечеством, возможно только при усвоении всего этого прошлого. До какой степени такая преемственность является в наших коммунистических глазах законной, видно из того, что даже гигантский разрыв, который приходит с пролетарской революцией, не нарушает этой преемственности, и величайший революционер мира Ленин вновь торжественно заявляет, что самое строительство культуры нового класса, самый переход к совершенно новой общечеловеческой культуре могут иметь место только на почве всестороннего усвоения старой культуры. Таким образом, Танеев формалист в том смысле, что он не противопоставляет своей личности-одиночке — как делают это излюбленные герои современной богемы — чуждому строительству, а, наоборот, организует и обобщает творческие достижения, не придумывает индивидуального замкнутого языка, а изучает великий народный язык в его внутренней закономерности и во всем его богатстве,— конечно, для того, чтобы еще более обогатить его.

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

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

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

144

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

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

## VII

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

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

## НОВАЯ КНИГА О МУЗЫКЕ

### I

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

Автор сейчас же предупреждает читателя, что он написал не учебник, а научно-популярную книгу, имеющую своей целью познакомить как музыканта, так и профана с теорией музыки, взятой не в школьном разрезе, а выведенной из наблюдений непосредственных данных музыки и из размышлений над ними. Надо, однако, сказать, что под выражением «непосредственные данные» автор понимает нечто весьма своеобразное. Во-первых, он почти совершенно отменяет акустику, что вряд ли можно признать правильным. Соображения, которыми руководится при этом автор, таковы: в сущности говоря, музыкой надо считать не сочетание физических звуков, а психофизиологический эффект их, то есть так называемое «внутреннее звучание музыки» в сознании слушателя. Сущностью музыки являются при этом не сами звуки, а взаимоотношения между ними. Автор считает музыку не только состоящей из звуковых элементов, но также из элементов времени, полагая, однако, что метр и в особенности ритм отнюдь не берутся в музыку сами по себе, а опять-таки в своих взаимоотношениях. Отсюда автор и делает вывод, что акустика как бы не должна являться частью теории музыки.

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

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

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

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

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

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

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

147

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

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

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

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

для большинства музыкантов и теоретиков искусства теория Яворского представляется прекрасной незнакомкой.

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

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

148

## II

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

Я должен сказать, однако, что на музыку как на социальное явление Буцкий обращает в дальнейшем мало внимания и в социологию искусства почти никогда не вступает. Тем не менее хорошо уже то, что мы с первых страниц имеем такое признание. Объектом музыки и музыкального творчества автор считает своеобразную звуковую ткань или музыкальное вещество, резко отличающееся от окружающих нас звуков природы и жизни. В этой своеобразно избранной области музыкальное произведение, по мнению автора, представляет собою категорию мышления, выявленную в форме музыкальной речи.

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

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

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

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

149

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

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

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

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

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

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

150

можно, разумеется, свести к стоящим за ними социальным силам. Но этого мало: чем более данное переживание лично, тем меньше может оно затронуть других людей и тем больше

теряется оно в гигантских складках музыкального плаща, под которыми это переживание должно будет выступать на художественную сцену.

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

Что это значит?

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

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

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

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

151

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

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

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

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

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

152

шить внутренней логики звуков, признанной данной музыкальной системой.

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

Автор полагает, что современная звуковая система приведена к ладовой конструкции звуковой ткани. В чем же заключается эта ладовая конструкция? Она заключается в том, что определенная серия звуков оказывается взаимно связанной своеобразной ассоциацией, причем связь эта не простая, а делящая эти звуки на неустойчивые и устойчивые. Тоника лада — это совокупность тех звуков, которые являются его опорами.

Раз мышление происходит в известном звуковом ладе, то задачей этого мышления является опереться на тонику, привести все дело к удовлетворяющим позитивным моментам этого лада. Автор отвергает старое объяснение ладов, и том числе понятий минора и мажора. Он перечисляет (кроме Яворского) Римана, Праута, Шёнберга как теоретиков, устремившихся к объяснению внутреннего смысла ладового строя.

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

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

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

Ощущение исчезновения напряжения, разрешение тяготения-

153

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

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

В главе о формах музыкального мышления говорится об «одноголосном» стиле и «многоголосье», полифонии. Интересна мысль о реальной подкладке полифонии (в особенности контрапункта) в характерных особенностях нашего собственного. Затем автор переходит к соображениям о гармонии. Здесь данная им краткая история аккорда в музыке очень любопытна, причем социолога музыки она наводит на ту мысль, к которой, впрочем, устремляет его и многое в области современной музыки,— а именно на мысль, что классический апогей музыки позади, что сейчас музыкальный реализм, притом же выражающийся в большинстве случаев в виде моментализма, в высокой мере СВОЙСТВЕННОГО современной интеллигентской психике, начинает разрывать закономерную ткань мысли, и музыка вступает в период разложения стиля, перехода к задачам, более богатым элементами и более вычурным, чем выдержанным. Мы вступили в полосу своего рода нового музыкального барокко.

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

154

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

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

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

Я думаю, однако, что эти несколько ригористические соображения автора вряд ли в полной мере верны. В конце концов, нельзя сказать, чтобы музыка представляла собою действительное движение. Музыка есть звучание во времени. Звук не имеет почти никакого отношения к пространству. Уже это одно делает его в высокой мере отличным от движения, которое непременно объединяет отношение времени и пространства. Искусством движения было бы, очевидно, нечто совсем другое, что, однако, трудно себе представить (в некоторой степени — чистый танец). Самое претворение движения в звуки, расположенные во времени, так же изменяет характер движения, как, скажем, и любых явлений природы. Наоборот, самые звуки

природы, человеческий голос или, как перечисляет сам автор, гром, свист ветра, шаги, пение птиц, грохот прибора, улавливаются музыкой до звукоподражания. Зачем же прибегать к этой посредствующей инстанции — движению? Можно ли равным образом внутреннюю динамику ощущения — ну, скажем, постепенное успокоение взрыва гнева, что представляет собою несомненный процесс. — подводить под понятие движения? Это было бы либо натянуто, либо

155

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

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

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

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

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

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

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

156

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

Интересная книга Будцкого снабжена многочисленными и хорошо подобранными музыкальными примерами.

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

**О СОЦИОЛОГИЧЕСКОМ МЕТОДЕ В ТЕОРИИ И  
ИСТОРИИ МУЗЫКИ  
(КНИГА О МУЗЫКЕ М. ВЕБЕРА) \***

**I**

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

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

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

Надо вообще отметить, что именно в России марксистская мысль в последнее время разворачивается мощно в области теории. Мы можем не без гордости указать на некоторые отдельные труды таких журналов, как «Вестник Коммунистической Академии», «Под знаменем марксизма» и т. д. Большое сочинение Гаузенштейна представляет собой ценный вклад в марксистскую работу над искусством, хотя аргументация и выводы ее должны быть применяемы с некоторыми оговорками. Имеют несомненное значение и небольшие брошюры Гаузенштейна.

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

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

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

158

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

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

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

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

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

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

159

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

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

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

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

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

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

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

160

## II

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

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

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

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

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

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

161

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

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

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

Прежде чем перейти к социологии музыки, надо установить ее физиологию. Надо попытаться более или менее точно ответить на такой вопрос: рациональны ли наши интервалы, и вообще искусственна ли вся наша современная гармония в том смысле, что наш организм привык к восприятию именно такой музыки, так что объективно-физиологически они не имеют никакого преимущества перед всеми другими комбинациями звуков, — или, наоборот, рационализация музыки может кое-где вносить свои особенные черты и даже несколько насиловать физиологию, но в общем должна вращаться в рамках физиологически более приятных нам звуков.

Подойдем к этому опять-таки с более простой точки зрения. Абсолютно ясно (даже, пожалуй, для восприятия животных), что ритм приятнее аритмии. И если, скажем, ритмический удар в барабан приятнее, чем случайное распределение звуков, и для этого не нужно никакой рационализации, потому что это есть непосредственная физиологическая данность, обусловленная, по-видимому, самой структурой нервной системы, — то как же

можно усомниться в том, что чистый тон, представляющий собою, как мы теперь знаем, правильную ритмическую волну, должен быть априори физиологически приятнее шума?  
162

Но так как все консонансы нашей гармонии в целом представляют собою усложненные, но правильные ритмы, то можно сделать априорный вывод, что история музыки представляет собою постепенное и все более точное выявление физиологически приемлемых для нас звукоочетаний.

Конечно, мы должны быть весьма далеки от всякого чистого физиологизма в истории музыки, так же как и в ее теории. Совершенно очевидно, что могут быть социологически обусловленные отступления от физиологического правила, могут быть эпохи, которые ищут как раз ритмики или чего-то среднего между строгими ритмами и аритмией (так называемый живописный беспорядок, например, или, в более строгой форме, золотое сечение). Вопрос чистоты и простоты художественных принципов и, наоборот, их крайнего усложнения вплоть до манерности и декаданса есть вопрос чисто социологический. Приведем такую аналогию. Основные факты человеческой истории есть постепенное развитие труда, стремление человека сделать из природы источник благ, удовлетворяющий все его потребности. Но разве правильно было бы сделать отсюда вывод, что повсюду мы имеем чистое проявление этого «закона»? Наоборот, мы найдем множество иррациональных элементов, ошибок, веру в магизм и т. д., найдем и погоноу за роскошью, за удовлетворением ложных потребностей, которые ведут организм человека, а порою и целое общество по пути смерти и т. д. Историческая действительность вышивает сложнейшие узоры на общей канве трудового завоевания природы человеком.

То же самое, по-моему, наблюдаем мы и в истории музыки. Сквозь все странствования, сквозь все блуждания, остановки, перерывы, протесты мы все же видим постепенное завоевание стихии, музыкальное очищение этой стихии, ее сложную и мощную организованность, все более адекватное выражение через ее посредство чувств и стремлений человека.

Таковы мои первые возражения на книгу М. Вебера. Чрезвычайно случайное соприкосновение с вопросами физической части музыки и физиологической обусловленности музыки (вопросы, правда, еще до конца нигде и никем не разработанные) лишает книгу Вебера некоторого необходимого фундамента, делает некоторые его умозаключения сбивчивыми.

Второе мое возражение не менее важно. Музыка являет собой некоторую, чрезвычайно важности двойственность. С одной стороны, она есть вообще искусство сочетания звуков, доставляющее наслаждение человеку; при этом имеется в виду наслаждение, так сказать, чисто чувственное. Правда, Кант сказал бы, опираясь в данном случае на Лейбница и греков, что музыка только кажется чисто чувственно приятной, что, наоборот, именно в чувственной красоте музыки заключается нечто глубоко рационально-этическое; у Лейбница музыкант и

163

слушатель музыки бессознательно занимаются математикой\* — значит, наслаждение от музыки имеет тот же характер, что и наслаждение занятием математикой, а последнее кажется особенно чистым в отношении разума и этики. Разума — потому что математика наиболее разумная из наук и представляет собою, в сущности говоря, как бы самонаблюдение разума; а этики — потому что строгость, неподкупность и чистота математического мира вносят идею порядка в наш дезорганизованный и случайный, хаотический мир феноменальной действительности.

Но все эти интересные эстетические блуждания мы оставим в стороне. Я хочу сказать очень простую вещь. Музыка, взятая сама по себе, как чистая форма звучания и только, доставляет наслаждение чисто физическое, так как она не затрагивает сложных человеческих эмоций и связанных с ними идей.

Но музыка не должна быть такой, я даже склонен думать, что она не может быть такой. Наивысшим и сильнейшим выражением чистой музыки является, конечно, fuga (например, fugи Баха). Но ни один человек на свете, слушая fugу, не может отрешиться от ее психологического истолкования, то есть не может не вкладывать в нее каких-то чувств бодрости, радости, протеста, соревнования и т. п. Если это более или менее верно даже для самых формальных родов музыки, то для всей области музыки мы можем прямо утверждать, что радость звучания составляет для человечества второстепенное в музыке. Первостепенным же в ней является своеобразное и глубоко потрясающее отображение силовых комбинаций, в том числе человеческих эмоций, проявление воли и т. д. Начиная от самой примитивной песни дикаря, человек выражает через пение свои чувства.

Одним корнем музыки является то наслаждение, с которым какой-нибудь примитивный человек прислушивается к звонкому удару одного предмета о другой; другим корнем является тот вой боли или тот визг радости, который роднит человека с животным.

Если инструментальная музыка в начале своем, быть может ближе к чистому звучанию, а пение ближе к непосредственному выражению эмоций, то очень скоро обе стороны музыки переплетаются неразрывно. Инструментальная музыка приучается передавать настроения человека, а человек приучается придавать своему голосу красоту чистого звучания. Вот на эту-то эмоциональную сторону Вебер не обращает никакого внимания, и этим самым он вырывает из своего очерка социологии музыки чуть не большую половину всего ее организма, его построения становятся чрезвычайно однобокими.

Он мимоходом отмечает, что греки считали известные формы музыки более этичными, а другие — менее этичными. Он правильно, хотя и чисто внешне, указывает на связь музыки с

164

богослужениями; но мимо всего этого в дальнейшем изложении он проходит без внимания. Его интересует только формальное развитие музыки, где опора на социологию чувствуется гораздо меньше, где ее гораздо труднее отыскать.

### III

Сделавши эти оговорки, я считаю необходимым кратко рассказать читателям содержание книги Вебера в ее важнейших положениях. При этом, не будучи сам специалистом-музыкантом, я и не пишу для специалистов. Я замечу только, что в книге

Вебера специалист-музыкант найдет очень много таких подробностей, которые покажутся ему гораздо более важными,

Я отнюдь не отрицаю значения книги Вебера для музыкантов в тех ее частях, которых я мало касаюсь, но меня книга интересует прежде всего как социологический трактат об искусстве, поэтому я выделяю соответственные стороны. Думаю, что и для самого автора они казались наиболее важными.

Прежде всего, книга носит название «Социологические и рациональные основы музыки». Как я уже сказал, М. Вебер игнорирует физические и физиологические ее основы, рациональную же психологию и социологию в некоторой степени рассматривает как противоположные друг другу, то есть он думает, что, с одной стороны, силится проявиться чистый процесс рационализации музыки, а с другой стороны — своеобразные уклоны этому процессу придает вторжение сил, посторонних законам развития чистой музыки.

Само собой разумеется, что и этим уже ослабляется для нас значение книги Вебера, ибо хотелось бы знать, в какой мере рационализация музыки отражает определенные социальные условия?

Впрочем, некоторые намеки подведения социологического фундамента под самую рационализацию музыки у М. Вебера имеются.

М. Вебер сначала устанавливает и анализирует принципы нашего музыкального строя. Он констатирует известные всем музыкантам внутренние противоречия, свойственные нашей октаве. Он противопоставляет ей затем другую, пентатоническую систему. Однако он не решается утверждать, что пентатоническая система первоначальна, наоборот; он даже склонен сознаться, что пентатоника, по-видимому, имеет в своей основе октаву и представляет собою как бы попытку рационализации самой октавы и поэтому отнюдь не является чем-то примитивным.

По-видимому, в основу возникновения различных музыкальных систем (нынешней западноевропейской, китайской,

арабской, древнеэллипской) могут быть положены два принципа. С одной стороны, чисто мелодический подход к музыке легко приводит к идее ряда тонов, отделенных друг от друга одинаковыми интервалами; с другой стороны, музыка, которая ищет аккорда, не получает в таком случае подходящей базы и устремляется, наоборот, к установлению некоторых иных благоприятных интервалов.

В арабской музыке, например, характерным является внесение иррациональной, неуловимой в цифровом выражении, терции. Между тем, это нарушение более или менее рационализированной гаммы, заимствованной у греков, происходит от привычки к волынке и ее своеобразному звукоряду. Так же точно китайское изменение рациональной октавы происходит, по мнению автора, от влияния иррационального по своему строению инструмента «кин» \*. Отсюда как будто следует, что нечто вроде рационализированной музыки уже лежит в самой основе всех музык, и мы чуть не готовы подумать, что Вебер ведет нас по пути, которым стараются сейчас одурачить Европу, — ведет нас к идее, что вначале была какая-то особо высокая культура, которая потом «вырождалась». Эта мысль чужда Веберу, но некоторая путаница в голове после прочтения первых страниц его остается, ибо невольно спрашиваешь себя: в конце концов, что же лежит в основе самой примитивной тональной системы, из чего исходят все системы музыки?

Вебер ограничивается замечанием: «Надо остерегаться представлять себе примитивную музыку как хаос, как лишенный правил произвол. Чувство чего-то принципиально подобного нашей тональности отнюдь не является чем-то новейшим».

Мне кажется, что неясность мыслей Вебера в этом пункте происходит именно оттого, что он игнорирует физическую и физиологическую основу нашей тональной системы и те ее стороны, которые, конечно, должны были давать знать о себе еще на заре цивилизации.

М. Вебер лишь вскользь упоминает о самом возникновении тонов. Он указывает, что у дикарей очень большую роль играет глissандо и вой. Каким образом из этого воя могла возникнуть шкала отдельных тонов? Вебер правильно указывает, что она возникла от человеческой речи. Когда воющий человек стал «причитывать», скажем мы от себя, то он сразу вынужден был разложить свое глissандо на отдельные элементы, а это и дало толчок к выделению тона. Прав, конечно, Вебер, когда он говорит, что «уяснение интервала произошло при сильной помощи инструмента». И тут мы встречаемся с утверждением Вебера, которое особенно приближает нас к такому подведению физиологического фундамента под всякую музыку, о чем мы уже говорили. Вебер говорит: «Гармонически чистейшие интервалы — октавы, квинты, кварты — выделились, ко-

нечно, благодаря тому, что их легче было *узнавать* (курсив автора) из массы других тональных дистанций, благодаря их *большой ясности* (курсив автора), что делало их более легкими для *музыкального запоминания* (курсив автора). Как в общем легче запомнить действительное переживание, чем вымышленное, здоровую мысль, чем запутанную, так и в данном случае «правильные» интервалы имеют преимущества перед ложными. Здесь мы имеем аналогию музыкального с логически рациональным».

Все это построение мне кажется неправильно выраженным. Аналогия между непосредственным впечатлением, заставляющим даже дикаря отметить квинту, как приятный интервал, и довольно сомнительным фактом лучшего запоминания истинно пережитого, чем вымышленного, крайне слаба. Мало ли заведомой лжи — например, в мифах разных народов — запоминается несравненно прочнее, чем подлинные факты истории? Что за некритическая рационализация первобытного мышления это утверждение, будто бы всякая здоровая мысль лучше запоминается, чем запутанная, когда мы прекрасно знаем, что все миросозерцание дикаря состоит из крайне запутанных для нашей логики мыслей! Логическое мышление — и как странно, что Вебер это забывает, — является весьма поздним продуктом человеческой общественной жизни, а в ином случае мы имеем дело с чрезвычайно примитивным фактом. Вебер сам утверждает, что даже дикарь, не имеющий представления ни о каком музыкальном строе, сразу отмечает квинту, как приятный интервал. Ясно, что здесь мы имеем дело с фактом физическим, во-первых, то есть с некоторыми особенностями того ритмического воздействия на организм, которое представляет собою созвучие основного тона и квинты, и, во-вторых, с

особенностями нервной системы, которая означенную правильную ритмичность воспринимает с некоторым чувственным плюсом.

Дальше следует очень любопытное замечание: «Явление измеримости чистых интервалов, раз найденное, произвело огромное впечатление на фантазию, как показывает немедленно присоединившаяся сюда числовая мистика».

К этому важному замечанию я прибавлю только, что еще неизвестно, возникла ли числовая мистика на почве наблюдения измеряемого интервалами и наиболее приятного созвучия струн, длина которых находилась между собою в правильной пропорции, или, наоборот, многое в самих числовых установках музыкального строя диктовалось мистикой чисел. Сам Вебер в другом месте упоминает, что деление октавы на десять, двенадцать частей, может быть, диктовалось уважением к соответствующим цифрам, так же, скажем, как цифра семь, на которой базируется октава, сама по себе диктуется как будто тем благоговейным преклонением перед семью планетами, следы

167

которого мы находим самым неожиданным образом в различных прослойках мировой культуры.

Послушаем дальше Вебера. «Мы должны напомнить,— говорит он,— тот социологический факт, что примитивная музыка на ранних ступенях развития не преследовала чисто эстетической цели, а служила целям практическим. Она имела магическое значение как в смысле культа, так и в смысле врачевания. Этим самым она подпала стереотипному развитию, по какому развиваются все магические действия, идет ли речь об изобразительных искусствах, о мимике, декламации или оркестре, пении, поскольку они употребляются для влияния на богов и демонов. Ведь каждое изменение первоначальной формулы является настоящим жизненным вопросом, ибо уничтожает ее действие. Фальшивое пение с этой точки зрения может явиться преступлением, караемым даже смертью. Так как инструменты, послужившие для фиксации интервалов, различались по богам и демонам, при служении которым употреблялись, то самое старое различие тональности (ладов) исходило из упорядоченных комплексов типичных тоновых формул, употреблявшихся в определенном богослужении».

Особенно важно следующее замечание: «С переходом музыкального развития к групповому сословному укладу (жрецы, аэды), когда оно становится искусством, оно начинает возвышаться над своим практическим употреблением и переходит к сфере эстетической рационализации».

«Это значит, что жрецы и певцы, делаясь специалистами своего дела, на известной стадии развития перестают служить только традиции, но начинают развивать и совершенствовать свое ремесло, причем, менее испытывая давление непосредственной жизни, они могут дать в своей работе место чисто культурному упорядочению своих приемов».

Напомним, что такое упорядочение, в свою очередь, вело к застою. Совершенство очень скоро превращается в традицию и рутину. В восточных обществах мы всюду имеем этот процесс. Первоначально застой магизма, народная традиция, потом относительно свободная мысль интеллигента — жреца, певца, врача и т. д., и вновь постепенная установка школьной традиции. Лишь некоторые особенности социального развития могут изменять этот диалектический процесс. На всех этих вопросах Вебер, к сожалению, не останавливается.

Отметим кстати, что разделение на «минор» и «мажор» на первых стадиях музыки и довольно долго в течение ее развития, по мнению Вебера, отнюдь не имеет места.

Что же находит Вебер на этих первых стадиях основы музыкальной системы? Прежде всего, по его мнению, в музыкальном исполнении выделяются основные тона или то, что он, вместе со Штумпфом, склонен назвать пунктами тяжести, пунктами тяготения в мелодии. В примитивной мелодии по-

168

стоянно повторяются один-два тона. Они составляют центр амбигуса \* мелодии, то есть уклонов ее вверх и вниз. Этому первоначальному упорядочению мелодии сопутствует и более или менее правильное заключение ее. Такая формула конца куплета или целой мелодии выработалась очень рано.

Вебер, однако, упоминает, что каждый раз, как мы встречаемся с рафинированным обществом, эти правила преобразовываются. Что касается интервалов, то первыми, приветствуемыми молодым музыкальным творчеством интервалами, являются квинта и кварта. Встречаются иногда и другие, с нашей точки зрения совершенно иррациональные, цифрами не выразимые хроматические дистанции. Однако они явным образом являются более сложными, может быть, продиктованными особенностями любимых инструментов данной эпохи и местности. Кварта же и квинта постоянно утверждают себя (очевидно, в силу физических и физиологических свойств.— *А. Л.*) Квинта и кварта даже вступают между собой в конкуренцию. Терция сначала вовсе не ощущается как приятный интервал, ее смешивают с секундой. Терцаккорды считаются диссонансами. Только в конце средних веков, когда многоголосное пение завоевывает себе место, терция, шестуемая с севера, утверждает себя и вместе с тем дает полную победу квинте; долго же перед тем доминировавшая кварта деградирует в диссонанс. В византийской музыке (и предшествующей ей древнеэллинской) кварта представляет собою господствующий интервал. Судьба других тонов нашей октавы менее интересна, и я не останавливаюсь на ней.

Какая бы тональная система ни устанавливалась, она всегда, по Веберу, является главным образом достоянием теоретиков. Живая музыкальная жизнь всегда потрясает эту изгородь, и Вебер делает такое замечание: «Разрушение всех тональных перегородок под давлением растущей жажды выразительности музыки бывает тем полнее, чем рафинированнее слух в отношении м е л о д и ч е с к о м».

Истина, которую Вебер старается здесь установить, заключается в том, что общества, где преобладают мелодические устремления, менее попадают под власть установленной системы, чем общества с тенденциями гармоническими, устремленные к аккорду. Очень жаль, что даже в пределах такого смысла своего утверждения Вебер не делает, по-моему, законной попытки показать, что преобладание гармонического начала над мелодическим есть вместе с тем преобладание инструментального начала над вокальным, а тем самым преобладание вещной культуры и, стало быть, зависимости от м а т е р и а л ь н о г о культурного уклада. Вероятно, это положение могло бы при-

вести к ряду любопытных наблюдений над, так сказать, музыкально-социальным строем различных народов и эпох.

Но еще более жаль, что Вебер, бросая свое замечание ми-

169

моходом, совсем не останавливается на том, что же такое за «жажда выразительности музыки», откуда она появляется, где она доминирует, когда она ослабевает, что именно хотят выразить через музыку? Проходя мимо всех этих вопросов, Вебер в крайней степени обедняет свою историческую мысль.

Далее Вебер переходит к чрезвычайно интересному исследованию того, что такое многоголосие.

Прежде всего он совершенно справедливо заявляет, что простое созвучие в октаву, как отметил это Комбарье, является результатом соединения мужских и женских голосов или взрослых и детских голосов, а отнюдь не является многоголосием. Восток вообще не любит никакого многоголосия и созвучия. Правда, Вебер отмечает, что мажорное трезвучие обыкновенно воспринимается там как красивое (пример — сямцы). Но даже в этом случае они берут такой аккорд арпеджандо, то есть звук после звука.

Чрезвычайно своеобразным, но не создающим гармонию многоголосием является контрапункт. Вебер посвящает ему много внимания и дает много красивых определений. Я не останавливаюсь на них, так как всякий мало-мальски занимающийся музыкой знает, что представляет собою контрапункт. Очень интересно, однако, его замечание, что итальянские музыканты позднего Ренессанса самым резким образом возражали даже против контрапункта, как против варварства, и высказывались исключительно за гомофонную музыку. Тем не менее в XV веке контрапункт утверждается и достигает, наконец, своего высшего развития в XVIII веке у Баха. Нам теперь до крайности странно узнать, что греки, которых мы считаем отцами самой идеи гармонии, заявляли: симфония (созвучие) не этична. «Даже в том случае, — говорит Вебер, — когда такое созвучие воспринималось как приятное, греки считали его лишним значением».

Диссонанс появляется иногда и в этом роде полифонии (контрапункт). Но Вебер правильно говорит об этом: диссонанс здесь играет другую роль, чем в аккордовой гармонии. Там он является специально динамическим элементом, здесь же он есть продукт чисто мелодически определенного хода голосов. Дисгармония в контрапункте — явление случайное.

Кроме того, Вебер различает в области полифонии еще гармонически-гомофонную музыку. Под нею он разумеет сопровождение основной мелодии одним, двумя и т. д. голосами. Такая втора, или голосовой аккомпанемент, распространена по всей земле. Первые ясно зафиксированные признаки его появляются в XIV столетии в Италии; к XVII веку (особенно в итальянской опере) эта форма достигает своего наивысшего расцвета. Следы ее встречаются и в старой эллинской музыке, где инструмент часто сопровождает основной голос колоратурными отступлениями и фиоритурами.

170

Слово т е н о р равносильно выражению к а н т у с-ф и р м у с на средневековом языке, то есть это и есть устойчивый ведущий голос. Выражением д с к а н т у с обозначена именно прибавка к основному голосу второго голоса, выполняющего различные фигурации вокруг линии первого.

Вебер утверждает, что настоящая гармоническая музыка пошла с севера, от англичан и отчасти от французов с их пением в терциях и секстах. В течение долгого времени музыканты обозначали их манеру сочетания голосов названием *faux bourdon*\*, то есть ложное сопровождение, и это потому, что у них основной голос, ведущий мелодию, был верхним голосом, а бас являлся гармонической опорой для него, что потом распространилось повсюду как главенствующая форма многоголосной музыки, из которой потом развился и столь важный в старой музыке *basso ostinato*\*. До тех пор господствующее итальянское пение строилось совершенно иначе. Нижний голос считался основным, а дискант порхал над ним, вышивая всякие узоры по его фону.

Наконец, Вебер указывает еще на существование того, что он называет гетерофонией. Гетерофония есть естественное совместное пение, при котором голоса как бы сами определяют свою судьбу, опираясь на общий коллектив. Такое пение сильно распространено в нашем русском крестьянстве. О нем Вебер говорит: «Прекрасный прием непосредственного, но очень развитого гетерофонного крестьянского пения записала фонографически г-жа Линева\* для Петербургской академии. Гетерофонное развитие темы здесь импровизируется участниками. Между тем, голоса и ритмически, и мелодически не мешают друг другу. Это можно объяснить только прочной коллективной традицией. Так, например, люди из двух разных деревень уже не могут безукоризненно исполнить подобную коллективную импровизацию».

Но, конечно, самые радикальные изменения музыки последовали тогда, когда голоса оказались гармонически объединенными в строгой форме. Тогда консонирующие интервалы выступили на первый план. Не надо думать, однако, что аккордно-гармоническая музыка является только зрелым плодом европейской музыки, главным образом под влиянием распространения северного хорового пения, ибо построенные на чистых интервалах аккорды все-таки имеют свои следы и в классической музыке эллинов, и в Японии, и в Индонезии, где мы имеем совершенно сознательное употребление квинты и кварты. Чисто типичной для Европы и пришедшей с ее севера можно считать только преимущественную любовь к терциям и сексте. Вебер подчеркивает также, что существование аккордной гармонии, отнюдь не ведет за собою безусловное проникновение этим принципом всей музыки.

Поставив вопрос о том, почему в некоторых местах земли

171

многоголосие возникает, а в других нет, Вебер отказывается отвечать на него. Для этого нет достаточного материала: возможно, что возникновение многоголосия является результатом случайных свойств музыкальных инструментов и т. д.

Мне кажется, что вряд ли это так. Если мы и не можем сейчас наметить причины, по которым в некоторых местах не только возникли, но и упрочились многоголосие и гармония, то, во всяком случае, лишь по-нашему неведению всех обстоятельств. Причины эти, несомненно, должны быть социологическими.

Изрядно указаний находим мы у Вебера при рассмотрении другого вопроса: почему в той или иной местности, у того или

другого народа, в том или другом веке гармония начинает преобладать, а у других, возможно, с таким же культурным развитием (эллинская древность, Япония), гармония не занимает господствующего места?

Здесь Вебер отводит огромную роль изобретению нотной записи. Именно запись нот есть доминирующая черта нашей западной музыки.

Нигде, по его мнению, форма записи не имела такого огромного влияния на творчество, как в музыке, за исключением разве китайских иероглифов, так как в китайском поэтическом произведении ценятся не только мысли и образы, которые оно о себе заключает, но и в особенности красота его письменного начертания, так как ритм и звуковая красота часто совершенно теряются ввиду возможности чтения одного и того же написанного текста различными китайскими наречиями.

Без нашей нотной системы, по мнению Вебера, не могло бы возникнуть ни одно сколько-нибудь сложное музыкальное произведение. Оно не могло бы даже зародиться, как утверждает Вебер, в голове своего создателя.

В свое время арабская музыка была объектом весьма точного теоретического изучения. Но после нашествия монголов были утеряны способы записи, и арабская музыка осталась без нот. У древних греков существовала запись: отмечались, например, инструментальные отступления от господствующего голоса; и соответственные знаки и цифры не имели ничего общего с нашей партитурой и даже делали невозможным возникновение хотя бы простейшей партитуры.

Вебер прослеживает далее постепенное развитие нашей нотной системы и доказывает, что только она позволила планомерное распределение голосов, а стало быть, и настоящую художественную композицию. Церковная музыка и монастырская культура двигали нотную систему из глубины средневековья до эпохи Возрождения и дальше.

Интересно замечание Вебера, что стремление к музыке раскованной или вообще иррациональной отнюдь не является признаком некультурности; часто, наоборот, оно является ре-

172

зультатом манерности и [изоцированной] интеллектуальности музыковедения.

Вебер не имеет в виду нашей новейшей музыки. Он указывает на то, что чем больше замкнуты круги музыкантов и известный цех начинает быть главным поставщиком при дворах,— тем скорее сказывается это явление, классическим примером которого можно почесть развитие поэзии скальдов, то есть постепенно устанавливаются определенные правила. Полную адекватность формы социально-психологической задаче данных кругов дает классическое время, по отношению к которому все предыдущее кажется ступенями, возводящими на эту высоту, но век не останавливается на достигнутой высоте, он ищет других путей и впадает в манерность.

Сначала строгий формализм сковывает творчество — и наступает некоторый период мертвого академизма, а затем он начинает разлагаться — и получается иррациональное эстетство.

Я очень рад, что Вебер отметил этот закон и при этом опирался как раз на пример скальдов, на который я неоднократно ссылался, выражая подобные же мысли. Жалко, что Вебер совершенно оставляет при этом в стороне классовый характер этого явления. С социологической точки зрения он отмечает только, что подобные вещи возможны лишь тогда, когда вырабатывается цех музыкантов или вообще специалистов-художников. Но этого мало. Развитие и упадок искусства следуют большей частью вышеуказанным путем: романтические поиски, классическая полнота выражения, формальный академизм и разрушение форм; то есть, чисто формальные искания совпадают с общей линией развития данной классовой культуры. И одной из интереснейших задач, мимо которой Вебер совершенно проходит, являлось бы как раз рассмотреть, в какой мере и каким образом совпадает эволюция цехового искусства с развитием социальной жизни класса, идеологией которого означенное искусство является.

Помимо этого Вебер считает иррациональные выпадения из постепенно устанавливающейся гармонии продуктом иногда совершенно побочных условий, все же отнюдь не примитивных; так, например, иррациональные терции в арабской музыке, которых там существует несколько, происходят от сильного влияния волынки, как основного народного инструмента. Музыкальные реформаторы выделялись и даже делали вечными свои имена благодаря изобретению приемлемых для народного уха терций, которые часто почти совершенно невыразимы цифровыми отношениями. Так, например, старинная терция, установленная музыкантом Зальзалем\*, представляет собою нечто вроде пропорции 22 : 27.

Инструмент имеет особое влияние на музыкальную систему. Не только музыкальная система, рационализированная при

173

помощи музыкального слуха, устанавливается потом точно при помощи инструмента, но, и, наоборот, распределение отверстий духовых инструментов, следующее иногда чисто орнаментальному принципу или удобству для пальцев, создает затем в слуховом отношении странную последовательность звуков, которая постепенно, однако, упрочивается. Так, в персидской музыке пространственно правильно разделен музыкальный инструмент между указательным пальцем и безымянным пальцем, чем вызывается странная терция 68:21, а посредине прибавлены еще весьма неопределенные звуки для среднего пальца. Таких примеров Вебер приводит очень много. По-видимому, подобная, определенная зрением и техникой псевдогармония может упрочиться на века в сознании того или другого народа. Очень характерно это явление у китайцев, у которых инструмент «кинг», состоящий из пластинок различной величины, на глаз совершенно правилен в смысле пропорций и симметрии, но дает гамму, ничего общего с рациональной — ной не имеющую.

Мы не будем входить здесь в интересные соображения Вебера о температуре, тем более, что он здесь ограничивается скорее музыкально-теоретическими соображениями, чем социологическим их объяснением. Все же отметим, что температура есть особый прием дополнительной рационализации, вводящий поправку в самую рационализацию, независимо от себя пришедшую к внутренним противоречиям нашей октавы. Это очень интересно. Температура имела огромное значение для всей аккордовой музыки, и без нее, по мнению Вебера, современная гармония вряд ли могла бы так широко развернуться.

Как бы мимоходом бросает Вебер чрезвычайно важное замечание, что рационализация музыки, являясь, таким образом, потребностью музыканта в определенную эпоху и идя внутренне закономерным путем, испытывает на себе вместе с тем чрезвычайно много внемusыкальных влияний, которые ее в значительной степени видоизменяют, замутняют. При этом, однако, результат всех этих иррациональных влияний часто фиксируется в музыке на десятилетия и века и как бы переделывает самый слух людей.

Очень жаль, что Вебер отделяется только такими замечаниями и не вникает дальше в социологическое и, в особенности, в методологическое значение этого факта. Приходится признать, во-первых, что человеческий слух и его законы есть вещь довольно гибкая, поддающаяся, так сказать, «специальным извращениям», которые с течением времени становятся своеобразным, оригинальным законом слуха данной культуры. Рационализация есть как бы совершенно неизбежное усилие людей (в особенности специалистов), желающих привести в порядок свой музыкальный мир на основе той базы, которую дают, с одной стороны, физика и физиология, а

174

с другой стороны — их преломление через своеобразную сеть технических (инструмент) и социологических воздействий.

Недавно профессор Сакулин\* постарался установить как общий закон для литературы (а стало быть и для всякого искусства вообще), с одной стороны, процесс эволюции определенной эстетической данности, а с другой стороны — каузальный процесс изменения течения этой эстетической данности или даже самой ее сущности вторжением «посторонних» социологических сил.

Я думаю, что в общем можно согласиться с проф. Сакулиным. Я также неоднократно высказывал эту мысль. Умозаключение Вебера и приводимые им факты ее подтверждают, но надо более пристально присмотреться к ней.

Во-первых, ход эволюции определенной эстетической данности определяется ее сущностью. Эта сущность вырастает (отчасти, правда) из физических и физиологических законов, но никогда не является чистым их продуктом. Она всегда преломлена через предшествующую историю, через сопутствующие социально-бытовые явления.

Во-вторых, мне кажется, что и темп, и тип развития (рационализация или распад эстетической данности и т. п.), а отчасти общее направление его опять-таки диктуется средой, например, наличием специалистов, социальным качеством той «публики», для которой эти специалисты работают, и т. п.

Процессы эволюции тем более чисты, чем спокойнее и органичнее разворачивается общество. В особенности в том случае, если оно почти неподвижно в отношении социальной структуры, можно ждать чистой линии развития и закрепления определенного эстетического принципа. Здесь неизбежны достижения большого совершенства выражения данного принципа, во затем и его оостенение.

Но даже в этом случае, то есть, так сказать, при отсутствии новых социологических импульсов для развития данного искусства (фактически — работы ведущих ее цеховиков), в се свойства этой линии эволюции определяются материалом, над которым цеховики манипулируют, и ц е л я м и п, которые они себе ставят. Принцип может развиваться по преимуществу в сторону монументального или в сторону изящного, в сторону «рационализации», в смысле насыщения идеями данного общества (например, религиозными идеями) или в смысле отхода от такой насыщенности и выявления чисто-формальных художественных начал и т. д., и т. п. Вот почему закон, который как бы намечается Вебером и который старается в области литературы установить Сакулин, должен быть все же истолкован как часть, над которой социологический метод продолжает доминировать.

Книгу свою Вебер заканчивает интереснейшим очерком эво-

175

люции наших основных инструментов. В целом книга достаточно богата содержанием и с нею интересно познакомиться не только каждому образованному музыканту, но и всякому интересующемуся теорией и историей искусства. Но все же это лишь беглый очерк, который ни по заданию своему, ни по своим результатам далеко еще не покрывает проблему социологической трактовки сущности и истории музыки.

Часто возникают сомнения относительно того, оценивают ли современное государство и новая революционная общественность искусство как такую общественную функцию, ради которой стоит затрачивать средства, на которую стоит направлять силы?

Разумеется, некоторый скептицизм в этом отношении возник, прежде всего, по причине поистине нищенской постановки нашего художественного образования. Весьма мало за последнее время был замечен прогресс в смысле материальной заботы о нем; наоборот, пожалуй, художественное образование терпело некоторый ущерб по мере продвижения строгой, скуповатой экономии во всех государственных расходах. Но все-таки этот скептицизм неоснователен, и чем больше жизнь будет успокаиваться и чем большее место будет занимать у нас мирное культурное строительство (а этот процесс неуклонно развертывается на наших глазах)—тем большее место в реальном, конкретном культурном строительстве наших дней займет и искусство в лице своих старых служителей и в лице нового поколения, которое уже начинает давать первых мастеров и подмастерьев, и тем скорее отпадут всякие преграды и предрассудки и сделается яснее, насколько наша художественная культура важна советскому государству и насколько оно опирается на нее. Терять много слов по этому поводу я не думаю. Перечислю просто, как нам рисуются главнейшие задачи самого искусства как общественного явления с точки зрения нашего государственного культурного строительства. Именно это дает основную целевую установку для нашего художественного образования.

177

Очень много в последнее время говорят о так называемом производственном искусстве, и, конечно, это одна из его бросающихся в глаза функций. Мы должны построить новый быт. Новый быт предполагает новую вещную обстановку. Вся эта вещная обстановка — даже та, которая имеет в человеческом культурном укладе чисто утилитарный, в узком смысле слова, характер,— стремится к выявлению эстетических форм, радующих человека. Тем более это верно относительно той вещной обстановки, которая искони имела не узко утилитарное значение, но значение материальной среды, которую сам человек создает для себя в своей жизни и которая, по самому своему заданию и смыслу своего существования, должна стремиться быть разумной и радостной. Естественно поэтому, что мы будем производить вещи, преисполненные художественного достоинства; вещь художественная есть вещь, дающая максимальную радость человеку.

Здесь искусству открывается огромный горизонт. По всей вероятности, стиль, который выработается постепенно в нашей общественности, будет отличаться от тех стилей изящества и роскоши в разных преломлениях, которые создал буржуазный мир; но ничто не может нас заставить хоть одну минуту думать, что это будет какой-нибудь пуританский, строго-утилитарный стиль. Устремление к радостной жизни — исконное чувство нашего пролетарского движения, и оно, конечно, стремится пропитать им и всю нашу новую культуру.

Само собой разумеется, мы ни в коем случае не можем остановиться только на одной задаче искусства—на создании жилища, инвентаря, мебели, одежды и всевозможных предметов обихода (что я отношу к области производственного искусства). Искусство играет огромную роль в нашей идеологии. Само слово идеология, как я его только что употребил, иногда вызывает некоторые сомнения, так как Энгельс, например, это слово употреблял для обозначения того искривления фактической действительности, которое люди создают — сознательно или бессознательно,— отражая в своем сознании действительность, и которое потом служит для них орудием борьбы за свои цели и интересы. Действительно, всякое искривленное общество, классовое общество, которое не умеет и не хочет поставить перед собой прямо вопрос о наивысшем благе для всех, а ставит этот вопрос преломленным сквозь искусственную и ложную призму паразитических господствующих классов,— всякое такое общество непременно должно быть устремлено к идеологии, искажающей действительность. Но у нас нет слова более подходящего, чем идеология, для обозначения также и пролетарского мышления. Только надо знать при этом, что пролетарское мышление об обществе и мире есть мышление класса, интересы которого совпадают с интересами всего человечества, что сознательный пролетарский ученый и сознательный проле-

178

тарский художник, пролетарский идеолог вообще есть одновременно и страстный агент интересов своего класса и страстный правдолюбец, потому что интересы эти совпадают с интересами всего человечества. Историческое творчество рабочего класса, ведущего свою боевую работу, борющегося с эксплуататорскими классами и создающего постепенно новое, бесклассовое общество, ставит гигантские задачи Специалистам-идеологам, то есть художникам и ученым.

А. К. Воронский\* недавно старался свести искусство почти целиком к познанию. И конечно, художественное познание через образы, через типы, через художественное обобщение не только в громадной степени помогает осознать свой класс, весь окружающий человеческий мир и природу, но является даже необходимым элементом такого познания. Класс, не познавший себя и всего окружающего художественно, не есть еще вполне заверщенный, сознательный класс, хотя, конечно, было бы в высокой степени неверно употреблять такое выражение, например, какое мы встречаем в работе нашего молодого товарища Федорова-Давыдова \*: он говорит, что класс нельзя назвать классом, если он не имеет своего искусства. Это требование слишком строго, и здесь палка слишком перегнута га сторону, противоположную тем товарищам, которые говорят, что пролетариат в период борьбы вообще не может иметь своего искусства.

Но если этот момент познания необходим, то все же никак нельзя сводить искусство только к процессу самопознания и познания окружающего.

Искусство относится не только к области информации, оно есть вместе с тем активная сила. Конечно, и информация имеет воспитательное значение—для себя и по отношению к другим

классам. Но ведь сила искусства того или другого класса всегда доводит до высшей степени утверждение основных принципов его культуры, а вместе с тем борется, иногда побеждает, претворяет, приспосабливает психологию окружающих классов\* враждебных, дружественных или подвластных. И в этом заключается его чрезвычайно важная историческая миссия.

Поэтому искусство не только служит орудием п о з н а н и я, но и о р г а н и з у е т и д е и и, в особенности, эмоции. Организует через посредство образов (также через посредство музыкальных идей). Организует эмоции как боевую силу, как воспитательную силу.

Глубокое замечание Толстого, что всякий художник, в сущности говоря, заражает своим настроением окружающих — или, скажем образно, не претендуя на научную точность, что он проводит в нервно-мозговую систему окружающих тот же ритм, каким живет его собственный организм,— относится как к отдельному художнику, так и к классу. Класс точно так же создает мощные вибраторы. Эти мощные вибраторы, как могучая

179

волна, начинают обнимать все и заставляют звучать все сердечные и умственные струны у окружающих на тот же самый лад, создавая не какой-нибудь бедный унисон, а необыкновенно сложный гармонический аккорд; и чем больше в таком гармоническом аккорде проводится в общество искусство данного господствующего класса, тем больше мы можем говорить об определенной культуре и стиле. Там, где нет такого созвучия, там нет стиля, там нет культуры,— в сущности говоря, там нет почти и общества. Вот почему, хотя в буржуазной культуре достигнута высокая стадия техники, но самими же буржуазными мыслителями часто выдвигается правильная мысль о том, что буржуазный строй есть строй варварский и менее культурный, чем некоторые бывшие до него общественные уклады. Вот таковы задачи искусства в общих чертах. Они огромны. Отрицать их — значит не понимать основных законов культурного пролетарского строительства.

Какие же нам нужны художники? Кого мы должны из нашей молодежи воспитать?

Я начну с самой важной, хотя и наиболее индивидуальной постановки этого вопроса,— именно, с вопроса о художниках-творцах и виртуозах.

Является в высокой степени неправильным, и даже прямым уклонением в ересь, с точки зрения коммунизма, утверждение, что мы вступаем в период массовой жизни в том смысле, что все мы будем делать толпой, что мы вступаем в коллективную жизнь в том смысле, что коллектив сам, как комплекс индивидуумов, заменит собой мастера. Владимир Ильич в области политики боролся с крайним напряжением против этой ереси. Эта ересь нашла в нашей политической жизни полное выражение в теории немецкой так называемой «Рабочей коммунистической партии», которая заявляет, что мы покончили с партиями и вождями, нам их не нужно, нам нужна самосознательная масса как таковая. Это, конечно, совершенно неверно. Кипучая эпоха истории, которая теперь перед нами открывается, будет чревата необыкновенно великими людьми; первых из них мы уже схоронили. Это будет так именно потому, что (как Владимир Ильич гениально предусматривал и учил) организованный коллектив есть коллектив, выдвигающий свой штаб.

Слабый, рыхлый коллектив может воспитывать своих членов как толпу, не замечая, не умея заметить среди них наиболее талантливые единицы, не умея поставить их в такое положение, чтобы они представляли сильное орудие этого самого коллектива.

Тут есть две противоположные тенденции, которых избегает всякий подлинный коллектив.

Одна — когда наиболее индивидуально талантливые, поднимающиеся из среды коллектива люди отрываются от него, и, 180

разрастаясь в общественном организме. Превращаются как бы в раковую опухоль; тогда такого рода индивидуалисты представляют собой паразитическое и в высшей степени вредное явление. В буржуазном коллективе индивидуализм этот встречается на всяком шагу, всякое выделение наиболее талантливых есть вместе с тем, в сущности, процесс распада.

Другая крайность — это первобытная безлика коллективность, когда каждый, кто творит или мыслит, делает это не намеренно. Если вы вспомните выставку крестьянского искусства, которая была недавно в Историческом музее, то увидите, что ни один художник не смотрит, как выглядит лошадь или человек; традиционный художник-крестьянин не интересуется этим — он пишет какой-то знак лошади или человека, который установился в его среде испокон веков, и пользуется только этим знаком, почти совершенно его не варьируя, отчего получается стилизованное, массовидное, безликое искусство, достигающее часто совершенства в своем роде, но не развивающееся и не выделяющее из своей среды творческих индивидуальностей.

Наш коллектив отличается тем, что он — организованный, сознающий себя коллектив, что он использует до конца каждое дарование отдельных индивидуальностей.

В пределе, так сказать, в идеале мы будем иметь такой коллектив, в котором каждый индивидуализирован и каждый дает коллективу все, на что он способен, беря от него все то, что ему нужно; ведь и теперь всякому ясно, что если великий музыкант заболел, то он будет искать хорошего врача, а если хорошему врачу захочется послушать хорошую музыку, то он пойдет на концерт этого музыканта. В идеале, в пределе каждый будет талантлив в своем роде. А сейчас мы можем сказать так: мы нуждаемся и будем нуждаться в индивидуальных организаторах, но — согласно диалектике развития настоящего, подлинного коллектива — сознание этих организаторов должно быть пропитано соками коллектива, они ни в каком случае не должны впадать в противоречие с ним, они будут выразителями того, что созревает в этом коллективе, организаторами, указывающими пути,— потому что все, чем живут отдельные члены коллектива, наиболее талантливыми и наиболее подготовленными членами этого коллектива будет проводиться через свое сознание, а потом, в конденсированном виде, уяснится всем остальным членам коллектива.

И в политической области мы отнюдь не отрицаем — и были бы последними идиотами, если бы отрицали — руководящую роль Ленина. Разумеется, то же самое и в еще большей мере верно относительно искусства: творец, композитор (в широком смысле слова), виртуоз (тоже в широчайшем смысле слова)—это абсолютно необходимые элементы всякого высокого искусства. Как бы ни был поднят общий уровень обра-

зования, масса всегда окажется опереженной в своей средней линии наиболее даровитыми индивидуальностями. И это очень хорошо. Очень хорошо потому, что мы никогда не будем иметь застывшего искусства, а всегда будем высылать пионеров и авангард и, таким образом, двигаться вперед. А пионерами, авангардом могут быть только люди одаренные в области искусства, ибо каждое искусство имеет особенные предпосылки, во многом физиологического характера. И поэтому прирожденная даровитость является основным условием, вне которого правильное развитие искусства невозможно.

Наше высшее художественное образование должно быть устремлено на то, чтобы создавать педагогическую среду для наиболее талантливых творцов и виртуозов. Под виртуозом я имею в виду не слово, употребленное в отрицательном смысле, то есть человека, который внешней техникой заслоняет свою внутреннюю пустоту, а обозначаю словом «виртуоз» артиста огромной мощи в смысле впечатления, которое он производит на воспринимающую его среду (таково понимание этого термина и Б. Л. Яворским). Но не меньшей задачей является, конечно, общий подъем художественного уровня масс. Даже можно сказать: гениальная фигура сама по себе не является самоцелью. Самый гениальный человек, если его переселим на Луну, на необитаемый остров, потеряет всякий смысл; если он и напишет целый ряд картин, создаст целый ряд симфоний, но убедится, что никто никогда их не увидит и не услышит, он повесится или утопится с отчаяния, потому что художественное произведение не есть то, что написано на полотне или начертано на бумаге, не есть звучание струн или меди. Художественные произведения — это глубочайшие, тончайшие, интереснейшие вибрации, которые происходят в живых человеческих организмах, которые отражают и в известном направлении организуют сознание; это те переживания, которые оставляют известный след в так называемой духовной жизни (конечно, я пользуюсь этим термином, не предполагая какую-нибудь особую субстанцию), обуславливают ее усложнение, углубление, рост.

И поэтому художник, как бы он от этого ни отнекивался (а в период индивидуалистического распада такие отнекивания встречаются), всегда, когда он творит, своим внутренним оком видит перед собою сотни, тысячи и миллионы людей своего поколения и грядущих поколений, в которых начавшаяся, зародившаяся в нем мысль развернется в нечто колоссальное.

Я говорю, что с этой точки зрения воспитание виртуоза и композитора не является самоцелью. Окончательной целью является создание культурного общества, то есть такого народа, такого человечества, которые являются необыкновенно благодарным резонатором для каждого подлинного произве-

182

дения искусства, которые являются богатой почвой, где каждое брошенное нами семя даст необыкновенно пышный плод, где братское общение между всеми собратьями по творчески-человеческой деятельности приобретет характер необычайно напряженного и блестящего бытия. Вот это есть настоящая, подлинная культурная задача, которую ставит себе коммунизм. Может быть, покажется несколько парадоксальным такое выражение: общее дело коммунизма состоит не в уничтожении аристократии, а в превращении всего человечества в своего рода аристократию. Для того, чтобы достигнуть этой цели, необходимо широчайшее культурное воспитание масс.

Тут мы имеем целый ряд ступеней.

Очень часто можно совершить большую ошибку, признавая те ступени, на которых стоит творец высших из форм, присущих буржуазной среде, буржуазной архикультуре, окончательными и недостижимо прекрасными. Думаю, что для художника подлинная нелепость — относиться с жалостливым презрением к массам с этой точки зрения и только учить их своему языку. Подобное отношение неправильно. Масса имеет в себе колоссальный потенциальный заряд, который и теперь в некоторых случаях настолько превышает буржуазную культуру, что никакого сравнения между ними не может быть. Вот почему эта работа по опоре на творчески воспринимающую общественные знания массу человечества представляет собой не только, так сказать, процесс культуртрегерства, а глубочайшей значительности процесс, в котором индивидуальность композитора, виртуоза или высокосоциального педагога и. воспитывается, и сама воспитывает. Поэтому процесс соприкосновения с массами в клубе, в школе, вплоть до самых простейших форм инструктажа и педагогики, представляет собой столь же важную, может быть, даже более важную задачу, чем задача воспитания блестящего даровитого индивидуума. То и другое должно непременно соответствовать центральной общей основной идее — подъему всего человечества на новые культурные высоты.

Я совсем не буду останавливаться на предрассудке, будто таланты не могут воспитываться. Только в нашей злосчастной области — литературе (я называю «нашей», потому что я к ней более принадлежу, чем к другой какой-либо) эта возможность подвергалась сомнению, которое лишь теперь рассеялось. Начали понимать, что «чистое кустарничество» и в области литературы есть явление случайное, и что, конечно, и здесь, как во всякой деятельности, необходимы серьезная подготовка и серьезное образование. Трудность усвоения техники в музыке и живописи такова, что никому никогда в голову не приходило, что можно быть живописцем или музыкантом, не

183

учившись, без специального образования. Это только писательская братия полагала, что в школе их могут лишь испортить, что они самородки и прямо из себя должны давать свое нутро.

Но каким методом надо вести преподавание для исключительно одаренных индивидуальностей и для руководителей общественно-культурной работы, художественно-просветительной и творческой одновременно?

Конечно, довольно трудно на это ответить. Я не могу сказать, чтобы меня удовлетворяло все, что в этом отношении имеется и делается; я не знаю, как лучше сделать, не могу сказать: «вот это хорошо, а это хуже; есть торная дорога, хорошие методы, а вы блуждаете по каким-то тропам». Но всем должно быть ясно, что буржуазная культура (пролетарская у нас еще не выработалась) не нашла методов вполне приемлемых.

Наиболее благополучно обстоит дело в области музыки. Я не буду вдаваться во все, что можно было бы назвать социальной философией нашей современной музыки, но отмечу очень характерное явление: музыка сама основалась на том, чтобы

отобрать себе из мира звучаний некоторое количество элементов наиболее пригодных, которые, при естественном ходе развития человеческого слуха, составляют элементы, наиболее ритмически приемлемые для человеческих нервов. Затем произведена была рационализация этого материала. Конечно, этот процесс сложен и полон любопытных случайных отклонений. Недавняя книга Вебера \* дает богатый материал о том, каким образом чистая рационализация музыкального мира нарушалась внешними явлениями. Я сейчас не буду на этом останавливаться. Музыкальный материал, который сам по себе уже выбран, как более или менее чистый и взаимно согласованный, может быть подвергнут рационализации, почти математической обработке, вследствие чего и получилась музыкальная система, во многих отношениях напоминающая науку; она даже имеет нечто родственное с математикой. Этим я и объясняю тот факт, что у нас здесь дело обстоит гораздо благополучнее, чем, например, с изобразительными искусствами: есть наука о музыке, есть музыкальная педагогика, довольно прочно обоснованная. Конечно, как и все на свете, она относительна; она уже колеблется; есть такие Самсоны, которые, ухватившись за колонны храма, хотят его разрушить. Удастся ли этот храм разрушить, я не знаю, по что некоторое его содрогание чувствуется—это не подлежит никакому сомнению. Так в нашей консерватории оказалось три (три!) отдельные теории\*, очень интересные, так что студенты не соглашались изучать только одну из них, думая, что они упустят тогда две другие части истины, а на все три нет времени. И в этом мы уже встречаем признак таких внутренних колебаний. Подобного рода явление мы можем иногда отметить и в точ-

184

ных науках, в которых тоже могут быть разные подходы. Возьмем, например, физику и все прилегающие к ней дисциплины; они глубочайшим образом потрясены теорией относительности. Физики делятся на приемлющих и не приемлющих теорию относительности. Поэтому непризнание неизбежности музыкальной науки не обидит музыкантов...

Мы наталкиваемся на большие трудности при строгом проведении тех реформ музыкального воспитания, которые не отходят в общем от основных, принятых нам принципов преподавания вообще. Мы точно разделяем теперь и в музыке низшее, среднее и высшее образование\*. Отчасти сама консерватория в связи с этим упорядочила и расширила свою программу. Но, может быть, рядом с большим добром, которое получилось в результате преобразований, есть и некоторые ущербы. Задача состоит в том, чтобы воспитать культурного художника во всеоружии знания культурной действительности. Кроме глубочайших технических знаний по своему делу, кроме прекрасного знания истории достижений в своей области, он еще должен быть раскрыт для всего человеческого путем общего образования. Но такого рода программа становится непосильной, Я думаю, что она невозможна в наших учебных заведениях. Может быть, в конце концов консерватории выберут самое важное, и только самое важное,— но выбрать это надо так, чтобы не сузилось поле дальнейшего развития молодого художника. Эта задача очень трудна, и я не знаю, достигнем ли мы ее решения в ближайшем будущем.

Я этим ни на одну секунду не хочу ограничить важности введения социального момента в художественное образование,— наоборот, я считаю его колоссально важным. Может быть, самый капитальный промах, который делался вообще в области художественного образования, был именно тот, что эта сторона упускалась и никак не была упорядочена. И хотя стало аксиомой, что всякий великий художник стоял во главе своей культуры и понимания ее, но ясно и то, что он приходил к этому пониманию совершенно случайным, кустарным путем; облегчить это дело не только наша задача, а прямой наш долг. Это повелительно диктуется всеми условиями нашей нынешней жизни.

Музыкальное образование находится в счастливых условиях и в смысле борьбы между лекционным и лабораторным началами, так как лекционного преподавания в области музыкального образования весьма мало. В этом отношении как будто положение в высших музыкальных учебных заведениях обстоит более благополучно, чем в других. Очень важно сказать, что так называемая «связь с производством», судя по докладным запискам консерватории, тоже налажена хорошо. Не так проста эта производственная связь; она принимает своеобразный характер для каждого отдельного художественного

185

вуза; но консерватория совершенно правильно нащупала свой путь. Она готовит своих учеников также к инструкторской работе. Под известным контролем ученики ведут школьную, популярную концертную работу и т. д. Те многочисленные линии, которые намечены и по которым будет выполняться план в этом году (как обещают докладные записки), заставляют с интересом и надеждой смотреть на развитие этой стороны жизни консерватории.

Еще одно замечание, которое я считаю совершенно необходимым, поскольку я говорю об общих принципах музыкального образования студентов. Как все искусства, музыка находится у нас в состоянии кризиса. Это я говорю не о ее теории, а просто об ее дальнейших путях. Кризис этот отражается, конечно, и на законченных мастерах-композиторах, и на некоторых внутренних заданиях молодых людей, кончающих учебу в вступающих на поле широкой музыкальной деятельности. У нас есть, так сказать, аристократические музыкальные круги. Принадлежащие к одному из них верят в те твердые пути, которые намечены были, в широком смысле слова, классической музыкой и которые, не боясь ярлыка эпигонов (этот ярлык часто на них наклеивают), утверждают с большим мужеством, что это и есть единственная, настоящая, подлинная музыка, что она не только не исчерпана, но и неисчерпаема, что, идя по стопам великанов прошлого, только и можно создавать новые высокие художественные произведения. И вы знаете, что внутри музыкального мира, как внутри всякого художественного мира, в яростной борьбе с этим направлением находится, так сказать, «музыкальный Леф»\* — люди, которые думают, что всякое время должно иметь свое искусство, с пренебрежением относятся как к старине, так и к старым устоям, и которые уже имеют своих крупных руководителей, людей еще молодых или людей, принадлежащих к нашему поколению, но ищущих новых путей.

Обе эти аристократические группы требуют необыкновенно угонченной музыки, стремятся к чрезвычайному ее усложнению.

Им обeim противостоит у нас так называемое доморощенное упрощенство, которое часто выдает себя за революционную струю. Сторонники его говорят: бог с ними, с классиками; это — старые колпаки или, по крайней мере, хорошо причесанные парики. Не хотим мы и вас, модернисты, потому что вы утонченнейшие пьеро и клоуны современной буржуазии, а наша публика совсем не такая, наша публика простая, и ей нужен, так сказать, а ржаной хлеб в области музыки, как и в остальных областях. Такой хлеб мы беремся печь и очень просто.

На самом деле такие упрощенцы дают отвратительную поделку под старую музыку и как раз берут от нее самое тривиальное или, наоборот, шеголяют не туда вставленными

186

украшениями, напоминающими серьги, вставленные в нос. Это упрощенство, музыкальное невежество чрезвычайно страшно для нового класса, ибо ведь новый класс, который еще не разобрался в старой культуре, легко может быть этим обманут; ему легко можно подать такую горячую селянку, которая сделана из кошатины или из какой-нибудь гнлятины и которую он, как голодный человек, все же съест. Если ему сказать, что это революционная селянка, да еще на красном блюде поданная, то он ее съест с особым удовольствием; он подумает, что это и есть его пролетарская культура. Дело, конечно, в высокой степени отчаянное и печальное, против него надо всемерно бороться.

Но это не значит, чтобы мы могли идти по пути или буржуазного новаторства (буржуазного «Лефа») или буржуазного эпигонства. Очевидно, мы должны куда-то от них отойти, и перед нами стоит задача не только создания высоких музыкальных творений, которые удовлетворили бы остатки старой интеллигенции и вообще плыли над жизнью, как весьма красивые и озаренные заходящим солнцем буржуазной культуры облака. Нам нужно, чтобы музыкальные творения составляли часть жизни, и поэтому необходимо, чтобы произошла гармоническая смычка между подлинной художественной музыкой и потребностями масс. Я сказал бы: нужна даже не музыка для простого удовлетворения потребностей масс, а музыка, основанная на вслушивании в своеобразный ритм этих масс, в своеобразное музыкальное сознание, которое они с собой несут. Я не знаю, насколько мысли, слова и те указания, которые дает тов. Асафьев\*, в этом отношении являются исчерпывающими.

Правильный путь требует большой чуткости к тому, в какую сторону должны развиваться наши музыкальные искания. Но нет сомнений, что музыкант должен стараться не снижаться до той пошлости, которую только на первых порах может не заметить, не понять и проглотить великий народ. Нужно постараться организовать жизнь наших теперешних городских и деревенских музыкальных коллективов на началах тех ритмов я тех музыкальных предпосылок, которые в их культурной жизни можно найти. Это задача весьма сложная и трудная, но она должна быть поставлена во весь свой рост. Изучение с этой стороны элементов самодельной, самотворческой музыки масс является в высокой степени важным. Что касается городского фольклора, я не знаю, сколько можно там найти ценных элементов — вероятно, довольно много. Но совсем не ново для нас черпание полными ковшами из колоссальных рудников деревенского народного творчества; в последнее время как будто появилась такая странная тенденция, что это-де мужиковство, крестьянофильство, и народная песня даже заподозрена, как обрывки феодализма, крепостного права, что-

187

то, словом, нехорошее, что-то сермяжное; нам-де не до того. Это, разумеется, бесконечно неправильный подход к делу. Когда мы говорим о смычке города с деревней и, между прочим, о подъеме к новой культурной жизни наших окраин, восточных народов и маленьких затертых народностей, то мы вовсе не думаем при этом, что мы являемся «культуртрегерами». Совершенно так же, как мы считаем абсолютно необходимым в индустрии опираться па земледелие, точно так же мы признаем, что человеческая культура не есть городская культура, а есть культура деревенско-городская, которая, вероятно, придет в конце концов к тому, что сотрется грань между ними — деревней и городом — и создастся здоровая почва для развития единой человеческой культуры. Если мы из области завоеванной нами и унаследованной буржуазной культуры, а также из того, что мы сами выработали, очень много уделим крестьянству или отсталым национальностям, то мы можем, в свою очередь, очень много и от них получить: прежде всего, огромное, только тысячелетиями могущее сложиться сокровище художественного стиля (в том числе и в музыке). Поэтому я думаю, что одной из больших дорог намечившегося развития нашей музыки будет как раз открытие новых источников среди тех народов, которые могут быть только теперь призваны к тому, чтобы рассказать, что у них накопилось на сердце, и использование этих материалов на гораздо более блестящих базах и с гораздо более народными устремлениями, чем раньше.

Наметить какую-нибудь прямую линию и узкий путь для проводников музыки не входит в мою задачу. Я хотел сказать, какие опасности и возможности ждут всякого музыканта, что нужно принять во внимание при выборе методов воспитания и самих принципов его. На деталях я останавливаться не буду.

В области изобразительного искусства дело обстоит много хуже, потому что здесь не выработались законченные физико-математические теории. То, что было возможно для уха, оказалось невозможным для глаза. Попытки построить параллельно с акустикой такую оптику, которая создала бы нечто вроде красочной гаммы, попытки к выделению и здесь чистых тонов, которые входили бы также в точные закономерные комбинации друг с другом, не увенчались успехом. Ньютон дал нам гениальное обобщение, и наука с тех пор двинулась вперед, но тем не менее эта область далеко не хорошо разработана.

Программная музыка представляет собой часть музыки, не вполне чтимую (хотя она вполне заслуживает уважения); но и программная музыка устремляется к изображению действительности все-таки исключительно на своем музыкальном языке, нигде не прибегая к шумам, и выделяет всегда те же обогороженные звуки; живопись и скульптура в этом смысле

188

гораздо реалистичнее. Они идут навстречу жизни и стараются дать возможно точное отражение ее форм, они программны по самому своему существу. Правда, именно под влиянием музыки,

ее огромных своеобразных достижений, развилось то своеобразное изобразительное искусство, которое старалось создать нечто вроде линейного и красочного контрапункта и гармонии, и при помощи такого рода приемов достигнуть выражения непосредственных душевных переживаний, настроений, якобы не передаваемых никакими другими образами. Но, как вы знаете, это любопытное художественное явление (Кандинский, Малевич, Бобрин\*) не имело большого успеха и никакого сравнения с программной живописью и скульптурой не выдерживает. Музыка тоже есть изобразительное искусство, но всякому понятно, что изобразительность в музыке играет совершенно второстепенную роль по сравнению с ИЗО, как показывает само название. И вот весь непосредственный объект собственно изобразительного искусства — так сказать, то, что соответствует в объекте музыки всему звучанию непосредственной жизненной реальности,— меньше разработано и дифференцировано в самом нашем оптическом органе, в нашем восприятии световой и цветовой шкалы, чем в нашем изумительном слуховом аппарате. Это и привело к тому фатальному результату, что если все-таки буржуазное общество выработало точную науку и преподавание в области музыки, то оно не смогло этого сделать в области изобразительного искусства.

Мы не только преподаем химию красок, оптику и анатомию— все это входило и в элементы прежнего научного преподавания. Но мы самое изобразительное искусство — живопись в особенности, но также и скульптуру — постарались разделить на точно установленные дисциплины, которые имели бы объективный характер, при которых преподаватель действовал бы не только личным примером, а обучал бы объективно. Из этого сначала ровным счетом ничего не вышло. Это оказалось довольно печальной повестью о том, что там, где нет такого разделения, его программой не создашь. И мы сейчас пришли к тому, что так называемый основной факультет Вхутемаса\* распределили на три концентратора, стараясь таким образом внести на этом факультете возможный максимум объективности в преподавание зрительного искусства. Это у нас графический концентратор (линейный, затем плоскостной), цветной и, наконец, объемный. Бросается в глаза, что здесь есть последовательный геометрический переход от простейших к более усложненным, чисто пространственным формам восприятия и выражения (искусство графики, живописи и, наконец, скульптуры и архитектуры). Дальнейшее дробление внутри этих концентраторов является еще предметом, так сказать, некоторых изысканий. В первый год во Вхутемасе стараются дать будущему художнику представление обо всех трех кон-

189

центрах, а во втором каждый выбирает себе один из них и таким образом предпринимает дальнейшее углубление работы — свою специальность. Что же касается специальных факультетов, то— за исключением факультета производственного, которым Вхутемас может по праву гордиться и где речь идет о производственном искусстве как таковом,— здесь мы имеем вместо всяких дисциплин часть научных ингредиентов, которые и раньше входили в общее образование: элементы естествознания и общественных наук, которые необходимы (при этом общественное знание мы очень сильно расширили). А затем идет то же преподавание путем, собственно говоря, непосредственного примера, интуитивного восприятия учеником методов учителя в свою собственную манеру и свой собственный стиль.

Мы признаем, как я уже сказал, огромнейшее значение производственного искусства, и нигде оно не занимает такого большого места, как в изобразительном искусстве. Изобразительное искусство с промышленностью связывается непосредственным образом, потому что изобразительное искусство есть искусство формы, а так как производство тоже должно дать законченную форму своему продукту, то здесь союз искусства и промышленности — союз естественный.

Производство как таковое дает наивысшую целесообразную форму своему продукту с точки зрения того употребления, которое человек из него сделает, как из орудия своей жизни, как из предмета пользования. Установлено, что каждый предмет приобретает чрезвычайно повышенную ценность для человека, если он еще получит определенную форму не только с точки зрения его целесообразности, но и с точки зрения наивысшей приспособленности к органам восприятия. Вот почему достаточно теплая и достаточно прочная материя без соответственной окраски все-таки не удовлетворяет человека. Это, конечно, простейший пример. Вот в этом смысле искусство должно пробиться чрезвычайно широко в производство, причем оно оттуда получит, в свою очередь, чрезвычайно важные элементы, так как в мире нашего восприятия очень большую роль играет целесообразность; целесообразность важна не только своим экономическим, хозяйственным значением, но она производит эстетическое впечатление красоты, совершенства. Поэтому в промышленности" художник "может очень многому научиться, он многое может, в свою очередь, и внести туда. И инженер-художник и художник-инженер на всех стадиях и на всех ступенях этих специальных функций представляет собою очень важное явление: мы сейчас во всех плоскостях к этому стремимся и, кажется, будем иметь известный успех, так как в данном случае связь с производством построена на действительно прочном основании. Нужно лишь сделать усилие, чтобы сами производственники глубже заинтере-

190

ресовались этой связью и шли охотнее навстречу нашему художественному студенчеству. Из докладной записки о связи с производством видно, что здесь сделан большой шаг вперед и дело обстоит, если принять во внимание все трудности, относительно удовлетворительно.

Но признание важности производственного искусства не дает права думать, что мы отрицательно относимся к станковой живописи, монументальной скульптуре, фрескам. Одно время был такой уклон, было такое увлечение. Совершенно правильно увлечение производственным искусством: оно очень конкретно, демократично, весома; но забыть вследствие этого идеологическое значение искусства могли не столько выходящие из пролетариата, как просто очень угодливые люди. Когда охотник идет на охоту, он знает, куда идет, а собака его не всегда знает. Если охотник внезапно поворачивает назад, а собака забежала далеко вперед, то приходится ей возвращаться. Так бывает и с идеологами, преданными и желающими угодить пролетариату, но не всегда знающими, куда идет хозяин, и не умеющими вовремя повернуть. Конечно, не все идеологи этого мнимо-производственного уклона обладали такой

«производственной» психикой; некоторые из них исходили действительно из глубокого убеждения. Но эти убеждения были, при всей их искренности, иллюзией.

Нет никакого сомнения в том, что великому классу и великой культуре нужна великая идеология в искусстве. Рекомендую вашему вниманию прекрасную книгу одного из наших учителей, Франца Меринга, о мировой литературе\*. Каждый, кто захочет заглянуть в эту замечательную книгу, увидит, до какой степени была извращена «чистыми производственниками» настоящая коммунистическая мысль, о которой в этой книге говорится. Поэтому, отдавая должное искусству, которому предстоит самая великая задача преобразования всего мира вещей вокруг нас, не надо забывать, что если человек — это хозяйствующий субъект и к превращению человека в подлинного хозяина своего материального производства сводится пафос экономического материализма, то человек отнюдь не только рабочий и инженер, но еще и художник; он хочет свое хозяйство привести в эстетически более высокий вид, и в этом смысле перед ним раскрываются гигантские перспективы творца. Можно всячески преклоняться перед производственным искусством, выходящим в своих достижениях в наше время за пределы ранее мыслимого, показывающего какие-то сверхчеловеческие пределы формального совершенства. Но это не должно заслонять идеологию.

В некоторой связи с «производственным» уклоном находится и формальный уклон в искусстве: «только те художники революционеры,— говорят его адепты,— кто создает новые, революционные формы». Это игра слов, потому что ниоткуда не

191

следует, чтобы каждая формальная революция в науке или искусстве была в непосредственной связи с социально-политической революцией пролетариата. Можно сказать, что введение удушливых газов произвело целую революцию в военном деле, но можно ли сделать отсюда вывод, что автор этих удушливых газов родствен коммунизму?

Было и другое, как говорится, увлечение «производственным искусством». Например, нам говорили: «Что такое картина? Картина есть вещь и, как вещь, она должна отличаться всеми свойствами вещи. Что же за вещь — картина? Висит на стене для того, чтобы производить известное впечатление на глаз. Если можно признать картину, то только такую, которая бы выполняла полностью свое вещное назначение красочного пятна». Идеологии сторонились очень усиленно, тем более, что иной художник чувствует, что вещь он может сделать, а идеологию сделать не может,— не каждому это удастся. Сладить вещь — это работа чистого мастерства, а работать в области идеологии — это дело глубокого убеждения. Художник не коммунист и не сочувствующий пролетарской культуре и искусству, но готовый им служить, очень любил шептать на ухо пролетариату: «Ты брось идеологию, тебе нужна вещь; вот начесть вещей я могу. А идеологией тебя только отравляют». На самом деле пролетариату нужна идеология, и поэтому он даже довольно сердито хотел послать этих людей к черту.

Был такой момент, когда перегибали палку и в другую сторону.

Я ни на одну минуту не отрицаю того, что форма должна развиваться на основе нового жизненного уклада. Обновленная идеология должна принести и обновление форм. Это несомненно так. Но на практике дело обстоит гораздо проще. И как мы не изобретали с самого начала новых букв, а только выбросили букву ять и старыми буквами стали изображать наши коммунистические мысли, так и в области искусства задача пролетариата была с самого начала такая: четким шрифтом изложить то, что у него на душе. Нельзя сказать, чтобы картины Репина были непонятны. Понятны, только говорят они не совсем то, чего хочет пролетариат. А картина какого-нибудь футуриста непонятна пролетариату, и он говорит: «может быть, она и революционна, но черт ее знает — не разберешь».

Как бы нас назвали, если бы мы предложили пролетариату книгу, написанную новой азбукой, с такими выкрутасами на каждой букве, что он не прочтет, и если бы мы сказали, что это есть «вещь», и неважно, что она обозначает, а важно, как она выглядит,— «посмотрите, какие красивые страницы, хотя их и не прочтешь?»

Для класса, которому нечего говорить, нечего слушать, такая новизна печати может служить большим утешением, по-

192

тому что этот класс держит книги в шкафах и показывает их с точки зрения шрифта, переплета и т. д. Но для класса, который хочет учиться жизни, это неподходяще. И он всегда будет стремиться к тому, чтобы воспользоваться наиболее удобочитаемой формой искусства. Эта наиболее удобная форма — форма реалистическая.

Реалистическая форма есть та, которую пролетариат понимает. На последней выставке АХРР\* было видно, как понимает ее пролетариат и как она глубоко его радует; начинается настоящее, подлинное сближение пролетариата с художником. Этого другие художники не могли сделать. С этой точки зрения, мне кажется, нашим молодым мастерам надо помнить, что если они хотят быть органической частью, настоящими сотрудниками, строителями вместе с пролетариатом его культуры, то они должны говорить на понятном пролетариату языке. Художник должен подходить реально к действительности со всеми законами перспективы, композиции и т. д., со всеми огромными достижениями, которые в этом отношении возможны,— это есть то, чем художник должен сейчас заняться в первую голову.

Мастерство, проявляющее себя на непонятных новых путях, иногда бывает невольно почти самообманом; оно отказывается служить там, где надобно настоящее мастерство. Часто архитектор на бумаге, на плане может вам возвести изумительный дворец, но если вы после этого попробуете поручить ему построить самую обыкновенную водопроводную трубу, то она у него рухнет, потому что его мастерство не считается с жизненными данными. Так же для настоящего времени совершенно не нужно и то изобразительное искусство, которое ничего не изображает.

Тут я должен коснуться одной очень важной стороны дела, которая имеет отношение ко всем отраслям искусства и художественного преподавания: в конце концов, решительно каждый художник должен быть поэтом. Лозунг, свойственный художникам современной буржуазии,— «прочь от литературы» — мы сейчас должны радикально отвергнуть и сказать художникам всех родов: «все к литературе!» Буржуазия стала

бессодержательным классом, и все ее искусство пошло к бессодержательному, а наш класс содержателен, и все искусство его стремится к содержательному.

Поэт — творец идей и чувств, прежде всего; поэт — творец образов, которые он может мыслить в звуках, красках или слове. Он великий гражданин своего времени, причем он не непременно строго и определенно партийный человек — я не это имею в виду, — но он всегда является гражданином своего времени, потому что живет его болью, знает его радости, является центральным нервным узлом современной общественной жизни. Художник есть центральный нервный узел, кото-

193

рый претворяет все со всех сторон получаемые вибрации в упорядоченные мощные токи художественного порядка. И кто этим даром не обладает, тот не художник, а в лучшем случае очень хороший ремесленник своего дела, который может кое-а чем способствовать даже художнику. Художник может и у маляра, быть может, поучиться, как накладывать краски; тому же можно научиться и у мастера-живописца, который разработал чисто внешнюю технику; очень хороший оратор может учиться у человека, который не может связать двух умных слов, но знает, как надо поставить голос. Можно научиться технике говорения; но оратор, который не имеет, что сказать, конечно, нуль, — больший нуль, чем заика, который не умеет хорошо сказать, что думает, но может написать.

В этом смысле каждый художник должен быть подобен художнику-оратору, умеющему передать то огромное содержание переживаний, которое в нем имеется. В этом-то и сказывается и талант, и гений; все остальное — технический момент, который также имеет, конечно, колоссальное значение, но лишь потому, что является условием наибольшей убедительности, наибольшего эффекта передачи того, что в вас есть.

Там, где имеется великолепный передаточный аппарат, но нечего передавать, — дело, конечно, дрянное. Это ясно. Но и где имеется великолепный запас того, что передать, но нет передаточного аппарата, — там этот запас идей для других как будто и не существует. Обе эти стороны очень важны.

Совершенство передаточный аппарат, мы должны заботиться о том, чтобы развернулся самый внутренний мир художника. И не может высшее учебное заведение сказать: «Он получит это в жизни, а мы этого чуждаемся и сторонимся», — никак не может. Если мы хотим воспитать художника, мы должны обратить внимание на эту сторону воспитания.

У нас в плохом состоянии (внешне) находится архитектурный факультет. Я по этому поводу хочу сказать, что буду, конечно, всевозможным образом отстаивать дальнейшее существование архитектурного факультета при Вхутемасе. Я считаю, что он органически здесь необходим; я думаю, что конечные устремления живописи и скульптуры есть все-таки устремления к превращению себя в элементы архитектуры. Настоящее выражение искусство имеет там, где оно широко организовано. Даже простая выставка ставит определенное требование к архитектуре. Я на архитектуре вообще сейчас не буду останавливаться, так как это чрезвычайно специальный и очень сложный предмет; но, найдя в представленном мне материале опасения относительно возможности уничтожения этого факультета, я говорю категорически, что он встретит во мне решительного союзника. Я считаю, что нужно восстановить его как органическую часть Вхутемаса и что без этого Вхутемас окажется пораненным.

194

Более бегло, чем об изобразительных искусствах и музыке, скажу о литературе; скажу только несколько слов относительно центральной установки, которой требует наше время. Оно очень ответственно для литераторов. Всякая фиоритурная литература будет отвергнута со страстностью, с которой производит человечество свой процесс самопознания всего окружающего, и со страстностью, которая вносится в нашу агитацию. Я не говорю о чисто забавляющей литературе, которая имеет право на существование для людей уставших; время от времени может появиться потребность в отвлечении и реставрировании себя не только котлетой, но и каким-нибудь анекдотом; и кто желает доставлять соответствующий художественный материал, тот может этим заняться, но без претензии на то, что это и есть современная литература, хотя бы такое произведение и было в своем роде шедевром.

Время категорически требует от литератора участия его в самопознании и самоопределении общества. Произошли такие колоссальные события и такие колоссальные сдвиги, что обнять их как будто возможно либо в широчайших эпических произведениях, которые не по силам отдельному человеку, либо в каких-то вытяжках, экстрактах, в таких огромной силы символах, которые тоже находятся в пределах ресурсов разве только настоящего гения. С этой огромной глыбой, какой является революция, чрезвычайно трудно что-нибудь сделать. И художник, и поэт, которые откалывают тот или другой кусок от нее, или отскребают только песчинки, чувствуют глубокую неудовлетворенность. Кое-кто делает это, правда, с удовольствием; выдирает из глыбы хлеба изюминки — п как будто сам питается и других питает. Но это не есть настоящая работа; а настоящую работу безумно трудно производить.

Никогда объект сам по себе не был таким богатым, таким захватывающим, никогда он не был таким внутренне единым, несмотря на свои противоречия. Задачи, которые ставит сейчас литературе жизнь, невероятно трудны, и мы видим, как наши литераторы впадают то в ту, то в другую крайность: либо в разбросанность, либо в крохоборство. Перед нами стоит огромная задача. Но это не значит, что мы безнадежно уперлись в эту революционную глыбу, как в стену. Разумеется, постепенно, путем литератур по-коллективного процесса она будет разработана.

Это центральная задача, и здесь, товарищи, особенно придется подчеркнуть то, что надо считать обязательным для всякого художника: именно необходимость марксистской подготовки. Мы смотрим на мир по-марксистски, с этим можно спорить, но тот, кто спорит, будет переспорен жизнью. Марксизм как гениальный ключ отпирает также все индивидуально-психологические задачи. Я опять-таки попрошу товарищей художников, педагогов-художников внимательно прочесть

195

(правда, в плохом переводе вышедшую) книгу Меринга. Просто поражаешься, в какой степени человек этот стоит выше своих современников, буржуазных критиков. Когда он с ними спорит,

получается впечатление зрячего, спорящего со слепыми. Конечно, художнику-интунту, любящему работать подсознательно, представляется чем-то почти опасным такой ясный свет. Он говорит: «Вы дайте мне сумрак, вы оставьте меня в лунном освещении, уберите от меня ваше марксистское солнце, и в неясных тенях, которые меня окружают, я найду те тонкие сочетания, которых вы при вашем солнце не увидите». Конечно, могут быть и такие натуры, и мы можем их оценить по достоинству. Но из этого вовсе не следует, что в наше время, которое нуждается в самоопределении, нам нужно романтическое тусклое освещение. Нам нужно максимальное освещение. Художник-головастик тоже не нужен, потому что у нас есть хорошие теоретики с крепкими головами, которые все это скажут без него и лучше него. И поэтому «марксистские» рассказы, которые походят на хорошую передовицу,— ужасны. И неправы товарищи, которые говорят: «Черт знает что такое! Скучная штука, но идеологически правильная, поэтому нужно ее рекомендовать: ведь это идеологически правильная вещь, это марксистское дважды два равно четырем». Надо сказать, что, хотя и не толь-в-точь, но все-таки такие курьезные примеры, почти похожие на арифметические задачи, имеются...

Я не говорю, что художник должен в каждом произведении заниматься марксистским анализом действительности. Он должен быть всегда художником, который всегда пламенеет, страдает и радуется, который прежде всего представляет собой эмоционально богатую натуру. Это должен быть художник, который воспринимает прежде всего образы и у которого всякое его переживание также порождает образы. Он даже может и не думать о том, что пишет Маркс; можно забыть, когда пишешь, про Маркса, но нужно его знать. Можно не смотреть постоянно на солнце, но надо уметь пользоваться солнечным светом, забывая о нем самом, но ясно видеть предметы и смотреть на них собственными глазами. В этом смысле эта предпосылка абсолютно необходима, она до крайности облегчает работу художника, облегчая ему понимание жизни. Целый ряд таинственных вещей окажется не таинственным, а зато станет на очередь колоссальная масса необыкновенно трудных вопросов, которые при помощи одной только художественной интуиции разрешить нельзя, но которые только тогда смогут стать доступными, когда вы к ним подошли при свете марксистского солнца. Для литератора это особенно важно.

Теперь несколько слов о театральном высшем образовании. Я прихожу к выводу, что у нас нет высшего театрального об-

196

разования. Нет и быть не может. Об этом говорят не теоретические выводы, простая практика к этому приводит. Был у нас Гитис\*, было у нас и соответствующее учебное заведение в Ленинграде. Они, как капля на каплю, похожи на те высшие учебные заведения, которые мы закрывали за то, что они не были высшими. В разных губерниях возникала идея иметь свой собственный университет. На какой-нибудь гимназии писали вывеску, что это университет, учителей гимназии обращали в профессоров, гимназистов — в студентов, а затем гимназические классные комнаты и физические кабинеты называли разными учеными названиями, как, например, аудиториями и т. д. Начинали работать, но затем приезжал какой-нибудь инспектор и говорил: «Да ведь что же такое у вас? Техникум, а не вуз. Даже вам самим видно хорошо, что это не тигр, а кошка». Нам всячески старались доказать, что это именно вуз по всем признакам, но признаки были такие же, какие объединяют кошку и тигра. В театральной провинции называли техникум вузом с успехом, но оставались в пределах очень мелких кошек, которые тигров не напоминают никак. Естественно, что мы обратили внимание на это и после тщательного обследования вопроса пришли к мнению, что это не тигренок, который может вырасти в тигра, а довольно пожилая кошка, которой дальше расти невозможно. Это-то и заставило нас назвать Гитис техникумом. Но затем эта любезная нашему сердцу кошка делает огромные усилия, чтобы вырасти; и мы еще не знаем, действительно ли это рост или нечто вроде истории с лягушкой, которая хотела сравниться с волком. Может быть и так, что техникуму понатужился, чтобы сравниться с вузом, с некоторой опасностью для своей жизни. Поэтому у меня нет еще совершенно точного вывода. Извиняюсь перед товарищами из Гитиса, которые здесь сидят, но я очень боюсь, что у них нет ни методов высшего преподавания актерского искусства, ни профессоров, которые могли бы заполнить их кафедры, что в этом отношении театральная жизнь не выработала еще того, что выработано в других областях искусства,— даже того, что оказалось выработанным в области литературы. Это неудивительно. В области литературы, хотя бы и кустарным способом, было собрано много опыта к можно было привлечь к преподаванию исследователей литературы— а количество исследователей театра невелико. Актеры— люди без рефлексии, в отличие от писателей, поэтому они очень мало могут донести то, что они показывают, до научной дисциплины. Поэтому они и поступают так, как обыкновенно поступают учебные заведения, которые хотят сделаться вузами: очень тонкую струйку своего подлинного специального образования, струйку прерывистую и слабую, загромождают колоссальным количеством дополнительных предметов. Тут есть много всяких наук — цикл естественных наук, цикл

197

физики, математики и т. д.— но читать эти предметы некому, и получаются, так сказать, одни грустные выводы. Если, конечно, на конференции, где встанет этот вопрос, мы из доклада убедимся, что Гитис представляет собою растущий вуз, я могу этому только порадоваться, потому что в области театра вуз, разумеется, был бы нужен.

На вопросах театральных я дольше останавливаться не буду и только расскажу один маленький эпизод, чтобы бросить некоторый свет для товарищей, занятых театральной педагогией, на ту же связь с марксизмом, о которой я говорил на диспуте по поводу «Бубуса» Мейерхольда\*. Я выступал с таким тезисом: Мейерхольду в его постановке «Бубуса» мешает его биомеханика, поскольку биомеханика является только техническим средством, основанным на владении аппаратом своего тела и доведении его до высокого совершенства. На это Мейерхольд возразил, что сюда входит еще обучение выразительности. Но человеческая выразительность не может быть механической. Поэтому я сказал Мейерхольду, что он должен, оставив биомеханику как самоцель, отведя ее в область физкультуры, заняться, так сказать, «социо-механикой», то есть теми складками, которые проходят по нашей натуре, являясь не

особенностью данного человека, а социальными складками. Внешность каждого человека, его одежда, его манера держаться, его способ разговора, его тип — все это социальный тип. Откуда мы узнаем купца, приказчика или попа, как сложилась его социальная жизнь, откуда он произошел? Театральная фигура может быть настоящим образом понятна только в социальном свете.

Когда Островский создал у нас социальный театр, то Малый театр, который шел ему навстречу, одновременно развивался внутренне, занимался изучением общественности. Конечно, это изучение было не научным, а кустарным. Актеры ходили по трактирам, по улицам, всюду, где могли наблюдать, и благодаря тонкости своих наблюдений создавали необычайно сочные социальные типы. Никакой биомеханикой этого не добьешься. Пускай это будут окарикатуренные, буффонадные типы, лишь бы это были действительные этюды с нашего нынешнего общества. Поскольку я говорю, что задание искусства сейчас есть пролетарское классовое самосознание и самоопределение, постольку совершенно ясно, что нужно на этот путь вступить. Тов. Мейерхольд уже вступил на этот путь, чему я искренно рад. В «Бубусе» есть первые проблески создания социальной фигуры, и я не сомневаюсь, что Мейерхольдом будет создан весьма интересный театр.

Я говорю, что изучение жизни, которое производили всегда кустарным путем, человек, вооруженный марксистски, может производить с несравненно большей успешностью. Для человека, который знает, что такое общество и его структура,

198

всякая экскурсия, всякая летняя практика — вроде таких, когда-то с этюдником, чтобы он зарисовал ее количество элементов, потом служащих ему для его художественного творчества,— вся эта практика для человека, вооруженного марксизмом, окажется особенно полезной.

Товарищи, я уже сказал, и на этом кончу свой доклад, что мне представляется все-таки, несмотря на известную заботливость той части третьего фронта, перед которой я имею честь выступить сегодня,— мне все-таки кажется, что здесь положение далеко не отчаянное, что у нас не застой или регресс; в общем и целом нужно указать, что положительных и подчас замечательных результатов мы в области нашего художественного образования добились. И мы констатируем более ясное понимание тех запросов, с которыми к нам обращаются новое общество и советское государство,— а в этом залог дальнейшего роста. Когда АХРР, имеющая свои огромные недостатки и несомненные достоинства, обратилась к правительству за субсидией, то ее дали,— хотя не полностью, но значительную часть. Почему? Потому что правительство убедилось, что масса интересуется этим искусством и нуждается в нем. Никакими философскими эстетическими рассуждениями не сделать того, что сделал простой факт: фабрики, сходя на выставку один раз, требуют, чтобы их повели еще. Когда вы увидите, что десятки тысяч пошли в концерты, то это будет значить, что мы имеем значительный сдвиг массовой публики в направлении к музыке.

Все заставляет нас ждать в ближайшем будущем чрезвычайного повышения интереса народных масс, а вместе с ними партии и правительства к вопросам искусства, и когда внимание будет привлечено к ним (а по части литературы оно уже сосредоточено на некоторых проблемах), мы должны быть *en toute forme*, «в полной форме», мы должны ответить если, не парадом, то во всяком случае не ударить лицом в грязь. Я думаю, что для этого у нас есть огромные ресурсы, и если нельзя немедленно рассчитывать на блистательный эффект такого рода парада, то только потому, что материальные средства, которыми питалась эта часть культурного фронта, были слишком незначительны.

От соприкосновения центральной линии нашего строительства с вопросами искусства, которое произойдет в ближайшее время, несомненно, должно произойти величайшее благо для самого искусства. Надо, чтобы оно постаралось в первую голову подготовить художников, которым предстоит выполнить главную массу задач, стоящих перед нами, и чтобы они были; проникнуты правильным пониманием задач, которые ставит им жизнь; тогда, естественно, и жизни предстоит признать в художественном образовании не пасынка, не случайного чу-

199

жого ребенка, а своего настоящего сына, своего настоящего сотрудника. Прежде всего приложим старание к тому, чтобы не укрепилось в высшей степени неверное представление, будто мы машем рукой на эту часть культурного фронта и смотрим на нее как на какую-то роскошь.

Искусство не является роскошью теперь, когда проблема будущего стала проблемой настоящего. Жизнь придвинулась вплотную к тому делу, которое мы творим; то, что будет сделано в дальнейшем, будет более точным, более широким выполнением наших заданий, чрезвычайным оживлением той работы, которую мы уже теперь ведем.

## I

Мне удалось лишь время от времени из личных бесед с тов. Б. В. Асафьевым-Глебовым и из отдельных доходивших до меня статей узнавать о работе, которую проводит Разряд<sup>1</sup> истории и теории музыки в Ленинградском государственном институте истории искусств. Теперь мне удалось получить более полную картину проведенной там работы из первого выпуска сборника «De musica»\*, недавно вышедшего. Сборник произвел на меня самое благоприятное впечатление, хотя, как увидит читатель, я не во всем согласен с авторами главнейших статей, в нем содержащихся. Тем не менее этот сборник, и сам по себе, и как характерный кусок всей работы Разряда, свидетельствует о блестящей работе, которая по праву может быть названа европейской по своему масштабу, работе свежей, вдумчивой и в высшей степени полезной.

Сборник содержит, между прочим, и небольшой отчет о деятельности Разряда за пять лет его существования. Из этого отчета мы узнаем, что Б. В. Асафьев стал руководителем Разряда только в конце двадцатого года. С тех пор, под непосредственным руководством этого замечательного человека и начала развиваться работа Разряда. Отчет так характеризует состояние науки о музыке в России до последних лет: «Если не считать отдельных, нередко чисто самоотверженных попыток строить науку о музыке в России или в области истории культового пения (линия — Разумовский, Смоленский и наш действительный член А. В. Преображенский), или в виде, прерывистых начинаний изучения с чисто этнографической стороны русского народного песнетворчества, то на долю русского музыковедения остаются капитальные научные труды С. И. Танеева, Сокольского\* и отдельные, чаще проникновенные - 201

<sup>1</sup> Теперь «Отдел».

ные, нежели научные, статьи Серова, Лароша и т. п. Только в более близкое для нас время, уже в XX веке, мы в лице московского музыканта Б. Л. Яворского получили крупную музыкально-научную личность, имеющую свой метод и свою «школу».

Разряд поставил перед собой цель всемерно содействовать развитию в России музыковедения, причем, конечно, ясно, что дело не сводится здесь к простой популяризации хороших готовых музыкально-научных и вообще искусствоведческих сокровищ Западной Европы. Естественно, что с Запада мы можем получить еще многое как из того, что там уже имеется, так и из того, что там, можно сказать, ежедневно развертывается. Но все же надо признать, что западноевропейское искусствоведение далеко еще не достигло какой-нибудь законченности или хотя бы даже зрелости. Мало того, что касается нас, марксистов, то мы твердо убеждены, что огромное большинство искусствоведов Запада осуждено в лучшем случае на интересное собирание материалов, на разрешение отдельных проблем предварительного характера и т. д., ибо без изучения искусства как явления социального его никогда нельзя изучить вообще.

Социологическое изучение искусства есть не просто одна из сторон изучения, хотя, конечно, оно не обнимает собою целиком всего искусствоведения. Оно является основным стержнем, без которого все остальные подходы, все остальные построения в области искусствоведения рассыпаются.

Попытки же построения обобщающего социологического здания в этой области, лишенные подлинной научной связи, которой может быть только марксизм, конечно, являются уродливыми, скорее тормозящими подлинное строительство в этой области, чем ему способствующими.

Вот почему каждый раз, когда мы говорим сейчас о создании в России какой-нибудь школы, изучающей какие бы то ни было явления, которые имеют отношение к обществу (а ведь это относится почти ко всему на свете), мы спрашиваем себя: положено ли в основу этого изучения (по крайней мере, в основу социологической части) учение марксизма, или, в худшем случае, имеются ли, по крайней мере, здоровые элементы марксизма в данной научной работе?

Посмотрим теперь, как подошел Разряд к постановке вопроса. Отчет говорит нам: «Не предпринимая тех форм, в которые должно было отлиться, в соответствии с современностью, музыкально-научное мировоззрение кадра молодых научных работников, первым методологическим требованием, вернее, чисто рабочим приемом, выставленным руководителем Разряда, явились лозунги: в порядке исторических исследований — быть ближе к изучаемому материалу, то есть к конкретному музыкально-художественному памятнику и к окружающему его музыкально-общественному быту, а в порядке теоретических построений — помимо отвлечения от самой музыки, еще полный отказ от формалистической позиции и отвлеченной эстетики».

Кто знает, что Государственный институт истории искусств был — а во многом и теперь остается — как раз аппаратом формальной школы, тот оценит, что лозунги эти, выдвинутые тов. Асафьевым, представляли собой большой шаг вперед по направлению к правильной установке музыкально-научного исследования.

Важной датой в развитии Разряда было 6 марта 1922 года, когда тот же Б. Асафьев основал музыкально-философский семинарий при Разряде. С тех пор и в семинарии, и в самом Разряде начался большой ряд чрезвычайного достоинства исторических и теоретических исследований в области музыки. Постепенно выработались все основные методы исследования. Б. В. Асафьев в сборнике «Задачи и методы изучения искусств»\* — в сборнике, большая часть статей которого, между прочим, представляет собою формулировку, так сказать, классического формализма, — напечатал статью «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания».

Отчет, который я цитирую, так формулирует главные принципы этого труда: «Не личность композитора как таковая интересует историка-музыканта, а то «окружение» этой личности, которое неверно, но привычно именуется нами как музыкальный быт, музыкально-общественная среда, развитие

которых, как и всякой идеологической надстройки, имеет свои собственные законы, свою интонацию и свой ритм».

Итак, уточняя сказанное им раньше об отходе от формализма, тов. Асафьев идет дальше. Если исходным моментом для исследователя является музыкальный памятник, созданный определенной личностью, то исходным моментом в объективной действительности оказывается уже некоторое широчайшее социальное явление, именно музыкальная среда или, как еще определеннее выражается отчет, музыкально-общественная среда. Конечно, музыкально-общественная среда является частью среды вообще, частью общества. Она характеризуется как идеологическая надстройка, и ясно, что она должна быть исследуема в связи с тем фундаментом, на котором она покоится, которым она определяется. Заявление же о том, что развитие этой музыкально-общественной среды имеет свои собственные законы, в этих общих рамках является, конечно, правильным.

Марксистская теория и история искусства совершенно отвела и, надеюсь, похоронила воззрение, будто искусство вообще и каждое отдельное искусство в частности — например, 203

музыка — просто отражает, как зеркало, то, что происходит в «основе», то есть в экономике данного общества. Зеркало каждого искусства есть прежде всего специфическое зеркало, которое весьма оригинально преломляет отражающееся. К специфичности этого зеркала относится также то, что на нем остаются следы прошлого и что эти следы прошлого вступают в своеобразную борьбу и разные комбинации с новыми «отражениями». Историк музыки должен отдавать себе точный отчет в истории вообще, беря эту историю через социологическую призму, рассматривая ее в ее подлинной структуре, от определяющего экономического момента, через классы, с их интересами и тактикой, к общекультурной атмосфере данного времени и, наконец, к той специальной среде, какой в данном случае является музыкально-общественная среда. Эта среда, в большинстве случаев, вовсе не окажется единой, в ней придется различать разные потоки, разные перекрещивания социальных силовых линий, и только анализ всего этого сложного узла может дать ключ к полному пониманию места и значения данного композитора или данного произведения в общем росте музыки как культурной силы.

В этом направлении шел и идет Разряд. Даже самые заглавия некоторых оставшихся мне, к сожалению, не известными работ показывают, что в Разряде частенько берут быка прямо за рога и подходят к коренным вопросам марксистской методологии искусствознания. Об этом говорит, например, заглавие работы Грубера \* «Современное музыкознание и диалектический материализм». Между прочим, эта работа Грубера привела в конце концов, к созданию в Разряде в 1924 году социологической секции<sup>1</sup>. В Институте истории искусств долго не было социологической секции: только асафьевская школа музыковедения дошла до выделения такого в высшей степени интересного органа. Напоминаю лишь, что в развивающейся рядом другой, очень важной для искусствознания ассоциации, именно в Академии материальной культуры, имеется также отдел социологии искусства, находящийся формально под моим председательством, фактически же руководимый проф. Фармаковским. В свое время я опубликовал в прессе весьма интересные данные о работе, которую продельывает этот научный аппарат.

Весьма знаменательно то, что говорит отчет об организации социологической секции в Разряде: «Теоретики и историки Разряда, пользуясь и до сего времени в своих работах диалектическим методом мышления, упорно отстаивая в течение всех пяти лет динамическое воззрение на природу музыкального искусства и проводя неуклонно, по самому существу 204

своих заданий, историческую точку зрения на изучаемый объект, естественно, приняли совершившуюся к тому времени реформу Института как достаточно созревшее, глубоко продуманное и изнутри идущее, необходимое развитие всей предшествующей деятельности».

Н. Я. Марр, давший толчок к основанию комиссии по социологии искусства в Академии материальной культуры, заботливо указывал на то, что никто не смеет представить дело постепенного внедрения марксистских методов в научную работу Академии, как нечто извне навязанное или как некоторый защитный цвет, принимаемый Академией в угоду политически господствующей партии. Марр подчеркнул, что постепенный подход русской социологической науки к марксистским позициям в общем совершенно естественен. Ведь не могут же русские ученые не присматриваться к доктрине, оказавшейся основным орудием партии, сделавшейся руководящим органом всей жизни их страны? А присматриваться к марксизму вне пресса буржуазной псевдокультуры, присматриваться к нему совершенно объективно, по-честному — это значит для иных стать его адептами, для других по меньшей мере проникнуться уверенностью, что в марксизме содержится очень много истины.

Правда, иные марксисты стоят на точке зрения — все или ничего, с нами или против нас! Они склонны говорить, что эклектический полумарксизм, в каком они, например, укоряют проф. Сакулина (я говорю о его книгах «Социологический метод в литературоведении» и «Синтетическое построение истории литературы»), является, так сказать, ядовитой эмульсией и служит не для развития марксизма, а скорее для его деформации. Я с этим радикальнейшим образом не согласен. Само собой разумеется, что марксистская критика должна встречать все подобные работы с большим вниманием. Недаром руководитель как раз того самого Государственного института истории искусств, о Музыкальном Разряде которого я пишу, профессор Шмит, свою интересную книгу «Искусство» \*, о которой я еще буду писать, снабдил почти лирически звучащим предисловием, обращаясь с просьбой к марксистам проверить его личную систему и сказать, наконец, о ней, является ли она недопустимым идеализмом или законной формой материалистической мысли.

Но скажите, имеется ли у нас уже в области искусствознания марксистская ортодоксия? Конечно, нет. У нас есть несколько основных принципов, у нас есть некоторые подготовительные труды, у нас есть небольшая группа усердно работающих товарищей. Но разве мы не должны критиковать сами себя и друг друга? Разве не ясно, что самая молодая из ветвей марксистского древа, марксистское искусствознание, может развиваться только путем интенсивной работы?

Все это ясно. Ясно и то, что «марксизм», стремящийся в этой области как можно скорее перейти к какой-то преждевременной чертовой ортодоксии, не имеет ничего общего ни с подлинной научной мыслью, ни, конечно, с подлинным марксизмом. С точки зрения многих представителей этого обуженного и зачерствевшего марксизма часто кажутся эклектизмом взгляды, которые давно освящены величайшими авторитетами—авторитетом Энгельса, например.

Твердый мир марксистских теоретических принципов и исторических характеристик в области искусства поднимется и сложится лишь постепенно, как совокупность блистательных и твердых кристаллов, из весьма разнородного, богатого содержанием, но пока неустойчивого раствора.

Припомним же, что даже в таких работах мнимых марксистов, или полумарксистов, которые являются в то же время настоящими учеными и которые пытаются объединить разнороднейшие данные своих знаний и своих индивидуальных воззрений с марксизмом, наверное, найдется, рядом с некоторыми шлаками, большое количество крупниц, весьма важных для создания марксистского искусствознания. Меньше всего таких крупниц найдем мы, вероятно, у мнимых марксистов, имеющих, быть может, все свидетельства о марксистской благонадежности и о партийном добронравии, но не обладающих двумя существенными чертами, необходимыми для научной работы: действительно живыми и широкими знаниями и действительно гибким, творческим умом.

Возвращаясь к социологической секции Разряда, секретарем которого сделался С. Гинзбург, можно сказать, что, несмотря на свою молодость, она уже проделала некоторую работу; так, тов. Финагин прочел там доклад «Музыка и культура современности». Из отчета мы узнаем, что, «даже столь, казалось бы, отвлеченные построения, как музыкально-эстетические воззрения, суть лишь следствие определенных общественных отношений и взаимодействия техники и материальной культуры. Признание дисциплин музыковедения только потому трудно прививается, что до сих пор, по крайней мере в России, они не ставились в связь с общим культурным и общественным ростом страны».

Остается лишь пожалеть, что этот доклад, столь интересный по теме, еще не опубликован.

Мы узнаем также, что с осени 1924 года был включен ряд чтений, базирующихся на социологическом подходе.

Если вы припомните к этому, что Разряд работает вместе с Ленинградским губоно (с его о ц в о с о м \*) над разработкой школьно-музыкальных вопросов, что он устроил ряд реконструкций музыкально-художественных произведений и развернул большое количество концертов, впервые познакомив ленинградскую публику с новейшей европейской музыкой,

38

что он устроил восемнадцать открытых заседаний, посвященных интереснейшим темам, то разве можно не поздравить его с такой работой?

Отчет кончается такой самооценкой: «Факультет истории музыки, скромно начавший свою работу с лекции С. М. Ляпунова \*, за пять истекших лет развернулся в большое научно-исследовательское учреждение по вопросам музыковедения, объединил вокруг себя свыше тридцати работников, искренно преданных делу, воспитал ряд научно-музыкальных и общественных деятелей, возобновил музыкально-научное издательство и способствует повышению музыкально-концертной деятельности Ленинграда».

Но не в этих скромных результатах его сила; сила его в том, что за пять лет чисто черновой, предварительной работы Разряд вырос в определенный музыкально-идеологический центр, твердо и неуклонно проводящий свои взгляды на музыкальное искусство и на задачи русского музыковедения».

## II

Прекрасным образчиком работы Разряда является сборник «De musica», то есть содержащиеся в нем теоретические статьи.

Прежде всего: я оставляю в стороне, как неспециалист, работу Г. М. Римского-Корсакова «Обоснование четверти-тоновой музыкальной системы». Не подлежит никакому сомнению, что это чрезвычайно интересная работа. Переход к четверти-тоновой системе есть одно из важнейших явлений, так сказать, в формальном развитии нашей музыки. И хотя, может быть, большая дорога реформы самых основ музыки лежит по другой линии, но, во всяком случае, мы почти наверное будем свидетелями известного развития четверти-тоновой музыки, для которой создаются уже специальные инструменты. Для тех музыкантов, которые захотят идти по этой дороге обогащения элементов своего творчества, работа Римского-Корсакова, несомненно, послужит фундаментом.

Остальные работы имеют прямое отношение к социологическому изучению музыки.

Очень интересна первая статья, принадлежащая самому Глебову-Асафьеву, озаглавленная «Современное русское музыковедение и его исторические задачи». Я, однако, не буду останавливаться на подробном разборе ее.

Я нахожу в ней две основные мысли. Во-первых, тов. Асафьев идет к марксистскому музыковедению, так сказать, с боями. Кое-где он опасливо оговаривается, боясь вульгаризации этого необыкновенно сложного и необыкновенно спорного дела. Конечно, в высшей степени легко нивелировать важнейшие и тончайшие оттенки в области музыковедения, проводя

207

примитивные, прямые линии по его поверхности. Быть может, в некоторых случаях тов. Асафьев слишком осторожен; но нельзя не сочувствовать ему, когда он говорит о вульгаризаторах и марксизма, и музыки, которых расплодилось не мало. Я уже в предыдущей главе говорил о том, что они оказывают плохую услугу и марксизму, и искусствознанию, самой партии, от имени которой они прямо или косвенно работают, заявляя, что они, так сказать, обновляют завоеванную пролетариатом культурную землю. Чем более искренно стремление самого Асафьева осторожно ориентироваться в тончайших чертах музыкального явления, освещая их фонарем диалектического мышления, историческо-материалистического подхода к классовым элементам, тем, конечно, более опасается он смешения этой работы с грубыми приемами какой-нибудь возобновленной шлятиковщины \*.

По другим поводам мы, может быть, попытаемся исследовать, какова материалистическая база самого Асафьева, сколько в ней содержится материализма, сколько содержится в ней законных элементов, так сказать, внемарксистского порядка и не содержится ли в ней чего-нибудь антимарксистского. Мы, может быть, сделаем когда-нибудь эту работу на основании исследования всех книг и статей этого замечательного мыслителя. Сделаем это по-товарищески и с уважением к блестящей культурной работе, которую тов. Асафьев развертывает на наших глазах. Сейчас я только констатирую его несомненный п о д х о д к историко-социологическому воззрению на музыку, его несомненное с т р е м л е н и е связать нынешнее музыкальное строительство с современностью, его несомненно почтенную осторожность в этом отношении и его несомненно правильные возражения против халтуры в этой области.

Вторая часть интереснейшей статьи Асафьева представляет собой попытку начертать основные пути даже не музыкознания, а самой музыки для России.

Этим путем он считает, во-первых, дальнейшее и при этом самостоятельное следование по путям западноевропейской музыки.

У тов. Асафьева нет ни малейшей степени сознания того, что музыка Запада исчерпала себя, что она переживает по всему фронту некоторого рода декаданс.

Я думаю, он прав, когда находит в ней значительные элементы жизненности, прав и тогда, когда утверждает, что иные русские музыканты, воспользовавшись этими жизненными элементами, могут занять в мировой музыке совершенно исключительное место. Мы уже сейчас присутствуем при подобном явлении. Редко кто может оспаривать, что русские музыканты Стравинский и Прокофьев занимают первое место среди мировых композиторов. Исполнение симфоний Мясков

208

ского, которого мы у себя недостаточно ценим, в Чехии и Соединенных Штатах вызвало бурные восторги \*.

Мы до безобразия (не по нашей вине, конечно) ждали возможности наших композиторов. Их вещи остаются в ящиках письменного стола. Не только трудно издать их, но зачастую очень трудно и исполнить. Но я повторяю: когда мы начинаем знакомиться с продукцией наших музыкантов, мы приходим к выводу, что русская музыка находится накануне нового расцвета. Нет никакого сомнения, что русская музыка будет при этом опираться не только на западноевропейские элементы, но, конечно, и на богатый славяно-восточный фольклор, являющийся, так сказать, культурным черноземом, на котором мы растем.

Вот почему мне кажется некоторым увлечением со стороны Асафьева разделение, в качестве двух р а з н ы х дорог, на путь западноевропейской музыкальной мысли и техники и на разработку «восточных» музыкальных начал. Не соблазнил ли здесь чересчур Асафьева высокоталантливый парадоксалист Арсений Авраамов? \*

Конечно, музыка Востока не укладывается вполне в основные конструктивные рамки европейской музыкальной системы; конечно, европейская музыкальная система — это нечто вроде эвклидовой геометрии, рядом с которой могут существовать и другие геометрии. Но сколько бы таких других геометрий ни придумывалось, все же надо признать, что эвклидова геометрия создавалась не случайно, а имеет в себе огромные основы для того, чтобы житейски оставаться доминирующей в нашем быту и во всей нашей примыкающей к реальной жизни науке. Нечто подобное случится, вероятно, и с музыкой. Застоявшиеся формы музыкального здания Запада сейчас тают, подвергаются всякого рода перестройкам, становясь эластичными, и таким образом намечается путь, о котором неоднократно упоминает в своей статье Асафьев,— путь целесообразного включения в наш музыкальный мир и таких элементов, которые раньше не могли быть в него введены или вдигались в него только путем болезненной деформации.

Вряд ли, с другой стороны, различные формы азиатской музыки могут быть приняты за основание для постройки новой музыкальной пирамиды, которая возвысилась бы свою главу выше европейской. Такие надежды граничили бы немножко с идеями нынешних европофобов и азиатофилов, которые думают, что на основах азиатской метафизики возможно воздвигнуть здание более обширное и возвышенное, чем еще недостроенное, но величественное сооружение европейского точного знания.

Азия, конечно, вольет много благотворного и нового в общевосточную культуру, когда, без помощи большевист-

209

ских идей и большевистских приемов, окончательно проснется и войдет, как равноправная семья народов, в общечеловеческую культуру.

Но еще больше п о л у ч и т Азия от Европы.

Буржуазная Европа, конечно, старушка; но ее наследница— Европа пролетарская — молода, сильна. Если в жилище старушки, упорно не желающей умирать, но тем не менее обреченной, имеется большое количество всякого ненужного скарба, то там же хранятся и ценности, если не вечные (этого слова зря употреблять нельзя), то на обозримое время чрезвычайно нужные для роста человечества.

У Арсения Авраамова есть тенденция крикнуть по-славянофильски: повернемся спиной к гнилому Западу и лицом к азиатской деревне. А Асафьев, человек отзывчивый и впечатлительный, склонен уже видеть такую перспективу: одна колонна русских музыкантов марширует на запад, а другая — на восток. Одна становится спиной к Западу, другая к Востоку. Зачем это? На самом деле этого не будет. Или, вернее, самими сильными музыкантами окажутся те, которые, в силу нашей евро-азиатской сущности, окажутся именно представителями европейско-азиатской музыки. Ведь именно это сделало великими почти всех наших великих музыкантов. В новых формах и с новыми возможностями та же работа будет идти и дальше.

### III

Я хочу более внимательно остановиться на статье Р. Грубера «Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости».

Прежде всего, я, конечно, отсылаю читателя к самой статье, я не имею ни малейшего желания пересказывать ее здесь. Скажу только, что она выросла из стремления создать некоторую систему взглядов, которые опирались бы одновременно на

действительные знания как в области марксистско-экономической науки, так и в области науки музыкальной. Правда, собственно научно-музыкальная часть статьи Грубера невелика, и статья его относится скорее к общему искусствоведению, что и делает ее особенно ценной.

Грубер очень остроумно подходит к разрешению вопроса о музыкальном произведении как ценности, рассматривая его как продукт труда, как товар на своеобразном рынке. Он старается установить, что делает этот продукт общественно-полезным. Нельзя не приветствовать прекрасное определение особенностей художественного творчества как такового, не повторяющего ранее данный образец, а вся суть ценности которого заключается во внесенной в него новизне — новизне как по отношению к отображаемому объекту, так и по отно-

210

шению к прежде имевшимся образцам,— часто и по отношению к приемам творчества.

Закон, устанавливаемый при этом Грубером, гласящий, что художественное произведение тем ценнее, чем больше в нем н о в ы х элементов, при условии, однако, включения их в некоторую организующую систему, закон, который можно суммировать так: «художественно прекрасным является возможно более богатый и в то же время возможно легко воспринимемый комплекс явлений», я принимаю с удовольствием, так как это и есть тот закон, который я считаю лежащим в основе подлинной научной эстетики. О нем мне приходилось неоднократно писать, и я рад встретить его в качестве как бы незыблемого обоснования для дальнейших рассуждений в статье Грубера.

В общем и целом статья эта является настолько ценным вкладом в искусствоведение, что, мне кажется, ни один человек, работающий в этом направлении, не может пройти мимо нее. Но я хочу сделать здесь и несколько возражений, при этом в пунктах весьма существенных, замалчивать которые было бы нельзя.

Говоря о ценности произведения искусства, приходится, конечно, наталкиваться и на вопрос о с о д е р ж а н и и, которое, так сказать, передается художником потребителю, и о ф о р м е, при помощи которой художник делает содержание более доступным, более богатым, более впечатляющим. Тут-то мне кажется, что Грубер неправильно пользуется одним из терминов марксизма, делает неожиданное и ненужное отступление в сторону формализма.

Говоря «о проблеме музыкального содержания», Грубер рассуждает так: «В музыкально-художественной конструкции о в е щ е с т в л я е т с я какое-то «содержание». Термин этот, без которого, думается, нам не обойтись, следует понимать примерно в том смысле, как его употребляет Маркс в выражении: «товар — о вещественный труд». Иными словами, конечно, не в смысле наивного реализма, как некую кристаллизацию в звуках «немзыкального содержания»; термин «овеществление» означает лишь э к в и в а л е н т н о с т ь вызываемого восприятием-потреблением раздражения тому состоянию музыкального сознания, которое побудило художника оформить звуковой материал именно так, а не иначе. Звуковая конструкция является н о с и т е л ь н и ц е й определенного содержания; отсюда, по аналогии с товарным фетишизмом, быть может, следовало бы говорить о «художественном фетишизме»: и там, и здесь фикция, но фикция, вызывающая реальные, социально-экономические сдвиги».

Эта несколько странная идея получает свое дальнейшее освещение в таких размышлениях: «Конечно, композитор в любом случае имеет дело со специфическими звуковыми кон-

40

цептами и оформляет их в соответствии с требованиями (точнее, привычными схемами сопряжения) самого звукового материала, но отказывать музыке вследствие этого в фикции «внезвукового содержания» было бы с экономической точки зрения столь же нецелесообразным, как отрицать за бумажными деньгами в стране с золотой валютой платежную силу на том основании, что в них не содержится фактически ни крупинки золота; и тут, и там, повторяю, фикция, но фикция могущественная, диктующая реальные экономические сдвиги».

Заблуждения здесь бросаются в глаза. Начнем с конца.

Является ли действительно «фикцией» эквивалентность бумажных денег золоту? Всякий знает, что если в основе бумажного денежного обращения не лежит реальная обеспеченность, то наступает инфляция, деньги падают в цене. Проведем параллель с образами более чем понятными, к которым прибегает здесь Грубер. Получилось бы следующее: чем более вне музыкальное содержание, присущее музыкальному произведению, является «фикцией», тем менее ценно само музыкальное произведение.

Это ли хотел сказать Грубер? Несомненно, что он хотел сказать не это, но выразил свою мысль словами и образами, совершенно не подходящими к делу.

Подлинная мысль Грубера такова: на самом деле музыкальное произведение никогда ничего «внемзыкального» не выражает, то есть в основе его не лежат эмоции (любви, гнева, ненависти, смирения, протеста и т. д.), в основе его не лежат силовые отношения (такие, как покой, сдвиг, ускоряющееся движение, движение стремительное, разбивающее препятствия или разбивающееся о них, распадающееся на множество побочных движений или вновь сливающееся и т. д.). Ведь нет никакого сомнения, что как мир эмоций, так и мир динамический, в собственном смысле слова силовой, суть не музыкальные, а внемзыкальные явления. Так вот Грубер, в угоду музыкальным формалистам, хочет доказать, будто содержанием для самого музыканта является собственно та же музыка, только так сказать, в эмбриональном состоянии. Музыкант исходит, по мнению Грубера, «из состояния сознания, которое побуждает художника оформить звуковой материал». И поэтому первоначальным содержанием с самого начала уже является какой-то звуковой материал. Этот звуковой материал должен быть о ф о р м л е н . Оформляется он благодаря «особенному состоянию сознания». Вот это-то состояние сознания затем овеществляется в самом музыкальном произведении.

Но что же такое это особенное состояние сознания? Если правда, будто первым толчком к музыкальному творчеству

40

является какой-то еще неоформленный звуковой материал, тогда состояние сознания может быть только одним, а именно желанием означенный звуковой материал привести в порядок. Конечно, каждый случайно возникший звуковой материал, тема, которую нужно разрешить, или разные, так сказать, внутренние звучания, которые стремятся соединиться и выкристаллизироваться в себе самих, более или менее носят ту форму, которая данный музыкальный материал может представить с наибольшим блеском, форму, наиболее адекватную качествам этого звукового материала.

Как же тогда будет рисоваться нам музыкальное творчество?

Неведомо почему и неведомо откуда перед композитором вырисовывается некоторый музыкальный материал, в каком-то, неведомо откуда взявшемся полуоформленном состоянии (ведь если бы он был совсем бесформенным, то он не был бы сколько-нибудь определенным материалом). Возникновение этого материала вызывает в творце, очевидно, всегда одно и то же состояние сознания, а именно стремление этот материал отлить в адекватную ему форму. Работу эту музыкальный творец совершает и дает нам произведение.

Что же находится в наличии в этом произведении? Стихийно возникший материал чисто звукового характера, созревший в сознании композитора до наиболее упорядоченной формы.

Публика же, наивная дура, воображает, будто в основе музыкального произведения лежит внемузыкальный материал (эмоциональный, динамический). Это фикция, якобы напоминающая уверенность дуры-публики в том, что бумажный рубль каким-то образом содержит в себе крупицу золота, так же, как хлеб и вино во время обедни содержат в себе плоть и кровь Христа...

Очевидно, что мы находимся вместе с Грубером в кругу заблуждений. Во-первых, «товарный фетишизм» ничего подобного у Маркса не означает. Товарный фетишизм и порождаемая им фикция означают лишь то, что люди принимают за свойство вещей то, что на самом деле является в з а и м о о т - н о ш е н и е м л ю д е й .

Вопросы, которые поставил перед собою Грубер, говоря о форме и содержании, никак не укладываются в рамки марксовских рассуждений о труде и товаре, они скорее относятся к взаимоотношению стоимости трудовой и стоимости потребительной. Тов. Груберу, наверное, рисуется такая комбинация: публика ценит музыку (если не целиком, то в значительной мере) потому, что принимает ее за оформление внемузыкальных элементов. Если бы публика знала, что на самом деле музыка есть до дна чистая музыка, то для нее это были бы «бумажные деньги». Реальную потребительскую ценность му-

213

зыка при этих условиях потеряла бы. Поэтому для музыканта—творца или воспроизводящего, все равно — музыка есть одно, в ней ничего внемузыкального не содержится, а для публики она д р у г о е . Но тогда это больше всего напоминало бы ф а л ь ш и в ы е золотые монеты, которые показали бы публике в банке. Вот при этих условиях действительная фикция определила бы собою, тем не менее «социальный сдвиг»; если бы можно было обмануть публику, показав ей фальшивое золото в кладовых банка, и поднять таким образом ценность бумажек, то мы имели бы дело с экономическим явлением, подобным тому, которое хочет заставить нас видеть Грубер в социальной значимости музыки.

Грубер вновь и вновь возвращается к важной мысли о том, что музыка является социально организующим моментом. Он развивает по этому поводу мысли очень хорошие и очень верные. Но ведь в его голове не может не возникнуть вопрос: как же эта музыка, которая является лишь чисто-музыкальным оформлением чисто-музыкального материала, в конце-концов производит внемузыкальный эффект, например, повышает мужество шеренги, идущей в бой, при помощи военного марша, или доводит до экстаза какую-нибудь религиозную секту, распеваящую псалмы, или, по Аристотелю, очищает и усиливает всю нашу природу после симфонического воздействия на нас великого произведения и т. д.? А так как у Грубера, как и у многих других работников ГИИИ, еще осталась, так сказать, скорлупа формалистического яйца на хвосте, яйца, из которого они недавно вылупились, то Грубер и строит свое совершенно неверное представление, скрывая его за марксистским термином.

На самом деле то, о чем он говорит, такой процесс творчества есть процесс творчества исключительный или даже, может быть, небывалый и, во всяком случае, относительно для нас менее ценный. Совершенно прав Грубер, когда говорит, что музыкант имеет специальную музыкальную установку на мир, что у него в с е его переживания устремляются к первоначально-музыкальной форме. Но следует ли отсюда, что музыкант совсем не любит, совсем не радуется, совсем не негодует, совсем не горюет? Следует ли из этого, что музыкант никогда не видел и не переживал затишье или бурю на море, грозу, движение огромной толпы, не испытывал динамическую подоплеку величественного здания или разорванных сил? Если бы музыкант всегда был заключен в кружок музыкальных восприятий, то это был бы, в сущности говоря, полудиод.

Я могу представить себе какого-нибудь учителя музыкального чистописания, какого-нибудь музыкального Ахакя Ахакиевича, который, действительно, только то и делает, что, беря только какие-то случайные музыкальные материалы, упорядочивает их.

214

Не то великий композитор.

Великий композитор есть великий человек. Он может не быть гигантом мысли, он может не быть гигантом общественной работы, он может даже не быть гигантом индивидуального «искусства жить», не быть, так сказать, носителем внешней яркой жизненности, н о г и г а н т о м у г л у б л е н н о г о переживания он непременно должен б ы т ь . Иначе его музыка будет действительно фальшивыми бумажными деньгами и превратится в самую настоящую фикцию; и эту бумажную деньги, за которой не кроется ничего внемузыкального, будут принимать за настоящие деньги только ему подобные специалисты чистой музыкальности, и никаких социальных сдвигов эта музыка не произведет.

Правда, возможно другое; возможно, что композитор не имеет в себе такого единственно истинного содержания, то-есть не имеет в себе богатых, потрясающих его переживаний, но зато так научился музыкальным формам, что создает произведения, в которых содержания на самом деле нет, но которые производят

обманом социальные сдвиги, то есть кажутся содержащими в себе такие переживания. Такой шарлатан может иногда достигнуть величайшей виртуозности. Но зачем же тов. Грубер хочет нас уверить, что вся музыка представляет собою именно такое шарлатанство? Я помню, как тов. Брик \* на одной дискуссии, опираясь на всем известный, в высшей степени вульгарно истолкованный факт мнимой холодности Пушкина во время сочинения стихотворения «Для берегов отчизны дальней», старался доказать, что художник, в сущности, всегда фигляр и всегда шарлатан: «Зачем колонны из мрамора в декорациях, не все ль равно, если они хорошо нарисованы и производят впечатление мраморных?» — кувыркался тогда Брик. Но всякому ясно, что этот парадокс несколько не попадает в цель и что в искусстве ценно и прочно только действительно пережитое и ярко высказанное.

Искусство есть своеобразная организация всечеловеческого опыта. Художник-пионер, если он истинный художник, идет впереди остального общества, организует выше и дальше наш мир сознания. Делать это так, зря, без труда или с трудом только чисто формальным, никак нельзя. Сальери полезен, но только потому, что на них могут опираться Моцарты. Сам композитор может предположить (если он не умеет понять самого себя), будто этот пресловутый «звуковой материал» возникает сам собою и будто он носит уже в себе свое дальнейшее развитие, — стоит только, так сказать, грамотно его разработать, согласно, как говорит в одном месте Грубер, «привычным схемам сопряжения». На деле же звуковой материал есть лишь звуковое выражение жизненного, материала. Музыкант потому музыкант, что его «жизненные материалы» тотчас же одеваются в музыкальные формы и преобразуются при этом так,

42

что и самому творцу нельзя, не хочется и не надо вскрывать непременно их внемзыкальное содержание.

Музыкальная идея не только не может быть переведена на интеллектуальный язык, но и не может быть ни зрительным образом, ни каким-нибудь определенным эмоциональным переживанием. Она индивидуально существует сама по себе. Но она вовсе не сводится к сочетанию звуков и только. Недаром старый Бетховен с грустью говорил, будто современники его старости перестали понимать, что всякая музыка идейна. Музыкальная идея может быть переведена р а з н о на язык образов, довольно велика амплитуда колебаний ее эмоционального или динамического истолкования. Музыкант, заражая публику своими переживаниями, далеко не всегда вызывает в этой публике какие-нибудь конкретные, внемзыкальные, совпадающие с его собственными переживания. И тем не менее его музыкальный материал, то есть первоначальная музыкальная идея, есть именно переживание либо типа непосредственной эморекции на какие-либо волнения художника как человека, либо типа художественного разрешения вызванных жизнью противоречий. Музыка, то непосредственно вскрикивает, но вскрикивает, как колокол, в который ударилось ядро, то, наоборот, строит целую защитную систему, которая должна разрешить в чисто художественные ценности колючие противоречия жизни; она то откликается, то защищается.

Таким образом, мы можем твердо установить, что первоначальной бессознательной основой звукового материала является некоторое сложное, часто ускользающее от сознания переживание, но переживание весьма значительное и новое, социально важное. Оно появляется затем «под маской» музыкального произведения.

Значит ли это, что если бы оно выступило «без маски», как внемзыкальная ценность, это было бы лучше?

Ничуть.

Именно то, что это переживание получает м у з ы к а л ь н о е т е л о , и создает его колоссальную социальную ценность, ибо музыкальное тело есть как раз социализация этого переживания. В форме комбинации звуков, через наши слуховые нервы, данное переживание непосредственнейшим образом нас потрясает. Само музыкальное наслаждение получается именно в результате той необыкновенно целесообразной настроенности всей нашей нервной системы, в которую приводит нас музыка, и затем того объема впечатлений и переживаний, которые мы, под влиянием музыки, в такие моменты способны охватить и ощутить.

Грубо заблуждается тот, кто думает, что ценность музыкального произведения заключается только, так сказать, в его подсознательном, иногда неосознанном, внутреннем, эмоциональном ядре. Нет, это ядро является только пунктом, от кото-

42

рого излучается вся собранная в произведении музыкально-социальная лучистая энергия. Первоначальная эмоциональная, динамическая идея бесконечно обогащается в процессе музыкального творчества и, конечно, не только потому, что она подвергается привычным и принятым сопряжениям, то есть музыкально грамотно излагается, а потому, что в процессе своего роста, то есть музыкального оформления, эмоциональ- ное переживание выходит за границу индивида.

В сущности, музыкант, который стремится придать своей музыкальной идее так называемую с о в е р ш е н н у ю ф о р м у , стремится именно к ее максимальной выразительности для своей публики, для своих современников, для воображаемого слушателя, и, стремясь к этому, он видоизменяет и самую идею. В эпохи, когда этот воображаемый слушатель есть — как бы двойник самого музыканта, получается, конечно, лишь уточнение идеи; в эпоху, когда воображаемый слушатель — миллионы сочеловеков, получается колоссальное расширение и укрепление этой идеи. Индивидуальность творца уже не может поспеть за полетом растущей идеи, через творца работает общество, то общество, которое создало уже к данному времени и определенную музыкальную теорию, и определенные инструменты, и определенную технику исполнения, и определенный вкус и т. д.

Я подробно остановился на этой идее Грубера именно потому, что здесь, в отличие от ряда других, очень правильных идей, Грубер, пользуясь будто бы марксистским методом и употребляя мнимомарксистские термины, на самом деле хочет заслонить в музыке самое важное, — что не только ее действительное, что она производит социальный сдвиг, но и то, что самое возникновение ее, самое развитие музыкального произведения т о ж е с о ц и а л ь н о .

Грубер стал марксистом, он понимает, что ценность музыкального произведения в социальных сдвигах, которые оно вы-

зывает. Но неумерший формалист в Грубере нашептывает ему: «Как же это так? Почему же музыка, которая есть явление внесоциальное (ведь «все внесоциальное музыке чуждо»), почему же она производит такой социальный эффект?» И вот вам теоретический ответ: это фикция. Музыка производит социальный сдвиг, хотя она сама есть дочь совсем другого мира и ничего внесоциального в себе не содержит и вращается в мире абсолютной, исключительной музыкальности.

Вам это странно?

Не удивляйтесь, это такая же фикция, тот же фетишизм, что в товарном производстве вообще, как констатировал сам Маркс. Все это построение тов. Грубера, очевидно, должно быть отвергнуто.

Очень хотелось бы думать, что все выше сказанное позво-

217

лит нам столкнуться с Грубером и с другими специалистами-музыковедами, идущими навстречу марксизму.

Но я хочу остановиться еще на нескольких штрихах в содержательной статье Грубера, мимо которых тоже нельзя пройти, хотя они и не так важны.

Сомнение вызывает следующее положение автора: правильно констатировав и объяснив высокое влияние симфонической музыки на слушателя, он продолжает: «Чем более музыка будет пронизывать весь общественный быт, чем более станет расти удельный вес бытовой музыки по сравнению с музыкой «надбытовой» (термин Игоря Глебова)—«художественной», тем, по-видимому, меньше шансов на сохранение симфонической формы (в ее современном понятии), как г л а в е н с т в у ю щ е г о вида звукового оформления (факт, знакомый и другим искусствам: вспомним успех кино, трюковый театр и т. д.).

Жалеть ли об этом? Полагаем, что нет. Новые формы и новый темп общественного и музыкального быта вызовут к жизни и новые понятия «художественности», ибо таковыми всегда будут считаться максимально целесообразные с социально-экономической точки зрения. Тяжел лишь переходный момент, главным образом, для лиц, прочно вросших в определенную систему потребления».

Правда, автор все время употребляет выражения «по-видимому», «полагаем» и т. д., но нам кажется, что и «полагать» ничего подобного произойти не может и что «полагать» автору здесь не следует. Что это значит, что музыка проникает во все поры быта? Это значит, что массы населения будут гораздо более музыкально развитыми. Так или не так? Если так, то совершенно очевидно, что симфоническая музыка, ныне для масс недоступная, сделается для них доступной, и в таком случае, несомненно, должна будет иметь место и процветать симфоническая музыка.

Что значит, что «удельный» вес симфонической музыки будет меньше, что симфоническая, художественная «антибытовая» музыка перестанет главенствовать?

В этом, действительно, может быть доля истины, но совсем в другом смысле, чем предполагает Грубер. Надо было только сказать не «удельный вес», а «относительная роль», ибо удельный вес симфонической музыки — именно потому, что она более интенсивна, потому, что она специфически создана для того, чтобы поднимать музыкальные впечатления выше «нормального» уровня их,— может только возрасти; но о т н о с и т е л ь н а я р о л ь ее может сократиться, потому что ныне мы мало слушаем хорошей музыки в быту, а тогда, согласно правдоподобию предположению Грубера, музыка со всех сторон обнимет нас. Наслаждение симфоническими концертами перестанет быть ярким пятном на тусклом фоне, а сде-

218

лается праздничным средоточием того света, которого, однако, и так будет достаточно вокруг людей.

В настоящее время можно сказать, что «надбытовая» музыка главенствует. Почему можно это сказать? Потому что слишком слаба всякая другая музыка, всюду, за исключением разве быта деревни, да и то в углах, где сохранилась старинная песенная музыкальность. А тогда, в желанном будущем, общая музыкальная стихия будет настолько насыщена, что, пожалуй, в жизни человечества будет играть относительно большую роль, чем, хотя и более интенсивное, концертно-симфоническое наслаждение.

В общем же ясно, что на более широкой музыкальной базе воздвигается более высокая музыкальная пирамида. Все остальные построения, несомненно, навеяны на Грубера довольно вульгарными представлениями (свойственными нашим псевдопроизводственникам и, между прочим, развиваемыми в скучнейшей книжке немецкой искусствоведки Лу-Мертен \*) о том, что искусство соответствует лишь паразитарной обществу нынешнего времени и что будто оно, так сказать, растворится в производственном быту будущего. Отсюда и покивания на кино, трюковой театр и т. д.

Мы придерживаемся совершенно иной точки зрения и полагаем, что как раз увлечение масс плохим кино или плохим трюковым театром (хорошее кино — высокое искусство) знаменует собою лишь переходную пору, когда навстречу потребностям масс двинулись спекулянты, халтурщики. С дальнейшим же развитием вкусов и требований со стороны масс, с дальнейшим выдвиганием со стороны масс их собственных художников мы можем ждать лишь весьма широкого и великого искусства.

Здесь мне хотелось бы привести несколько мыслей, связанных с известным положением Маркса об античном искусстве \*. Оно имеет отношение и к предсказаниям Грубера. Можно ли действительно по-марксистски сказать с определенностью, что жалеть об изменениях в понятии художественности не следует, ибо «такими всегда будут считаться максимально целесообразные с социально-экономической точки зрения?»

Маркс, как известно, стоял на противоположной точке зрения. Он определенно утверждал, что искусства (я думаю, что он имел в виду главным образом архитектуру, скульптуру и поэзию) пережили свой наивысший расцвет в эпоху кульминации античной греческой культуры. При этом Маркс прямо заявляет, что в остальные эпохи мы имеем перед собою снижение искусства. Жалеть ли об этом? Вообще говоря, конечно, плач есть вещь бесполезная, в особенности в глазах всякого активного марксиста; но Маркс делает такой вывод, что линия развития искусства не совпадает с линией развития

43

хозяйственной и что при более высоких хозяйственных формах, например, капиталистической, искусство значительно ниже, чем в античной Греции. Это доказывает, что Маркс имел какие-то другие критерии высоты, чем простое соответствие целесообразности социально-экономического порядка.

В истории, как и всюду вообще, имеются прогресс и регресс. Противоречит ли это понятие марксистским принципам? Можем ли мы сказать, что последующее всегда выше предыдущего? Нет, мы этого не можем сказать, и Маркс указал нам, так сказать, биосоциологический критерий, которым мы можем при этом пользоваться: данный социально-экономический строй выше другого постольку, поскольку он больше способствует выявлению всех заложенных в человеке возможностей.

Очевидно, что именно этот критерий кладет Маркс как для оценки (раз дело идет об оценке) прогрессивности экономических явлений, так и для оценки прогрессивности явлений художественных. Мы вполне можем допустить, что гармоничность, то есть классическое соответствие всех частей произведения, а также его формы его содержанию, может быть нарушена в последующей эпохе благодаря воздействию прогрессирующих хозяйственных моментов. Мы можем также допустить, что прогрессирующие хозяйственные моменты заставляют упасть интенсивность — формальную высоту — искусства, достигнутую господствующим классом в период его кульминации, классом, сбрасываемым дальнейшим ходом развития экономических факторов.

Непосредственно это будет означать, конечно, следующее: с точки зрения общего продвижения человечества к моменту наиболее естественного развития всех заложенных в нем возможностей, данная новая общественность есть прогресс, но в частности, с точки зрения искусства, она есть регресс.

Мало того, Маркс допускает и более сложное явление. Маркс говорит, что современник (при этом имеется в виду современник Маркса, но я думаю, что это применимо и к нашему современнику) прекрасно понимает, что искусство его времени и же (прежде всего в смысле классической гармонии), чем искусство греческое, и поэтому можно наслаждаться греческим искусством примернее перед современным (сам Маркс, например, ежегодно перечитывал трагедии Эсхила). Что это значит?

Маркс выражается в своих незаконченных замечаниях об искусстве, которые он хотел включить в большое предисловие к своей «Критике политической экономии», метафорически, что некоторых сбивает с толку; но слова его достаточно ясны для сколько-нибудь проницательного марксиста-искусствоведа.

Маркс говорит: смешно взрослому мужу превращаться в ребенка; но сознавать, что многие детские представления и

переживания, по заключающемуся в них элементу гармоничного счастья, выше переживаний взрослого человека, вполне можно\*.

Конечно, Маркс вовсе не предполагал, будто история человечества, по-дреперовски\*, проходит один или несколько циклов с детством, юношеством, мужеством, старостью и необходимой смертью. Ничего подобного. Маркс конкретно изучал эволюцию общества и предвидел революционное преобразование капитализма — совершенно новой и прежде невиданной формы — в еще более невиданную форму, основывающуюся на всех достижениях науки и техники, — коммунизм. Если он употребляет эту метафору, то она обозначает, как он сам разъясняет, следующее: греческая культура внешним образом покоится на счастливых, анимистически очеловечивающих природу мифах. Очеловеченным, осмысленным является даже элемент страдания, который, конечно, менее всего может не досматривать в греческой культуре Маркс, считавший самым замечательным проявлением ее трагедию. С дальнейшим прогрессом знаний это очеловеченное представление о природе и обществе, как о чем-то в конце-концов космическом, то есть прекрасном, разрушалось. Если мы когда-нибудь, добавлю я от себя, взглянем опять на природу светлыми глазами, если мы когда-нибудь опять переживем высокую волну гуманизма, то, конечно, это будет в том случае, если мы овладеем противоречиями нашей жизни, несравненно более глубокими, могучими, чем те, которые искусственно и поверхностно, но все же гармонизировала культура господствующих классов афинской демократии и под ее влиянием, остальных греческих государств.

Нетрудно видеть также, что особый чисто греческий (в отличие, например, от египетского, как Маркс подчеркивает) мифизм, являясь базой для искусства замечательной высоты, в свою очередь может и должен быть сведен к особенностям греческого общественного строя и хозяйства, совершенно так же, как романтика или реализм XIX века и другие формы искусства, которые, по Марксу, [эстетически] менее высоки, чем мифологический классицизм Греции, находят свое полное, исчерпывающее объяснение в анализе дальнейших этапов хозяйства.

Возможно, что Маркс относительно будущего стоял не на той точке зрения, которую развиваю здесь я. Может быть, Маркс предполагал, что высота искусства зависит не только от степени уверенности человека в своей власти над стихиями природы и человеческого общества, что для художественного оформления всего этого, а не наука, допустимой или необходимой предпосылкой является еще и миф, то есть как раз разрешение противоречий не в форме построения, реально отражающего действительность, а в форме отражающей ее и примиряющей ее противоречия фантазии. В этом

44

случае (Маркс ведь не договорил до конца свою мысль) мы будем иметь действительно кульминационный пункт художественного развития человечества позади нас. Но даже и в этом случае пришлось бы стать на точку зрения сожаления об этом, совершенно такого же сожаления, с каким обращает свои взоры к детству зрелый муж, согласно метафоре Маркса, вовсе не желающий, однако, превратиться в ребенка. Только детство человечества, в отличие от детства индивида, оставляет продукты своего творчества в виде несравненных памятников гармоничного искусства, которые потом остаются утешителями человечества на всех его путях.

Для тех марксистов, для которых эти марксовы рассуждения звучат «не по-марксистски» (тов. Денике в своей статье «Маркс об искусстве»\* стремится «поправить» Маркса), остается только либо оспаривать идеи самого Маркса, либо признать, что их «марксизм» нуждается в известном пересмотре в отношении эстетических вопросов.

Возвращаясь к мыслям Грубера. Мы должны сказать, что, во-первых, ничто не заставляет думать, будто при повышении общего уровня бытовой музыки не будет соответственно подниматься и, так сказать, вершинная, сверхбытовая симфоническая музыка (хотя она может принять, конечно, и совершенно новые формы). Во-вторых, если бы симфоническое искусство заменилось бытовым в таком же направлении, в каком, скажем, сейчас театральное искусство сменяется «обозрениями» разных мюзик-холлов, то об этом вполне можно бы жалеть, если бы даже можно было доказать, что они соответствуют социально-экономическому строю наших дней. Это значило бы, что социально-экономический строй, хотя и поднявшийся на более высокую ступень, не благоприятствует развитию искусства, а снижает его. А так как бороться за одно, но не против другого в человеческих силах, то сожаление это надобно бы переложить на активную борьбу против такого снижения. Ведь мы, марксисты, не фаталисты и оставляем значительное место за организованной волей, и чем дальше, тем больше.

Коснусь бегло и других несколько спорных вопросов — например, о вечных музыкальных художественных ценностях, которые Грубер отрицает, по-видимому, не в том смысле, конечно, что они переживут человеческий род, а в том, что они необходимо устаревают.

Я думаю, что это неправильно. Конечно, кульминационное искусство собственной нашей эпохи (если оно ею достигнуто, чего сейчас нет) будет нам всегда милее и дороже, но и кульминационное искусство других веков для человека исторического — а он становится таким все в большей мере — сохранит многое из своей прелести. Правда, Грубер принимает «ценности с максимально гибким и обширным диапазоном». К это-

45

му надо только прибавить, что сам диапазон наших вкусов и нашей конгенальности различным музыкальным формам становится также все более гибким и обширным.

Далее Грубер приводит такое рассуждение: «В отношении более детального проведения принципа квалификации музыкальных произведений по идеологическому признаку надлежит быть крайне осторожным. Разбирая, например, музыкальную данность с точки зрения «классовой идеологии» ее производителя, следует всякий раз дать себе отчет во взаимообусловливаемом и обуславливаемом воздействии следующих «идеологически значимых» признаков: а) социальное происхождение (наследственность восприятия детства...); б) социальное положение в м о м е н т с о з д а н и я данного произведения; в) тот класс, для которого творит, к которому обращается композитор». Установив такое положение, Грубер не без иронии спрашивает: «Какова будет с этой точки зрения «классовая номенклатура», скажем, Восьмой симфонии Малера \*, который по рождению принадлежал к беднейшему классу, в момент написания был крупный буржуа (директор театра), а обращался в симфонии ко всему человечеству?»

Эта ирония могла бы покинуть тов. Грубера, если бы он как следует познакомился с ответом, даваемым на его вопрос даже внутри того Разряда, где он сам работает. Так, в отчете о деятельности Разряда излагается содержание статьи его руководителя Асафьева, озаглавленной «Задачи и методы изучения искусства». В ней говорится: «Не личность композитора как таковая интересует историка-музыканта, а то «окружение» этой личности [...] [то есть] муз[ыкально]-общественная среда, развитие которых, как и всякой идеологической надстройки, имеет свои собственные законы, свою интонацию и свой ритм» \*. Гораздо важнее поэтому, чем колебаться между происхождением и данным положением автора, говоря о Малере, поставить перед собою такие задачи: какие вообще потребности и какой части публики выявляла симфоническая музыка в эпоху написания Малером симфонии. Приобретши таким образом главную базу для дальнейшего суждения, можно было бы сказать, как изменилась в эту эпоху традиционная симфоническая музыка и почему она изменилась именно в данную сторону. А если рядом с Малером, как это и было, явились другие симфонисты, то задаться целью выяснить: каким течением вкусов современников соответствовал каждый вариант или какие особенности психики, то есть преломления в ней социально-экономического момента, выразились именно в данных произведениях? Биографическая справка может быть при этом только подсобным, но отнюдь не исходным моментом.

223

#### IV

Своеобразный интерес представляет также статья тов. Финагина «Форма как ценностное понятие». Тов. Финагин очень верно указывает, что в художественном произведении форма вовсе не есть нечто аналогичное вообще формам быта различных «естественных предметов». Форма в художественном произведении есть понятие чисто ценностное, в конце концов совпадающее с тем, что можно назвать с м ы с л о м данного музыкального произведения.

Творческий акт композитора можно схематически разделить на два момента: на момент интуитивного замысла и сознательной формальной разработки. Конечно, это только схема, ибо подсознательная работа, которая подсказывает иногда внезапно композитору его исходную идею, сама по себе обладает формирующими свойствами и при этом именно музыкально формирующими, как мы уже имели случай говорить в этой статье. Но форма, в которой бессознательное подсказывает сознательной композиторской работе его материал, кажется самому композитору неудовлетворительной, иначе он не стал бы обрабатывать ее. В процессе этой обработки также беспрестанно играют роль интуитивные находки, но в общем доминирует сознательная, так сказать, архитектурная работа; при этом она принимает в свое здание лишь те интуитивные элементы, которые она осмысливает. Сама музыкальная оформляющая работа, разумеется, не может приниматься равной, скажем, работе ума математического. Так, например, Анри Пуанкаре эти же процессы наблюдал и констатировал в творчестве математиков; но математик, так сказать, до дна и насквозь прохватывает критическим разумом свои интуитивные находки. Музыканту это не нужно. Музыкальный «ум» сам носит в себе черты бессознательного в том смысле, что движется в музыкальных понятиях, непереводаемых на интеллектуальный язык, то есть язык понятий или величин.

С другой стороны, слушатель может, конечно, просто позволить музыкальной форме воздействовать на себя и оценить ее целесообразность просто силою этого воздействия. Но он может задаться и критической целью — понять, почему налицо имеется

именно такое или иное оформление. И, конечно, удовлетворен он будет лишь в том случае, если придет к выводу о необходимости и наилучшести употребленных музыкантом в данном случае форм.

Наибольшая аналогия между этими обоими процессами может быть найдена в творчестве и критике архитектурного орнаментального рисунка и тому подобных явлениях.

Но, установив правильное представление о музыкальной форме, тов. Финагин предаётся довольно нецелесообразной роскоши — в духе гуссерлевского \* феноменологизма установ-

ливает всякие новые, вряд ли нужные понятия. Все действительные серьезные вопросы формы, как ценностного понятия, остаются при этом в стороне.

Ну, что может дать, например, такое положение (между прочим, у тов. Финагина одно из наиболее ясных и близких к подлинным задачам исследования формы): «Ясное осознание формы есть уже ясное осознание художественного смысла, и поэтому бессмысленной формы вообще не существует».

Да, бессмысленной формы не существует. Но значит ли это, что формы все равноценны? И если они не равноценны, если сама критика их предполагает как раз оценку большей или меньшей художественной ценности данной формы, то ведь надо предположить и какую-то амплитуду колебаний? Вверху будут наиболее совершенные, наиболее осмысленные формы, а внизу формы, почти лишенные ценности — допустим, трафаретные или слабо охватывающие данный материал. Мало того, ясно, что материал незначительный привести к формальной осмысленности легче, чем значительный материал.

Архитектурная форма тоже никогда не может иметь бессмысленное оформление — бессмысленные здания попросту рухнули бы. Но одно дело придать осмысленную форму шалашу, другое — Миланскому собору или Эйфелевой башне. Само положение, являющееся как бы торжественным выводом из всех довольно длинных путей и перепутий тов. Финагина, представляется, таким образом, в высшей степени пустым: форма всегда формальна, форма всегда оформляет; если оформляющий есть художник, то и его форма будет художественно оформляющей. Ну, а дальше что же?

Кончает свою статью тов. Финагин так: «...Мы пришли бы к скептицизму, если бы не старались обосновать свою работу на понятиях психофизической функциональности... пока психофизический метод в области изучения искусства не будет признан обязательным и не получит должной научной формулировки, до тех пор, действительно, вне философской эстетики, науки об искусстве вообще и, в частности, музыковедения строить невозможно».

Мы же, со своей стороны, скажем, что, поскольку такая психофизическая основа музыковедения не создана, надо ее создать, а не стараться высосать музыковедение из пальца. Стараться что-то вычитать в музыке путем феноменологического метода — значит заниматься передливанием из пустого в порожнее. Это доказывается даже статьей самого тов. Финагина.

С величайшим удовольствием поэтом я узнал из отчета, что тов. Финагин уже закончил труд «Систематика музыкально-теоретического знания» \*, из которого опубликована глава «Психофизика звучащего вещества». Содержание этой главы отчет передает так: «Последняя работа является попыткой

225

научно обосновать как самое динамическое понятие вещества, так и требуемый данным объектом внеформалистический подход в его изучении, вытекающий в силу его психофизичности».

Конечно, психофизическое или, вернее, физическое психофизиологическое обследование музыкального явления есть половина того, что нам нужно, но без этой половины мы вперед двинуться не можем. Мы можем только радоваться, что в области музыкальной физики, то есть акустики, мы имеем уже сейчас огромную опору. Да и физиологическая акустика, в особенности поскольку она найдет свежие импульсы в современной рефлексологии, не будет стоять на одном месте, как всегда топчется на одном месте феноменология.

Но все же, если бы даже мы могли сконструировать законченную (более или менее законченную) теорию музыки как явления физического и физиологического, мы бы еще не смогли оценить ни ее подлинного значения, ни законов ее эволюции. Без социального момента это совершенно невозможно.

Когда задумана была Научно-художественная академия, ныне существующая и работающая в Москве \*, то я в основных моих речах и статьях по этому поводу указывал на то, что подлинное понимание искусства возможно только при тройном пути его обследования: физическом, психофизическом и социологическом, причем эти три пути должны быть координированы между собой не только в конечном результате, но и в каждом своем шаге. Я очень рад, что Музыкальный Разряд ГИИИ пришел к тому же выводу. Чем меньше в дальнейшем будет играть роль в работах его секций чисто-философская эстетика, чем больше места будет занимать физическое, физиологическое и социологическое обследование музыки, тем успешнее будет работа Разряда. Но уже сейчас можно сказать, что он находится на подступах к совершенно верному пути, что его работа дает ценный теоретический и практический результат. Настанут дни, когда лучшие специалисты всех сторон искусствознания, шире того — всех сторон культуроведения сомкнутся вокруг гигантского прожектора марксистского метода, и только тогда дрогнет тьма нашего неведения и начнется систематическое описание и систематическое объяснение всего захватывающего, интересного мира культурных явлений, что послужит прекрасным фундаментом и прекрасным инструментом для дальнейшего сознательного и тем более богатого построения культуры грядущих дней.

## Примечания (с. 490-497)

### ВОПРОСЫ СОЦИОЛОГИИ МУЗЫКИ

Государственная Академия художественных наук. История и теория искусств, выпуск девятый. М., 1927, стр. 136, тираж 1000 экз.

#### Предисловие

*Стр. 118—Фриче* Владимир Максимович (1870—1929)—литературовед, историк искусства, профессор Московского университета, коммунист. Автор трудов: «Поэзия кошмаров и ужаса» (1912), «Очерки социальной истории искусства» (1923), «Социология искусства» (1926) и др. Фриче выступал против буржуазно-декадентских течений и разрабатывал проблемы марксистской истории литературы и искусства, однако на его концепции в сильной мере влияла позитивистская социология. Луначарский, признавая заслуги Фриче, неоднократно выступал и до революции и после нее с критикой его «вульгарного социологизма».

*Ольминский* (Галерка) — псевдоним Михаила Степановича Александрова (1863—1933), деятеля Коммунистической партии, критика и публициста. Мысль, на которую ссылается Луначарский, высказана Ольминским в статье «Об А. Чехове и Овсяннико-Куликовском» (1900): «Одна и та же музыкальная пьеса действует на разных слушателей в различном направлении, в зависимости от их предшествующего настроения. Одна и та же музыкальная пьеса может доставлять одинаковое по силе наслаждение лицам самых разнообразных характеров, возрастов, положений, настроений и т. п. В инструментальном исполнении «Марсельеза» одинаково нравится в Париже и в Петербурге; но более чем сомнительно, чтобы Петербургу понравилось вокальное исполнение этой пьесы» (цит. по книге: О. Ольминский «По литературным вопросам», сборник статей, ГИЗ, М.—Л., 1932).

*Стр. 119 — Вебер* Макс — см. примеч. к стр. 158.

*Буцкой* А. К. — см. примеч. к стр. 146.

*И. Глебов (Асафьев)* — см. примеч. к стр. 187.

#### Музыка и революция

Первоначально опубликовано под названием «Великие сестры» в журнале «Музыка и революция», М., 1926, № 1, январь, стр. 14—19.

*Стр. 121 — «Умом России не понять...»* — стихотворение Ф. И. Тютчева: Умом — России не понять, Аршином общим не измерить: У ней особенная стать — В Россию можно только верить.

*Стр. 122 —* Цитата из статьи А. Блока «Интеллигенция и революция».

*Стр. 124 —* Интересно отметить, что в письме к Луначарскому Б. Л. Яворский указывает: из Французской революции вышли Шопен и Лист, а Бетховен был прежде всего музыкантом революционной эпохи.

490

#### Танеев и Скрябин

Первоначально опубликовано в журнале «Новый мир», М., 1925, № 6, июнь, стр. 113—126.

*Стр. 129 —* Имеется в виду выдающийся теоретический труд С. И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма», изданный М. П. Беляевым в 1909 году.

*Стр. 130 —* Первое послереволюционное исполнение кантаты «По прочтении псалма» (слова А. С. Хомякова) было осуществлено в Ленинграде 26 сентября 1926 года силами Государственной Академической филармонии и Государственной Академической капеллы под управлением М. Г. Климова. Та же капелла осуществила в 1938 году концертную постановку «Орестей». Отвертки из трилогии в 1939 году были исполнены студентами Московской консерватории (под руководством М. В. Юдиной и Б. Л. Яворского). В 1946 году ансамбль оперы Всероссийского театрального общества также осуществил концертную постановку оперы.

Сочувственное отношение Танеева к революции 1905—1907 годов нашло отражение в ряде его поступков. Так, например, в 1905 году он оказывал материальную поддержку семьям бастовавших московских рабочих и стачечному комитету. В годы реакции Танеев обращается к темам социального звучания в романах «Менуэт» на слова Ш. д'Ориаса (1908), «Узник» (1911) и «Что мне она!» (1911) на слова Я. П. Полонского, в полифоническом хоре «Прометей» (1909) на слова Я. П. Полонского.

*Стр. 131 —* О критическом отношении Луначарского к «новейшим» формам искусства см. в его докладе на открытии Свободных художественных мастерских в 1919 году (Луначарский «Статьи об изобразительном искусстве». М., 1966).

*Стр. 143 — «Дада»* — дадаизм — одно из декадентских течений в буржуазном искусстве XX века, разновидность «инфантилизма», т. е. искусственного подражания детским рисункам в живописи и младенческому лепету в литературе (отсюда название группы «Дада» — деревянная лошадка на языке французских детей). Возникло в Швейцарии в годы первой мировой войны, в 1919—1922 годах распространилось во Франции и Германии. В середине 1920-х годов французские «дадаисты» вошли в группу сюрреалистов, а немецкие (в их числе известный художник Георг Гросс) — в группу экспрессионистов.

Здесь (как и во многих других случаях) Луначарский не цитирует Танеева, а излагает ряд его высказываний.

*Стр. 144 — Каратыгин* Вячеслав Гаврилович (1875—1925)—музыкальный критик, композитор, профессор Ленинградской консерватории. В статье «Памяти С. И. Танеева» Каратыгин, говоря об особенностях творчества Танеева, писал: «И вдруг — о, чудо! — хитроумные контрапункты музыкального «ремесленника» претерпевают метаморфозу в цветы живой поэзии. Огрывочные полифонические фрагменты, сочинявшиеся на манер чисто технических задач, слагаются в целое, дающее впечатление «необыкновенной красоты и выразительности» («Музыкальный современник», 1916, № 8, апрель, стр. 83).

#### Новая книга о музыке

Первоначально опубликовано в журнале Государственной Академии художественных наук «Искусство», М., 1925, № 2, стр. 110—122.

Стр. 146 — Буцкой Анатолий Константинович (1892—1965) —музыковед,

композитор, профессор Ленинградской консерватории, доктор искусствоведения. Его книга «Непосредственные данные музыки (Опыт введения в музыку)» издана Государственным издательством Украины, 1925.

Стр. 147 — Речь идет о книге Макса Вебера «Социологические и рациональные основы музыки» (Берлин, 1921).

Стр. 148 — Яворский Болеслав Леопольдович (1876—1942) —доктор искусствоведения, пианист, теоретик, педагог, композитор, музыкальный деятель, автор «теории слухового тяготения» (первоначально, в 1900-х — 1920-х годах, носившей наименование «теории ладового ритма»). Один из организаторов «Народной консерватории» в Москве в 1906 году, организатор Народной консерватории в Киеве (1917), где он жил с 1916 года и руководил, как педагог по фортепиано и теории композиции, в Народной и Киевской государственных консерваториях образованием ряда видных советских музыкальных деятелей — Н. Д. Леонтовича, Ф. Е. Козницкого, Г. Г. Веревки, Э. П. Скрипчинской и др. С 1921 года Яворский был членом (и некоторое время председателем) музыкальной секции Государственного ученого совета (ГУСа) РСФСР, заведующим музыкальным сектором Главного управления профессионального образования Наркомпроса РСФСР, одним из основных авторов и проводников советской реформы музыкального образования, одним из крупнейших организаторов широкой пропаганды музыкальной культуры. С 1938 года он состоял профессором Московской консерватории.

Об отношении Луначарского к теоретическим взглядам Яворского и к полемике ряда музыкантов против них см. в публикуемой в настоящем сборнике речи Луначарского на Всесоюзной конференции по ладовому ритму (стр. 431), а также в статье «Основы художественного образования» (стр. 177).

Стр. 154 — Гинденбург Пауль фон (1847—1934)— германский фельдмаршал, в 1925—1934 годах президент Германии, монархист и проводник империалистической политики.

#### О социологическом методе в теории и истории музыки (Книга о музыке М. Вебера)

Первоначально опубликовано в журнале «Печать и революция», М., 1925, май, кн. 111, стр. 11—27.

Стр. 158 — Вебер Макс (1864—1920)—известный немецкий писатель, автор памфлета «Буржуа» и трудов по истории хозяйства, экономист, социолог, философ-неокантианец; один из ученых, пытавшихся приблизиться к марксизму, оставаясь на почве буржуазного мировоззрения. Книга Вебера «Социологические и рациональные основы музыки» издана в Берлине в 1921 году.

По-видимому, имеется в виду книга: Б. Г. С т о л п н е р и П. С. Юшк е в и ч . «Искусство и литература в марксистском освещении». Статьи и отрывки из произведений К. Маркса, Г. Плеханова, А. Луначарского и др., ч. 1. Общие проблемы. Изд-во «Мир», Л., 1924.

Стр. 161 — Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд (1821—1894)—немецкий естествоиспытатель. Его книга «Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки» издана в 1863 году (русский перевод М. О. Петухова, СПб., 1874).

Стр. 164 — Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646—1716)— немецкий философ-идеалист, юрист, богослов, историк, политический и общественный

492

деятель. В одном из писем Лейбниц так формулирует мысль о взаимодействии музыкального и математического восприятия: «Душа, таким образом, если она и не чувствует, что производит счет, однако ощущает результат этого подсознательного счета или получает наслаждение в созвучиях и [ощущает] тягость в диссонансах [ими обусловленную] и вызванную. Ведь из многих этих неощутимых соответствий рождается [музыкальное] наслаждение».

Стр. 166 — Кинг — китайский ударный инструмент, состоящий из каменных плиток, соответственно настроенных.

Стр. 169 — В древнем Риме *амбитусом* назывался обычный, по которому претендент на должность сенатора обходил избирателей, убеждая их отдать голоса. В данном случае слово употреблено в фигуральном смысле и обозначает сложное движение мелодии к ее завершению.

Стр. 171 — Faux bourdon (*франц.*)—буквально «ложный бас». Фобурдон нотировался как последовательность трезвучий. Нижний голос (бурдон) исполнялся октавой выше, оказываясь таким образом верхним голосом, то есть ложным басом.

Basso ostinato (*итал.*)—постоянный, непрерывный бас. Линева Евгения Эдуардовна (1854—1919)—собиратель, исследователь и пропагандист русской народной песни. В 1897 году впервые применила фонограф для записи народных песен. Основной труд Лицевой — «Великорусские песни в народной гармонизации» (2 выпуска, 1904—1909).

Стр. 173 — Зальцаль (ум. 1791) —арабский народный музыкант, исполнитель на струнных инструментах.

Стр. 175 — Сакулин Павел Никитич (1868—1930) — литературовед, профессор Московского университета, академик (с 1929 года). Автор трудов: «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель» (1913), «Русская литература и социализм» (2-е изд., 1924), «Социологический метод в литературоведении» (1925), «Синтетическое построение истории литературы» (1925), «Русская литература» (2 части, 1928—1929). В своих работах двадцатых годов Сакулин стремился всесторонне характеризовать основные этапы развития русской литературы. Достоинства его работ умаляются принятым им методом, в котором эклектически сочетаются элементы марксизма с позитивистской социологией.

#### Основы художественного образования

Первоначально (с незначительными разночтениями) опубликовано в журнале «Музыкальное образование», издание Московской государственной консерватории, 1926, январь, № 1—2, стр. 5—27. Статья представляет собой обработку стенограммы речи, произнесенной 6 апреля 1925 года на открытии методического совещания по художественному образованию. В журнальном тексте остался неисправленным ряд

очевидных ошибок стенографической записи, часть которых перешла и в сборник «Вопросы социологии музыки». Для настоящего издания текст выверен заново.

*Стр. 179* — *Воронский* Александр Константинович (1884—1943)—публицист, литературный критик и мемуарист. Автор сборников статей: «Искусство и жизнь», «Литературные типы», «Литературные записи» и воспоминаний «За живой и мертвой водой». Луначарский, ценя его художественное чутье и понимание литературы, расхвалил с ним во взглядах на эстетику и перспективы социалистического искусства.

49

Имеется в виду книга А. А. Федорова - Давыдова «Марксистская история изобразительных искусств» (Иваново-Вознесенск, 1925). Рецензия А. В. Луначарского на эту книгу была опубликована в журнале «Печать и революция».

*Стр. 184* —Имеется в виду книга Макса Вебера «Социологические и рациональные основы музыки» — см. статью о ней на стр. 158.

Речь идет о «теории многоосновности ладов и созвучий» Н. А. Гарбузова, «теории метротектонизма» Г. Э. Конюса и «теории слухового тяготения» («ладового ритма» или «музыкального мышления») Б. Л. Яворского.

*Стр. 185* — Речь идет, прежде всего, о проводившейся в начале 1920-х годов так называемой «типизации школы», то есть разделении всей системы музыкального образования на три ступени: начальную, среднюю и высшую; в результате проведения этой реформы младшие и средние курсы консерватории превращались, соответственно, в школу первой ступени и техникум, а старшие курсы становились высшим учебным заведением. Одновременно с этим программа музыкального образования (для всех специальностей) дополнялась обязательными общеобразовательными предметами, обязательным изучением педагогической методики и прохождением педагогической практики, изучением хоровой музыки и обучением организации хора. Эта реформа встретила сопротивление части преподавателей консерватории.

*Стр. 186* — «Левф» — «Левый фронт искусства» — литературная группа, возникшая в Москве в 1923 году. Издавала журналы «Левф» (1923—1925), «Новый Левф» (1927—1928). Основные принципы этой группы были близки к футуризму.

*Стр. 187* — *Асафьев* Борис Владимирович (1884—1949) — литературный псевдоним Игорь Глебов — музыковед, композитор, музыкальный критик, деятель и педагог. Народный артист СССР, академик. Автор многочисленных трудов по истории русской и западноевропейской музыки.

*Стр. 189* — *Кандинский* Василий Васильевич (1866—1944) — один из наиболее ярких представителей «левой» живописи и один из основателей «беспредметной» живописи, потом экспрессионизма (в Германии). *Малевич* Казимир Северьянович (1878—1935)—художник, эволюционировавший от реалистических картин XIX века, через импрессионизм и кубизм, к «беспредметной» живописи. В 1917 году Малевич основал течение, названное им «супрематизмом» и провозгласившее задачей живописи комбинации простых геометрических фигур (круг, квадрат, и т. д.) и простых цветов. Это направление нашло эффективное применение в художественной промышленности — в узорах для тканей и в росписи фарфоровой посуды. О художнике *Бобрине* данных нет.

*Вхутемас* — Высшие государственные художественно-технические мастерские. Высшее учебное заведение, организованное в Москве в 1919 году и имевшее факультеты: живописный, скульптурный, керамический, деревообделочный, текстильный и полиграфический. В 1927 году преобразован во Вхутеин (Высший художественно-технический институт). Позднее большая часть факультетов стала самостоятельными институтами.

*Стр. 191* — *Меринг* Франц (1846—1919)—немецкий революционный социал-демократ, публицист, политический деятель, один из основоположников марксистской литературной критики. Самые известные работы: «Легенда о Лессинге», «Мировая литература и пролетариат» (сборник статей о Шиллере, Гете, Лессинге, Гейне, Гервеге, Фрейлиграте, Диккенсе, Гауптмане, Ибсене и др.), биография Карла Маркса.

49

*Стр. 193* — *АХРР* — Ассоциация художников революционной России. Организована в 1922 году и ликвидирована в 1932 году в связи с возникновением единого Союза советских художников, в который вошли все прежде существовавшие художественные группы. Лозунгами АХРР были: современность, содержательность, реализм и народность изобразительного искусства. Эти лозунги были полезны в борьбе против «левого» формализма. Однако в самой влиятельной группе художников Ассоциации был замечен уклон к натуралистической разновидности декаданса (статьи Луначарского об АХРР см. в сборнике «Статьи об изобразительном искусстве», т. II, 1966 г.).

*Стр. 197* — ГИТИС — см. примеч. к стр. 45.

*Стр. 198* — «*Учитель Бубус*» — пьеса Алексея Михайловича Фанко (род. 1893), поставленная в 1925 году на сцене Театра им. Вс. Мейерхольда; *Мейерхольд* Всеволод Эмильевич (1874—1940) — режиссер, Народный артист РСФСР. Против «левых» увлечений Мейерхольда Луначарский полемизировал и до революции 1917 года, когда они выражались в мистическом символизме, и после Октября, когда Мейерхольд стал футуристом. Но Луначарский поддерживал реалистические тенденции в творчестве Мейерхольда и положительно оценил постановки пьес «Рычи, Китай» С. Третьякова, «Ревизор» Гоголя и «Горе уму» (по Грибоедову).

### Один из сдвигов в искусствоведении

Первоначально опубликовано в журнале «Вестник Коммунистической академии». М, 1926, кн. XV, стр. 85—107.

*Стр. 201* — Первый выпуск временника «De musica» Разряда истории и теории музыки Ленинградского Государственного института истории искусств вышел в свет в 1925 году. Институт (ГИИИ) был организован в 1921 году на базе Института истории искусств, существовавшего с 1912 года. В 1935 году разряды Института были переданы различным учреждениям, в частности Ленинградскому университету.

*Сокальский* Петр Петрович (1832—1887) — украинский композитор, теоретик, общественный деятель. Его большой теоретический труд «Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом, и отличия ее от основ современной гармонической музыки»

(Харьков, 1888) был выдающимся явлением в истории русской музыкально-теоретической мысли и по сей день во многом сохраняет значение.

*Стр. 203* — Сборник Российского института истории искусств «Задачи и методы изучения искусств» вышел в свет в 1924 году Петербург, «Academia».

*Стр. 204* — *Груббер* Роман Ильич (1895—1962) — музыковед, профессор истории музыки Ленинградской, с 1943 года — Московской консерватории, автор трудов по всеобщей истории музыки.

*Стр. 205* — *Шмит* Федор Иванович (1877—1940) — искусствовед, действительный член Академии наук Украинской ССР. Его книга «Искусство» издана в 1926 году издательством «Academia».

*Стр. 206* — *Соцвос* — отдел социального воспитания в Наркомпросе и местных органах народного просвещения, руководивший детскими учреждениями.

*Стр. 207* — *Ляпунов* Сергей Михайлович (1859—1924) — композитор, пианист, дирижер, профессор Петербургской консерватории по классам фортепиано, спец. теории, контрапункта и инструментовки. В 1922—1923 го-

дах вел курс истории фортепианной музыки в России в Российском Институте истории искусств.

*Стр. 208* — *Шулятиков* Владимир Михайлович (1872—1912) — революционный деятель (член большевистской фракции РСДРП), известный в свое время журналист, литературный и театральный критик. В истории русской марксистской критики сочинения Шулятикова — один из наиболее ярких примеров вульгаризации марксистского метода, объяснения всех форм идеологии непосредственно из условий экономической жизни, техники производства, узко классовых интересов.

*Стр. 209* — Исполнение Пятой симфонии Н. Я. Мясковского под управлением Леопольда Стоковского состоялось в Филадельфии 2 и 4 февраля 1926 года; 24 января того же года Шестая и Седьмая симфонии Мясковского исполнялись в Праге под управлением К. С. Сараджева. Вступительное слово произнес Зденек Неядлы.

*Авраамов* Арсений Михайлович (1886—1944) — композитор, теоретик и музыкальный критик. В двадцатых годах выступил как автор «универсальной 48-тонной системы», не встретившей, однако, сочувствия и поддержки в научно-музыкальном и художественном мире.

*Стр. 215* — *Брик* Осип Максимович (1888—1945) — литературный критик и прозаик, принадлежавший к группе Леф («Левый фронт»), автор либретто опер В. В. Желобинского «Камаринский мужик» (1933) и «Именины» (1935).

*Стр. 219* — *Лу Мертен (Lu Mдrten)* — псевдоним Луизы Шарлотты Мертен (род. 1879) — немецкий драматург (пьесы для клубной рабочей сцены в 1910-х годах), социолог искусства, критик, лектор, переводчик с русского и японского языков, автор работ: «Сущность и эволюция искусств» (Берлин, 1923), «Сущность и эволюция форм» (Берлин, 1924) и др.

Имеется в виду высказывание К. Маркса во Введении «К критике политической экономии» (К. М а р к с . «К критике политической экономии». ИМЭ, 1930, стр. 82).

*Стр. 221* — *Дрeнер* Джон Уильям (1811—1882) — американский физик, химик, физиолог и историк. Автор «Истории умственного развития Европы» (2 тома, Лондон, 1864) — книги, в которой на историческую эволюцию общества перенесены законы биологического развития индивида, а в истории каждого из народов выделены сходные фазы («век исследования», «век веры», «век разума» и др.), якобы соответствующие этапам биологического и психологического возрастного развития в жизни каждой человеческой особи.

*Стр. 222* — Статья Ю. П. Д е н и к е «Маркс об искусстве» опубликована в журнале Российской Академии художественных наук, «Искусство», М., 1923, № 1.

*Стр. 223* — *Малер* Густав (1860—1911) — австрийский композитор и дирижер, автор десяти симфоний, вокальных циклов с оркестром.

Эта мысль высказана Игорем Г л е б о в ы м (Б. В. Асафьевым) в статье «Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания», опубликованной в сборнике «Задачи и методы изучения искусств». «Academia», П., 1924.

*Стр. 224* — *Гуссерль* Эдмунд (1859—1938) — немецкий философ-идеалист, автор сыгравших значительную роль в развитии буржуазной идеологии книг: «Логические исследования» и «Идеи о чистой феноменологии и феноменологической философии».

496

*Стр. 225* — Статья А. В. Ф и н а г и н а «Систематика музыкально-теоретического знания» опубликована в сборнике статей «De musica» под редакцией Игоря Глебова (Петроградская Академическая филармония, 1923).

*Стр. 226* — Имеется в виду организованная в 1921 году в Москве *Государственная Академия художественных наук* (ГАХН); в 1931 году переименована в Государственную Академию искусствознания (ГАИС). Вскоре после перевода в Ленинград (1933) Академия прекратила существование.