Л. Саккетти.

Профессоръ С.-Петербургской Консерваторіи ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества.

ИЗЪ ОБЛАСТИ

ЭСТЕТИКИ и МУЗЫКИ.

1737.

780.
С. 15.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе Л. Турыгиной.
1896.

Прев. 196

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 4 Сентября 1896 г.

БИБЛИОТЕКА
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ.
1766
26

Типографія Глазунова, Казанская № 8.

Моей дорогой ученицѣ и сотрудницѣ

Лидіи Михайловнѣ

ТУРЫГИНОЙ.

Предисловіе.

Въ предлагаемую книгу вошли нѣкоторыя мои статьи по эстетикѣ и музыкѣ, читанныя въ формѣ рефераотвъ (въ Археологическомъ Обществѣ и въ Нео-филологическомъ Обществѣ при С.-Петербургскомъ Университетѣ) и публичныхъ лекцій и напечатанныя въ разныхъ журналахъ и газетахъ. Такъ какъ при чтеніи курса исторіи музыки и эстетики въ С.-Петербургской Консерваторіи я иногда ссылаюсь на эти работы, то думаю, что онѣ, являясь отдѣльной книгой, станутъ доступнѣе моимъ слушателямъ и слушательницамъ. Популярное изложеніе всего, что вошло въ этотъ сборникъ, можетъ быть, сдѣлаетъ его достойнымъ благосклоннаго вниманія публики. Наибольшее число статей предлагаемаго сборника посвящено музыкѣ и только двѣ—эстетикѣ, потому что остальныя изъ напечатанныхъ въ журналахъ моихъ работъ, посвященныхъ послѣдней, войдутъ въ систематическій трудъ по эстетикѣ, приготовляемый мною теперь къ печати.

Л. Саккетти.

С.-Петербургъ, 1896 г. Августъ.

Оглавленіе.

	стр.
Поэзія и начертательныя искусства. Сравнительно-Эстетическій этюдъ	1
Эстетическія идеи Шопенгауэра	44
О музыкальномъ образованіи	58
О музыкальной художественности древнихъ грековъ	72
Объ отношеніи музыки къ тексту	96
Основы музыкальной критики	112
„Missa solemnis“ Бетховена	167
По поводу Героической симфоніи Бетховена	177
Замѣтка объ „Идеалахъ“ Листа	188
Замѣтка о „Вражьей Силѣ“ Сѣрова	194

Поэзія и начертательныя искусства.

СРАВНИТЕЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКІЙ ЭТЮДЪ [1]).

I.

Область эстетики представляетъ весьма оживленную дѣятельность. Немало капитальныхъ произведеній, посвященныхъ разработкѣ этой науки, появилось за послѣднее время; но до сихъ поръ установилось лишь весьма немного пунктовъ, въ которыхъ писатели-эстетики сходятся между собою. По поводу самыхъ важныхъ изъ относящихся сюда вопросовъ существуетъ поразительное несогласіе, способное поколебать всякую надежду на возможность приблизиться къ истинѣ. Достаточно перелистовать любое сочиненіе по эстетикѣ, чтобы встрѣтить новое опредѣленіе прекраснаго, часто противорѣчущее другимъ опредѣленіямъ. Полное разногласіе господствуетъ по вопросамъ: въ чемъ заключается прекрасное, и гдѣ искать его—въ природѣ-ли, или въ искусствѣ, или же въ той и въ другомъ? Появляются книги, въ которыхъ о прекрасномъ нѣтъ и помину; искусство разсматривается въ нихъ лишь съ исторической точки зрѣнія, причемъ обращается вниманіе только на условія, вліяющія, такъ или иначе, на художественное творчество. Наконецъ, попадаются произведенія, въ которыхъ принципіально устраняется вопросъ о прекрасномъ, какъ вопросъ праздный: область эстетики ограничивается только полемъ изящныхъ искусствъ, которыя, будто-бы, даже вовсе не имѣютъ своимъ назначеніемъ воспроизводить прекрасное.

---

[1]) Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885 г. Томъ III, выпуски 4 и 5.

Я не намѣренъ пока вдаваться въ разборъ мнѣній эстетиковъ, а хочу лишь констатировать фактъ ихъ разногласія, доходящаго до отрицанія самыхъ краеугольныхъ камней всего зданія эстетической науки. Сами эстетики сознаются въ ничтожности положительныхъ результатовъ, ими достигнутыхъ, и не считаютъ себя далеко ушедшими на пути развитія своей науки. Такъ, Фишеръ сознается, что „эстетика едва лишь начинается“, а позднѣйшій писатель, Кёстлинъ, утверждаетъ, что, „не смотря на множество труда и умственныхъ силъ, потраченныхъ на эстетику, она еще не приведена къ состоянію, удовлетворительному въ отношеніи какъ формы, такъ и содержанія“ (Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. V.).

Хотя эстетическія проблемы занимали еще умы греческихъ философовъ, однако и до сихъ поръ не найденъ надежный путь, по которому, безъ опасности сбиться съ него, можно было бы пускаться въ изслѣдованія области прекраснаго. Чтобы доказать непригодность прежнихъ методовъ изслѣдованія, нужно было бы подвергнуть ихъ критическому анализу и логически опредѣлить преимущества предлагаемаго новаго метода. Но, къ счастію, блуждая столько времени, эстетика можетъ указать на тѣ пріемы, которые оказались на практикѣ наиболѣе пригодными, въ особенности, когда ими пользовались такіе геніи, какъ Аристотель и Лессингъ.

Ихъ методъ заключался въ томъ, что они принимали за исходную точку не предвзятую идею, а какое-либо художественное произведеніе, и на основаніи его строили свои теоріи. Исторія искусства засвидѣтельствовала важность результатовъ, къ которымъ привели изслѣдованія упомянутыхъ геніальныхъ мыслителей. Но такъ какъ, кромѣ нихъ, немало другихъ геніальныхъ людей занималось эстетикой, не оказывая, однако, столь же значительнаго вліянія на искусство, то можно предположить, что громадная заслуга Аристотеля и Лессинга въ области теоріи искусства зависитъ не отъ одной ихъ геніальности, но и отъ вѣрности ихъ метода.

Одинъ изъ современныхъ эстетиковъ, Людвигъ Эккардтъ, разбирая въ началѣ своей книги: Vorschule der Aesthetik, Bd. I. S. 4 и 5, различные методы этой науки, укоряетъ Аристотеля и Лессинга за ненаучность ихъ пріемовъ. Нужно было имѣть серьезное возраженіе, чтобы возстать противъ такихъ авторитетовъ и ихъ метода, оправданнаго самой исторіей искусства—возраженіе, дѣйствительно, весьма основательное. „Отъ одной лишь случайности — пишетъ

Эккардтъ—зависитъ то, что Лессингъ высказался по поводу того или другаго вопроса драматургіи; если бы данное художественное произведеніе, не навело на это, то вопросъ остался бы неразрѣшеннымъ. Если же принять во вниманіе, что каждое художественное произведеніе, даже произведеніе величайшее, выростаетъ на почвѣ своего времени, то при такой зависимости отъ отдѣльныхъ художественныхъ явленій, будь они даже Лаокооном или ватиканскимъ Аполлономъ, весьма близка опасность установить односторонній законъ и остановить все будущее развитіе въ оцѣпенѣлой формѣ“ (Ibid. Bd. I. S. 5).

Сознавая недостатки метода Аристотеля и Лессинга, самъ Эккардтъ обращается къ иному и высказываетъ взглядъ въ области эстетики, согласный съ его теистическимъ міросозерцаніемъ. Но на этой дорогѣ онъ подвергся опасности, отъ которой не избавилось большинство германскихъ философовъ-эстетиковъ, часто ссылающихся на нѣчто высшее. Такая ссылка лишь освящаетъ предметъ, окружаетъ его ореоломъ величія, но дѣлаетъ его тогда болѣе яснымъ, когда это высшее доступно нашему пониманію. Обыкновенно бываетъ наоборотъ: это высшее начало, которымъ пользуются эстетики для построенія своихъ теорій, еще труднѣе доступно для пониманія, чѣмъ всевозможныя эстетическія тайны. Эстетики-теологи утверждаютъ, что прекрасное заключается въ божественномъ. Гегельянцы прекрасное видятъ въ абсолютной идеѣ. Самъ Эккардтъ предлагаетъ не менѣе туманное объясненіе прекраснаго, опредѣляя его такимъ образомъ: „Прекрасное есть побѣдоносное преодолѣніе дуализма; оно есть явленіе божественное, обусловленное гармоническимъ единствомъ духовнаго и чувственнаго“ (см. Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 93).

Подобныя объясненія и опредѣленія заставляютъ согласиться съ Лемке, не безъ ироніи замѣчающимъ, что они еще неопредѣленнѣе, чѣмъ самыя эстетическія проблемы, и что объясненіе, еще менѣе понятное, чѣмъ самое объясняемое, приноситъ мало пользы. Къ сожалѣнію, подобныя объясненія весьма часто встрѣчаются въ эстетикахъ вообще, а у нѣмецкихъ философовъ въ особенности.

Вмѣсто того, чтобы искать новаго метода, не лучше ли обратиться къ методу Аристотеля и Лессинга, громадное значеніе котораго въ области искусства засвидѣтельствовано самою исторіей,—

исправивъ и дополнивъ, однако, ихъ пріемы, сообразно съ возраженіями, сдѣланными Эккардтомъ?

Замѣчанія Эккардта заключаютъ въ себѣ два пункта. Во-первыхъ, онъ обращаетъ вниманіе на опасность метода, берущаго за исходную точку своей теоріи отдѣльное художественное произведеніе. Въ этомъ случаѣ, отъ болѣе или менѣе удачнаго выбора будетъ зависѣть болѣе или менѣе удачный выводъ. Что же можетъ служить гарантіей этого удачнаго выбора? Не будетъ ли онъ зависѣть отъ одной случайности, которая, такимъ образомъ, станетъ руководить будущими судьбами искусства? Лессингъ выбралъ для своего сравненія поэзіи и живописи Лаокоона. По мнѣнію Эккардта, полученные Лессингомъ результаты, столь важные въ эстетикѣ, зависѣли отъ удачнаго выбора, и будь другой выборъ, успѣха не было бы. Вотъ отчего Эккардтъ возстаетъ противъ самаго метода. Но, чтобы предохранить послѣдній отъ неудачнаго исходнаго пункта, надо лишь брать не одно художественное произведеніе, а какъ можно большее число художественныхъ произведеній, подходящихъ къ изслѣдованію интересующаго вопроса. Такъ, напримѣръ, въ данномъ случаѣ, чтобы опредѣлить границы поэзіи и живописи, не подвергаясь опасности выбора неудачныхъ художественныхъ произведеній, служащихъ за исходный пунктъ изслѣдованія, слѣдуетъ сравнивать по возможности всѣ произведенія, или, по крайней мѣрѣ, наибольшее число произведеній поэзіи и живописи, имѣющихъ одинаковое содержаніе. Самъ Лессингъ, въ своемъ „Лаокоонѣ“, не ограничился сравненіемъ одного Лаокоона въ поэзіи и скульптурѣ, но обратился и къ другимъ произведеніямъ. Во-вторыхъ, противъ разбираемаго метода Эккардтъ возражаетъ, что каждое художественное произведеніе есть продуктъ своего времени, вслѣдствіе чего выводы сдѣланнаго изслѣдованія относительно даннаго художественнаго произведенія не могутъ имѣть значенія вѣчнаго, непреложнаго закона. Какъ ни было бы геніально художественное произведеніе, взятое за исходную точку, та дань, которую оно платитъ несовершенствамъ и заблужденіямъ своего времени, исказитъ вѣрность теоріи, построенной на этомъ художественномъ произведеніи. Чтобы устранить этотъ недостатокъ метода, слѣдуетъ брать не одно, а, по возможности, всѣ, или, по крайней мѣрѣ, наибольшее число художественныхъ произведеній, имѣющихъ одинаковый сюжетъ и созданныхъ разными художниками, жившими въ разныя историческія

эпохи. Сравненіе такихъ произведеній дастъ возможность замѣтить, что̀ въ нихъ явилось, какъ элементъ случайный, наносный, зависящій отъ того или другаго преходящаго обстоятельства, отъ той или другой исторической эпохи и обусловленной ею общественной атмосферы, и что̀ составляетъ независимую ни отъ какихъ постороннихъ условій суть эстетическаго интереса.

Такимъ образомъ, сравнительная эстетика станетъ опираться на точные историческіе факты, и исторія искусства будетъ играть роль постоянной руководительницы и наставницы эстетики. При накопленіи новыхъ произведеній, будутъ, конечно, постоянно измѣняться выводы и законы эстетики. Но вѣдь эта наука и не имѣетъ претензіи достигать такихъ же точныхъ и неизмѣнныхъ истинъ, какъ, напримѣръ, математика. Задача ея — стремиться и, по возможности, приблизиться къ истинѣ, и это ей можетъ удасться только въ союзѣ съ исторіей искусства, піонеромъ въ прогрессѣ котораго является не сухая теорія, а живой творческій духъ геніальнаго художника. Дѣло эстетики—лишь резюмировать то, что находитъ геній, руководимый вдохновеніемъ. Онъ можетъ создавать прекрасное въ совершенно новыхъ, не угаданныхъ теоріей областяхъ, и часто вопреки ея законамъ. Оттого теоріи искусства приходится быть какъ можно болѣе чуткою къ тому, что̀ совершается въ исторіи искусства, быть готовой постоянно измѣнять слишкомъ поспѣшно выведенные законы и никогда не уставать въ дальнѣйшемъ стремленіи приблизиться къ истинѣ.

Важность сравнительнаго метода уже вполнѣ признана въ другихъ областяхъ знанія. Въ эстетикѣ его начали признавать лишь въ самое послѣднее время. Прежде, между писателями, господствовало принципіальное нерасположеніе къ нему. Жанъ-Поль Рихтеръ [1]) возстаетъ противъ всякихъ параллелей, проведенныхъ между поэзіей и философіей, или поэзіей и образовательными искусствами, не смотря на то, что подобныя параллели, какъ онъ самъ замѣчаетъ, проводилъ одинъ изъ величайшихъ писателей-эстетиковъ, а именно Шиллеръ. Онъ замѣчаетъ, что подобныя параллели будто-бы такъ же безполезны, какъ если бы, изъ сравненія танцовальнаго искусства съ фехтованіемъ, выводили, что въ первомъ болѣе двигаются ноги, а во второмъ руки. Но это возраженіе имѣетъ силу лишь

[1]) „Vorschule der Aesthetik“, Bd. I, S. XVIII.

при произвольномъ, случайномъ и одностороннемъ сравненіи двухъ соприкасающихся областей. Можно возразить Рихтеру, что нельзя лучше узнать сущность, напримѣръ, танцовальнаго искусства, какъ чрезъ сравненіе его со всѣми прочими движеніями человѣческаго тѣла. Поэтому правъ Готшаль [1]), опровергающій замѣчаніе Ж. П. Рихтера словами Спинозы, что каждое опредѣленіе есть отрицаніе, изъ чего слѣдуетъ, что каждое отрицаніе есть въ свою очередь опредѣленіе. Указывая на то, чѣмъ одно искусство отличается отъ другаго, въ чемъ оно уступаетъ другимъ, сравнительный методъ освѣщаетъ границы дѣятельности художниковъ разныхъ профессій, намѣчая точно предѣлы ихъ областей.

Указаніе на границы искусствъ, на сущность ихъ областей, представляется дѣломъ настоятельной необходимости для современной художественной дѣятельности. Послѣдняя иногда щеголяетъ смѣлыми попытками выходить изъ границъ своего искусства и вторгаться въ чуждыя ей области. Какъ во времена Лессинга, такъ и теперь, нѣкоторые литераторы, въ своихъ описаніяхъ внѣшности героевъ, хотятъ соперничать съ живописью, изображая всѣ детали. Живописцы нерѣдко рисуютъ сцены, совершенно непонятныя безъ ярлыка, указывающаго, что̀ означаетъ картина, которая такимъ образомъ свидѣтельствуетъ, что нарисованныя лица сами неспособны дать о себѣ ясное, полное понятіе. Слѣдовательно, въ такихъ картинахъ есть нѣчто, не поддающееся кисти художника. Наконецъ, въ музыкѣ мы встрѣчаемся съ такъ называемой программной школой: она точнымъ, прозаическимъ языкомъ сообщаетъ намъ, что композиторъ хотѣлъ этими звуками изобразить тотъ или другой предметъ, хотя иногда мы рѣшительно не въ состояніи замѣтить ни малѣйшей аналогіи между пьесой и содержаніемъ, оповѣщеннымъ программой [2]).

Дѣло сравнительной эстетики — доказать, что неудача художественнаго произведенія, перешедшаго границы своего искусства, заключается не въ недостаткахъ техники, не осилившей трудностей задачи, а въ посягательствѣ на невозможное. Отдѣлить отъ невозможнаго возможное, выяснить сущность области каждаго искус-

---

[1]) R. von Gottschall, Poetik. Funfte Auflage. Breslau. 1882. Bd. I, S. 33.

[2]) Не всегда помогаетъ достиженію художественныхъ эффектовъ стихотворныя программы. (См. замѣтку объ „Идеалахъ“ Листа).

ства,—въ этомъ заключается положительное значеніе сравнительнаго метода въ области художествъ.

Для наибольшей наглядности сравненія особенно пригодны художественныя произведенія съ одинаковымъ сюжетомъ. Слѣдя за тѣмъ, что̀ изображаетъ въ этомъ случаѣ каждое искусство, мы можемъ уяснить себѣ, въ чемъ заключаются преимущества и недостатки этого искусства въ сравненіи съ остальными.

Важность сравненія художественныхъ произведеній съ одинаковымъ содержаніемъ, но созданныхъ разными авторами, жившими въ разныя историческія эпохи, указана Морицомъ Каррьеромъ въ его книгѣ: „Die Poësie, ihr Wesen und ihre Formen“, S. VI. Онъ предлагаетъ провести параллели между произведеніями на разные сюжеты, каковы: Прометей, Медея, Ромео и Юлія, Донъ-Жуанъ, Фаустъ, созданными поэтами, принадлежавшими различнымъ національностямъ и жившими въ разныя историческія времена.

Но указывая, такимъ образомъ, на матеріалы для сравненія, Каррьеръ игнорируетъ обработку тѣхъ же самыхъ сюжетовъ въ другихъ искусствахъ. Прометей, Медея, Донъ-Жуанъ, Ромео и Юлія и Фаустъ вдохновляли не однихъ поэтовъ: живописцы, скульпторы и музыкальные композиторы неоднократно брали перечисленные сюжеты темами для своихъ произведеній, и идеи этихъ поэтическихъ созданій олицетворяли съ помощью мрамора и красокъ, а настроенія, навѣваемыя этими идеями, выражали музыкальными звуками.

Чрезъ сравненіе подобныхъ произведеній разныхъ искусствъ на одинаковые сюжеты, всего лучше выяснятся особенности и области поэзіи, музыки и образовательныхъ художествъ.

Исторія искусствъ даетъ обширный матеріалъ для подобныхъ параллелей. Встрѣчаются сюжеты, воплотившіеся въ произведеніяхъ всѣхъ пяти искусствъ. Отъ сравненія произведеній на такіе сюжеты можно ожидать наиболѣе широкихъ, общихъ законовъ эстетики, которые помогутъ выяснить самую сущность искусства. Сравненія произведеній на одинаковые сюжеты, послужившіе темами для художниковъ не всѣхъ искусствъ, а только нѣкоторыхъ, помогутъ установить болѣе частные законы и провести границы между каждымъ изъ сравниваемыхъ искусствъ.

Установленіе границъ между искусствами имѣютъ задачей знаменитая книга Лессинга: „Лаокоонъ“, и менѣе знаменитое, но

весьма интересное, явившееся въ болѣе недавнее время, изслѣдованіе Амброса, подъ названіемъ: „Die Grenze der Musik und Poesie“. Но эти труды далеко не исчерпываютъ всей области сравнительной эстетики. Лессингъ проводитъ границы между поэзіей и образовательными искусствами, Амбросъ — между поэзіей и музыкой. Установленіе границъ образовательныхъ искусствъ между собою и сравненіе ихъ съ музыкой не вошли въ кругъ изслѣдованій упомянутыхъ писателей. Мнѣнія ихъ высказаны на основаніи не систематическаго сравненія всѣхъ произведеній, допускающихъ проводимыя ими параллели. Поэтому, не смотря на всю важность мнѣній, высказанныхъ этими писателями, въ особенности Лессингомъ, мнѣнія эти допускаютъ нѣкоторыя поправки и дополненія, число которыхъ, вѣроятно, будетъ возрастать по мѣрѣ развитія сравнительной эстетики.

Такъ какъ художники берутъ сюжеты для своихъ произведеній изъ библіи, миѳологіи, исторіи, современной будничной жизни общества и изъ природы, то всю громадную массу различныхъ художественныхъ произведеній съ одинаковыми сюжетами можно раздѣлить на произведенія: a) библейскія, b) миѳологическія, c) историческія, d) жанровыя и e) ландшафтныя.

Библейскіе сюжеты получили наибольшую разработку со стороны искусствъ. Такъ, напримѣръ, идея Христа воплотилась во всѣхъ пяти искусствахъ. Она создала особенности христіанской архитектуры [1]). Личность Христа изображена несчетное число разъ въ скульптурѣ и живописи; она воспѣта въ поэзіи (напримѣръ, въ „Мессіадѣ“ Клопштока), и его подвигъ прославленъ величественнымъ музыкальнымъ гимномъ („Мессія“ Генделя.) Нѣкоторые миѳологическіе сюжеты, какъ напримѣръ, Прометей, Эдипъ, Антигона, Орестъ и другіе, получили разработку въ четырехъ искусствахъ: въ поэзіи, музыкѣ, скульптурѣ и живописи. Историческіе сюжеты, преимущественно разрабатываемые поэзіей и живописью, иногда встрѣчаются и въ музыкѣ; такъ, напримѣръ, Эгмондтъ послужилъ темою для поэта, музыканта и живописца (Гёте, Бетховена, Галлѣ). Красоты природы преимущественно воспѣваются поэ-

[1]) Дѣло сравнительной эстетики — разъяснить, способна ли архитектура выражать идею Христа, или идею Богородицы, и какія особенности налагаетъ на это искусство то или другое религіозное міросозерцаніе.

тами и изображаются живописью. Но иногда и музыка, какъ, напримѣръ, „пасторальная симфонія“ Бетховена, берется за этотъ сюжетъ. Музыкальный ландшафтъ есть явленіе весьма недавнее. Поэзія же и живопись, начавъ изображать природу гораздо раньше, могутъ представить весьма интересную параллель историческаго развитія ландшафта въ обоихъ этихъ искусствахъ. Сцены изъ обыденной жизни изображаются поэзіей и живописью. Въ этой области всего менѣе можно встрѣтить одинаковыя темы, получившія разработку въ двухъ, а тѣмъ болѣе въ трехъ искусствахъ. Но одинаковыя жанровыя сцены часто изображаются нѣсколькими поэтами и нѣсколькими живописцами. Стоитъ бросить взглядъ, напримѣръ, на любую галлерею картинъ нидерландской школы, чтобы встрѣтить множество произведеній разныхъ художниковъ съ одинаковымъ сюжетомъ. Произведенія одного и того же искусства, но созданныя разными художниками, бравшимися за изображеніе одного и того же сюжета, представляютъ тоже весьма интересный матеріалъ для сравненія.

Послѣднее въ такомъ случаѣ даетъ возможность наглядно опредѣлить различіе духа историческихъ эпохъ, въ которыя жили эти художники, и особенности ихъ индивидуальнаго характера. На важность сравненія произведеній одного и того же искусства, созданныхъ на одну и ту же тему разными художниками, обратилъ вниманіе Тэнъ, въ своей книгѣ: „Объ идеалѣ въ искусствѣ“, проводя параллель между Ледою Ліонардо да-Винчи, Микеля Анжело и Корреджо [1]). Тэнъ имѣлъ въ виду преимущественно интересъ историческій и біографическій. Вопросъ о томъ, кто создалъ лучшую Леду, онъ оставилъ неразрѣшеннымъ: въ данномъ случаѣ, дѣйствительно, трудно на него отвѣтить, такъ какъ сравнивались произведенія трехъ величайшихъ художниковъ. Сравненіе же геніальныхъ произведеній съ произведеніями болѣе или менѣе талантливыми можетъ повести къ выясненію спеціально-эстетическихъ вопросовъ: въ чемъ заключается геніальность или талантливость тѣхъ и другихъ художниковъ, каковы ихъ преимущества и каковы недостатки?

---

[1]) Было бы интересно провести сравненіе между Ледою другихъ живописцевъ, а также въ скульптурѣ.

II.

Книга Лессинга „Лаокоонъ“ имѣетъ громадное значеніе. Въ этомъ сочиненіи указанъ одинъ изъ самыхъ важныхъ законовъ поэзіи и образовательныхъ искусствъ. Гете признавалъ за „Лаокономъ“ Лессинга значительное вліяніе на все свое художественное развитіе. Гердеръ, строгій критикъ Лессинга, видѣлъ въ его „Лаокоонѣ“ сліяніе трехъ музъ: философіи, поэзіи и искусства. Къ сожалѣнію, трудъ Лессинга остался не оконченнымъ, и его намѣреніе—провести границы между всѣми искусствами—не осуществилось. Исходя изъ сравненія Лаокоона въ поэзіи и скульптурѣ, онъ проводитъ границы между поэзіей и живописью, причемъ подъ живописью разумѣетъ образовательныя искусства вообще, а подъ поэзіей—искусства, подражающія дѣйствію, какъ онъ самъ говоритъ въ своемъ предисловіи. Все-таки установленіе границъ поэзіи и живописи представляетъ главную цѣль Лессинга. Но самый выборъ сравненія поэтическаго произведенія съ скульптурнымъ не можетъ быть названъ удачнымъ. Впрочемъ, Лессингъ часто оставляетъ Лаокоона и беретъ для сравненія поэзіи и живописи другіе примѣры. Сдѣланные имъ выводы теперь не могутъ быть принимаемы безусловно. Но прежде, чѣмъ перечислить всѣ недостатки Лессингова „Лаокоона“ и сообщить поправки и дополненія, сдѣланныя писателями, современными Лессингу, а также позднѣйшей эстетикою, я представлю сжатое резюмѐ тѣхъ результатовъ, которые получилъ Лессингъ чрезъ сравненіе произведеній поэзіи съ образовательными искусствами.

Зародышъ сравнительной эстетики заключается въ извѣстномъ афоризмѣ Симонида: „живопись есть нѣмая поэзія, а поэзія есть говорящая живопись“. Плутархъ замѣчаетъ, что точно такъ же можно назвать поэзію, въ отношеніи оркестрики, говорящимъ танцовальнымъ искусствомъ, а послѣднее—нѣмою поэзіею. Гёте называлъ музыку застывшей архитектурой, а архитектуру замерзшею музыкой. Такія изреченія, не смотря на все свое остроуміе, только фигурально намекаютъ на черты сходства между сравниваемыми искусствами, но не выясняютъ ихъ особенностей и лишь способствуютъ смѣшенію ихъ границъ. Слова Симонида весьма долго служили закономъ для поэтовъ и живописцевъ. Первые старались рисовать словами, вторые разсказывать предметами и лицами, изобра-

женными въ картинахъ. Въ результатѣ получались скучныя описанія у поэтовъ и туманныя аллегоріи у живописцевъ. Противъ такого вторженія въ чуждыя данному искусству области, противъ подобнаго несоблюденія границъ между поэзіей и образовательными искусствами, возсталъ Лессингъ. Онъ доказалъ въ своемъ „Лаокоонѣ“, что особенности матеріаловъ этихъ искусствъ, изъ которыхъ одно создаетъ свои произведенія во времени, а другое въ пространствѣ, обусловливаютъ и особенности воспроизведенія ихъ сюжетовъ, отчего нѣкоторыя темы болѣе соотвѣтствуютъ поэзіи, а другія — образовательнымъ искусствамъ. Если же поэзія и образовательныя искусства изображаютъ одинъ и тотъ же сюжетъ, то способъ такого изображенія долженъ руководствоваться особыми, каждому искусству порознь присущими законами. Лессингъ вывелъ эти законы, сравнивая поэтическія произведенія съ произведеніями образовательныхъ искусствъ, преимущественно же статую Лаокоона съ отрывкомъ изъ Энеиды Виргилія, изображающимъ тотъ же сюжетъ, и обозначилъ границы разсматриваемыхъ имъ искусствъ въ весьма рѣзкой формулѣ, недостатокъ которой, какъ это будетъ видно далѣе, происходитъ именно отъ излишней строгости въ разграничиваніи областей. Выведенные Лессингомъ законы были плодомъ всего его эстетическаго воззрѣнія на сущность искусства и красоты.

Одно изъ главныхъ убѣжденій Лессинга состояло въ томъ, что цѣль искусства есть не назиданіе, не нравственное улучшеніе, а воспроизведеніе прекраснаго. Если же оно достигнуто художникомъ, то благотворное вліяніе на нравственность получается само собою. Высказывая этотъ взглядъ, онъ противодѣйствовалъ всякимъ тенденціознымъ примѣсямъ въ искусствѣ и способствовалъ стремленію только къ прекрасному, утверждая, что „конечная цѣль искуства есть наслажденіе“. Это наслажденіе Лессингъ понималъ какъ созерцаніе красоты, а не какъ холодное сравненіе точной копировки съ взятою моделью, и поэтому требовалъ, чтобы художникъ не только *прекрасно рисовалъ*, но и *рисовалъ* бы *прекрасное*. Онъ понималъ красоту въ смыслѣ Винкельмана, выработавшаго свое понятіе о ней изученіемъ греческаго искусства, преимущественно скульптуры.

Все стремленіе греческой культуры заключалось въ полномъ равновѣсіи, достигаемомъ равномѣрнымъ развитіемъ всѣхъ частей тѣла и всѣхъ сторонъ духа. Гимнастика культивировала тѣло, му-

зыка душу. Физическая красота грековъ отразилась въ ихъ скульптурѣ, духовная — въ ихъ поэзіи. Послѣдняя какъ-бы свидѣтельствуетъ, что̀ должны были бы чувствовать, думать и дѣлать эти прекрасныя мраморныя тѣла. Подобно тому, какъ греческая красота заключалась въ равновѣсіи тѣла и духа, другими словами, формы и содержанія, такъ нравственность грековъ обусловливалась равновѣсіемъ духовныхъ силъ. Это моральное равновѣсіе въ сущности было тѣмъ покоемъ, который эпикурейцы называли атараксіей, а стоики—апатіей. Создавая типы боговъ, греческіе художники надѣляли ихъ тѣмъ душевнымъ спокойствіемъ, въ которомъ заключалась высшая греческая духовная красота. Винкельманъ преимущественно выработалъ свою идею красоты на подобныхъ скульптурныхъ произведеніяхъ грековъ. Онъ не зналъ того реализма, въ который впали потомъ греки, изображая людей, а иногда даже, боговъ, какъ это доказали позднѣйшія изслѣдованія, напримѣръ, открытіе пергамскихъ мраморовъ.

Винкельманъ утверждаетъ, что „общій признакъ греческаго мастерскаго произведенія есть простота и тихое величіе, какъ въ положеніи, такъ и въ выраженіи. Подобно глубинѣ морской, всегда спокойной, какъ ни бушевала бы поверхность, выраженіе греческихъ фигуръ, при всѣхъ ихъ страстяхъ, свидѣтельствуетъ о великой, серьезной, степенной душѣ“ [1]). По мнѣнію того же Винкельмана, „душа понятнѣе при сильныхъ страстяхъ; но она велика и благородна въ состояніи единства и покоя“ [2]).

Греческіе художники, желая придать величіе и благородство своимъ богамъ, надѣляли ихъ безмятежнымъ покоемъ. Къ тому же самому приводило грековъ стремленіе къ высшему идеалу въ изображеніи ихъ божествъ,—къ тому идеалу, въ которомъ они олицетворяли самую сущность своихъ религіозныхъ представленій. „Чѣмъ спокойнѣе положеніе тѣла—пишетъ Винкельманъ,—тѣмъ способнѣе оно выразить настоящій характеръ души: во всѣхъ положеніяхъ, значительно уклоняющихся отъ спокойнаго, душа находится въ насильственномъ состояніи“ [3]). Поэтому красоту Винкельманъ срав-

[1]) Gedanken uber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Biedhauerkunst. (См. Winckelmann's Werke, herausgegeben von Fernow. Dresden. 1808. Bd. I. S. 31).

[2]) Ibid. Bd. I. S. 33.

[3]) Ibid. Bd. I. S. 33.

ниваетъ съ „чистѣйшей водой“, которая, чѣмъ менѣе имѣетъ вкуса, тѣмъ чище и тѣмъ здоровѣе [1]). Идеально-прекрасное заключается въ той общности, въ той отвлеченной, никакому реальному положенію не соотвѣтствующей формѣ, которая чужда всякой опредѣленной, индивидуальной характеристичности, всякой точной психологической экспрессіи [2]).

Такое понятіе о прекрасномъ можно было почерпнуть изъ односторонняго изученія греческихъ статуй, изъ которыхъ, дѣйствительно, бо́льшая часть, если изображаетъ боговъ, находится въ состояніи покоя и не проявляетъ на лицахъ никакого опредѣленнаго выраженія.

Далѣе я буду имѣть случай указать на исправленіе подобнаго взгляда на красоту, сдѣланное современной эстетикой, опирающейся на болѣе многочисленные факты, чѣмъ тѣ, которыми располагалъ Винкельманъ. Пока замѣчу лишь, что его взгляды, не смотря на свою односторонность, а, слѣдовательно, и ошибочность, имѣли все-таки въ высшей степени благотворное вліяніе на искусство его времени. Устанавливая идею красоты въ той упрощенной идеализаціи, въ силу которой все характеристически-индивидуальное устраняется, давая мѣсто наибольшей общности, чистотѣ и всеобъемлемости типа, Винкельманъ возсталъ противъ вычурности, изысканности, обилія прикрасъ и отсутствія изящной простоты въ стилѣ рококо, царившемъ, благодаря французскому авторитету, въ европейскомъ вкусѣ.

То, что Винкельманъ установилъ въ теоріи, Лессингъ провелъ въ жизнь. Онъ разгромилъ направленіе искусства, процвѣтавшаго подъ опекой версальскаго меценатства, и установилъ законы, діаметрально-противоположные французской эстетикѣ.

Въ ней еще со времени Буало́ установилось мнѣніе, что достоинство художественнаго произведенія основано на мастерствѣ и точности копировки. Благодаря вѣрности подражанія, училъ Буало́, всякое точно переданное чудовище можетъ представлять глазамъ

---

[1]) Winckelman, Vorlaufige Abhandlung von der Kunst der Zeichnung der alten Volker. (Winckelmann's Werke, herausgegeben von Heinrich Meyer und Iohann Schulze. Dresden. 1817. Bd. VII. S. 76—77).

[2]) Ibid. Bd. VII. S. 76—77.

пріятное зрѣлище [1]). Хотя Буалò жилъ цѣлымъ столѣтіемъ раньше Лессинга, однако теорія перваго продолжала царить во Франціи и въ XVIII в. Современникъ Лессинга, Баттё, рекомендуетъ молодымъ людямъ учить „L'art poetique“ Буалò наизусть. Значеніе имитаціи въ искусствѣ Баттè увеличиваетъ еще болѣе. Доведя до крайности ученіе Аристотеля, утверждавшаго, что предметы ужасные могутъ нравиться въ подражаніи, благодаря свойству человѣческой природы наслаждаться упражненіемъ своей познавательной способности, Баттё приходитъ къ тому убѣжденію, что будто-бы предметы страшные и некрасивые наиболѣе соотвѣтствуютъ эстетическому созерцанію въ художественномъ изображеніи. Этотъ парадоксъ онъ доказываетъ, основываясь на корыстныхъ инстинктахъ человѣческой природы, возбуждающихся при пріятныхъ зрѣлищахъ и оскорбляющихся невозможностью ихъ присвоить, такъ какъ искусство даетъ лишь одинъ призракъ реальныхъ вещей. При созерцаніи же предметовъ непріятныхъ, воспроизведенныхъ искусствомъ, никакого корыстнаго влеченія не возбуждается, и остается одно чистое восхищеніе виртуозностію художника.

Совершенно обратнымъ образомъ смотритъ на значеніе подражанія въ искусствѣ Лессингъ. Онъ объясняетъ изображеніе некрасивыхъ предметовъ въ искусствѣ лишь однимъ тщеславіемъ художниковъ: такія художественныя произведенія привлекаютъ вниманіе одною ловкостію въ копировкѣ, такія картины интересны не красотою, на нихъ изображенной, а вѣрностію имитаціи, свидѣтельствующей о техническомъ мастерствѣ кисти. Образовательныя искусства, по мнѣнію Лессинга, имѣютъ средства изображать и прекрасное, и безобразное; но если имъ подобаетъ быть искусствами изящными, то они должны воспроизводить лишь прекрасное.

Прилагая эти соображенія къ группѣ Лаокоона, Лессингъ говоритъ: „Художникъ заботился о выраженіи высшей красоты при условіи тѣлесной боли. Во всей своей жестокой силѣ, эта боль несовмѣстима съ красотой: поэтому онъ долженъ былъ ослабить ее. Крикъ онъ долженъ былъ превратить въ стоны, не потому, чтобы

[1]) По словамъ Буалò:

„Il n'est pas de serpent, ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable“.

крикъ обличалъ неблагородную душу, но потому, что онъ искажаетъ лицо неблагообразнымъ выраженіемъ. Стоитъ только представить себѣ въ мысляхъ Лаокоона съ раскрытымъ для крика ртомъ, чтобы понять сказанное. Заставьте только его кричать, и судите: то былъ образъ, внушавшій состраданіе, ибо въ немъ боль соединилась съ красотой; теперь же это—непріятная, отвратительная фигура, отъ которой охотно отвернешься, потому что видъ боли возбуждаетъ неудовольствіе, если красота не приходитъ на помощь, чтобы превратить это неудовольствіе въ сладкое чувство состраданія. Одно широкое открытіе рта, — не говоря уже о томъ, какое насильственное и непріятное выраженіе получили бы и другія части лица,—есть въ живописи пятно, а въ ваяніи углубленіе, производящее самое отталкивающее впечатлѣніе“ [1]).

Примѣнимо-ли все сказанное къ Лаокоону въ поэзіи?

Въ своей Энеидѣ, Виргилій говоритъ о Лаокоонѣ: „Тщетно терзаемъ, пронзительный стонъ ко звѣздамъ онъ подъемлетъ“. Для такого пронзительнаго стона необходимо широкое отверстіе рта, и поэтъ нисколько не смущался мыслью понизить красоту созданнаго имъ образа. У поэтовъ, кричащіе люди выводятся даже на сцену, какъ, напримѣръ, Геркулесъ и Филоктетъ у Софокла. Поэзія не только рѣшается портить красоту созданныхъ ею образовъ, позволяя имъ кричать, но даже смѣло изображаетъ безобразное само по себѣ, а не обезображенное лишь какимъ-нибудь случайнымъ явленіемъ, напримѣръ, крикомъ. Для доказательства, Лессингъ приводитъ Терсита въ Иліадѣ Гомера.

И такъ, безобразное само по себѣ, или красота, обезображенная чѣмъ-либо, неумѣстны въ живописи, но возможны въ поэзіи.

Причина, по которой безобразное не понижаетъ эстетическаго достоинства поэтическаго произведенія, а портитъ пластическое, заключается, по мнѣнію Лессинга, въ томъ, что поэзія изображаетъ предметы, описывая ихъ послѣдовательно, по частямъ, и такимъ образомъ даетъ лишь весьма неясное представленіе о цѣломъ; пластическое же искусство открываетъ взору предметъ во всей совокупности его частей, которыя оскорбляютъ эстетическое чувство, если не обнаруживаютъ сочетанія, сообразнаго съ законами красоты. При слушаніи или чтеніи поэтическаго произведенія не воз-

[1]) Лессингъ, Лаокоонъ, переводъ Эдельсона. Москва. 1859 г., стр. 14 и 15.

никаетъ цѣльнаго образа, а являются въ послѣдовательномъ порядкѣ лишь части этого образа. Оттого поэтическій образъ далеко не такъ ясенъ нашимъ духовнымъ очамъ, какъ предметъ, изваянный или нарисованный, цѣликомъ доступный непосредственному воспріятію посредствомъ зрѣнія. Въ то время, какъ мы слѣдимъ за описаніемъ той или другой части изображаемаго поэзіей образа, описанныя прежде части успѣваютъ изгладиться изъ нашей памяти; между тѣмъ онѣ всѣ остаются на лицо въ произведеніяхъ образовательнаго искусства.

Это отличіе поэзіи отъ живописи зависитъ отъ особенностей матеріала каждаго изъ искусствъ. Живопись употребляетъ краски, которыми рисуетъ изображеніе предмета, занимающаго извѣстное пространство и представляющагося взорамъ зрителя во всей совокупности своихъ частей. Поэзія употребляетъ слова, которыя, слѣдуя одно за другимъ въ продолженіи извѣстнаго времени, не показываютъ слушателю, или читателю, предмета заразъ, но излагаютъ его по частямъ, переходя отъ одной къ другой въ извѣстной послѣдовательности времени.

Вслѣдствіе этого, поэзія не можетъ соперничать съ живописью въ изображеніи предметовъ. Въ живописи оно несравненно яснѣе, реальнѣе, въ поэзіи же болѣе или менѣе туманно, неопредѣленно. Вотъ почему безобразное въ поэзіи не такъ оскорбляетъ эстетическое чувство, какъ въ живописи, гдѣ оно рѣжетъ глаза всею силою совокупнаго, одновременнаго изображенія всѣхъ дисгармонизующихъ частей своихъ. Слабость поэзіи въ дѣлѣ конкретнаго изображенія предметовъ даетъ ей возможность повѣствовать о безобразномъ; но тотъ же самый недостатокъ мѣшаетъ ей воспроизводить прекрасныя тѣла. Какъ бы она ни старалась изобразить, напримѣръ, красивое лицо, она не въ силахъ сдѣлать это такъ ясно и опредѣленно, какъ живопись. Въ этомъ отношеніи, поэзія уступаетъ пальму первенства пластическимъ искусствамъ.

Если поэзія можетъ браться за изображеніе безобразнаго, вслѣдствіе своей неспособности давать о немъ вполнѣ наглядное представленіе, если она не способна воспроизводить красивыя тѣла съ достаточною опредѣленностью, въ чемъ же заключается ея область?

Лессингъ отвѣчаетъ на этотъ вопросъ указаніемъ на пріемы Гомера.

Императорская Академия

Въ Иліадѣ, вмѣсто описанія предметовъ, разсказывается о постепенномъ ихъ возникновеніи, или же сообщается о производимомъ ими впечатлѣніи на зрителей. Такъ, напримѣръ, Гомеръ не описываетъ намъ самаго щита Ахиллеса, а постепенное его производство въ мастерской Гефеста. Вмѣсто повѣствованія о красотѣ Елены, Гомеръ указываетъ на впечатлѣніе, которое испытали старцы Иліона, когда ее увидали (Иліада. Пѣснь III).

На основаніи всѣхъ этихъ соображеній, Лессингъ устанавливаетъ законъ, вообще сохраняющій свое значеніе въ эстетикѣ и до настоящаго времени. Этотъ законъ заключается въ слѣдующемъ: „Живопись должна изображать предметы, тѣла, а поэзія—дѣйствія“.

Вспомнивъ, что Лессингъ подъ живописью разумѣетъ образовательныя искусства вообще, посмотримъ, какую параллель проводитъ онъ между Лаокоономъ въ скульптурѣ и Лаокоономъ въ поэзіи, и насколько это сравненіе подтверждаетъ вышеприведенный законъ.

Въ своей Энеидѣ, Виргилій разсказываетъ о томъ, что̀ дѣлалъ Лаокоонъ, и какъ змѣи, приплывъ къ берегу, обвили его дѣтей и его самого. Слѣдовательно, поэтъ изобразилъ дѣйствіе Лаокоона и змѣй. Скульптура же показываетъ тѣла Лаокоона и его двухъ сыновей, обвитыя змѣями. Она представила предметъ, о дѣйствіяхъ которыхъ разсказано поэтомъ.

Обращая вниманіе на мельчайшія особенности поэтическаго и пластическаго изображеній даннаго сюжета, Лессингъ указываетъ на счастливую мысль связать въ одну группу отца и дѣтей посредствомъ змѣй. Эту мысль, столь художественно выполненную въ скульптурной группѣ, онъ находитъ и у Виргилія. „Поэтъ—замѣчаетъ Лессингъ—изобразилъ змѣй необыкновенной величины; онѣ уже охватили своими кольцами дѣтей, и когда отецъ подоспѣлъ къ нимъ на помощь, они схватываютъ и его. По величинѣ своей, они не могли сразу распутаться отъ дѣтей и, слѣдовательно, было мгновеніе, когда они успѣли уже схватить отца своими головами и передними частями, а оконечностями еще были обвиты вокругъ дѣтей“ („Лаокоонъ“, стр. 38).

Сходство между поэтическимъ и пластическимъ изображеніями Лаокоона заключается еще и въ томъ, что какъ то, такъ и другое, оберегаетъ руки фигуръ отъ обвивовъ змѣй: руки оставлены

свободными, такъ какъ и поэтъ, и скульпторъ сознавали, что отъ ихъ положенія, отъ ихъ жестовъ, выигрываетъ экспрессія изображаемыхъ лицъ.

Но сходство между Лаокооном̀ъ въ поэзіи и Лаокооном̀ъ въ скульптурѣ этимъ только и ограничивается. У Виргилія змѣи

> Дважды ужъ грудь обвили и, дважды чешуйчатой выей
> Вью страдальца связавъ, головами машутъ высоко.

„Эта картина — пишетъ Лессингъ — производитъ удивительно полное дѣйствіе на наше воображеніе; благороднѣйшія части тѣла сдавлены до задушенія, и ядъ направленъ прямо въ лицо“ [1]). Поэту важно было избрать могущество змѣй и неотразимость ихъ нападенія. И онъ достигнулъ своей цѣли. Но что̀ было бы, если бы скульпторъ буквально воспроизвелъ этотъ поэтическій образъ? Змѣи прикрыли бы тѣ части тѣла, обнаружить которыя такъ важно скульптору, потому что въ нихъ сосредоточивается вся сила экспрессіи. Согласно съ описаніемъ поэта [2]), они представили бы тѣла, задушаемыя обвивами змѣй: исчезла бы столь красивая пирамидальность группы, вслѣдствіе утолщенія отъ двоякаго обвива змѣй вокругъ шеи; рѣзко выставлялись бы изъ всей массы двѣ змѣиныя, отвратительныя, острыя головы.

Все это долженъ былъ измѣнить скульпторъ, потому что онъ создавалъ не только для воображенія, къ которому обращается поэтъ, но и для глазъ зрителя. Художнику необходимо было представить зрѣнію красивую форму, до которой поэту не было дѣла, потому что матеріалъ его искусства давалъ ему возможность изобразить не столько внѣшность событія въ данный моментъ, сколько его ходъ.

Весьма важное различіе представляютъ одежда у Лаокоона въ поэзіи и ея отсутствіе у Лаокоона въ скульптурѣ. У Виргилія Лаокоонъ одѣтъ, какъ подобаетъ жрецу, совершающему жертвоприношеніе. Въ скульптурѣ же онъ изображенъ нагимъ. Поэтъ былъ вѣренъ дѣйствительности; скульпторы, отступивъ отъ нея, должны были имѣть важное основаніе. Лессингъ объясняетъ это

---

[1]) „Лаокоонъ“ стр. 39.

[2]) Лессингъ сообщаетъ, что были живописцы, рабски слѣдовавшіе поэту. „Но что̀ изъ этого вышло—можно видѣть съ отвращеніемъ на одномъ рисункѣ Фр. Клейна“ въ Драйденовскомъ изданіи Виргилія (см. „Лаокоонъ“, стр. 40).

искаженіе дѣйствительности со стороны художниковъ высшими эстетическими соображеніями. „У поэта—замѣчаетъ онъ—одежда не есть одежда; она не закрываетъ ничего, и воображеніе наше проникаетъ повсюду сквозь нее“. Одежда же въ скульптурѣ преграждаетъ доступъ зрѣнію къ красотамъ тѣла и терпима лишь на столько, на сколько своими складками обрисовываетъ выпуклости формъ человѣческаго организма. Такъ какъ высшая красота присуща человѣческому тѣлу, и съ нимъ въ этомъ отношеніи не можетъ сравниться не только никакая одежда, но и вообще ничто въ мірѣ, а скульпторы, какъ художники, должны были преимущественно стремиться къ прекрасному, то въ этомъ случаѣ, ради красоты, они пожертвовали даже истиной.

III.

Таково объясненіе Лессинга, такова въ общихъ чертахъ параллель, проведенная имъ между поэзіей и образовательными искусствами, между Лаокоономъ въ поэмѣ Виргилія и группою Лаокоона въ скульптурѣ. Эти мысли Лессинга были дополнены другими писателями, задумывавшимися надъ Лаокоономъ, напримѣръ, Гёте; онѣ встрѣтили строгую критику со стороны Гердера и подверглись нѣкоторымъ измѣненіямъ и поправкамъ современныхъ эстетиковъ.

Если Лессинга можно упрекнуть въ томъ, что по произведеніямъ поэзіи и скульптуры онъ выводитъ заключеніе о поэзіи и живописи (хотя и оговаривается, что подъ живописью разумѣетъ образовательныя искусства вообще), то еще больше заслуживаетъ онъ возраженія за сравненіе цѣльнаго, законченнаго, самостоятельнаго произведенія, какимъ является Лаокоонъ въ скульптурѣ, съ отрывкомъ изъ Энеиды, въ которой Виргилій о Лаокоонѣ упоминаетъ лишь мимоходомъ. Это возраженіе дѣлаетъ Гете въ своихъ „Пропилеяхъ“. Какъ часть цѣлаго, какъ разсказъ эпизодически введенный въ обширную эпопею, отрывокъ Энеиды, повѣствующій о Лаокоонѣ не можетъ равняться по эстетическому достоинству съ превосходнымъ созданіемъ скульптуры, за какое группа Лаокоона признана великими художественными авторитетами, начиная съ Микель Анджело, видѣвшаго въ ней чудо искусства“ [1]).

[1]) Вообще установилось мнѣніе, что это произведеніе какъ-бы воплощаетъ въ себѣ всѣ законы пластики. Вотъ нѣсколько мнѣній о Лаокоонѣ. „Въ знаменитой группѣ Лаокоона и его дѣтей, пишетъ Дидро, меня всего болѣе трогаетъ достоинство человѣка,

Выбранный моментъ придалъ жизнь и движеніе мрамору. „Чтобы произведенія образовательныхъ искусствъ—пишетъ Гете—двигались передъ нашими глазами, необходимо выбирать мимолетное мгновенье; въ предшествующій моментъ ни одна часть цѣлаго не должна

сохраняемое имъ среди глубокой скорби. Чѣмъ менѣе страдающій человѣкъ жалуется, тѣмъ болѣе онъ меня трогаетъ" (Diderot, Oeuvres. Tome 12, p. 117).

По поводу Лаокоона Фейербахъ замѣчаетъ· „Благодаря дѣтямъ, эта группа изъ пронзительнаго, кричащаго унисона превратилась въ гармоническій аккордъ греческой пластики".

К. Джіусти пишетъ: «Лаокоонъ есть неисчерпаемый образецъ, показывающій, какъ искусство, не измѣняя природы и интенсивности сюжета, устраняетъ отвратительное, примиряетъ съ мучительнымъ, разрѣшаетъ диссонирующее въ согласную гармонію не идеями, которыя оно предлагаетъ уму угадывать изъ аллегорій, символовъ и намековъ, а обработкой сюжета съ истиннымъ пониманіемъ стиля. Лаокоонъ, какъ въ цѣломъ, такъ и въ частностяхъ, какъ бы внушенъ самимъ духомъ пластики". Очень высокаго мнѣнія о „Лаокоонѣ" Буркгардъ (см. его „Cicerone"). „Группа „Лаокоона" уже какъ группа абсолютно совершенна, хотя предназначена для созерцанія лишь спереди. Частности исполненія будутъ служить еще долго предметомъ изслѣдованія и поражать удивленіемъ. Если дать себѣ отчетъ о причинахъ отдѣльныхъ мотивовъ, то тотчасъ открывается цѣлая бездна художественной мудрости".

Впрочемъ, въ послѣднее время замѣтны попытки нѣсколько понизить художественное достоинство группы Лаокоона.

Такъ, напримѣръ, Кекулэ ставитъ группу Лаокоонъ ниже Пергамскаго фриза, изображающаго борьбу боговъ и гигантовъ. (См R. Kekulè, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon: Berlin und Stuttgart. 1883. s. 44—45). Для правильнаго заключенія по занимающему насъ вопросу, нужно было бы группу Лаокоона сравнить съ такимъ же цѣльнымъ, законченнымъ произведеніемъ поэзіи. Быть можетъ, во всей литературѣ, лишь одно произведеніе, воспроизводя одинаковый сюжетъ съ этою группою, могло бы выдержать сравненіе съ нею, а именно трагедія Софокла „Лаокоонъ", къ сожалѣнію утраченная.

Разсказъ Энеиды о Лаокоонѣ вложенъ въ уста Энея съ особой цѣлью, далекою отъ стремленія къ воспроизведенію прекраснаго въ этомъ сюжетѣ. Гете указываетъ на то, что Эней старается оправдать поступокъ троянцевъ съ деревяннымъ конемъ, ихъ рѣшеніе ввести его въ свой городъ. Ему выгодно утрировать все то, что способствовало этому шагу гражданъ Трои. Они рѣшились ввести коня въ свой городъ, испугавшись гибели Лаокоона, отсовѣтывавшаго довѣряться грекамъ и уговаривавшаго своихъ согражданъ не трогать коня. Энею необходимо было представить всю сцену гибели Лаокоона такъ, чтобы оправдать, на сколько возможно, поступокъ жителей Иліона. Поэтому Виргилій долженъ былъ изобразить этотъ эпизодъ, какъ наводящую ужасъ казнь, ниспосланную свыше. Для скульптора же этотъ сюжетъ представлялъ задачу—достигнуть, вмѣстѣ съ произведеніемъ физической боли, высшей красоты. По мнѣнію Гете, художественное достоинство группы Лаокоона заключается въ слѣдующемъ: опутанные змѣями отецъ и его два сына представляютъ группу, схваченную въ моментъ, выбранный въ высшей степени удачно, придавшій произведенію чрезвычайно изящную пирамидальную форму; ея симметричность и пропорціональность помогаютъ глазу обнять всѣ части и ихъ взаимныя отношенія. Оттого самая легкость восприятія зрительнаго впечатлѣнія доставляетъ наслажденіе созерцающему.

находиться въ выбранномъ положеніи; въ слѣдующее мгновеніе каждая часть должна быть принуждена перемѣнить это положеніе. Такимъ образомъ, произведеніе будетъ казаться живымъ милліонамъ созерцателей".

Чтобы убѣдиться въ справедливости этого въ отношеніи группы Лаокоона, Гёте совѣтуетъ передъ ней закрыть глаза и затѣмъ на мгновенье ихъ открыть, или ночью взглянуть на нее при внезапномъ освѣщеніи факеломъ. Позы отца и двухъ дѣтей группы обусловлены нападеніемъ змѣй; если же вдуматься въ положеніе каждаго изъ нихъ, то станетъ ясна необходимость измѣниться всей группѣ въ слѣдующій моментъ. Старшій сынъ менѣе всѣхъ опутанъ змѣями, и для него есть еще надежда спастись. Младшій сынъ окончательно во власти змѣй: онъ тихонько отстраняетъ змѣю, старающуюся просунуть голову подъ руку мальчика и сдѣлать вокругъ него еще новый оборотъ. Отецъ дѣлаетъ усилія вырваться изъ путъ; но, сдавливая лѣвой рукой змѣю, онъ вызываетъ укушеніе, мотивирующее положеніе его тѣла. Даже современная медицина доказала естественность позы Лаокоона, находя совершенно правильнымъ воспроизведеніе страшной боли, ощущаемой имъ въ лѣвомъ боку. Въ слѣдующій моментъ, положеніе всей группы должно измѣниться: змѣя или еще разъ обовьетъ младшаго сына, или его укуситъ и приведетъ въ новую позу. Отецъ, продолжая жать шею змѣи, или снова вызоветъ укушеніе, отчего измѣнится положеніе его тѣла, или заставитъ змѣю обратиться на старшаго сына, который успѣетъ освободиться совсѣмъ, или сдѣлается жертвою ядовитаго укушенія. Различная степень опасности, въ которой находятся члены этой группы, различныя ихъ позы, вызванныя, однако, одною и тою же причиной, именно нападеніемъ змѣй, удовлетворяютъ эстетическому требованію разнообразія, связаннаго единствомъ.

Согласно съ этимъ же закономъ, одно общее бѣдствіе вызываетъ въ насъ различныя чувства къ каждому лицу группы: мы боимся за старшаго сына, еще не вполнѣ обреченнаго на погибель, ужасаемся физическимъ и моральнымъ страданіямъ отца, уже укушеннаго змѣей и лишеннаго возможности спасти своихъ дѣтей; мы испытываемъ состраданіе къ безвыходному положенію младшаго сына, хотя еще не укушеннаго, но окончательно находящагося во власти змѣи. Экспрессія не доведена даже въ отцѣ до высшаго пароксизма, могущаго возбудить лишь отвращеніе. Наоборотъ, вся

группа находится, такъ сказать, въ усиленномъ crescendo возбужденія, дающемъ лишь импульсъ нашему воображенію продолжить сцену далѣе.

Все, что было замѣчено по поводу выбора момента въ изображеніи Лаокоона и его сыновей, симметричности группы, единства и разнообразія въ участи и положеніяхъ ея трехъ членовъ, ихъ экспрессіи, — относится къ красотѣ внѣшней формы, въ которую облеченъ данный сюжетъ. Что же касается до самаго содержанія группы, то Гёте находитъ его понятнымъ безъ всякаго отношенія къ миѳу [1]).

Въ группѣ Лаокоона не только соблюдены всѣ условія внѣшней красоты формы, но и даны всѣ средства для пониманія содержанія, которое ясно изъ самого произведенія, не нуждающагося ни въ какихъ постороннихъ объясненіяхъ. Одно изъ главныхъ требованій эстетики заключается въ томъ, чтобы художественное произведеніе было цѣльнымъ, представляло особый міръ, замкнутый, независимый, въ себѣ самомъ живущій и ни на что чуждое неопирающійся. Если художественное произведеніе лишено значенія микрокосма, если оно опирается на нѣчто постороннее и понятно не изъ самого себя, то представляетъ лишь иллюстрацію. Такою иногда является художественное произведеніе помимо намѣренія художника, желавшаго создать нѣчто цѣльное, но переступившаго за границы своего искусства. Подобное пониженіе художественнаго произведенія до зна-

---

[1]) „Скульптура—пишетъ Гете—по справедливости ставится такъ высоко, потому что она должна и можетъ доводить изображеніе до высочайшаго идеала и освобождаетъ человѣка отъ всего несущественнаго. И въ этой группѣ, Лаокоонъ—одно лишь имя. Его жреческій санъ, его троянскую національность, однимъ словомъ, всякую поэтическую и миѳологическую примѣсь, художники устранили. Онъ вовсе не то, чѣмъ сдѣлала его фабула: онъ просто отецъ съ двумя своими сыновьями, находящійся въ опасности погибнуть отъ двухъ страшныхъ животныхъ. Послѣднія — не посланныя богами, а естественныя змѣи, достаточно сильныя, чтобы совладѣть съ нѣсколькими людьми, но ни по виду, ни по дѣйствію, вовсе не являются какими-нибудь необыкновенными, мстящими, наказывающими существами. Согласно со своей природой, онѣ приползаютъ, опутываютъ, связываютъ свои жертвы, и одна, раздраженная рукою Лаокоона, змѣя кусаетъ. Если бы я не зналъ никакого объясненія этой группы, то я назвалъ бы ее трагической идилліей. Отецъ спалъ съ своими двумя сыновьями; они были обвиты змѣями, и, проснувшись, стремятся освободиться изъ этой живой сѣти“ Эти слова Гете исчерпываютъ все отношеніе Лаокоона въ скульптурѣ къ Лаокоону въ поэзіи. Они же наводятъ на соображеніе о различіи между самостоятельнымъ художественнымъ произведеніемъ и иллюстраціей.

ченія иллюстраціи часто встрѣчается въ современномъ искусствѣ, заимствующемъ свои сюжеты изъ поэзіи.

Отличіе самостоятельнаго художественнаго произведенія отъ иллюстраціи особенно рельефно выступаетъ въ произведеніяхъ на сюжетъ Лаокоона.

По поводу рабскаго подражанія поэту въ данномъ случаѣ Лессингъ замѣчаетъ: „Двойной обвивъ змѣй закрылъ бы все тѣло, и подведенный животъ, который такъ много способствуетъ выраженію, былъ бы не виденъ. Тѣ же части тѣла, которыя остались бы видимыми выше, или ниже, или между колецъ, представляли бы лишь слѣды внѣшняго давленія, а не внутренней боли. Съ другой стороны, нѣсколько разъ обвитая шея отняла бы у группы то пирамидальное завершеніе, которое такъ пріятно глазу. Наконецъ, выходящія изъ этой широкой массы двѣ острыя головы змѣй были бы столь рѣзкимъ нарушеніемъ мѣры, что видъ цѣлаго произведенія произвелъ бы очень непріятное впечатлѣніе“ [1]).

Въ Помпеѣ найдена сохранившаяся картина, на которой изображена гибель Лаокоона и его сыновей [2]). На ней нарисованъ младшій ребенокъ уже мертвымъ; старшій сынъ, видимый спереди, борется съ напавшей на него змѣей и устремляетъ умоляющіе взоры къ небу; Лаокоонъ, въ полномъ облаченіи жреца, стоя на ступеняхъ алтаря, стремится на помощь къ старшему сыну, но змѣя уже напала на него самого. Жертвенный быкъ пользуется смятеніемъ и убѣгаетъ. Въ отдаленіи видна толпа испуганныхъ троянцевъ и стѣны ихъ города. Картина напоминаетъ скульптурную группу положеніемъ Лаокоона на ступеняхъ алтаря и обнаруживаетъ близкое заимствованіе изъ Энеиды Виргилія. На ней мы видимъ того жертвеннаго быка, который „бѣсится и реветъ, оторвавшись отъ цѣпи“, и служитъ поэту для сравненія своего съ Лаокоономъ.

Хотя Лессингъ и находитъ у Виргилія моментъ, въ который Лаокоонъ былъ связанъ змѣями одновременно со своими дѣтьми, но намекъ на этотъ моментъ весьма теменъ, и нѣкоторые его оспаривали. Наконецъ, онъ продолжался мгновенье, и слѣдовательно, въ положеніи Лаокоона и его дѣтей на картинѣ, нельзя видѣть от-

[1]) Лаокоонъ, стр. 39—40.

[2]) Читатель можетъ ее найти у Кекулэ (R. Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Berlin und Stuttgart. 1883. S. 28).

ступленія отъ поэта. Вообще, картина несравненно ближе къ Виргиліеву описанію гибели Лаокоона и къ самой дѣйствительности, чѣмъ группа. Отсутствіе одежды на жрецѣ въ группѣ Лаокоона есть весьма смѣлое отступленіе отъ правдоподобности. Но ея присутствіе на картинѣ именно и обнаруживаетъ все художественное значеніе этого отступленія въ группѣ. Одѣяніе скрываетъ дѣйствіе укушенія змѣи на тѣло, а задача художника заключается въ данномъ случаѣ въ выраженіи „высшей красоты при условіи тѣлесной боли“ („Лаокоонъ“, стр. 14).

Эта высшая красота заключается въ противорѣчіи, которое замѣчается между экспрессіей тѣла и экспрессіей лица: положеніе тѣла выражаетъ страшную физическую боль, а лицо — моральное страданіе. Перевѣсъ психическаго горя надъ моральнымъ и дѣлаетъ для насъ Лаокоона предметомъ эстетическаго созерцанія; въ противномъ случаѣ, т. е., если бы мы видѣли въ немъ одно физическое страданье, то зрѣлище было бы ужасное. Если бы одежда скрывала отъ насъ проявленіе физической боли, то мы симпатизировали бы лишь душевному горю Лаокоона, но не имѣли бы повода восхищаться его нравственнымъ достоинствомъ, проявляющимся именно въ томъ, что страшная боль въ тѣлѣ не можетъ заставить его забыть о дѣтяхъ и перестать скорбѣть объ ихъ участи.

Близость одного художественнаго произведенія къ другому важна лишь въ иллюстраціи, т. е. тогда, когда одно искусство помогаетъ другому и выполняетъ то, что это второе искусство не въ силахъ изобразить ясно, опредѣленно, одними своими средствами. Для самостоятельнаго художественнаго произведенія эти отступленія необходимы; сюжетъ же гибели Лаокоона вынуждаетъ уклониться даже отъ самой дѣйствительности, ради высшихъ эстетическихъ соображеній. Вѣдь самъ Аристотель допускаетъ уклоненіе искусства отъ истины напр. въ трагедіи—смѣшеніемъ дѣйствительнаго съ вымышленнымъ [1]). Такое отступленіе въ группѣ Лаокоона лишь служитъ для интереса болѣе возвышенной правды. Искусство не имѣетъ своей цѣлью сообщать о совершившихся фактахъ. Лаокоонъ созданъ не для повѣствованія о когда-то случившемся про-

[1]) Насколько Аристотель ставилъ красоту выше остальныхъ условій и даже правды въ художественномъ произведеніи, видно изъ слѣдующихъ его словъ „Простительно невѣдать, что оленья самка бываетъ безъ рогъ, чѣмъ дурно ее нарисовать“. (В. И. Захаровъ, Поэтика Аристотеля Варшава 1885 г , стр 95).

исшествіи, а для художественнаго воспроизведенія той истины, что физическая сторона человѣческаго существа можетъ быть осилена нравственною, и что духовные интересы могущественнѣе тѣлесныхъ страданій.

Близость помпейской картины, изображающей гибель Лаокоона и его двухъ сыновей, къ поэтическому описанію того же сюжета у Виргилія, и даже къ самой дѣйствительности, не только не придаетъ картинѣ художественнаго достоинства, но и понижаетъ его. Поэтому, упомянутая картина никакъ не можетъ быть сравниваема съ группою Лаокоона и служить для параллели между скульптурой и живописью. Для такой параллели необходимы художественныя произведенія одинаковаго или близкаго эстетическаго достоинства. Съ картиной не удобно сравнивать группу Лаокоона также и потому, что это произведеніе скульптуры есть скорѣе рельефъ: группа разсчитана на то, чтобы ее можно было разсматривать не со всѣхъ сторонъ, какъ настоящее скульптурное произведеніе, а съ весьма немногихъ пунктовъ и преимущественно съ передней стороны. Кекуле утверждаетъ, что она не мыслима безъ стѣны позади ея.

Рельефъ есть переходная форма между собственно скульптурой и живописью. По переходной формѣ нельзя судить о характерѣ искусства, и рельефъ не годится для сравненія скульптуры съ живописью. Для такой параллели сравнительная эстетика можетъ найдти въ исторіи искусства болѣе подходящія произведенія. Лаокоонъ же интересенъ не столько по произведеніямъ разныхъ искусствъ, воплотившихъ идею его гибели, сколько по проведеннымъ по его поводу параллелямъ.

Предлагаемый этюдъ посвященъ обзору главныхъ результатовъ подобныхъ сравненій, начатыхъ въ „Лаокоонѣ“ Лессинга, продолженныхъ отчасти у Гёте, преимущественно же въ критикѣ Гердера на сочиненіе Лессинга и въ современной эстетикѣ.

IV.

Перехожу къ обзору возраженій Гердера Лессингу, по поводу сдѣланнаго послѣднимъ сравненія между поэзіей и образовательными искусствами. Гердеръ обращаетъ вниманіе на необходимость продолжить и расширить сравнительный методъ, употребленный Лессингомъ въ „Лаокоонѣ“. Поэзія отъ образовательныхъ искусствъ

слишкомъ далека. Ея специфическія особенности могутъ выясниться путемъ сравненія съ однороднымъ искусствомъ, какова музыка. Сравненіе поэзіи съ музыкой выяснило бы сущность поэтическаго матеріала. Гердеръ думаетъ, что ошибки Лессинга преимущественно зависятъ отъ недостаточно выясненнаго понятія о самомъ матеріалѣ поэзіи. Живопись, пишетъ Лессингъ, въ своихъ подражаніяхъ употребляетъ орудія и средства, совершенно отличныя отъ орудій и средствъ поэзіи: первая изъ нихъ — тѣла и краски въ пространствѣ, вторая—членораздѣльные звуки во времени (Лаокоонъ, стр. 102).

И такъ, по Лессингу, „слова“ для поэзіи имѣютъ то же значеніе, что „тѣла и краски“ для живописи. Гердеръ же утверждаетъ, что слова въ поэзіи не играютъ совершенно такой же роли, какую краски въ живописи. Поэзія не есть искусство чередующихся во времени звуковъ, какова музыка, которая могла бы, въ смыслѣ Лессинга, быть противопоставлена живописи — искусству исключительно одного пространства. Не поэзія, а музыка есть искусство исключительно времени, и поэзія была бы такимъ же искусствомъ, если бы ея матеріалъ заключался въ однихъ звукахъ. Гердеръ дѣлаетъ весьма тонкій анализъ матеріала поэзіи. Слово, по его мнѣнію, есть лишь условный знакъ, которымъ поэтъ возбуждаетъ въ воображеніи слушателя, или читателя, извѣстный образъ. Слѣдовательно, для поэзіи не столько важна звуковая сторона, сколько возбуждаемыя въ умѣ слушателя, или читателя, представленія. Образы, представленія, понятія и составляютъ главную сущность матеріала поэзіи. Вполнѣ отрицать значеніе звукового, такъ сказать, музыкальнаго элемента слова было бы нелѣпо. Быть можетъ, значеніе его особенно рельефно выступитъ при сравненіи поэтическихъ произведеній въ стихотворной формѣ съ музыкальными пьесами. Но отнюдь нельзя согласиться съ Лессингомъ во мнѣніи, будто бы слова для поэзіи суть то же, что тѣла и краски для живописи.

Развивая возраженіе Гердера Лессингу далѣе, позволяю себѣ замѣтить, что малѣйшее измѣненіе въ размѣрѣ фигуръ и въ краскахъ вліяетъ на картину и ея художественное достоинство; малѣйшее измѣненіе въ звукахъ точно также измѣняетъ музыкальную пьесу. Въ поэзіи же, при переводѣ произведенія на другой языкъ, звуки совершенно замѣняются звуками другого языка, но оста-

ются тѣ же образы, тѣ же представленія, тѣ же понятія, и напр. Иліада остается тою-же на всѣхъ языкахъ. Лишь драматическая поэзія, предназначенная для сценическаго представленія, обращается къ слуху и зрѣнію публики. Другіе роды поэзіи производятъ одинаковое впечатлѣніе, будутъ ли они прослушаны, т.-е. восприняты слухомъ, или прочтены, т.-е. восприняты зрѣніемъ. Наконецъ, поэтическое произведеніе доставляетъ такое же эстетическое впечатлѣніе, если будетъ прочтено слѣпцомъ, ощупывающимъ выпуклости буквъ, и слѣдовательно, будетъ возбуждать чрезъ осязаніе поэтическіе образы, сцены и настроенія.

И такъ, не звуковой элементъ словъ есть матеріалъ поэзіи, а преимущественно образы, представленія и понятія, возбуждаемые словами. Образы же дѣлаютъ поэзію искусствомъ не исключительно времени: они живутъ въ пространствѣ, хотя и идеальномъ. Вотъ почему поэты, вопреки Лессингу, всегда такъ охотно пытаются рисовать словами. Они сознаютъ, что поэтическій матеріалъ допускаетъ это, но при одномъ лишь условіи, именно—присутствія таланта. Современная эстетика пытается проникнуть въ тайны истинно-художественнаго, поэтическаго рисованья, какъ это мы увидимъ далѣе.

Лессингъ тоже допускалъ изображеніе предметовъ въ поэзіи, но подъ условіемъ, чтобы эти предметы, такъ сказать, разлагались въ дѣйствіе. Онъ ссылается на Гомера. Послѣдній изображаетъ щитъ Ахиллеса, показывая фантазіи своего слушателя, или читателя, постепенное возникновеніе этого щита. Такимъ пріемомъ Гомеръ сохраняетъ интересъ разсказа. Но все-таки щитъ Ахиллеса, благодаря этому пріему, далеко не запечатлѣвается въ нашемъ воображеніи и не возникаетъ, какъ цѣльный образъ, подобно нарисованному въ картинѣ. Слѣдовательно, этотъ пріемъ не помогаетъ поэту рисовать предметы, но обезпечиваетъ живость изложенія, потому что, изображая постепенное возникновеніе предмета, поэтъ просто держится въ границахъ своего искусства, сущность котораго заключается въ воспроизведеніи преимущественно дѣйствія. Лессингъ, анализируя изображеніе Альцины въ „Orlando furioso“ Аріосто, утверждаетъ, что въ ней нравится лишь грація, т. е. красота движенія. Глаза ея, пишетъ Лессингъ, производятъ на насъ впечатлѣніе не потому, что они черны и пламенны, но потому, что они кротки и медленны въ своихъ

движеніяхъ, что Амуръ порхаетъ около нихъ и разстрѣливаетъ оттуда весь свой колчанъ. Ротъ ея нравится не потому, что губы имѣютъ цвѣтъ прекрасной киновари и закрываютъ два ряда изящныхъ перловъ, но потому, что здѣсь рождается очаровательная улыбка („Лаокоонъ“ стр. 147). Лессингъ спрашиваетъ: представляетъ ли сколько-нибудь ясный образъ носъ Альцины, въ которомъ, по выраженію Аріосто, сама зависть не нашла бы ничего, подлежащаго исправленію? („Лаокоонъ“ стр. 142). На это, въ свою очередь, вопросомъ же отвѣчаетъ Гердеръ: какія же движенія долженъ производить этотъ носъ, чтобы стать граціознымъ? (Kritische Walder. Herders sämmtliche Werke herausgegeben von B. Suphan. Berlin 1878. Bd. III. S. 164).

И такъ, не всегда помогаетъ поэту приводить въ движеніе описываемый предметъ, превращать красоту въ грацію. Иногда, не дѣлая такихъ превращеній, онъ все-таки рисуетъ словами, соперничая съ живописью. Такъ, напр., Пушкинъ создаетъ чудный образъ совсѣмъ другимъ пріемомъ (заимствованнымъ изъ восточной поэзіи). Онъ рисуетъ портретъ Маріи въ своей Полтавѣ слѣдующими сравненіями:

«Она свѣжа, какъ вешній цвѣтъ,
Взлелѣянный въ тѣни дубравной,
Какъ тополь кіевскихъ высотъ,
Она стройна. Ея движенья,
То лебедя пустынныхъ водъ
Напоминаютъ плавный ходъ,
То лани быстрыя стремленья.
Какъ пѣна, грудь ея бѣла;
Вокругъ высокаго чела,
Какъ тучи, локоны чернѣютъ;
Звѣздой блестятъ ея глаза;
Ея уста, какъ роза, рдѣютъ.

Этими сравненіями поэтъ вызываетъ въ нашемъ воображеніи цѣлый рядъ красивыхъ образовъ. Они внушены Маріей. Какова же она была, чтобы вызвать у поэта такія сравненія? Наше воображеніе старается представить себѣ чело, окруженное роскошными волосами, дающими поводъ поэту сравнить ихъ съ тучами,—глаза, горящіе какъ звѣзды,—грудь, по цвѣту сходную съ пѣной,—уста, подобныя розѣ, и красота образовъ наэлектризовываетъ насъ въ высшей степени. Въ сущности же, описаніе наружности Маріи

весьма неопредѣленно. Мы знаемъ, что у нея черные волосы, блестящіе глаза, бѣлая грудь и алыя губы. Но самая неопредѣленность эта даетъ просторъ фантазіи, позволяетъ ей создать собственными силами образъ, достойный сравненій, дѣлаемыхъ поэтомъ. Все его искусство заключается въ способности дать толчекъ нашему воображенію, зажечь его яркостію образовъ, пылкостью лирическаго чувства. Распалять воображеніе воображеніемъ, по словамъ В. Гумбольдта, и есть секретъ художника.

Иногда поэтъ, чтобы создать какой-нибудь образъ, указываетъ только на двѣ, на три его характеристическія черты. Такъ, напр., Флоберъ, въ своемъ романѣ: „L'Éducation sentimentale", описывая танцующихъ на маскарадѣ (ст. 202), нѣсколькими словами характеризуетъ каждую личность; но выбранныя имъ черты такъ возбуждаютъ воображеніе, что оно дополняетъ весь образъ. Гердеръ былъ правъ, не соглашаясь съ Лессингомъ ограничивать область поэзіи изображеніемъ лишь дѣйствія. Изъ приведеннаго описанія красоты Маріи у Пушкина видно, что для художественнаго воспроизведенія предмета въ поэзіи нѣтъ необходимости изображать его двигающимся, граціознымъ. Въ данномъ случаѣ, Пушкинъ употребляетъ одинаковый пріемъ для изображенія граціи Маріи и описанія ея прекраснаго лица, не заставляя его двигаться, а подстрекая лишь воображеніе художественными сравненіями къ тому, чтобы подыскать достойный ихъ женскій образъ. Само Лессингово опредѣленіе дѣйствія, служащаго предметомъ поэтическаго воспроизведенія, отвергается Гердеромъ. „Предметы, которые сами по себѣ, или части которыхъ, слѣдуютъ одни за другими, называются вообще дѣйствіями" — пишетъ Лессингъ („Лаокоонъ" стр. 102). Послѣдовательное чередованіе предметовъ, или ихъ частей, не составляетъ еще дѣйствія. Воображеніе можетъ создать себѣ такой калейдоскопъ чередующихся образовъ, но дѣйствія все-таки не будетъ. Для этого нужна сила, мотивирующая послѣдовательность предметовъ, или ихъ частей, и эта сила есть настоящая область поэзіи. Гомеръ изображаетъ постепенное возникновеніе щита Ахиллеса, какъ результатъ работы Гефеста, которая и есть сила, производящая послѣдовательность частей изображеннаго предмета.

Но не одно дѣйствіе составляетъ область поэзіи. Насколько слову присущъ пластическій элементъ, заключающійся въ возбуж-

даемомъ имъ образѣ, настолько поэтъ въ правѣ рисовать словами. Особенность поэзіи именно и заключается въ ея способности изображать какъ дѣйствія, такъ и предметы.

Неудача въ описаніяхъ внѣшнихъ предметовъ зависитъ не отъ неспособности поэзіи воспроизводить внѣшнюю красоту, а отъ отсутствія таланта у поэта. Вмѣсто того, чтобы своимъ описаніемъ давать импульсъ воображенію, которое дополнитъ поэтическую картину собственными разгоряченными силами, бездарный писатель старается точнымъ описаніемъ мельчайшихъ подробностей устранить блѣдность, неопредѣленность и запутанность своихъ образовъ. Лессингъ вполнѣ правъ, упрекая въ этомъ отношеніи Галлера, пытавшагося воспѣть красоты растительнаго царства. Весьма остроумно Гердеръ обращаетъ упреки Лессинга къ Галлеру, какъ къ ботанику, который безсиленъ дать ясное представленіе объ изучаемыхъ растеніяхъ, не смотря на точный научный языкъ. Недостатокъ поэтическихъ описаній предметовъ зависитъ отъ того, что бездарный поэтъ не умѣетъ обойдти недостатокъ слова, неспособнаго давать полное, ясное, опредѣленное представленіе. Талантливый же поэтъ не только не смущается недостаткомъ матерьяла своего искусства, но и умѣетъ даже извлечь изъ него выгоду: не пытаясь съ точностью описывать воспѣваемый имъ предметъ, онъ лишь распаляетъ воображеніе читателя и неопредѣленностію созданнаго образа даетъ просторъ разыгравшейся фантазіи галлюцинировать совершенно свободно.

V.

Одно изъ средствъ придавать жизнь и интересъ описанію, совершенно упущенныхъ Лессингомъ и выясненныхъ только современной эстетикой, заключается въ лиризмѣ. Лиризмомъ отличаются произведенія Фрейлиграта отъ Галлеровскихъ „Альповъ“, и этотъ-то элементъ далъ ему возможность изобразить съ такою живостію красоты животнаго и растительнаго царства. Вся новѣйшая поэзія подтверждаетъ слова Ж. П. Рихтера, о томъ, что для описанія красотъ природы поэтъ долженъ превратить свое сердце въ камеру-обскуру ландшафта. Тогда онъ можетъ соперничать съ живописью. Для этого онъ надѣляетъ природу человѣческимъ чувствомъ, антропоморфизируетъ ее (пріемъ, слишкомъ знакомый для того, чтобы на немъ останавливаться), или же проводитъ параллель между

собственною, или вообще человѣческою жизнію и природой. Въ такомъ случаѣ, природа своею вѣчною неизмѣнностію, своею постоянною юностію, заставляетъ поэта забывать перемѣну, произведенную въ немъ жизненной борьбой:

«Съ тобой, владычица, привыкъ я забывать,
И то, чѣмъ былъ, какъ былъ моложе,
И то, чѣмъ нынѣ сталъ подъ холодомъ годовъ....
Тобою въ чувствахъ оживаю». [1])

Или же, наоборотъ, чрезъ сравненіе съ неизмѣннымъ теченіемъ жизни въ природѣ, собственные изъяны представляются поэту еще рѣзче и обусловливаютъ элегическій тонъ его описаній. Этотъ тонъ и составляетъ движущій рычагъ нашего чувства при чтеніи стихотворенія Пушкина: „Вновь я посѣтилъ“, гдѣ природа осталась та же, а поэтъ, покорный общему закону, измѣнился, пріѣхавъ въ свое помѣстье послѣ десятилѣтняго отсутствія. Еще глубже сказывается это элегическое чувство, внушенное судьбой цѣлой націи, еще торжественнѣе звучитъ мрачный аккордъ лиризма Байрона, навѣяннаго созерцаніемъ превратностей Греціи, утратившей свою прежнюю, полную радости и красоты жизнь и лежавшей въ его время въ оковахъ рабства. Тѣмъ разительнѣе представлялась поэту перемѣна судебъ Греціи, что природа ея осталась попрежнему прекрасной:

«Но это небо также сине,
Утесы дики, зеленъ лѣсъ.
Твои оливы зрѣютъ нынѣ,
Какъ при Минервѣ, въ вѣкъ чудесъ.
Какъ прежде, медъ течетъ янтарный,
Трудится рѣзвая пчела,
И, трудъ свершал благодарный,
Какъ прежде, вьется у дупла.
А лѣто длинное Эллады
И рядъ распавшихся колоннъ
Все также грѣетъ Аполлонъ.
Но спятъ разбитыя громады,
И слава спитъ въ оковахъ сна:
Природа царствуетъ одна». [2]).

Наконецъ, тотъ-же пріемъ параллелизма между измѣнчивостью жизни человѣчества и величественнымъ покоемъ природы далъ

[1]) Изъ „Чайльдъ-Гарольда“ Байрона, въ пер. Батюшкова.
[2]) Изъ „Чайльдъ-Гарольда“.

возможность Шиллеру, въ его „Прогулкѣ“, нарисовать въ грандіозномъ мировомъ ландшафтѣ картину всей судьбы человѣчества, сначала живущаго идиллическою жизнію на лонѣ природы, затѣмъ скопляющагося въ городахъ, гдѣ общая дѣятельность людей проявляется въ расцвѣтѣ промышленности, науки и искусства, гдѣ создается блестящая цивилизація, которая, однако, заслоняетъ природу отъ человѣчества, пока оно, истерзанное въ своихъ вѣчныхъ блужданіяхъ и погоняхъ за искусствомъ, за идеалами невозможнаго счастія, въ разрушеніи культурныхъ оковъ, въ „пеплѣ городовъ“, ищетъ возврата къ природѣ.

Во всѣхъ изображеніяхъ природы лирическая окраска придаетъ жизнь поэтической картинѣ.

Основываясь на современной поэзіи, которая рисуетъ внѣшніе предметы, подстрекая воображеніе читателя образными намеками на главныя характеристическія черты представляемаго лица, или же согрѣвая описанія лиризмомъ, современная эстетика освобождаетъ эпическую и въ особенности лирическую поэзію отъ закона Лессинга. Она подчиняетъ ему лишь поэзію драматическую, сущность которой заключается въ изображеніи дѣйствія. Его требовалъ Лессингъ отъ поэзіи вообще.

Точно также и современныя скульптура и живопись вышли изъ границъ, указанныхъ имъ Лессингомъ, найдя для того оправданіе въ измѣненіи самаго взгляда на прекрасное. Современныя живопись и скульптура полны движенія. Художники заинтересовываютъ насъ дѣйствіемъ изображенныхъ лицъ, глубиной драматизма въ схваченномъ моментѣ. Таковы грандіозныя картины Корнеліуса, фрески Каульбаха и пр. Въ своемъ описаніи Лаокоона, Гете обнаруживаетъ секретъ художника, изображающаго намъ фигуру въ преходящемъ моментѣ дѣйствія. Чтобы она казалась живою, движущеюся, нуженъ удачный выборъ позы, сохраненіе которой не мыслимо ни въ предшествующій, ни въ послѣдующій моменты. Впрочемъ, самъ Лессингъ цитуетъ Менгса, разбирающаго техническій пріемъ Рафаэля при изображеніи движущихся фигуръ („Лаокоонъ“, стр. 119 и 120). Слѣдовательно, онъ не можетъ отвергать изображенія дѣйствія въ живописи.

По поводу красивыхъ тѣлъ, изображенія которыхъ Лессингъ требуетъ отъ художниковъ, онъ замѣчаетъ, что современное ему искусство уже расширило въ этомъ отношеніи свои границы, стре-

мясь къ истинѣ и экспрессіи („Лаокоонъ“, стр. 16 и 17). Въ послѣдующую эпоху, это расширеніе границъ все увеличивалось, и, быть можетъ, напоминаніе стараго Лессингова закона было бы иногда и не безполезно... Презрѣніе къ абсолютной, академической красотѣ формъ, замѣчаемое въ современномъ искусствѣ, не вызывается одною лишь тенденціей къ правдѣ и экспрессіи. Частое отсутствіе красивыхъ тѣлъ въ живописи и скульптурѣ происходитъ и отъ измѣненія взгляда на самую сущность прекраснаго. Этотъ взглядъ очень удалился отъ взгляда Винкельмана, съ которымъ сходился Лессингъ. [1])

Впрочемъ, самое искусство грековъ, на которомъ строилъ свою теорію красоты Винкельманъ, предстало въ совсѣмъ иномъ видѣ послѣ недавнихъ открытій. Такъ, напримѣръ, мраморы пергамскаго алтаря показали намъ самихъ боговъ въ моменты высшаго драматизма, а ново-найденныя изображенія людей свидѣтельствуютъ о трезвомъ реализмѣ эллинскихъ художниковъ. Но измѣнившійся взглядъ на красоту не зависѣлъ исключительно отъ того или другого открытія въ греческомъ искусствѣ. Перемѣна совершилась гораздо ранѣе и обусловливается всѣмъ міросозерцаніемъ современнаго общества. Оно видитъ красоту не въ гармоническомъ равновѣсіи тѣла и духа, составлявшемъ идеалъ грека, а въ перевѣсѣ духа надъ тѣломъ. Современное общество предпочитаетъ тѣлесной красотѣ красоту духовную, нравственную. Пусть тѣло будетъ носить слѣды изнуренія и недуговъ, столь противныхъ греку, любившему прежде всего жизнь земную, физическую; но пусть на лицѣ будетъ печать глубокой думы или нравственной энергіи, — и оно взорамъ современнаго человѣчества предстанетъ въ блескѣ иной, высшей красоты. Оно любуется „Сократомъ“ г. Антокольскаго, этимъ „безобразнѣйшимъ изъ грековъ“, пожертвовавшимъ собственною жизнію, ради служенія нравственной идеѣ. Оно восторгается Мефистофелемъ, олицетворяющимъ тотъ свободный, неукротимый, пытливый, всеразлагающій и всеотрицающій умъ, который такъ плѣняетъ воображеніе читателя въ поэтическомъ изображеніи Мильтона, Гете и Байрона, и который съ такой леденящей насмѣшкой отражается въ мраморномъ челѣ, созданномъ рѣзцомъ того же Антокольскаго.

[1]) Лессингъ опредѣляетъ тѣлесную красоту, какъ „стройное сочетаніе разнообразныхъ частей“ („Лаокоонъ“, стр. 134).

Опредѣляя красоту, какъ „стройное сочетаніе частей“ [1]), Лессингъ не допускалъ въ образовательномъ искусствѣ выраженія аффекта въ высшемъ его пароксизмѣ. Высшая экспрессія приводитъ, по его мнѣнію, къ отвратительной гримасѣ. Онъ думаетъ, что это соображеніе заставило Тиманѳа закрыть лице Агамемнону, оплакивающему свою Ифигенію, приносимую въ жертву. Такой же точно пріемъ я встрѣтилъ въ одной картинѣ Зейделя [2]). Эта картина изображаетъ скорбь отца и матери по случаю смерти ихъ сына, извѣстіе о которой принесъ имъ тутъ же изображенный солдатъ: отецъ выронилъ трубку и смотритъ съ тупымъ отчаяніемъ, мать закрыла лицо руками. Такимъ образомъ, и Тиманѳъ, и Зейдель не рискнули изобразить высшую скорбь въ причиняемомъ ею искаженіи лица. Сдѣлано ли это потому, что скорбь обезображиваетъ лицо? Пожалуй, высшее ея проявленіе не соотвѣтствуетъ царскому величію Агамемнона, но она такъ естественна у матери солдата. „По мѣрѣ возрастанія степени какого-либо потрясенія, говоритъ Лессингъ, усиливается и соотвѣтствующее ей выраженіе лица; высочайшая степень представляетъ самыя рѣзкія черты, и нѣтъ ничего легче для искусства, какъ изобразить эти послѣднія“ [3]).

Черты лица, сопровождающія высшее проявленіе скорби, изобразить возможно. Но выражаютъ ли онѣ вполнѣ все то, что происходитъ въ такіе моменты въ душѣ человѣческой? Тамъ совершается такой сложный процессъ, что врядъ-ли его проявленіе можно уловить на лицѣ. Одно судорожное рыданіе не есть полное выраженіе высшей скорби; оттого оно и кажется гримасой, будучи закрѣплено въ изображенномъ на картинѣ моментѣ. Можетъ быть, сознаніе невозможности выразить на лицѣ все, что въ такія минуты переноситъ душа, заставило художника обозначить лишь намекомъ то, что онъ не могъ показать въ настоящемъ свѣтѣ. Положеніе Агамемнона у Тиманѳа и въ особенности вся скорбная поза старушки у Зейделя даютъ такой импульсъ воображенію, что оно лучше догадывается объ ихъ горѣ, чѣмъ если бы глаза зрителя видѣли его проявленіе въ изображенныхъ лицахъ. Если поэзія, не будучи въ силахъ изображать внѣшнюю красоту, рисуетъ

[1]) „Лаокоонъ“, стр. 134.

[2]) Густавъ-Эдуардъ Зейдель род. въ 1822 г. Его картина: Trauerbotschaft vom Schlachtfelde in Bohmen 1866, находится въ Дрезденской галереѣ подъ № 2248.

[3]) „Лаокоонъ“, стр 14.

ее, какъ мы видѣли у Пушкина, лишь намеками, то къ нимъ же обращается и живопись, лишенная возможности воспроизводить все, что̀ испытываетъ убитая горемъ душа. Въ этихъ случаяхъ, намеки, наэлектризовывая воображеніе, говорятъ больше, чѣмъ самое точное изображеніе.

Если живописцы Тиманѳъ и Зейдель, жившіе въ столь различныя историческія эпохи, одинаковымъ образомъ, а именно намеками, передали высшую скорбь изображенныхъ ими лицъ, то поэты всѣхъ временъ, сознавая выраженіе глубочайшихъ движеній души за главный предметъ своего искусства, давали намъ ясныя описанія потрясающихъ сценъ. Для сравненія возьмемъ одинаковый сюжетъ—извѣстіе о гибели сына—въ поэзіи, и посмотримъ, какъ эта тема воспроизведена двумя поэтами, жившими въ разныя историческія эпохи. Послѣднее условіе важно, чтобы устранить подозрѣніе въ пріемахъ, зависящихъ отъ временныхъ вкусовъ, искажающихъ требованія самаго искусства.

Фирдуси подробно описываетъ намъ мать Зораба, узнавшую о смерти сына; поэтъ разсказываетъ объ ея обморокѣ, о цѣломъ рядѣ ея поступковъ, внушенныхъ ей отчаяніемъ, граничащимъ съ безуміемъ, объ ея „кровавыхъ слезахъ“, объ ея тоскѣ, сведшей ее черезъ годъ въ могилу. Тѣ же пріемы, лишь еще съ большимъ количествомъ деталей, еще болѣе глубокій душевный анализъ, находимъ мы въ описаніи сцены въ домѣ Ростовыхъ, въ „Войнѣ и мирѣ“ гр. Толстого, при извѣстіи о смерти Пети. Поэтъ не боится исчерпать свои средства. Онъ показалъ намъ горе отца, горе сестры и, наконецъ, отчаяніе матери. Графиня билась головой о стѣну, хохотала, сжимала изо всѣхъ силъ голову своей дочери, Наташи; плакать стала она лишь на третью ночь.

Высочайшая степень нравственнаго потрясенія далеко не всегда выражается въ чертахъ, которыя было бы легко изобразить художнику, какъ думаетъ Лессингъ („Лаокоонъ“, стр. 14). Она проявляется также въ обморокахъ, въ безуміи, въ крикахъ, которые не поддаются ни кисти, ни рѣзцу. Не совсѣмъ неправъ и тотъ древній писатель, противъ котораго возстаетъ Лессингъ по поводу картины Тиманѳа [1]). Только къ его мнѣнію слѣдуетъ еще приба-

[1]) Валерій Максимъ утверждаетъ, что горесть Агамемнона выше всякаго выраженія. („Лаокоонъ“, стр. 13)

вить, что художники намекомъ подстрекаютъ воображеніе зрителя и этимъ средствомъ достигаютъ той высшей экспрессіи, которая удается поэту, благодаря подробнымъ описаніямъ внутренней скорби и ея внѣшнихъ проявленій. Изображая высшую скорбь, художникъ закрываетъ лицо своего героя, а поэтъ открываетъ его душу.

Поэзія показываетъ намъ, какъ обнаруживается высшая скорбь, что̀ дѣлается съ человѣкомъ въ моментъ высшаго нравственнаго потрясенія. Мы видимъ, что проявленія сильнѣйшаго пароксизма отчаянія трудно, если не невозможно, воспроизвести кистью и рѣзцомъ. Но художникъ можетъ обнаружить высшую скорбь, если не прямымъ, то косвеннымъ путемъ — всею ситуаціей картины, какъ это сдѣлалъ Тиманѳъ, или всею позою закрывшей руками лицо матери, какъ это мы видимъ у Зейделя. Если они не могутъ изобразить высшаго аффекта, то умѣютъ заставить наше воображеніе догадаться о томъ, что недоступно изображенію. Талантъ въ такомъ случаѣ проявляется именно въ способности электризовать нашу фантазію и заставлять дѣлать то, что превышаетъ средства даннаго искусства

VI.

Возвращаясь къ Лаокоону, разберемъ объясненія причины, по которой онъ изображенъ не въ сильнѣйшій моментъ экспрессіи и даже представленъ не кричащимъ, какъ слѣдовало бы при укушеніи змѣей [1]).

Намъ извѣстно мнѣніе Лессинга: открытый ротъ въ статуѣ портилъ бы ея красоту, которую онъ полагаетъ въ стройномъ сочетаніи частей. „Открытый ротъ есть пятно на картинѣ, или углуб-

---

[1]) Любке думаетъ, что Лаокоонъ кричитъ. (См. W. Lubke, Grundriss der Kunstgeschichte, Stuttgart. 1887. Bd. I, S. 183).

Фейербахъ тоже думаетъ, что Лаокоонъ кричитъ и удивляется, какъ можно это отрицать. (См. Feuerbach, Der vaticanische Apoll. 2-te Auflage. S. 340).

Генке, изслѣдуя это произведеніе глазами анатома, не рѣшается признать Лаокоона кричащимъ. (См. Henke, Die Gruppe des Laokoon).

Лотце думаетъ, что Лаокоонъ не столько страдаетъ физически, сколько психически. боль отъ укушенія змѣи вовсе не такъ сильна, но она ужасна потому, что вызываетъ сознаніе неминуемой гибели. Страданіе Лаокоона, выраженное въ его позѣ и лицѣ объясняется отчаяніемъ: онъ чувствуетъ себя съ дѣтьми въ змѣиномъ узлѣ, все сильнѣе затягивающемся, и наконецъ испытываетъ укушеніе, распространяющее по его тѣлу гибельный ядъ. (См. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. S. 553).

леніе въ статуѣ, непріятно поражающее зрѣніе". Гердеръ думаетъ, что кричащій Лаокоонъ противорѣчилъ бы самому характеру крика, безпрестанно прерывающагося. Застывшій же въ мраморномъ изображеніи крикъ шокировалъ бы эстетическое чувство такъ же, какъ не разрѣшенный въ согласное созвучіе диссонансъ. Шопенгауеръ возстаетъ противъ открытаго рта въ скульптурѣ, видя противорѣчіе въ томъ, что изъ этого рта не вылетаетъ крика, такъ какъ статуя кричать не можетъ. Зритель, смотря на кричащую фигуру, но не слыша ея крика, испытываетъ впечатлѣніе несообразнаго. Взглядъ Шопенгауера подтверждается сценическимъ искусствомъ, въ которомъ законы пластики имѣютъ большое значеніе. Актеръ, въ высшіе моменты аффекта, кричитъ, но его открытый ротъ не портитъ пластической красоты: онъ представляетъ необходимое условіе издаваемыхъ криковъ [1]).

Но можно привести еще иную причину, по которой Лаокоонъ представленъ не кричащимъ и въ лицѣ своемъ выражающимъ болѣе нравственную скорбь, чѣмъ физическую боль. Эта причина тѣсно связана съ той, по которой страданія вообще могутъ быть объектомъ эстетическаго созерцанія и составлять зрѣлище пріятное.

Много мыслителей задумывалось надъ вопросомъ: почему созерцаніе страданій, которыя, по закону симпатіи, вызывая сочувствіе, должны были бы производить непріятное впечатлѣніе, на самомъ же дѣлѣ доставляетъ эстетическое наслажденіе? [2]) Отвѣчая на этотъ вопросъ, Лукрецій [3]) и Бёркъ (Burke) утверждаютъ, что мы, сравнивая созерцаемое въ другихъ страданіе съ собственнымъ благополучіемъ, сильнѣе чувствуемъ послѣднее, а потому болѣе его цѣнимъ и глубже имъ наслаждаемся. Примѣняя это объясненіе къ Лаокоону, выводимъ, что онъ доставляетъ намъ наслажде-

---

[1]) Въ искусствѣ можно встрѣтить нерѣдко изображеніе фигуръ съ открытымъ ртомъ, напр. у L. della Robbia (см. Muntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1889 I, p. 554); въ „Déposition de croix" Маццони (ibid. II, p. 524); у рыдающаго ангела (ibid. Paris, 1891. II, p. 542), въ „Calvaire" Caradosso (ibid. II, p. 555); въ „Вознесеньи" Мантеньи (ibid. II, p. 595); въ Gargouille de la cathédrale de Nevers (см. Louis Gonse, L'art gothique, p. 338); въ „Le Départ" (Groupe colossal de F. Rode, à l'arc de Triomphe) см. Louis Gonse, La Sculpture française, Paris. 1895, p. 278.

[2]) См. Guyau. L art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 6.

[3]) Suave mari magno turbantibus aequora ventis
E terra magnum alterius spectare laborem;
Non quia vexari quenquam est iucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.

ніе чрезъ сравненіе его положенія съ нашимъ: мы не обвиты змѣями, никакой боли не испытываемъ, опасность не грозитъ ни намъ, ни нашимъ близкимъ. Но мы до такой степени привыкаемъ къ нашему благополучію, что не чувствуемъ его, и оно становится ощутительнымъ лишь при сравненіи насъ самихъ съ страдающими существами.

Такимъ образомъ, наслажденіе при созерцаніи страданія, по объясненію Лукреція и Бёрка, похоже на то, которое испытываетъ выздоравливающій больной, сравнивая свое настоящее положеніе съ перенесенными мученіями: тогда какъ здоровый человѣкъ, привыкнувшій къ своему состоянію и не имѣющій случая сравнить его съ болѣзненными ощущеніями, не замѣчаетъ и не цѣнитъ его.

Такое объясненіе выражаетъ эгоизмъ въ весьма грубой формѣ.

Съ болѣе возвышенной точки зрѣнія, созерцаніе страданія доставляетъ наслажденіе тогда, когда является справедливымъ возмездіемъ за зло. Созерцаніе страданія въ такомъ случаѣ удовлетворяетъ чувству справедливости и доказываетъ существованіе нравственнаго міропорядка, карающаго зло, вознаграждающаго добро и тѣмъ укрѣпляющаго надежду на побѣду послѣдняго надъ первымъ. Такъ, напримѣръ, страданія Франца Моора намъ видѣть пріятно и, наоборотъ, благополучіе этого злодѣя возмутило бы насъ до глубины души. Произведеніе искусства, изображающее страданіе, навлеченное зломъ, проявляетъ такъ-называемую „поэтическую справедливость“. Но какъ часто изображенное художникомъ лицо страдаетъ безвинно! Шопенгауэръ былъ правъ, возставъ противъ ученія о „поэтической справедливости“ со всею ѣдкостью, свойственною его рѣчи. Онъ считаетъ „поэтическую справедливость“ за выдумку филистеровъ, оскорбляемыхъ трагедіей, свидѣтельствующей о недостаточности ихъ практической философіи, основанной на узкой мѣщанской морали и ограниченной разсудочности.

Отвергая „поэтическую справедливость“, онъ предлагаетъ объясненіе причины наслажденія, доставляемаго созерцаніемъ страданія, съ точки зрѣнія своей пессимистической философіи. По мнѣнію этого мыслителя, самая невинность страдальцевъ, выводимыхъ обыкновенно трагедіей, служитъ яркимъ свидѣтельствомъ того, какъ нехороша человѣческая жизнь, какъ, вообще, дурно устроенъ весь міровой механизмъ. Трагедія показываетъ пессимисту-философу, что счастье не потому недостижимо для данной личности,

что она недостойна его, или недостаточно энергично стремилась къ нему, а потому, что оно вообще невозможно и является лишь какъ рѣдкое исключеніе, на которое нечего разсчитывать. Сознаніе, что счастіе недостижимо не по личной винѣ, а по независящей отъ насъ причинѣ, дѣйствуетъ весьма успокоительно. Нечего бояться неудачи въ стремленіи къ невозможному, а тѣмъ болѣе надѣяться на его достиженіе. Состояніе духа, свободное отъ постоянныхъ переходовъ изъ боязни къ надеждѣ, есть тотъ блаженный покой, которымъ наслаждается пессимистъ-философъ, отвернувшійся отъ жизни. Для него—искусство, изображающее страданіе, есть проповѣдь того буддійскаго квіетизма, который заключается въ отреченіи отъ міра, въ подавленіи всякихъ желаній и въ существованіи чисто созерцательномъ (Ср. стр. 57).

Объясненіе Шопенгауэра имѣетъ свое глубокое значеніе для лицъ, раздѣляющихъ его пессимистическія міровоззрѣнія.

Но почему трагическое доставляетъ наслажденіе людямъ, оптимистически-смотрящимъ на жизнь? Что оптимизмъ не исключаетъ возможности наслаждаться трагическимъ, доказываютъ греки, которые, смотря на произведенія Эсхила, Софокла и Еврипида и находя въ нихъ высшее эстетическое наслажденіе, не сдѣлались пессимистами и не разлюбили земной жизни, въ чемъ ихъ и упрекаетъ Шопенгауэръ. Не одни греки были способны наслаждаться созерцаніемъ художественно-воспроизведенныхъ страданій, но и современное общество, далекое отъ мрачнаго средневѣкового аскетическаго христіанства. Наконецъ, нѣкоторые изъ современныхъ мыслителей, въ особенности англійскіе писатели, развивая теорію эвдемонизма, ставя счастіе высшею цѣлію человѣческой жизни, вовсе не враждебно настроены къ театру.

Между ними наиболѣе оптимистическій Бокль называетъ Шекспира величайшимъ изъ сыновъ человѣческихъ, а Льюисъ, питая къ театру восторженную любовь, посвящаетъ ему цѣлую книгу, въ которой обнаруживаетъ свою способность глубоко испытывать наслажденія, доставляемыя трагизмомъ.

Шиллеръ, могущій отвѣтить на мрачный взглядъ Шопенгауэра своимъ стихотвореніемъ: „Эгоисту философу“, въ которомъ онъ, вопреки мрачному взгляду пессимиста на неудовлетворительность міроваго порядка, воспѣваетъ „прелестный кругъ взаимной дружбы живущихъ существъ“, приводитъ объясненіе эстетичности худо-

жественно-воспроизведенныхъ страданій, соотвѣтствующее гораздо болѣе ясному міросозерцанію. Этотъ пѣвецъ радости и въ то же время поэтъ по преимуществу трагическаго, объясняетъ причину наслажденія, доставляемаго созерцаніемъ страданья, слѣдующимъ образомъ. Человѣкъ, становящійся рабскою жертвою боли, перестаетъ быть страдающимъ человѣкомъ, а превращается въ мучащееся животное. Сочувствіе такому страданію, вызывая его отзвукъ въ симпатически-настроенномъ зрителѣ, доставляетъ лишь одно мучительное состраданіе. Къ страданію долженъ присоединяться элементъ, ничего не имѣющій общаго съ чувственной стороной человѣка и заключающійся въ его разумной волѣ, законы которой часто идутъ въ разрѣзъ съ требованіями чувственности. И только тогда, когда этотъ чуждый физическимъ интересамъ принципъ проявляется въ страданіяхъ, изображеніе послѣднихъ можетъ доставлять эстетическое наслажденіе.

Въ своей статьѣ: „Ueber Anmuth und Würde“ [1]), Шиллеръ приводитъ примѣръ человѣка, корчащагося отъ судорожной боли, но настолько надѣленнаго сильнымъ самообладаніемъ, что онъ сохраняетъ ясность чела и глазъ. Страданіе такого человѣка возбуждаетъ къ себѣ сочувствіе, слѣдовательно, аффектъ скорбный; но самообладаніе такого человѣка представляетъ зрѣлище въ высшей степени отрадное, свидѣтельствующее о силѣ, ставящей его выше физическихъ страданій и освобождающей его отъ путъ тѣла.

Нравственное достоинство человѣка до того намъ дорого, что мы готовы видѣть всякія мученія, лишь бы оно оставалось непоколебимымъ. Мы даже желали бы сами скорѣе быть на мѣстѣ гибнущаго благороднаго героя, чѣмъ пользоваться благополучіемъ злодѣя.

Руссо, въ своемъ „Эмилѣ“ [2]), ставитъ такой вопросъ: „Почему мнѣ скорѣе хотѣлось бы быть Катономъ, вскрывающимъ свои внутренности, чѣмъ торжествующимъ Цезаремъ?“ При этомъ онъ замѣчаетъ: „Исторгните эту любовь къ прекрасному изъ вашихъ сердецъ—и вы уничтожите все очарованіе жизни“.

Эта любовь къ прекрасному весьма глубоко коренится въ нашемъ сердцѣ. Стоитъ присмотрѣться къ толпѣ въ театрѣ, чтобы

[1]) Shillers Sammtliche Werke. Leipzig. Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. Bd. 11. S. 194—195.

[2]) См. Oeuvres de Rousseau. Paris. 1822. Tome IX, p. 65.

замѣтить, кому она сочувствуетъ. Не низкая личность, пользующаяся, однако, выгодами своихъ темныхъ дѣлъ, восторгаетъ публику, а герой, пріобрѣтающій нравственное достоинство даже цѣною своего благополучія, а иногда и самой жизни. Кантъ утверждаетъ, что эта любовь къ лучшей сторонѣ человѣческой души таится въ груди самаго закоренѣлаго преступника. „Всякій, даже самый отъявленный злодѣй—пишетъ Кантъ,—если только онъ привыкъ разумно разсуждать, не можетъ не пожелать быть похожимъ на представляемые ему примѣры честности въ намѣреніяхъ, стойкости въ исполненіи хорошихъ правилъ, сочувствія общему благу, даже сопряженнаго съ жертвою выгодъ и удобствъ“ [1]). Точно также и зритель, при видѣ страданія, обусловленнаго нравственнымъ достоинствомъ, не можетъ не плѣняться духовною красотою страдающей личности и не желать быть на нее похожимъ.

Нравственная сила можетъ проявляться лишь въ процессѣ борьбы, — въ страданіяхъ, испытываемыхъ ради служенія идеѣ, ради исполненія предписаній долга. Духовная красота блеститъ лишь на мрачномъ фонѣ зла. Созерцать страданія намъ нравится потому, что они обнаруживаютъ благородство человѣческой природы, и созерцаніе ихъ доставляетъ эстетическое наслажденіе только тогда, когда они обусловливаютъ проявленіе духовной красоты человѣка.

Такое объясненіе причины наслажденія, доставляемаго созерцаніемъ страданій, ближе къ самой наукѣ о прекрасномъ, тогда какъ другія объясненія совершенно уклоняются отъ эстетической точки зрѣнія. Наиболѣе дальнимъ отъ нея представляется объясненіе Лукреція и Бёрка. Если кто наслаждается созерцаніемъ страданія, сравнивая съ нимъ собственное благополучіе, тотъ относится къ созерцаемому грубо-физіологически. Эстетическое же отношеніе къ міру превозмогаетъ физическіе интересы и начинается съ момента безкорыстнаго отношенія и симпатіи къ созерцаемому. Объясненіе сторонниковъ „поэтической справедливости“ тоже далеко отъ эстетики. Наказаніе за вину важно не по эстетическимъ, а юридическимъ соображеніямъ. Оно удовлетворяетъ чувству справедливости и интересно съ точки зрѣнія не худож-

[1]) Immanuel Kants sammtliche Werke. Herausgegeben von Karl Rosenkranz und Fr. W. Schubert. Leipzig. 1838. Achter Theil. S. 88.

ника, а прокурора. Наконецъ, и пессимистическое объясненіе не относится къ эстетикѣ. Для пессимиста созерцаніе страданія подтверждаетъ его міровоззрѣніе. Смотря на мученіе людей, онъ сознаетъ, что выбралъ благую часть, поднявшись на высоту, недосягаемую для мірской суеты. Но цѣль эстетики не заключается въ подтвержденіи міросозерцанія той или другой философской системы, а въ объясненіи прекраснаго и его законовъ. Объясненіе же пессимистическое лишь усложняетъ вопросъ о томъ, какимъ образомъ страданія могутъ стать объектомъ эстетическаго наслажденія, когда они служатъ свидѣтельствомъ того, какъ гадка жизнь, какъ дурно устроенъ міръ. Но мы уже видѣли, что страданія не могутъ нравиться сами по себѣ, а лишь тогда, когда бываютъ условіемъ, проявляющимъ нравственное достоинство человѣка. Нравственный поступокъ для заинтересованнаго лица приноситъ практическую пользу и есть добро. Тотъ же поступокъ, съ точки зрѣнія безкорыстнаго созерцанія, доставляетъ эстетическое наслажденіе и есть проявленіе духовной красоты. И чѣмъ съ большими страданіями сопряженъ данный поступокъ, тѣмъ значительнѣе его этическое достоинство, тѣмъ выше его эстетическая цѣнность.

Что̀ ни утверждали бы о Лаокоонѣ нѣкоторые современные писатели, не расположенные присоединиться къ его хвалебному хору,— глубоко прочувствованная духовная красота запечатлѣна на его челѣ. Претерпѣваемыя имъ физическія муки, причиненныя укушеніемъ змѣи, мотивируютъ всю его позу. Однако въ его лицѣ выражаются не онѣ однѣ, но и духовная скорбь — состраданіе къ дѣтямъ, невинно-гибнущимъ за грѣхъ, совершенный ихъ отцомъ, какъ объ этомъ разсказываетъ миѳъ.

Лаокоонъ не кричитъ. Отверстіе его рта — замѣчаетъ Винкельманъ [1])—допускаетъ лишь стоны. Что Лаокоонъ не поддается въ такой моментъ исключительно своимъ личнымъ, физическимъ страданіямъ, а продолжаетъ скорбѣть за своихъ дѣтей, это и составляетъ его нравственное достоинство, проявляющееся въ его лицѣ въ качествѣ духовной красоты. Она-то, по замѣчанію Вин-

[1]) Gedanken ueber die Nachahmung der griesbischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (См Winkelmann's Weike herausgegeben von Fernow. Dresden. 1808 Bd. I, S 32).

кельмана, трогаетъ насъ до глубины души, возбуждая желаніе переносить скорбь такъ же, какъ этотъ великій страдалецъ (Ibid.).

Хотя разсказъ о Лаокоонѣ есть лишь небольшой эпизодъ въ Энеидѣ Виргилія, но поэтъ не упустилъ при этомъ случаѣ показать нравственную красоту Лаокоона. Онъ изобразилъ силу и ярость змѣй, напавшихъ на дѣтей. Отецъ же представленъ имъ не ищущимъ спасенія въ бѣгствѣ съ прочими троянцами, а спѣшащимъ на помощь дѣтямъ и чрезъ это обрекающимъ себя на гибель.

Статуя Лаокоона обнаруживаетъ духовную красоту, просвѣчивающую сквозь истерзанное физическими болями тѣло. Поэтъ показываетъ намъ ее въ самоотверженномъ поступкѣ отца. Имѣютъ ли скульптура и поэзія для воспроизведенія духовной красоты еще другія средства? Какими располагаютъ для той-же цѣли остальныя искусства? Какимъ изъ нихъ наиболѣе соотвѣтствуютъ различные роды прекраснаго? Вотъ вопросы, разрѣшеніе которыхъ есть дѣло сравнительной эстетики.



Эстетическія идеи Шопенгауэра [1].

Все на свѣтѣ свидѣтельствуетъ о томъ, что земное счастье несбыточно и есть лишь иллюзія. Это обусловлено самою сущностью вещей. Сообразно съ нею жизнь большей части людей коротка и грустна. Сравнительно счастливые люди или только кажутся такими, или, какъ и долголѣтніе, представляютъ лишь исключеніе. Жизнь, своими постоянными заботами и разочарованіями, какъ въ маломъ, такъ и въ великомъ, съ ея мелкими и крупными превратностями, случающимися ежечасно, ежедневно, еженедѣльно, ежегодно, съ ея обманутыми надеждами и неисполнившимися разсчетами — носитъ ясную печать чего-то такого для насъ противнаго, что трудно понять, какъ это не было признано, и какъ могло возникнуть убѣжденіе въ томъ, что жизнь дана для пользованія ею съ благодарностью, и человѣкъ будто бы созданъ, чтобы быть счастливымъ.

Вотъ взглядъ Шопенгауэра на жизнь. Какую же роль играетъ прекрасное вообще и искусство въ частности въ пессимистической философіи этого мыслителя? Не долженъ ли онъ отрицать прекрасное и искусство, какъ ничтожную мишуру, скрывающую отвратительный остовъ? Прекрасное нѣкоторыми эстетиками отождествляется съ жизнью. Не должно ли оно быть противно для пессимиста, отвернувшагося отъ жизни? Искусство, воспроизводящее

---

[1]) Театръ. 1883 г. 26 Марта

жизнь, не должно ли быть отрицаемо тѣмъ, кто отрицаетъ самое существованіе?..

Однако, Шопенгауэръ былъ большой поклонникъ прекраснаго и высоко чтилъ искусство. Въ этомъ отношеніи онъ вовсе не уклонялся отъ своего міросозерцанія. Напротивъ, можно сказать, что пессимизмъ содѣйствовалъ эстетическому взгляду Шопенгауэра на міръ, жизнь и людей.

Пессимизмъ Шопенгауэра вовсе не состоялъ въ отчаяніи, которое находитъ исходъ въ самоубійствѣ. Ненависть къ жизни не только не приводила его къ оправданію насильственной смерти, а, напротивъ, къ отрицанію самоубійства, являющагося результатомъ страданій, переносить которыя нѣтъ силъ для данной личности. Но самоубійствомъ отдѣльное лицо не измѣняетъ печальнаго устройства міра, а, какъ низкій трусъ, самоубійца избавляетъ лишь свою ничтожную личность отъ міровой скорби.

Проповѣдь Шопенгауэра заключается въ *отрицаніи воли*. Онъ хочетъ стать выше наслажденій и страданій. Онъ выбираетъ путь жизни, сходный съ альпійскою тропинкою, ведущей на вершины горъ. Желанія влекутъ его внизъ, въ цвѣтущія долины, полныя обольстительныхъ наслажденій, гдѣ улыбающаяся жизнь, въ своемъ праздничномъ нарядѣ, скрываетъ свою отвратительную изнанку, которая при близкомъ соприкосновеніи не замедлитъ дать себя почувствовать. Наслажденія, заманчивыя, какъ сирены, не представляютъ, однако, позитивнаго блага. Сущность ихъ заключается въ удовлетвореніи влеченій, которыя ростутъ, по мѣрѣ потворства имъ, и превращаются въ мученія Тантала, а погоня за ними — въ работу Сизифа. Оттого пессимистическая философія Шопенгауэра увлекаетъ его по узкой альпійской тропинкѣ все выше и выше отъ треволненій людской жизни. Все болѣе одинокъ и труденъ становится его путь. Ледянымъ холодомъ вѣетъ отъ суровой истины, за которой онъ смѣло идетъ. Онъ знаетъ, что на вершинѣ ждетъ его хотя лишенный теплоты, но яркій солнечный свѣтъ, дающій ему возможность, въ покоѣ атрофированной воли, отдаться созерцанію. Здѣсь и наступаетъ для Шопенгауэра эстетическій моментъ.

Трудность удержаться на этой высотѣ, трудность сохранить одно созерцательное отношеніе къ міру дѣлаетъ эстетическія наслажденія лишь короткими и рѣдкими минутами. „Проволока въ маріонеточной игрѣ жизни“ слишкомъ чувствительно дергаетъ насъ и

выводитъ насъ изъ покоя эстетическаго созерцанія, заставляя переходить отъ положенія зрителя къ роли актера, озабоченнаго своимъ личнымъ успѣхомъ, а потому лишеннаго возможности дать себѣ отчетъ въ эстетическомъ достоинствѣ мірового ансамбля. Но разъ эстетическое мгновеніе наступаетъ, созерцаемыя вещи теряютъ свое чувственное обаяніе надъ человѣкомъ, борьба за обладаніе и пользованіе ими прекращается, и наступаетъ минута блаженнаго созерцанія. Въ эти минуты человѣкъ забываетъ свое положеніе, свои мученія, свою погоню за житейскими интересами, и міръ для всѣхъ становится одинаково прекрасенъ. Въ эстетическомъ отношеніи безразлично: „созерцается ли закатъ солнца изъ тюрьмы, или изъ дворца, и созерцающій глазъ принадлежитъ ли могущественному царю, или убогому нищему“.

Причина, по которой эстетическое впечатлѣніе производитъ на насъ свое обаятельное дѣйствіе, заключается именно въ томъ, что оно обусловлено пресѣченіемъ дѣятельности воли. Только тогда, когда мы относимся къ предмету безъ всякихъ эгоистическихъ соображеній, когда мы ничего не желаемъ отъ него, не ждемъ отъ него никакихъ благъ, въ смыслѣ удовлетворенія физіологическихъ потребностей, не боимся его посягательства на наше благосостояніе,—наступаетъ моментъ эстетическаго впечатлѣнія. Въ этомъ смыслѣ наиболѣе могущественно дѣйствуетъ на насъ природа. Среди людей, среди городской жизни борьба за существованіе въ полной силѣ. Безчисленныя обстоятельства побуждаютъ насъ на состязаніе изъ за благъ земныхъ, къ которымъ протягиваются тысячи рукъ яростныхъ конкурентовъ. Страсти разжигаются до высшей степени, чувство неудовлетворенности обостряется, а въ немъ — источникъ всѣхъ нашихъ страданій.

Если же изъ душной атмосферы городской жизни, переполненной треволненіями будничной суеты и погоней за удовлетвореніемъ ненасытныхъ желаній, перенестись на лоно природы съ ея снѣговыми вершинами, необъятными равнинами, бурными океанами и небесною ширью, включающею въ себѣ цѣлыя миріады міровъ, — то человѣчество со всѣми своими страстями, стремленіями, радостями и печалями, теряется, какъ едва замѣтная песчинка въ грандіозной массѣ цѣлаго. Природа всего болѣе способна заставить человѣка отрѣшиться отъ своихъ личныхъ интересовъ, заглушить въ себѣ пошлыя страсти, влеченія къ удовольствіямъ и опасенія

страданій, и дать возможность свободно вздохнуть утомленною грудью.

Изъ трехъ царствъ природы преимущественно растенія удаляютъ отъ человѣка тяжелое воспоминаніе мучительныхъ напряженій его воли. Въ растеніяхъ законъ тяготѣнія, давящій неорганическую природу, превозможенъ, борьба же за существованіе незамѣтна. Послѣдняя несравненно сильнѣе обнаруживается въ животныхъ, а потому созерцаніе ихъ не производитъ того обаятельно-успокоивающаго впечатлѣнія, какъ созерцаніе растеній. Впрочемъ, строго говоря, въ природѣ все можетъ быть предметомъ эстетическаго созерцанія, а слѣдовательно—прекрасно, и лишь законъ ассоціаціи идей, сближающій нѣкоторыя существа въ природѣ съ непріятными для насъ представленіями, отъ которыхъ мы не въ состояніи отрѣшиться,—мѣшаетъ намъ сохранить въ отношеніи всѣхъ явленій эстетическую точку зрѣнія.

Необъятность природы заставляетъ въ насъ умолкнуть эгоистическія влеченія и малодушныя опасенія, отрѣшаетъ отъ личнаго „я“ и помогаетъ намъ пожить общею міровою жизнію. Но въ то же время легко можетъ возникнуть сравненіе могучихъ силъ природы съ ограниченной властью человѣка. Что̀ онъ передъ этимъ небомъ, которое вѣчно существовало до него и вѣчно будетъ существовать послѣ него? Что̀ онъ передъ этимъ океаномъ, который въ состояніи поглотить его со всѣми материками, на которыхъ онъ живетъ? При сравненіи собственнаго ничтожнаго, кратковременнаго и столь мало обезпеченнаго существованія съ вѣчными, необъятными и безграничными явленіями природы, въ душѣ человѣка возбуждается впечатлѣніе *грандіознаго, возвышеннаго*.

Контрастомъ возвышеннаго является прелестное, которое своимъ обольстительнымъ вліяніемъ на внѣшнія чувства возбуждаетъ своекорыстныя желанія. Такъ, напримѣръ, сладострастная красота женскаго тѣла можетъ возбудить чувственныя желанія, въ моментъ возникновенія которыхъ исчезаетъ эстетическое наслажденіе, такъ-какъ его сущность заключается въ молчаніи воли и одномъ лишь спокойно-созерцательномъ отношеніи къ предмету, вслѣдствіе этого дѣлающемуся для насъ прекраснымъ. Оттого красота должна быть непремѣнно цѣломудренной. Таковою она является въ греческой статуѣ,—этомъ плодѣ платонической любви къ идеальной красотѣ. Несмотря на свою наготу, даже Венера съ ея застывшей, стро-

гой улыбкой, не допускаетъ никакой мысли о чувственномъ наслажденіи.

Имѣя передъ глазами обнаженныя тѣла и тѣла прекрасно развитыя, благодаря климатическимъ и гражданственнымъ условіямъ, греки создали идеальный типъ физической красоты человѣчества. Изображая физическую красоту и грацію, скульптура останавливается преимущественно на нагомъ тѣлѣ, прибѣгая къ драпировкѣ не столько для прикрытія, сколько для обнаруживанія формъ тѣла, заставляя воображеніе угадывать причину складокъ въ одеждѣ.

Древніе умѣли соблюдать границы искусства: Лаокоонъ не кричитъ, потому что скульптура не имѣетъ средствъ заставить свои произведенія издавать звуки—они нѣмы. Кричащая и въ то же время нѣмая статуя представляетъ противорѣчіе [1]). Эта же причина мѣшаетъ и живописи изображать кричащія лица. Но она, въ сравненіи съ скульптурой, менѣе связана закономъ изображать однѣ лишь красивыя фигуры. Имѣя средства для изображенія характеровъ людей, психической жизни, движенія и борьбы страстей, отражающихся въ выраженіи лица и блескѣ глазъ живопись можетъ выбирать лица, обезображенныя искривленіемъ ихъ чертъ сильными душевными волненіями.

Способность живописи изображать характеры лицъ открываетъ ей обширную область воспроизведенія трагическихъ моментовъ исторіи. Но, несмотря на важность содержанія историческихъ картинъ, наряду съ ними становятся жанровыя, изображающія тихую повседневную жизнь. Эта жизнь составляетъ удѣлъ большинства людей. Давая возможность составить идею повседневнаго существованія человѣчества, жанровая живопись помогаетъ пріобрѣтенію одного изъ важнѣйшихъ знаній. Для изображенія мелочей жизни,—сюжетовъ, преимущественно выбираемыхъ Фламандскою школою, необходима весьма счастливая организація мозга и органа зрѣнія. Подобныя картины не могутъ поразить содержаніемъ, какъ историческія. Ихъ магическое дѣйствіе заключается въ искусномъ возбужденіи, посредствомъ матеріала живописи, того впечатлѣнія, которое производитъ на насъ сама дѣйствительность. Послѣдняя должна чрезвычайно отчетливо отражаться въ умѣ художника, что предпо-

[1]) Интересно сравнить это объясненіе Шопенгауэра съ мыслями Лессинга о томъ же предметѣ. (См. стр. 14—15).

лагаетъ особенно-счастливое устройство мозгового аппарата. Подобно тому, какъ оттиски гравированнаго на мѣди изображенія не всѣ выходятъ съ одинаковою отчетливостью, и ясность представленія внѣшняго міра въ головахъ отдѣльныхъ индивидуальностей весьма различна. Вотъ причина, по которой повседневные предметы жизни, ландшафты и т. п., хотя у всѣхъ передъ глазами и не требуютъ особенно пылкаго воображенія для ихъ воспроизведенія, однако удаются лишь выдающимся талантамъ.

Обладая способностію изображать некрасивое въ физическомъ отношеніи: тѣла, измученныя аскетизмомъ, лица, искривленныя внутренними, душевными волненіями, — живопись есть преимущественно искусство христіанства, отвернувшагося отъ земныхъ наслажденій, пессимистически относящагося къ жизни. Скульптура же, способная изображать одну физическую красоту, не смѣющая выбирать своимъ сюжетомъ лицъ, у которыхъ прекрасная гармонія въ очертаніяхъ физіономіи утрачена, вслѣдствіе сильныхъ психическихъ волненій,—есть удѣлъ античнаго міра, оптимистически относившагося къ жизни, всецѣло погруженнаго въ чувственный, физическій пьедесталъ человѣческаго существованія—въ тѣло, красотѣ котораго ни въ какомъ случаѣ наносить ущерба было нельзя, безъ оскорбленія всего античнаго міросозерцанія.

Преимущественно античному міру принадлежитъ и архитектура. Лишь греки умѣли строить такъ, какъ творитъ природа, избѣгая всего лишняго и соблюдая во всемъ цѣлесообразность. Простота и грація (съ смыслѣ выбора кратчайшаго пути и легчайшаго средства для достиженія необходимой цѣли) составляютъ преимущество греческой архитектуры.

Художественное же достоинство готической архитектуры Шопенгауэръ, въ противуположность Гете, считаетъ гораздо болѣе низкимъ въ сравненіи съ греческой и утверждаетъ, что первая можетъ нравиться лишь вслѣдствіе историческихъ воспоминаній, патріотическихъ симпатій, и т. п.

— Красота архитектуры обусловливается борьбою двухъ силъ: тяжести и оцѣпенѣнія (Starrheit). Жизнь зданія заключается въ равновѣсіи этихъ двухъ силъ. Если же тяжесть побѣждаетъ, — зданіе рушится, умираетъ. Вслѣдствіе дѣйствія двухъ силъ: тяжести и оцѣпенѣнія, въ архитектурѣ преобладаетъ два члена — грузъ и опора. Грузъ составляютъ балки, опору — колонны. Для высшей

архитектонической красоты, необходимо, чтобы грузъ опирался на вполнѣ соотвѣтствующую своей тяжести опору, а послѣдняя несла не больше и не меньше того, что въ состояніи выдержать. На этомъ законѣ основывается то значеніе, которое имѣетъ въ зданіи матеріалъ. Болѣе тяжелый матеріалъ требуетъ болѣе прочной опоры и наоборотъ. Правильность, симметричность и пропорціональность составляютъ лишь средства, дѣлающія воспріятіе архитектонической фигуры болѣе легкимъ. Еслибы ими обусловливалась архитектоническая красота, то и хорошо сдѣланная модель зданія, одинаково правильная, симметричная и пропорціональная, производила бы такое же эстетическое впечатлѣніе, какъ и само зданіе. Причина разницы заключается именно въ томъ, что архитектура дѣйствуетъ на насъ не только математически (соразмѣрностію частей), но и динамически: мы чувствуемъ, вслѣдствіе закона симпатіи, давленіе тяжелаго груза и противупоставленную ему энергію опоры и успокоиваемся на созерцаніи этихъ двухъ силъ, взаимно-парализуемыхъ равнымъ противодѣйствіемъ.

Архитектура стоитъ особнякомъ отъ прочихъ искусствъ. Ея отличіе заключается въ томъ, что она преслѣдуетъ не однѣ только эстетическія цѣли, но имѣетъ въ виду и практически-полезныя, и не подражаетъ никакому естественному предмету. Если въ архитектурѣ сказывается вліяніе окружающей природы (нѣкоторые эстетики усматриваютъ вліяніе египетскихъ скалъ на пирамиды, — лѣсовъ, покрывавшихъ Германію, на готическій соборъ [1]) и т. п.), то это все таки не есть преднамѣренное воспроизведеніе модели. Въ отсутствіи подражательнаго элемента архитектура сходится лишь съ музыкой. Аналогія еще болѣе увеличивается оттого, что архитектура, какъ искусство пространства, проявляетъ видимую симметрію, состоя изъ частей *одинаковой величины*, а музыка, какъ искусство времени, — слышимую симметрію, состоя изъ частей *одинаковой продолжительности*. Но кромѣ этой симметрической правильности, эстетическое значеніе музыки основано на ея внутреннемъ содержаніи, настолько удаляющемъ ее отъ архитектуры, насколько приближающемъ къ поэзіи.

Замѣчательная особенность музыки состоитъ въ томъ, что это искусство не выражаетъ отвлеченныхъ идей и не подражаетъ ви-

[1]) См. мысли Рафаэля по этому поводу. (Ср. E. Muntz, histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889, t. I, p. 382).

димымъ предметамъ и слышимымъ явленіямъ. Ея область заключается въ изображеніи самыхъ общихъ чувствъ: не какой либо извѣстной радости, испытываемой подъ вліяніемъ того или другого впечатлѣнія, а радости вообще;—не какой-либо извѣстной грусти, пережитой подъ вліяніемъ того или другого удара судьбы, а грусти вообще и т. п. Состоя изъ постоянной смѣны диссонирующихъ созвучій съ консонирующими, музыка представляетъ вѣрную аналогію съ жизнію: послѣдняя представляетъ рядъ неудовлетвореній, перемежающихся наслажденіями удовлетворенныхъ желаній. Диссонансы—эти неудовлетворенныя желанія—смѣняясь консонансами, на которыхъ музыкальное чувство успокоивается,—представляютъ точное подобіе неудовлетворенныхъ чувствъ человѣческой жизни, безпокойныхъ желаній и стремленій, которыя, найдя удовлетвореніе—этотъ жизненный консонансъ,—на мгновеніе останавливаются на немъ, чтобы снова приняться за прежнюю гонку.

Изображая общія настроенія, музыка служитъ какъ бы геометрической фигурой сердечной жизни человѣка. Какъ въ извѣстную геометрическую фигуру можно облечь множество вещей, такъ точно подъ извѣстную музыку можно подложить множество текстовъ одного и того же характера. Вотъ почему возможна куплетная форма, въ которой на одну и ту же музыкальную фразу поется цѣлый рядъ текстовъ съ различнымъ содержаніемъ, но однородныхъ по настроенію. Музыка представляетъ какъ бы общее правило, а подложенный къ ней текстъ—отдѣльный случай или примѣръ, ее иллюстрирующій. Поэтому, въ вокальныхъ произведеніяхъ слѣдовало бы писать сначала музыку, а потомъ подбирать къ ней подходящій текстъ. Въ противномъ случаѣ, текстъ служитъ лишь импульсомъ для фантазіи композитора.

Изъ вокальныхъ произведеній опера представляетъ наиболѣе эффектную форму. Но вслѣдствіе этого она еще не можетъ назваться высшимъ родомъ музыки по своему эстетическому достоинству: послѣднее, вѣдь, не обусловливается накопленіемъ средствъ. Широко развивая свои части, оперная музыка растягиваетъ либретто и, замедляя дѣйствіе, понижаетъ драматическое достоинство текста. Кромѣ того, продолжительность музыки доводитъ нервное напряженія до болѣзненности. Поэтому укороченіе оперы возвысило бы ея драматическое достоинство и предохранило бы слушателей отъ изнеможенія. Если же теперь опера выслушивается до

конца, то только благодаря внѣшнимъ сценическимъ эффектамъ, поддерживающимъ возбужденіе, столь нравящееся толпѣ, которая не столько цѣнитъ чисто-эстетическія наслажденія, сколько балаганный блескъ декоративныхъ прикрасъ.

Музыка настолько могучее искусство, что можетъ доставлять высокое наслажденіе безъ помощи другихъ искусствъ и мишурныхъ украшеній. Доказательствомъ служитъ месса, слова которой своими безконечными повтореніями опускаются до роли сольфеджіо. Текстъ даже иногда тормозитъ могучій полетъ музыкальнаго генія. Быть можетъ, оттого Бетховенъ такъ высокъ въ симфоніи. Къ ней преимущественно подходитъ Шопенгауэровское опредѣленіе этого искусства: „*музыка есть мелодія, для которой міръ служитъ текстомъ*“. Дѣйствительно, музыка сама по себѣ есть вѣрное зеркало, въ которомъ міровая жизнь отражается со всѣми своими перипетіями, наслажденіями и страданіями, горестями и радостями.

Весь міръ служитъ для музыки комментаріемъ. Поэтому въ высшей степени неподходящей является попытка объяснять произведенія этого искусства посредствомъ програмныхъ сообщеній. Программа втискиваетъ великую музыкальную картину въ непомѣрно узкую рамку. Точно также недостойно музыки включать въ себя элементъ звукоподражанія, какъ недостойно было бы великому артисту ограничиваться двумя-тремя нотами своего инструмента, когда въ его распоряженіи весь колоссальный звуковой матеріалъ. Музыкѣ нечего передразнивать звуки въ природѣ, когда она въ состояніи изобразить картину міровой жизни, представляя смѣною диссонансовъ и консонансовъ поразительную аналогію съ стремленіями и удовлетвореніями, составляющими сущность всякаго бытія. Вотъ почему Шопенгауэръ отрицаетъ звукоподражаніе даже у геніальныхъ композиторовъ, напримѣръ, въ ораторіяхъ Гайдна.

Содержаніе инструментальной музыки понятно всякому. Выражая общія настроенія, она направляетъ воображеніе въ слушателѣ, передъ которымъ проносятся картины, аналогичныя по характеру съ содержаніемъ музыки. Слушатель не можетъ опредѣлить, какая связь между этими картинами и музыкой, потому что это искусство не изображаетъ конкретныхъ представленій, а лишь навѣваетъ настроенія, возбуждающія и направляющія воображеніе. Въ вокальной музыкѣ текстъ суживаетъ безграничный просторъ воображенія, но даетъ пищу уму, остающемуся праздным при исключи-

тельно сердечномъ языкѣ инструментальной музыки. Наиболѣе тѣсный союзъ музыка заключаетъ съ лирической поэзіей, образуя форму пѣсни.

Сущность лирики заключается въ выраженіи личнаго настроенія. Лирическія произведенія удаются иногда и посредственнымъ личностямъ (лирика самый легкій родъ поэзіи), если на ихъ долю выпалъ случай пережить какой нибудь важный моментъ человѣческаго существованія. Геніальный-же поэтъ, какъ лучшій представитель своей расы, изображая свое личное настроеніе, отражаетъ душу всего человѣчества. Въ лирическомъ произведеніи поэтъ выражаетъ свои собственныя радости и печали, являющіяся результатомъ его воли, его страстей, влеченій и желаній, слѣдовательно, онъ обнаруживаетъ себя, какъ личность, заинтересованную въ своей судьбѣ, не безкорыстно относящуюся къ явленіямъ, еще не успѣвшую возвыситься надъ наслажденіями и страданіями. Но въ то-же время пережитыя наслажденія и страданія дѣлаются для него объектомъ чистаго созерцанія; это и сообщаетъ то спокойное очарованіе лирической поэзіи и такъ благотворно дѣйствуетъ и на самаго поэта, который, переходя отъ роли заинтересованной въ своей судьбѣ личности къ роли спокойнаго созерцателя собственной участи, такимъ образомъ освобождается отъ тяжелыхъ впечатлѣній. Біографіи лирическихъ поэтовъ подтверждаютъ эту мысль. Несчастная любовь привела Іерузалема къ самоубійству, а Гёте, находившагося въ томъ-же положеніи,—къ созданію Вертера...

Такъ какъ лирическій поэтъ выражаетъ личныя настроенія, а самъ онъ представитель человѣчества, то лирическія произведенія служатъ образцами того, что̀ люди переживаютъ въ своемъ внутреннемъ мірѣ. Поэзія есть одно изъ лучшихъ средствъ познакомиться съ жизнью и людьми. Она беретъ единичный случай изъ судьбы человѣчества и изображаетъ его такъ, что показываетъ каковы люди и какова жизнь вообще. Эта задача присуща не одной лишь реальной школѣ, а всей поэзіи. Идеализація вовсе не заключается въ изображеніи жизни и людей такими, какими они должны быть по желанію поэта, согласно съ его нравственнымъ міровоззрѣніемъ. Жизнь и люди таковы, какими именно они *должны быть*, согласно съ міровыми законами. Сущность истинной идеализаціи, а не фантазерства моралистовъ-резонеровъ, заключается лишь въ типичномъ изображеніи жизни и людей. Въ дѣйствительности люди

часто не вѣрны себѣ; разныя обстоятельства дѣйствуютъ на нихъ такъ, что вызываютъ на поступки, не соотвѣтствующіе характеру данной личности. Эти безпрестанныя уклоненія въ частной, будничной жизни затрудняютъ наблюденіе надъ человѣчествомъ. Поэзія должна изображать людей въ неуклонной послѣдовательности ихъ характеровъ, устраняя все наносное и случайное. Въ этомъ и заключается идеализація, которая, изображая экстракты индивидуальностей, способствуетъ ознакомленію съ сущностью человѣческой природы.

Такъ какъ жизнь проходитъ, по большей части, въ сѣренькихъ, будничныхъ дняхъ, а серьезные ея моменты, въ которыхъ обнаруживается все ея достоинство (или, вѣрнѣе, по взгляду Шопенгауера, вся ея тщетность и суетность) встрѣчаются рѣдко, то дѣло поэта выбрать ихъ сюжетами своего произведенія, для назиданія людямъ, желающимъ познать и себя, и цѣну существованія. Изображеніе серьезныхъ, великихъ событій, дающихъ поводъ къ обнаруживанію сущности человѣческихъ характеровъ, есть задача эпоса и драмы.

Эпосъ сходенъ съ лирикой субъективностью, присущей ему до извѣстной степени. Она сказывается въ подборѣ и освѣщеніи фактовъ, въ тонѣ изложенія и въ авторскихъ разсужденіяхъ. Къ драмѣ эпосъ приближается тѣмъ, что подобно ей изображаетъ сильные характеры, обнаруживающіеся въ важные моменты человѣческаго существованія.

Драма, имѣя цѣлью „на частномъ примѣрѣ показать намъ сущность жизни и человѣчества“, должна сначала изображать характеры въ спокойномъ состояніи, затѣмъ ввести мотивъ, производящій сильное дѣйствіе, которое съ своей стороны вызываетъ рядъ другихъ, доводя это crescendo до катастрофы, обнаруживающей главныя свойства изображаемыхъ лицъ. При такой цѣли, всякое уклоненіе отъ психологической истины совершенно уничтожаетъ достоинство драмы. Играя роль судьбы для создаваемыхъ имъ лицъ, поэтъ долженъ быть неумолимъ, какъ и она. Имѣя значеніе „зеркала человѣчества, онъ долженъ представить множество дурныхъ характеровъ, иногда злодѣевъ, пропасть чудаковъ и глупцовъ, коегдѣ разумнаго, честнаго и добраго и, какъ величайшее исключеніе—благороднаго“.

Драматическій поэтъ, смотря по своему міросозерцанію, останавливается или на болѣе темной, или на свѣтлой сторонѣ жизни. Въ первомъ случаѣ онъ создаетъ трагедію, во второмъ—комедію [1]). Первая приводитъ къ отрицанію, вторая къ утвержденію жизненнаго принципа. Комедія выставляетъ дурныя стороны жизни въ примиряющемъ свѣтѣ шутки и смѣха. Онѣ изображаются, какъ недостатки, которые поправимы. Оттого въ комедіи зло внушаетъ не ужасъ, а смѣхъ, какъ нѣчто маловажное, ничтожное, немогущее возбудить сомнѣнія въ высокомъ достоинствѣ жизни и человѣка. Такимъ образомъ, комедія, хотя изображаетъ пошлую сторону жизни, но все-таки является продуктомъ оптимистическаго міровоззрѣнія.

Шопенгауэръ считаетъ ошибочнымъ мнѣніе о томъ, что комедію писать труднѣе, чѣмъ трагедію. Совершенно вѣрно онъ замѣчаетъ, что вообще драматическій родъ поэзіи самый трудный, потому что всегда легче запутать дѣло, чѣмъ его распутать, поэтому, по большей части, развязка въ драматическихъ произведеніяхъ такая натянутая и способная лишь испортить эстетическое впечатлѣніе иногда удачно начавшейся пьесы. Трудность драматическаго рода зависитъ также и оттого, что событія людской жизни обыкновенно не имѣютъ рѣзко обозначеннаго исхода: они кончаются въ большинствѣ случаевъ ни особенно счастливо, ни особенно плачевно, а такое сѣренькое будничное окончаніе не можетъ слу-

---

[1]) Мысли, высказанныя Шопенгауэромъ о комизмѣ, представляютъ слабую сторону его эстетики. Гораздо удачнѣе опредѣленіе иронии и юмора, сдѣланное названнымъ писателемъ. „Иронія, пишетъ Шопенгауэръ, есть шутка, спрятавшаяся за серьезную мину. Мы иронизируемъ, когда, напримѣръ, дѣлаемъ видъ, что раздѣляемъ чужія, противуположныя намъ мнѣнія и серьезно вникаемъ въ нихъ, пока конечный результатъ не обнаружитъ заблужденія. Юморъ противуположенъ иронiи; въ немъ за шуткой спрятано серьезное. Иронія объективна: она направлена на другихъ; юморъ субъективенъ: онъ обращенъ на насъ самихъ. Если разсмотрѣть ближе, то юморъ основанъ на субъективномъ, серьезномъ и возвышенномъ настроеніи, непроизвольно сталкивающемся съ чуждымъ для насъ и пошлымъ внѣшнимъ міромъ, котораго, однако, мы не можемъ избѣгнуть и которому не въ состояніи вполнѣ отдаться. При стремленіи къ примиренію нашихъ собственныхъ воззрѣній съ внѣшнимъ міромъ, обнаруживается то съ одной, то съ другой стороны несообразность мыслимаго съ реальнымъ, отчего получается впечатлѣніе преднамѣренно-смѣшного, слѣдовательно шутки, изъ-за которой сквозитъ серьезность. Иронія начинаетъ серьезно, а кончаетъ смѣхомъ, — юморъ — наоборотъ. Невѣрно употреблять слово „юморъ“ вмѣсто слова „комизмъ“ и каждую шутку и каждое фиглярство называть „юморомъ“.

жить эффектнымъ, удовлетворительнымъ въ художественномъ отношеніи заключеніемъ.

Шопенгауэръ возстаетъ также противъ мнѣнія о томъ, что сущность трагедіи заключается въ изображеніи борьбы съ судьбою. Во-первыхъ, нельзя бороться съ отвлеченнымъ понятіемъ, какое представляетъ судьба, какъ обобщеніе всѣхъ, необходимо связанныхъ другъ съ другомъ явленій. Во-вторыхъ, борьба съ всемогущимъ соперникомъ, какова была бы судьба, еслибы представляла что либо конкретное,—представлялась бы дѣломъ безсмысленнымъ и смѣшнымъ [1]).

Трагическія положенія, по мнѣнію Шопенгауэра, вовсе не мотивируются борьбой съ судьбой, а являются слѣдствіемъ трехъ причинъ: a) или злого характера, причиняющаго великія несчастія другимъ (Яго, Францъ Мооръ); b) или ошибки (Эдипъ—царь, Трахинянки, Ромео и Джульетта), c) или взаимодѣйствія характеровъ, которые, лишь отъ соприкосновенія другъ съ другомъ, лишь вслѣдствіе взаимнаго положенія, губятъ другъ друга (Клавиго).

Наконецъ, Шопенгауеръ отвергаетъ мнѣніе и о „поэтической справедливости“, будто бы карающей виновныхъ. Шопенгауэръ въ особенности нападаетъ на это убѣжденіе, какъ на филистерскую выдумку (филистеры, вѣдь, не любятъ трагедіи, потому что она свидѣтельствуетъ о недостаточности практическаго ума, чтобы достигнуть благополучія). Дѣйствительно, великія трагическія личности не имѣютъ за собой такой вины, чтобы по справедливости заслужить испытанныя ими страданія. Какую вину должны искупать Дездемона, Офелія, Корделія, Эгмонтъ, Эдипъ, Лиръ, Донъ-Карлосъ, Маркизъ Поза и друг.? (Ср. 38—39).

Страданія трагическихъ личностей вовсе не обусловливаются ихъ виною, а самою сущностью вещей. Страсти сталкиваются и производятъ катастрофу. Влеченія подстрекаютъ на поступки, гибельные по своимъ послѣдствіямъ. Борьба противуположныхъ стремленій

[1]) Философу-пессимисту Шопенгауэру борьба съ всемогущимъ соперникомъ кажется безсмысленной и смѣшной. Не такъ смотритъ на нее поэтъ-пессимистъ — Байронъ. Въ этой борьбѣ, какъ бы она ни была неразумна, послѣдній видитъ средство забыться и спокойно встрѣтить гибель. Однажды Байронъ находился на кораблѣ, капитанъ котораго объявилъ о неминуемой гибели; поэтъ приготовился плыть, „чтобы умереть спокойнѣе, когда истощатся всѣ силы въ борьбѣ съ волнами, какъ дѣти, уставъ кричать, засыпаютъ безсознательно отъ усталости“. (H. Taine, Histoire de la litterature anglaise. Paris. 1878. T. IV, p. 365).

слѣпой воли приводитъ къ гибели отдѣльныхъ личностей. Оттого трагедія и свидѣтельствуетъ о несовершенствѣ мірового механизма, о невозможности найти въ жизни удовлетвореніе. Это сознаніе постоянно тяготѣетъ надъ трагическими лицами. Послѣднія, даже поддаваясь своимъ страстямъ, продолжаютъ понимать тщетность своихъ стремленій и гибельность своего поведенія. Отелло знаетъ, что, загасивъ пламя жизни Дездемоны, онъ не зажжетъ его вновь. Макбетъ предвидитъ, что, убивъ Дункана, онъ потеряетъ покой своей души...

Но если драма способна лишь внушить намъ мысль о непредотвратимой міровой скорби, если въ ней мы видимъ безвинно страждущихъ лицъ, то отчего она нравится намъ? Драма даетъ намъ возможность узнать, какова жизнь, каковы люди. Это знаніе намъ полезно. Но отчего созерцаніе такихъ страшныхъ бѣдствій, какія представляются на сценѣ величайшихъ драматурговъ, доставляетъ намъ наслажденіе? Драма, говоритъ Шопенгауэръ, — свидѣтельствуетъ намъ, „что міръ и жизнь не могутъ доставить истиннаго удовлетворенія, а потому недостойны нашей привязанности. Въ этомъ и заключается трагическое, оно-то и ведетъ къ отреченію (Resignation)“. Это сознаніе прекращаетъ въ насъ постоянную погоню за химерой, постоянные переходы отъ желаній къ опасеніямъ, отъ радости къ страданію, уничтожаетъ несбыточныя надежды, навѣвающія жизненный сонъ алчнаго человѣка, но въ замѣнъ даетъ „ту внутреннюю тишину, которая выше всякаго разума, тотъ миръ и покой души, ту невозмутимую ясность, которая, лишь отражаясь въ лицахъ Рафаэля и Корреджіо, уже становится для насъ истиннымъ евангеліемъ“.

О музыкальномъ образованіи.[1]

„Музыка—господствующее искусство въ настоящее время; она не только проникла въ самые отдаленные слои общества, но вмѣстѣ съ тѣмъ признана важнымъ воспитательнымъ средствомъ: высокій и серьезный интересъ къ музыкѣ, составляетъ принадлежность каждаго образованнаго человѣка". [2]) Такъ говоритъ извѣстный историкъ музыки, Брендель, обращаясь къ своей нѣмецкой публикѣ. Но его слова вѣрны и по отношенію къ нашему обществу, гдѣ, вмѣстѣ съ сознаніемъ важности эстетическаго образованія, и самое изученіе музыки распространяется все болѣе и болѣе. Эстетическое наслажденіе, нося характеръ вполнѣ безкорыстный, отучаетъ человѣка искать удовольствія въ однихъ физическихъ удовлетвореніяхъ низшихъ потребностей организма, пріучаетъ смотрѣть на тѣло, какъ на орудіе духа, и знакомитъ человѣка съ нравственными наслажденіями, облагораживая чувство, возбуждая симпатію къ радости и скорби ближняго. Майнлендеръ въ своей книгѣ „Philosophie der Erlösung" весьма наглядно указываетъ, какъ чистыя эстетическія наслажденія, при простомъ созерцаніи природы, приводятъ человѣка къ забвенію даже собственной матеріальной выгоды: „Крестьянинъ, который вечеромъ, по окончаніи работы, любуется природой, слѣдитъ за видоизмѣненіями формъ, цвѣта и полета облаковъ, не думая о пользѣ и вредѣ дождя для посѣва, или же созерцаетъ волную-

[1]) Вѣстникъ Европы 1879 г. Апрѣль.

[2]) Geschichte der Musik, v. Brendel, S. 1.

щуюся ниву съ ея колосьями, облитыми пурпуромъ заходящаго солнца, не взвѣшивая прибыли жатвы,—относится къ окружающему его міру съ эстетической стороны. Если косецъ, наткнувшись на гнѣздо жаворонка, осторожно разглядываетъ красивыя, пестренькія яички, или птенцовъ, обнаруживающихъ свой страхъ смущенными взглядами, между тѣмъ, какъ родители ихъ безпокойно порхаютъ туда и сюда,—находится также въ эстетическомъ состояніи созерцанія. Охотникъ, при внезапномъ появленіи красиваго оленя, забывшій выстрѣлить въ него, потому что осанка, формы, походка дикаго животнаго приковываетъ его вниманіе,—вошелъ въ эстетическое отношеніе къ объекту“ [1]).

Вообще, секретъ вліянія изящныхъ искусствъ на нравственность состоитъ въ возможности для нихъ дѣйствовать прямо и непосредственно на наше чувство. Способность изящно воодушевлять насъ, побуждать насъ къ дѣятельности и ко всякаго рода подвигамъ, не даромъ замѣчена еще въ глубокой древности, когда воины народовъ, находившихся въ младенческомъ состояніи культуры, искали возбужденія воинскихъ доблестей въ пѣсняхъ своихъ рапсодовъ и бардовъ. Бокль, хотя и видитъ въ цивилизаціи результатъ успѣховъ исключительно разума, говоритъ, однако, что желать исполнить долгъ—сторона нравственная, а знать, какъ его исполнить,—сторона умственная. [2]) Въ средствѣ для достиженія извѣстной цѣли не заключается еще импульса для стремленія къ послѣдней: разумъ указываетъ дорогу къ прогрессу, но не играетъ роли двигателя. Рычагъ дѣятельности заключается въ чувствѣ, „въ желаніи исполнить долгъ“, и это чувство, это нравственное требованіе нашей природы можетъ быть весьма сильно развито изящными искусствами. И цивилизація состоитъ не въ одномъ накопленіи познаній, но и въ распространеніи послѣднихъ въ массѣ народа и въ примѣненіи ихъ къ жизни. Для практическаго примѣненія теоретическихъ познаній нужна дѣятельность, согрѣтая страстнымъ служеніемъ идеѣ; слѣдовательно, чувство, вызывающее человѣка на такую пылкую дѣятельность, также важно въ дѣлѣ цивилизаціи, какъ и разумъ; поэтому и искусства, развивающія и облагораживающія чувство, имѣютъ право стать на-ряду съ науками, составляющими удѣлъ

[1]) Die Philosophie der Erlosung, von Ph. Mainlander, Berlin. 1876. S. 116

[2]) „Исторія цивилизаціи въ Англіи“, Бокля, Спб. 1864. 2-ое изданіе. Т. I, стр. 131.

разума. Такое значеніе искусствъ, все болѣе проникая въ общее сознаніе, побуждаетъ къ отведенію имъ болѣе серьёзной роли въ воспитаніи. Современное воспитаніе останавливается преимущественно на изученіи поэзіи и музыки, какъ искусствъ, наиболѣе соотвѣтствующихъ характеру современной эпохи. Оставляя въ сторонѣ поэзію, постараемся выяснить вліяніе изученія музыки на развитіе духа вообще и связь этого искусства съ характеромъ современной эпохи.

I.

Такъ какъ причина нравственнаго значенія вообще искусства заключается въ дѣйствіи красоты на чувство, то прежде всего необходимо опредѣлить: производитъ ли музыка какое-либо вліяніе на эту сторону нашего духа, и если производитъ, то каково это вліяніе,—благотворно оно, или нѣтъ. Гансликъ, не видя въ возбужденіи чувства ни главнаго эстетическаго значенія музыки, ни ея отличительнаго свойства отъ прочихъ искусствъ, способныхъ также производить болѣе или менѣе сильное впечатлѣніе, все-таки признаетъ за музыкой, благодаря физическому вліянію тоновъ на нервы, болѣе сильное и быстрое дѣйствіе на чувство, въ сравненіи съ остальными искусствами. „Если мы должны,—говоритъ онъ—признать способность всѣхъ искусствъ безъ изключенія дѣйствовать на чувство, то все-таки нельзя отрицать, что роль музыки въ этомъ отношеніи представляетъ нѣчто особенное, ей одной присущее. Музыка дѣйствуетъ на состояніе духа быстрѣе и сильнѣе, чѣмъ какая-либо другая художественная красота. Немногіе аккорды могутъ произвести въ насъ настроеніе, тогда какъ стихотвореніе достигаетъ этого лишь продолжительнымъ изложеніемъ, а картина заставляетъ насъ упорно вдумываться въ нее, хотя обоимъ этимъ искусствамъ, преимущественно передъ музыкой, служитъ весь кругъ представленій, отъ котораго, какъ говоритъ намъ умъ, зависятъ чувства радости и скорби. Дѣйствіе тоновъ не только быстрѣе, но и непосредственнѣе и сильнѣе. Другія искусства убѣждаютъ насъ, музыка же охватываетъ все наше существо“. [1])

Итакъ, музыка, уступая другимъ искусствамъ въ ясности понятій и представленій, превосходитъ ихъ въ способности сильнѣй-

[1]) Vom Musikalisch-Schonen, von Ed. Hanslick. Funfte Auflage. Leipzig. 1876. S 80—81.

шимъ образомъ дѣйствовать на наше чувство. Эту силу она проявляла даже въ глубокой древности, когда еще сама только-что зарождалась, и съ нашей точки зрѣнія едва заслуживала тогда названіе искусства. Объ ея могучемъ вліяніи въ эту пору свидѣтельствуетъ цѣлый рядъ сказаній о музыкѣ, дошедшихъ до насъ изъ самыхъ отдаленныхъ временъ. Всякому извѣстно свидѣтельство библіи о вліяніи искусной игры на арфѣ Давида, врачевавшей мрачное настроеніе духа царя Саула. Сохранилась легенда объ Александрѣ Македонскомъ, который отъ пѣнія одного пѣвца пришелъ въ бѣшеное состояніе и пѣніемъ же другого пѣвца былъ успокоенъ. Благодаря способности музыки укрѣплять въ насъ мужество, побуждать на геройскіе подвиги, она сохраняетъ свое значеніе на войнѣ и до сихъ поръ; исторія Марсельезы принадлежитъ уже нашему времени.

Развиваясь все болѣе и болѣе, музыка пріобрѣла способность выражать всѣ тоны настроенія человѣческаго духа. Въ первыя эпохи своего художественнаго развитія она ограничивалась выраженіемъ самыхъ общихъ настроеній, какъ то видно въ произведеніяхъ первыхъ композиторовъ католической церковной музыки, холодной, спокойной, торжественной, вполнѣ соотвѣтствующей стремленію къ той небесной жизни, гдѣ „нѣтъ печалей и болѣзней“. Но съ успѣхами техники въ музыкѣ замѣчается все усиливающееся преобладаніе страстнаго элемента, достигающаго апогея своего развитія въ современной оперѣ, гдѣ композиторъ стремится придать чуть-ли не каждому слову соотвѣтствующее повышеніе и пониженіе голоса, и это обстоятельство дѣлаетъ изъ оперная пѣнія настоящій музыкальный языкъ, вполнѣ понятный для слушателей и способный возбуждать въ нихъ тѣ настроенія, какія должны испытывать лица, находящіяся въ данномъ драматическомъ положеніи. Способность интонаціи голоса выражать душевное состояніе человѣка и вызывать въ другомъ представленіе объ этомъ состояніи, то-есть заставлять его испытывать въ бо́льшей или меньшей мѣрѣ то же чувство, — въ высшей степени развиваетъ симпатію. Это могущество интонаціи зависитъ отъ того, что она является не произвольно, а потому вполнѣ искренія, такъ-что мы часто болѣе вѣримъ тону, съ которымъ сказаны слова, чѣмъ самымъ словамъ. Гербертъ Спенсеръ въ своей статьѣ „О происхожденіи и дѣятельности музыки“ видитъ въ такомъ непроизвольномъ измѣненіи инто-

націи нашей рѣчи, физіологически коренящемся въ испытываемыхъ нами ощущеніяхъ, начало музыки, и производитъ ее изъ „языка душевныхъ волненій“. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ признаетъ полное взаимодѣйствіе между интонаціей рѣчи и музыкой: первая послужила началомъ, исходнымъ пунктомъ послѣдней; музыка, дѣйствуя обратно, научаетъ человѣка говорить съ такою интонаціей, которая давала бы возможность слушающему понять, то-есть до нѣкоторой степени испытать чувство, волнующее говорящаго. Эта музыкальность рѣчи, давая возможность дѣлиться не только понятіями и представленіями, но и чувствами, тѣснѣйшимъ образомъ соединяетъ людей между собою. А такъ какъ вся сила человѣка заключается въ прочномъ общественномъ соединеніи, причемъ вся масса людей является сплоченною въ одно цѣлое, стремящеюся къ одной цѣли общаго блага, то отсюда ясно, какое соціальное значеніе получаетъ музыка съ точки зрѣнія Спенсера; онъ видитъ въ этомъ искусствѣ одно изъ лучшихъ средствъ къ усиленію симпатіи между людьми. „Измѣненія голоса, — говоритъ онъ, — производимыя чувствомъ, служатъ средствомъ возбужденія подобныхъ же чувствъ въ другихъ. Въ соединеніи съ тѣлодвиженіями и выраженіемъ лица, они придаютъ жизнь мертвымъ словамъ, въ которыхъ разумъ выражаетъ свои идеи, и такимъ образомъ даютъ слушателю возможность не только понимать то состояніе духа, которое они сопровождаютъ, но и принимать участіе въ немъ; короче, они суть главнѣйшіе проводники симпатіи (сочувствія). А если мы разсмотримъ, какъ много наше общее благосостояніе, равно какъ и наши непосредственныя удовольствія зависятъ отъ симпатіи, то поймемъ важность всего, что̀ дѣлаетъ эту симпатію сильнѣе. Если мы вспомнимъ, что сочувствіе заставляетъ людей поступать другъ съ другомъ справедливо, съ лаской и уваженіемъ, что различіе между жестокостью дикихъ и человѣколюбіемъ цивилизованныхъ людей происходитъ отъ усиленія сочувствія, если мы вспомнимъ, что эта способность, дѣлающая насъ участниками радостей и горя нашего ближняго, есть основаніе всѣхъ высшихъ привязанностей, что въ дружбѣ, любви и всѣхъ домашнихъ радостяхъ оно составляетъ существенный элементъ,—если мы вспомнимъ, въ какой значительной мѣрѣ, непосредственныя наши удовольствія увеличиваются симпатіей; словомъ, если вспомнимъ, что этой же симпатіи мы обязаны всей той долей удовлетворенности, которая недоступна узнику, лишенному друзей,

то мы увидимъ, что едва ли можно преувеличить значеніе дѣятельности, которая развиваетъ эту симпатію [1]).

Однако въ этомъ благотворномъ свойствѣ музыки развивать симпатію усматриваютъ иногда и невыгодную сторону. Существуютъ отъ природы слабыя, нервныя натуры, которыя до того чувствительны къ музыкѣ, что послѣдняя приводитъ ихъ къ плаксивой, бездѣятельной сантиментальности. Для подобныхъ людей, какъ шутливо замѣчаетъ Амбросъ, каждая партитура есть знакъ поднимающагося слезнаго дождя, и дирижерскій жезлъ есть жезлъ Моисея, способный ударами своими вызывать слезы" [2]). Быть можетъ, эта сторона дѣла заставила Платона изгнать музыку изъ своей „Республики". Но величайшій композиторъ, болѣе другихъ способный возбуждать въ насъ любыя настроенія, Бетховенъ, требовалъ чтобы „музыка зажигала искру въ душѣ человѣка" („dem Mann muss Musik Feuer aus dem Geiste schlagen"), [3]) — слѣдовательно, считалъ музыку способною не разслаблять душу слезливостію и сладострастіемъ (въ чемъ тоже многіе упрекаютъ музыку, благодаря ея чувственной прелести)—а, напротивъ, зажечь въ человѣкѣ ту искру, которая одушевляетъ его ко всему доброму и даетъ ему непреклонную силу въ борьбѣ со всякими препятствіями. Потому справедливо только то, что нѣкоторые роды музыки дѣйствительно способны принести вредъ, вслѣдствіе своего разслабляющаго и сладострастнаго вліянія, но это свойство отнюдь нельзя приписать музыкѣ вообще, такъ какъ другіе ея роды проникнуты сильной энергіей, здоровой жизнью. Главный вредъ отъ музыки можетъ произойти преимущественно отъ неумѣреннаго пользованія ею; на это указывалъ и Марксъ [4]) нѣмецкой публикѣ, среди которой музыка распространена болѣе, чѣмъ гдѣ либо. Вѣрно это также и по отношенію къ нашему обществу, гдѣ, при весьма шаткомъ пониманіи значенія музыки, часто занимаются ею безъ строгаго выбора, предаются ей

---

[1]) Герберть Спенсеръ. Опыты научные, политическіе и философскіе. Спб. 1866. Томъ I стр. 164—165.

[2]) Die Grenzen der Musik und Poesie von W. A. Ambros. 2 Auflage. Leipzig. 1872. S. 44.

[3]) См. приписываемое Бетховену письмо къ Беттинѣ фонъ Арнимъ. Marx, Ludwig van Beethoven. Berlin. 1884. Bd. II, S. 302. Ср. Thayer. Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. Bd. III. S. 142, 453—462.

[4]) Всеобщій учебникъ музыки Маркса, Спб. 1872 стр. 360

какъ забавѣ, и при неумѣренномъ занятіи музыкой, приходятъ въ полное къ ней равнодушіе, порождаемое утомленіемъ первовъ вслѣдствіе сильнаго возбужденія отъ патологическаго вліянія на организмъ самаго матеріала этого искусства,—тоновъ. Въ противоположность распространенному мнѣнію, что главное значеніе музыки состоитъ въ возбужденіи чувства, благодаря ея способности выражать настроенія нашего духа, существуетъ взглядъ на музыку, какъ на простую, безсодержательную игру звуковыми формами. Даже Гансликъ, утверждая за музыкой способность сильнѣе и непосредственнѣе другихъ искусствъ дѣйствовать на чувство, видитъ однако въ этомъ дѣйствіи лишь субъективное, случайное явленіе, зависимое отъ болѣзненнаго расположенія нервовъ, иногда слишкомъ чувствительныхъ къ элементарной силѣ звука. Съ своей же точки зрѣнія онъ сравниваетъ музыку съ „слуховымъ калейдоскопомъ“. Такое мнѣніе о музыкѣ распространено между многими учеными, преимущественно принадлежащими къ извѣстной партіи психологовъ; они смотрятъ на свою науку, какъ на часть физіологіи, а потому отрицаютъ въ музыкѣ какое-либо духовное содержаніе и объясняютъ ея дѣйствіе однимъ нервнымъ возбужденіемъ [1]). Подобное же отношеніе къ музыкѣ замѣчается со стороны практическихъ, сухихъ, дѣловыхъ людей, погруженныхъ въ свои будничныя хлопоты, съ цѣлью матеріальнаго пріобрѣтенія; для такихъ людей, музыка есть дѣло одного слуха, теряющаго въ этомъ случаѣ роль посредника между внутренними мірами музыканта и слушателя, потому что послѣдній не въ состояніи возвыситься до того настроенія, которое воодушевляло художника. Даже между музыкантами встрѣчаются люди съ весьма развитымъ слухомъ, и которые могутъ только интересоваться одними гармоническими и контрапунктическими комбинаціями тоновъ, наслаждаться прелестью тембра и виртуознымъ исполненіемъ, вовсе не испытывая измѣненія въ обычномъ настроеніи духа, не переживая вмѣстѣ съ композиторомъ мгновеній восторга, побудившаго художника къ творчеству. Но намѣреніе композитора-художника состоитъ не въ томъ, чтобы заинтересовать слушателя оригинальными звуковыми комбинаціями, пощеголять передъ нимъ своими познаніями всѣхъ хитростей теоріи

[1]) Ср. Ambros. Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Auflage. Leipzig. 1872. S. 35—39.

композиціи, а есть потребность подѣлиться тѣмъ, что наполняло его душу, вызвать въ другихъ то чувство, которое всецѣло охватывало композитора, зажечь въ слушателѣ ту искру, которая горѣла чистымъ пламенемъ въ душѣ самого художника. Весьма сильно и рѣшительно выступаетъ противъ такого взгляда на музыку, какъ на простую игру тонами, упомянутый уже нами Амбросъ: „Зачатое и рожденное въ душѣ музыкальное произведеніе никогда не преминетъ произвести свое дѣйствіе. Композиторъ вложилъ въ него то, что̀ волновало его при творчествѣ, свое настроеніе; въ слушателѣ музыкальнаго произведенія оно возбуждаетъ подобное же настроеніе, и онъ какъ-бы живетъ душою композитора. Если испытанное послѣднимъ было велико, достойно, благородно, то и мы чувствуемъ себя настроенными одинаково. Вотъ причина, по которой музыка неизмѣримо выше простой, остроумной забавы игрою тонами и благозвучіемъ; вотъ причина, по которой музыку можно назвать силой нравственной, облагораживающей, почему Бетховенъ, по разсказу Шиндлера, видѣлъ въ своемъ искусствѣ нѣчто святое и ставилъ его гораздо выше всякой философіи, — почему, наконецъ, каждый возвышенно-мыслящій музыкантъ питаетъ въ своемъ искусствѣ ненависть, граничащую съ отвращеніемъ, ко всѣму грубому, низкому, пустому и изнѣженному“ [1]).

II.

Кромѣ общаго вліянія на чувство, оказываемаго въ бо́льшей или меньшей степени всѣми искусствами, они обладаютъ еще весьма важнымъ свойствомъ, доставляющимъ имъ серьёзное педагогическое значеніе. Задача искусства состоитъ въ облеченіи присущихъ человѣческому духу идей въ красивыя формы. Послѣднія представляютъ главное, характеристическое отличіе искусства, потому-что идеи могутъ быть выражены и въ простой, точной, научной формѣ. Такимъ образомъ одна и та же идея можетъ быть содержаніемъ одного художественнаго и другого не художественнаго, напримѣръ, научнаго произведенія, и разница будетъ только въ формѣ. Степень изящества формы зависитъ вовсе не отъ идеи, представляющей результатъ общаго міровоззрѣнія данной эпохи, а отъ развитія самаго искусства, его техники, стремящейся къ достиженію возмож-

[1]) Die Grenzen der Musik und Poesie, von W. A. Ambros, 2 Auflage Leipzig. 1872. S. 111.

наго для человѣка совершенства. Дѣйствительно, художественныя произведенія представляютъ тѣ продукты человѣческой дѣятельности, которые всего ближе подходятъ къ абсолютному совершенству. Весьма справедливъ потому взглядъ Дж. С. Милля на способность искусства достигать высшей красоты, что дѣлаетъ изъ художественныхъ произведеній модель возможнаго для человѣчества совершенства. „Чувство совершенства, говоритъ Милль въ своей рѣчи объ умственномъ воспитаніи,—побуждающее отъ каждаго произведенія человѣка требовать наибольшаго, что́ оно должно было бы дать, и которое не допускаетъ насъ сносить ни малѣйшей ошибки въ насъ самихъ, или въ томъ, что́ мы дѣлаемъ, это чувство совершенства есть одинъ изъ результатовъ изученія искусства. Ни какія другія человѣческія произведенія не подходятъ такъ близко къ совершенству, какъ произведенія чистаго искусства. Во всѣхъ другихъ вещахъ мы удовлетворяемся и можемъ разумно удовлетвориться, когда степень совершенства такова, какой, повидимому, заслуживаетъ непосредственно ея цѣль. Если бы мнѣ нужно было опредѣлить искусство, я бы склоненъ былъ назвать его стремленіемъ къ совершенству въ исполненіи“. [1])

Эти слова Милля обо всѣхъ искусствахъ вообще особенно вѣрны по отношенію къ музыкѣ, представляющей болѣе широкую область въ дѣлѣ стремленія къ совершенству, чѣмъ другія искусства. Преимущество музыки состоитъ въ томъ, что, кромѣ наиболѣе совершенной отдѣлки самыхъ музыкальныхъ произведеній, она требуетъ и наиболѣе точнаго, художественно-обработаннаго исполненія своихъ произведеній. Кромѣ музыки, существуетъ еще только два искусства, произведенія которыхъ, для полнаго достиженія ихъ эстетическаго значенія, нуждаются еще въ такомъ исполненіи,—и это именно: архитектура и драма. Въ архитектурѣ собственное художественное творчество состоитъ въ начертаніи плана строенія рукою архитектора; художникъ создаетъ лишь этотъ планъ, и послѣдній представляетъ въ точномъ смыслѣ сло́ва, художественное произведеніе архитектора. По причинѣ грубости матеріала этого искусства, архитекторъ передаетъ исполненіе своего плана въ руки ремесленниковъ. Слѣдовательно, на долю этихъ послѣднихъ выпа-

[1]) Дж. Ст. Милль, объ университетскомъ воспитаніи. См. Новѣйшее образованіе. Сборникъ статей, составленный Э Юмансомъ. Спб. 1867 г. стр. 68.

даетъ трудная задача достигнуть наибольшаго совершенства въ исполненіи даннаго архитектурнаго плана; но какъ бы ни была удачно воспроизведена въ строеніи архитектурная идея, выраженная въ планѣ архитектора, все-таки ремесленники, трудившіеся надъ выполненіемъ этого плана, вслѣдствіе рабской зависимости отъ архитектора, не становятся сами художниками. Въ музыкѣ же исполнитель находится въ совершенно свободномъ отношеніи къ композитору, и его дѣятельность состоитъ вовсе не въ пассивномъ исполненіи приказаній композитора. Музыканту — исполнителю нужно самому вникнуть въ духъ сочиненія, чтобы вполнѣ понять намѣреніе композитора и быть въ состояніи произвести на слушателя исполняемой пьесой то впечатлѣніе, которое хотѣлъ ея композиторъ. [1]) Исполнитель относится къ музыкальному произведенію, какъ переводчикъ-поэтъ къ оригиналу; а, вѣдь, извѣстно, что для перевода художественнаго поэтическаго произведенія, который приближался бы къ эстетическому достоинству оригинала, нужно имѣть чуть не талантъ поэта, написавшаго самó оригинальное произведеніе. Точно также для того, чтобы вполнѣ выразить намѣреніе композитора, нужно всецѣло вникнуть въ духъ его сочиненія. „Вполнѣ же постигнуть генія, быть можетъ, способенъ только геній“, замѣчаетъ Робертъ Шуманъ въ своихъ „Жизненныхъ правилахъ для молодыхъ музыкантовъ“.

Такое же вниканіе въ духъ произведенія нужно и для актера, который поэтому тоже находится въ весьма активномъ отношеніи къ исполняемому произведенію. Но все-таки въ исполненіи драматическаго произведенія далеко нѣтъ той широкой арены въ дѣлѣ стремленія къ совершенству, какъ въ музыкѣ, гдѣ самый матеріалъ требуетъ въ высшей стемени кропотливой технической обработки и по причинѣ своей эѳирности допускаетъ весьма изящную отдѣлку. Техническая сторона исполненія драматическаго произведенія состоитъ въ пріобрѣтеніи гибкости голоса, выразительности жестовъ и подвижной игры физіономіи. Все это важно, какъ средство при-

[1]) На замѣчаніе: „вѣдь, духъ композитора только отгадывается и обнаруживается исполнителемъ“—Ганслікъ отвѣчаетъ: „но это-то усвоеніе въ моментъ воспроизведенія и есть дѣло его, исполнителя, духа“. Далѣе этотъ писатель говоритъ: „Самая искусная музыкальная табакерка не въ состояніи взволновать чувство слушателя, а самый простой музыкантъ можетъ совершить это, если всей душой учавствуетъ въ исполненіи своей пѣсни“. Vom Musikalisch-Schonen, von Ed. Hanslick. 5. Auflage. Leipzig. 1876. S. 79.

дать настоящій характеръ исполняемой роли и является не столько результатомъ технической работы, сколько вниканіемъ въ драматическія положенія изображаемаго лица. Такимъ образомъ, въ исполнительномъ искусствѣ драматическихъ произведеній, техническая сторона, имѣя значеніе только средства изображать характеръ роли, вовсе не представляетъ такой широкой области ремесленной отдѣлки самаго матеріала, какъ это мы видимъ въ музыкѣ. Чтобы уяснить себѣ, какъ важна эта ремесленная отдѣлка матеріала музыки и насколько она имѣетъ болѣе самостоятельное значеніе въ изученіи этого искусства въ сравненіи съ драматическимъ, всего лучше обратить вниманіе на время, которое требуется для образованія актера и музыканта-исполнителя, хотя бы посредственнаго: актеръ, начиная готовиться къ сценѣ въ молодыхъ годахъ, въ нѣсколько лѣтъ выучивается мимикѣ и умѣнью владѣть голосомъ (недостаки въ этомъ случаѣ зависятъ скорѣе не отъ трудности техники, а отъ неспособности проникнуться характеромъ лица, войти въ роль); а музыканту-исполнителю нужно начать работать надъ техникою своего искусства чуть-ли не съ дѣтства и всю жизнь совершенствоваться или, по крайней мѣрѣ, поддерживать достигнутую ловкость.

Искусства, произведенія которыхъ нуждаются въ особомъ исполненіи, допускаютъ, такъ-сказать, двойное стремленіе къ совершенству: въ самомъ созданіи художественнаго произведенія и въ его исполненіи. Въ этомъ отношеніи музыка соперничаетъ съ остальными искусствами, а нѣкоторыя даже превосходитъ. Она требуетъ со стороны композитора самой совершенной обработки его произведенія, чтобы ни одна нота, ни одна пауза не были написаны безъ сознательнаго значенія, и тогда только достигается наибольшая музыкальная красота. Такимъ образомъ, музыка доводитъ свои образцовыя произведенія до одинаковой степени совершенства съ образцовыми произведеніями остальныхъ искусствъ. Она требуетъ отъ исполнителя пониманія характера исполняемой пьесы, умѣнья угадывать намѣреніе композитора, и такимъ образомъ ставитъ исполненіе музыкальныхъ пьесъ на одинъ художественный уровень съ исполненіемъ драматическихъ произведеній. Но вмѣстѣ съ тѣмъ она превосходитъ исполнительность драматическаго искусства тѣмъ, что представляетъ собою матеріалъ, нуждающійся въ самостоятельной технической отдѣлкѣ, независимо отъ роли выразителя,—пре-

восходитъ и архитектуру тѣмъ, что требуетъ отъ исполнителя не пасивнаго послушанія, а активнаго воспроизведенія намѣреній композитора.

Весьма сложная техническая сторона какъ композиціи, такъ и исполненія музыкальныхъ произведеній требуетъ при изученіи этого искусства весьма сосредоточеннаго вниманія и весьма быстраго соображенія — способностей, въ высшей степени необходимыхъ въ жизни, вслѣдствіе чего музыка и съ этой стороны можетъ быть важнымъ средствомъ для воспитанія. При изученіи композиціи требуется весьма быстрое соображеніе всѣхъ сложныхъ одновременныхъ сочетаній тоновъ съ ихъ разнообразнымъ ритмомъ, потому-что эти комбинаціи представляютъ только форму, облекающую данную художественно-музыкальную идею, и легко могутъ представить сильный тормазъ въ изложеніи идеи, если композиторъ не пріобрѣлъ способности соображать ихъ моментально. При медленной и усиленной борьбѣ съ самымъ художественнымъ матеріаломъ онъ можетъ потерять одушевляющее его вдохновеніе. При исполненіи музыкальныхъ произведеній быстрое соображеніе тоже играетъ весьма важную роль, потому-что музыка, какъ искусство времени, не допускаетъ свободнаго употребленія послѣдняго, такъ какъ исполнитель связанъ безостановочнымъ, регулярнымъ движеніемъ такта, иногда весьма скорымъ. Кромѣ того, исполнителю нужно привыкнуть одновременно обращать вниманіе на чистоту интонаціи, на вѣрность ритмическаго дѣленія тоновъ и вмѣстѣ съ тѣмъ на художественное измѣненіе темпа и на разнообразіе въ силѣ звука (на оттѣнки), что придаетъ исполненію задушевность. Все это представляетъ весьма сложное умственное отправленіе, могущее служить хорошимъ средствомъ для развитія вниманія и быстроты соображенія.

III.

Мы находимъ, такимъ образомъ, въ музыкѣ весьма сильное средство для развитія нѣкоторыхъ сторонъ человѣческаго духа, именно: чувства (симпатіи), стремленія къ совершенству, вниманія и быстроты соображенія; все это даетъ музыкальному искусству серьёзное педагогическое значеніе. Но изученіе музыки тоже важно ради нея самой, если желаешь понимать ее и паслаждаться ею, такъ какъ она представляетъ собою искусство современной исто-

рической эпохи, наиболѣе соотвѣтствующее эстетической потребности даннаго времени, наиболѣе способное выразить характеръ внутренней жизни современнаго человѣка.

Особенности идей въ разные періоды исторіи обусловливаютъ преобладаніе то того, то другого искусства. Восточныя цивилизаціи, съ ихъ эксплуатаціею массъ въ пользу представителей духовной и свѣтской власти, создаютъ архитектуру, какъ искусство, наиболѣе способное выразить свою идею въ постройкахъ громадныхъ храмовъ, дворцовъ и другихъ памятниковъ, олицетворяющихъ могущество владыкъ. Греческая цивилизація, съ своею антропоморфическою религіей, съ народомъ, всецѣло преданнымъ радостямъ земной жизни, наслажденіямъ всесторонне развитаго организма, создавшимъ идею высшей человѣческой красоты, — производитъ скульптуру, какъ искусство, могущее всего удачнѣе выразить свою идею въ совершенныхъ формахъ статуи. Христіанская цивилизація, съ своею теологіею, недоступною разуму, возбуждающею лишь чувство любви божественною благостію и чувство страха божественнымъ всемогуществомъ, начавшаяся съ идеи презрѣнія къ земной жизни, полная трепетнаго ожиданія загробной участи,—создаетъ свою музыку, и эта музыка въ „Missae solemnes“ славословитъ всемогущаго Бога, въ „Dies iгae“ напоминаетъ весь ужасъ вѣчнаго проклятія, въ „Requiem aeternam“ испрашиваетъ помилованіе прегрѣшеній земной жизни. Поэтому музыка, хотя и встрѣчалась во всѣхъ предшествовавшихъ формахъ цивилизаціи, но по справедливости она можетъ быть названа искусствомъ христіанскимъ, христіанство вывело ее изъ зародышнаго состоянія и дало ей толчокъ къ дальнѣйшему развитію.

Правда, религіозные интересы въ новѣйшій періодъ европейской цивилизаціи теряютъ свое исключительное значеніе, но музыка все-таки продолжаетъ быть искусствомъ преобладающимъ. Музыка оказывается лучшимъ облегчающимъ средствомъ отъ страданій „болѣзнію вѣка“ (Weltschmerz). Тэнъ въ своей „Философіи искусства“ говоритъ, что „господствующей личностію, то-есть главнымъ дѣйствующимъ лицомъ, къ которому зрители относятся съ большимъ интересомъ и симпатіей, является грустно-задумчивый честолюбецъ, каковы Рене, Фаустъ, Вертеръ, Манфредъ, сердца вѣчно жаждущія, смутно тревожныя, неизлечимо несчастныя“... [1]) „Нѣтъ ничего

[1]) H. Taine, Thilosophie de l'art. Paris. 1872. Deuxième éditıon, p. 145.

удивительнаго въ появленіи этого новаго искусства (музыки), потому что оно соотвѣтствуетъ появленію новаго генія, этого тревожно-пламеннаго больного, котораго я старался описать вамъ; къ нему-то и обращаются Бетховенъ, Мендельсонъ, Веберъ; къ нему-то въ настоящее время пытаются обращаться Мейерберъ, Берліозъ и Верди; къ его утрированной и утонченной чувственности, къ его неопредѣленнымъ и безпредѣльнымъ вдохновеніямъ обращается музыка".[1])

Мучительное состояніе современнаго человѣка, дряблаго тѣломъ, вслѣдствіе покойной, роскошной обстановки жизни, слабаго характеромъ, вслѣдствіе гложущихъ сомнѣній, при глубокомъ анализѣ его просвѣщенной мысли, раздраженнаго честолюбивыми стремленіями, вслѣдствіе общедоступности всѣхъ видныхъ общественныхъ положеній, — такое мучительное состояніе происходитъ именно оттого, что при возбужденныхъ въ высшей степени желаніяхъ оказывается недостатокъ силъ для ихъ удовлетворенія. Этому состоянію какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ музыка, которая въ высшей степени способна выражать страстное стремленіе къ далекому, неясному блаженству; и въ этомъ отношеніи особенно выдвигается инструментальная музыка (въ современную эпоху все болѣе оспаривающая первенство у вокальной). При своемъ неопредѣленномъ содержаніи и при своей способности овладѣвать душою, она дѣйствуетъ чрезвычайно сильно на воображеніе, несвязанное, при слушаніи этого рода музыки, никакими опредѣленными представленіями. Генрихъ Гейне, какъ личность, носившая на себѣ печать современной исторической эпохи, представляетъ намъ образецъ дѣйствія, которое производитъ музыка на современнаго мечтателя. Вспомнимъ его разсказы о вынесенныхъ имъ впечатлѣніяхъ отъ музыки (въ его „Письмахъ о музыкѣ" и въ его „Флорентинскихъ ночахъ"). Подобное вліяніе музыки испытываетъ каждый изъ насъ въ бо́льшей или меньшей мѣрѣ, смотря по степени впечатлительности и потому, насколько мы приближаемся къ преобладающему типу той культурной эпохи, которую переживаемъ....

---

[1]) Ibid. p. 150.

О музыкальной художественности древнихъ грековъ.[1]

Отъ древне-греческой музыки осталось весьма мало памятниковъ. Но немногіе уцѣлѣвшіе образцы вмѣстѣ съ мыслями, высказанными о музыкѣ греческими писателями, помогаютъ намъ составить себѣ болѣе или менѣе ясное понятіе объ этомъ искусствѣ древнихъ грековъ. Музыка представляетъ интересный контрастъ съ остальными искусствами названнаго народа. Въ поэзіи, архитектурѣ, въ особенности же въ скульптурѣ греки создали образцовыя по своему художественному совершенству произведенія; увеличивающіяся въ послѣднее время свѣдѣнія о греческой живописи показываютъ намъ и это искусство упомянутаго народа въ свѣтѣ все болѣе и болѣе благопріятномъ. Напротивъ, памятники греческой музыки не доставляютъ намъ эстетическаго наслажденія или, во всякомъ случаѣ, доставляютъ несравненно меньшее, чѣмъ греческія произведенія въ области остальныхъ искусствъ.

Недавно наши свѣдѣнія о древней греческой музыкѣ обогатились крайне важными находками. Въ 1883 г. была найдена въ Траллахъ, въ Лидіи, надпись на небольшой мраморной колоннѣ,

[1]) (Рефератъ, читанный въ Неофилологическомъ обществѣ 19-го марта 1893 г., въ Археологическомъ обществѣ 18-го мая 1893 г., въ С.-Петербургской консерваторіи 13-го марта 1894 г. и 8-го апрѣля 1894 г. и напечатанный въ Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія 1894 г. Августъ)

служившей, повидимому, постаментомъ для портретной статуи жертвователя, нѣкоего Сейкиля, [1]) жившаго, вѣроятно, въ I вѣкѣ по Р. Х. Еще важнѣе находка папируса въ коллекціи эрцгерцога Райнера съ отрывкомъ партитуры къ „Оресту“ Еврипида, состоящей изъ мелодіи и инструментальнаго аккомпанимента [2]). Въ упомянутую мелодію входятъ дѣленія тона, недоступныя нашему слуху, воспринимающему полутонъ, какъ самый малый промежутокъ. Впрочемъ, повидимому, мельчайшіе интервалы, входившіе въ энгармоническій родъ, представляли оттѣнки звуковой высоты, не всѣмъ доступные и въ древней Греціи. „Толкуя о какомъ-то сгущеніи тоновъ,—пишетъ Платонъ,—и прикладывая уши, они извлекаютъ звукъ какъ бы изъ ближайшихъ звуковъ. Одни изъ нихъ говорятъ, будто слышатъ какой-то еще отголосокъ въ срединѣ, такъ что разстояніе, которымъ надобно измѣрять звуки, у нихъ самое малое; а другіе спорятъ, что звучаніе въ подобіи доходитъ уже до тожества, но какъ первые, такъ и послѣдніе ставятъ уши выше ума“ [3]).

Осенью 1893 г. появилось въ газетахъ извѣстіе о томъ, что французскіе археологи нашли въ Дельфахъ на каменныхъ обломкахъ надписи, содержащія текстъ съ музыкальными знаками. Объ этой чрезвычайно важной находкѣ Вейль и Рейнахъ помѣстили статьи въ *Bulletin de correspondance hellénique*, VIII—XII. Paris, 1894.

---

[1]) Пѣсня Сейкиля помѣщена въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи на стр. 23.

[2]) Karl von Jan сомнѣвается въ инструментальныхъ нотахъ отрывка изъ музыки къ „Оресту“ Еврипида и считаетъ ихъ знаками, служащими указаніемъ раздѣленія стиховъ (*Berliner Philologische Wochenschrift*, 1893, № 36, Spalte 1125—1131) Этотъ отрывокъ помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи на стр. 168.

[3]) *Платонъ*, Политика, или государство. См. сочиненія Платона, переведенныя съ греческаго и объясненныя профессоромъ *Карповымъ*, Спб., 1863, часть III, стр. 379. О пѣсни Сейкиля и музыкальномъ отрывкѣ къ „Оресту“ Еврипида см. *Crusius*: „Ein Liederfragment auf einer antiken Statuenbasis“ и „Zu neuentdeckten antiken Musikresten“ въ *Philologus*, 1891, Ss. 163—172, и 1893, Ss. 160—200; *Wessely*, Papyrus des Chorgesanges von Euripides Orest, 330 ff. mit Partitur, въ V Bande der Mittheilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer, 1892 и „Le papyrus musical d'Euripide“ въ *Revue des études grecques*, t. V, № 19, juillet-septembre; *Петръ*, „Вновь открытые памятники античной музыки“ въ *Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія*, 1893 г., октябрь и ноябрь; Буличъ, „Къ вопросу о новонайденныхъ памятникахъ древне-греческой музыки“ (ibid. 1894, май) и Буличъ, „Дельфійскія музыкальныя находки“ (ibid. 1895, январь).

Тамъ же приложена транскрипція греческихъ музыкальныхъ знаковъ на современныя ноты.

На всѣхъ найденныхъ памятникахъ сохранились лишь мелодіи, безъ всякаго аккомпанимента. Изъ нихъ особенно важенъ „Гимнъ Аполлону“, благодаря которому мы, наконецъ, имѣемъ образчикъ греческой музыки, принадлежащій III или II вѣку до Р. Х. Названное произведеніе помѣщено въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи на стр. 169—170. Съ нашей точки зрѣнія, мелодія упомянутаго гимна написана въ до-минорѣ (съ си бекаромъ). Это совпаденіе греческой мелодіи съ теперешней тональностію весьма замѣчательно и „служитъ доказательствомъ древности и устойчивости современнаго музыкальнаго чувства“ [1]). Хроматизмъ, встрѣчающійся въ этой мелодіи, даетъ намъ интересный примѣръ этого рода музыки древнихъ грековъ, оставшіеся музыкальные памятники которыхъ, за исключеніемъ энгармоническихъ звуковъ мелодіи въ отрывкѣ къ „Оресту“ Еврипида, написаны въ діатоническомъ родѣ [2]).

Рейнахъ думаетъ, что авторъ текста и мелодіи „Гимна Аполлону“—одно лицо [3]). Въ упомянутомъ произведеніи замѣтно соотвѣтствіе музыки словамъ. „Изъ этого видно, что гармонія между сущностію и формой такъ же свойственна музыкѣ грековъ, какъ и остальнымъ вѣтвямъ ихъ искусства“ [4]).

„Не стану,—продолжаетъ Рейнахъ, — опредѣлять съ бо́льшею точностію эстетическій характеръ этой мелодіи. Слишкомъ многаго недостаетъ намъ, чтобы достигнуть полной достовѣрности на этотъ счетъ. Замѣчу лишь, что въ этой мелодіи ничего нѣтъ общаго съ неопредѣленнымъ и колеблющимся пѣніемъ современной восточной музыки, которую поверхностная теорія пытается сблизить съ греческой: послѣдняя, наоборотъ, отличается ясностію и точностію

---

[1]) *Reinach*, La musique des hymnes de Delphes, *Bulletin de correspondance hellénique*, VIII - XII, Paris, 1894, p. 600.

[2]) Crusius, zu neuentdeckten antiken Musikresten. Philologus. 1894. Bd. LII, Hefte. I. s. 188. Но Рейнахъ вмѣстѣ съ Рюелемъ думаетъ, что отрывокъ музыки къ „Оресту“ Еврипида написанъ въ хроматическомъ родѣ (См. Revue des études greques № 26. Avril-Juin. 1894. T. VII, p. XXXIII). Въ греческій хроматизмъ входили не одни полутоны, но и $^3/_8$, $^1/_3$ и $^1/_4$ тона (Ibid. p. XXX).

[3]) Ibidem, p. 596.

[4]) *Reinach*, La musique des hymnes de Delphes, *Bulletin de correspondance hellénique*, VIII—XII, Paris, 1894, p. 602

своихъ контуровъ. Если что либо изъ современной музыки напоминаетъ мелодію „Гимна Аполлону“, такъ это „пѣсни пастуховъ“ горныхъ странъ, столь наивныя и меланхолическія, а также навѣянныя ими ученыя сочиненія, напримѣръ, соло англійскаго рожка, открывающее 3-й актъ „Тристана и Изольды“ Рихарда Вагнера“ [1]).

Кромѣ упомянутыхъ памятниковъ греческой музыки, отъ нея остались еще три гимна: Калліопѣ, Геліосу и Немезидѣ. Эти произведенія относятся ко II, а можетъ быть, и къ IV вѣку по Р. Х. Они были найдены Винченцо Галилеемъ (отцомъ великаго астронома) въ библіотекѣ [illegible]ала San Angiolo въ Римѣ, въ трактатѣ Аристида Квинтиліана и манускриптѣ Бріенніуса (Briennius). Эти гимны заключаются также въ рукописяхъ, хранящихся въ Неаполитанской, Венеціанской, Мюнхенской, Парижской и Лейденской библіотекахъ. Винченцо Галилей присоединилъ эти три гимна къ своему труду: Dialogo della musica antica e della moderna (1581—1602), но не попытался переложить ихъ на наши ноты.

Впервые эта попытка была сдѣлана Ercole Botrigari (1531 — 1612 г.), который въ своемъ сочиненіи „Il Melone, Discorso armonico“ (1602 г.) перевелъ греческія ноты гимна Калліопѣ, но безъ ритма. Семьдесятъ лѣтъ послѣ появленія книги Ботригари упомянутые три гимна были снова дешифрированы (безъ ритма) Эдмундомъ Шильмедомъ (Edmond Chilmead), капелланомъ въ Оксфордѣ, и напечатаны въ концѣ астрономической поэмы Арата (Aratus), изданной въ Оксфордѣ въ 1672 г. Джономъ Феллемъ (John Fell). Текстъ и ноты этихъ греческихъ гимновъ въ упомянутомъ изданіи заимствованы изъ рукописи, принадлежавшей ирландцу Usserius'y. Въ ней всѣ три гимна носятъ имя автора Діонисія (Denys). Шильмедъ старается опредѣлить,кто этотъ Діонисій, и находитъ у Свиды трехъ поэтовъ этого имени: изъ Митилены, Византіи и Коринѳа. Былъ также Діонисій Галикарнасскій, не историкъ, не авторъ „Римской Археологіи“, а музыкантъ и поэтъ, жившій во времена императора Августа.

Плутархъ упоминаетъ въ своемъ трактатѣ „О музыкѣ“ Діонисія, поэта и пѣвца, прозваннаго Ямбическимъ. Много было еще и дру-

---

[1]) *Reinach,* La musique des hymnes de Delphes, *Bulletin de correspondance hellénique,* VIII—XII, Paris, 1894, p. 602.

гихъ, называвшихся этимъ именемъ. Кто изъ нихъ былъ авторъ гимновъ, опредѣлить трудно [1]).

Burette (1665—1747 г.) на основаніи фрагмента Іоанна Филадельфійскаго, греческаго писателя, жившаго во времена императора Юстиніана, сообщаетъ въ *Mémoires de l' Academie des inscriptions et belles lettres,* t. V, p. 188—189, что авторъ гимна Немезидѣ былъ Mésodmès. Впрочемъ, Burette думаетъ, что это имя написано не вѣрно, и слѣдуетъ читать Mésomédès. Свое мнѣніе Burette подтверждаетъ, ссылаясь на хронику Евсевія, сообщающаго о Месомедѣ, какъ о композиторѣ оды Немезидѣ, жившемъ во времена Антонина Благочестиваго. Точно также Капитолинъ въ жизнеописаніи Антонина упоминаетъ о Месомедѣ.

Burette замѣчателенъ, какъ знатокъ греческой музыки вообще и греческой нотаціи въ частности. Онъ основывался на Алипіѣ (Alypios). О греческой нотаціи есть свѣдѣнія также у Гауденція и Аристида Квинтиліана. Трактаты упомянутыхъ писателей помѣщены у Мейбома въ его „Antiquae musicae auctores septem“ (1652 г.). О греческой нотаціи пишетъ и Боэцій въ своемъ сочиненіи „О музыкѣ“.

Кромѣ Burette, изслѣдованіями въ области греческой семеіографіи замѣчательны: 1) Perne (см. Exposition de la séméiographie, ou Notation musicale des Grecs, Paris, 1815); 2) Fétis (см. Histoire générale de la musique, t. III); 3) Gevaert (см. Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, 1875—1881); 4) Fortlage (см. Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt, 1847); 5) Friedrich Bellermann (см. Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, 1847). Тотъ же Фридрихъ Беллерманнъ издалъ въ 1840 г. „Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes“, гдѣ помѣщенъ переводъ этихъ гимновъ на современныя ноты. Съ нѣкоторыми измѣненіями въ дешифровкѣ упомянутые памятники греческой музыки напечатаны въ книгѣ Вестфаля: Die Musik des griechischen Alterthumes, Ss. 327—336). На стр. 337—341 той же книги читатель найдетъ отрывки (весьма краткіе) инструментальной музыки грековъ изъ анонимнаго трактата.

---

[1]) Крузіусъ даже выражаетъ сомнѣніе въ авторствѣ Діонисія См. ст. *O. Crusius'*a „Ein Liederfragment auf einer antiken Statuenbasis“, помѣщенную въ журналѣ *Philologus,* 1891, S 172. (Ср. Th. Reinach. Conférence sur la musique grecque et l'hymne d'Apollon. Revue des études grecques, t. VII. № 26. Avril-Juin 1894, p. XXXI).

Вотъ и все, что считается за автентическіе памятники древнегреческой музыки.

Трудно предположить, что въ дешифровку греческ ихъ музыкальныхъ знаковъ вкрались ошибки. „Значеніе греческихъ музыкальныхъ нотъ,—пишетъ Гевартъ,—установлено внѣ всякаго сомнѣнія трудами Беллермана, Вестфаля и Фортлаге такъ, что чтеніе греческой музыкальной нотаціи несравненно легче любаго средневѣковаго музыкальнаго манускрипта". Тѣмъ не менѣе древне-греческія мелодіи не доставляютъ намъ художественнаго наслажденія. Амбросъ пишетъ о трехъ вышеупомянутыхъ гимнахъ, что „ихъ едва ли можно назвать пѣвучими. Въ нихъ слышатся декламаторскія фразы, и выражено какое-то особенное, страстное безпокойство въ немногихъ нотахъ, движущихся подобно дикой пойманной птицѣ, туда и сюда порхающей по клѣткѣ, не находя желаннаго выхода" [1]).

Гораздо красивѣе въ музыкальномъ отношеніи мелодія оды Пиндара [2]), помѣщенная Кирхеромъ (1602—1680 г.) въ его книгѣ Musurgia universalis" (I, pag. 542). Но эта мелодія возбудила сомнѣніе въ своей подлинности, потому что Кирхеръ не указалъ съ надлежащей точностью того источника, которымъ пользовался. Кирхеръ упоминаетъ лишь о томъ, что названный памятникъ найденъ въ монастырѣ Санъ-Сальвадоръ (около Мессины). Поиски въ библіотекѣ этого монастыря не привели къ желаннымъ результатамъ. Отсюда возникло сомнѣніе въ подлинности этого памятника. Но такъ какъ часть библіотеки упомянутаго монастыря поступила въ Ватиканъ, а другая въ Эскуріалъ, то, можетъ быть, оригиналъ этой мелодіи еще найдется.

Фетисъ пишетъ, что „характеръ факсимиле, даннаго Кирхеромъ, поражаетъ своею автентичностію, разсѣивающей всякое сомнѣніе. Не рѣдко встрѣчаются въ древнихъ манускриптахъ вещи, которыхъ совсѣмъ не искали, съ содержаніемъ, совершенно чуждымъ другимъ работамъ, вошедшимъ въ составъ книги. Прежде, чѣмъ

[1]) *Ambros,* Geschichte der Musik Leipzig 1880. I, S. 451. Амбросъ усматриваетъ вліяніе этихъ гимновъ на первый хоръ музыки Мендельсона къ Антигонѣ. Строгую критику на это произведеніе написалъ *A. M. Little.* Mendelssohn's music of the Antigone of Sophocles, Washington, 1893. Въ этой брошюрѣ авторъ высказываетъ много интересныхъ мыслей о древне-греческой драмѣ вообще и ея музыкальномъ сопровожденіи въ частности.

[2]) Это произведеніе въ многоголосной обработкѣ Бурго-Дюкудрэ напечатано въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи на стр. 162—164.

будутъ разсмотрѣны по страницамъ всѣ греческіе манускрипты, принадлежащіе или принадлежавшіе библіотекѣ Санъ-Сальвадоръ, было бы слишкомъ смѣло утверждать, что мелодія, обнародованная Кирхеромъ, апокрифическая. Что касается до насъ, — замѣчаетъ Фетисъ, — то мы вполнѣ признаемъ этотъ памятникъ за самый древній изъ греческой музыки“ [1]).

Амбросъ обращаетъ вниманіе на то, что Кирхеръ невѣрно дешифрировалъ ноты греческой мелодіи, помѣщенной въ его книгѣ „Musurgia universalis“ (I, pag 542). Неудача въ дешифровкѣ Кирхера служитъ въ пользу автентичности самой мелодіи [2]).

Бекъ въ своей книгѣ „De metris Pindari“ считаетъ эту мелодію не только греческою, но даже признаетъ самого Пиндара за ея автора. Одинъ изъ главныхъ его аргументовъ заключается въ томъ, что эта мелодія начинается съ соло, исполняемаго корифеемъ, а потомъ вступаетъ хоръ съ кіѳарами [3]). Вестфаль сначала соглашался съ Бёкомъ въ признаніи автентичности мелодіи, найденной Кирхеромъ, но потомъ измѣнилъ свое мнѣніе: „Фрагментъ первой Пиѳійской оды, — пишетъ Вестфаль, — сообщенный Аѳанасіемъ Кирхеромъ, признаваемый Бекомъ, а прежде и мною за настоящую греческую мелодію, есть поддѣлка, которой, кажется, содѣйствовала какая нибудь христіанская мелодія, напримѣръ: „Mater amata intemerata“ [4]).

Эта мелодія, приписываемая Пиндару, кромѣ Кирхера, дешифрирована многими: Burette (*Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. V, p. 206, pl. 5) [5]), Фетисомъ и др. Наиболѣе удачную дешифровку мы находимъ у Фетиса, который въ 1835 г. въ своемъ „Resumé philosophique de l'histoire de la musique“, помѣщенномъ

---

[1]) *Fétis*, Histoire générale de la musique, Paris. 1872. t. III, p 242 Самая мелодія тамъ же, на стр. 243—246.

[2]) *Ambros*, Geschichte der Musik, I, Ss. 446—447.

[3]) *Bockh*, De metris Pindari, pag. 266—267.

[4]) *Rudolf Westphal*, Die Musik des griechischen Alterthumes, Leipzig, 1883, S. 326. „Точно также нѣтъ данныхъ признавать автентичность сообщенныхъ Марчелло мелодій къ тремъ гекзаметрамъ Гомеровскаго гимна къ Деметрѣ“ (ibidem, S. 25). Этотъ гимнъ помѣщенъ у Геварта (Fr. Aug. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquitè. Gand. 1875. I, p. 181).

[5]) Дешифровку Бюретта перепечатали: *Marpurg* (Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik), *Burney* (A general history of music) и *Forkel* (Allgemeine Geschichte der Musik).

въ первомъ изданіи его „Biographie universelle des musiciens“, t. I, p. CXIX, предложилъ свои соображенія относительно ритмики. Фетисъ напечаталъ свой опытъ переложенія на наши ноты мелодіи, приписываемой Пиндару, въ своей „Histoire générale de la musique“. t. III, p. 246. Та же мелодія, ритмованная Вестфалемъ и гармонизованная частью Лангомъ и частью Науманомъ, помѣщена въ „Illustrirte Musikgeschichte“, Bd. I, S. 131. послѣдняго [1]):

Выше было замѣчено, что для Бёка самое вѣское доказательство автентичности этой мелодіи заключается въ ея исполненіи сначала однимъ корифеемъ, а затѣмъ всѣмъ хоромъ съ аккомпаниментомъ кіѳаръ. Но какъ пѣлъ греческій хоръ, что́ играли аккомпанирующіе инструменты,—вотъ вопросы, крайне важные: отвѣты на нихъ могутъ содѣйствовать установленію правильнаго понятія о древне-греческой музыкѣ вообще. Впрочемъ, о греческомъ хоровомъ пѣніи едва ли можетъ быть сомнѣніе. Аристотель въ своихъ „Проблемахъ“ пишетъ: „отчего въ пѣніи употребляется только октава?“ „Потому что только ею сопровождаетъ струнный инструментъ магасъ (магадисъ), а не какимъ инымъ интерваломъ“. Число струнъ на магадисѣ доходило до сорока. На этомъ инструментѣ играли октавами.

Вестфаль, защитникъ многоголосія въ греческой музыкѣ, принимаетъ во вниманіе слова Аристотеля и не сомнѣвается въ томъ, что греческій хоръ пѣлъ или унисонами, или октавами [2]). Но Вестфаль думаетъ, что инструментальный аккомпаниментъ былъ многоголосный. Онъ основываетъ свое мнѣніе на словахъ Плутарха, который въ своемъ трактатѣ „О музыкѣ“ пишетъ: „Лазъ изъ Герміоны ввелъ многоголосіе въ аккомпаниментъ духовыхъ инструментовъ и сталъ употреблять разные, далеко отстоящіе другъ отъ

[1]) Оттуда она заимствована мною для моего »Сборника образцовыхъ музыкальныхъ произведеній прежнихъ временъ»—(премія журнала *Муза* за 1892 г.).

[2]) *R. Westphal*, Die Musik des griechischen Alterthumes. Leipzig. 1883. Ss. 169—170. Gustave Bertrand въ статьѣ· Les origines de l'harmonie, помѣщенной въ Revue moderne 1866, deuxième livraison, p. 415, излагаетъ нѣсколько интересныхъ мыслей объ отсутствіи гармоніи въ греческой музыкѣ. Рейнахъ думаетъ, что «полифонія существовала, но ограничивалась двумя звуками. Трезвучіе, составляющее основу нашей гармоніи, было неизвѣстно. Гармонія двухъ-голосная допускалась лишь при соединеніи двухъ инструментовъ или инструмента и пѣнія. Если же два голоса или болѣе пѣли вмѣстѣ, то всегда лишь въ унисонахъ или въ октавахъ. (Th. Reinach, Conférence sur la musique grecque et l'Hymne d'Apollon. Revue des études grecques, t. VII. № 26. Avril—Juin. 1894, p. XXV).

друга звуки; такимъ образомъ онъ установилъ въ музыкѣ своего времени иную точку зрѣнія“ [1]).

Самый авторитетный писатель изъ музыкантовъ, раздѣляющій мнѣніе Вестфаля о многоголосіи въ древне-греческой музыкѣ,— Гевартъ. Но есть нѣкоторое разногласіе между Вестфалемъ и Гевартомъ. Послѣдній пишетъ въ своей статьѣ о греческой музыкѣ, помѣщенной въ „Musikalisches Conversations-Lexikon“ Berlin. 1874. (Bd. IV, S. 369) *Менделя*: „Первый музыкантъ, сдѣлавшій попытку въ гармоническомъ сопровожденіи, былъ Архилохъ, но ничего неизвѣстно о дальнѣйшемъ развитіи полифоніи въ послѣдующіе вѣка музыкальнаго прогресса. У грековъ, преимущественно склонныхъ къ поэзіи, эта музыкальная отрасль не могла достигнуть полнаго развитія. Полифоническое сопровожденіе не было существеннымъ и самостоятельнымъ, а появлялось тамъ и сямъ, преимущественно при заключеніяхъ и, говоря съ Аристотелемъ, было лишь приправою для музыки“. [2])

На сколько правъ Гевартъ въ своемъ мнѣніи о низкой степени развитія греческой полифоніи, на столько едва ли можно съ нимъ согласиться въ признаніи Архилоха за изобрѣтателя двухъ-голоснаго аккомпанимента [3]). Вестфаль указываетъ на то, что Архилохъ жилъ двумя поколѣніями позже Терпандра, употреблявшаго, по свидѣтельству Аристоксена, уже неунисонное сопровожденіе [4]).

Если же творецъ многоголоснаго аккомпанимента былъ Лазъ, жившій въ VI вѣкѣ до Р. Х., то оказывается вотъ какая странность: греки, благодаря Лазу, будто бы узнали красоту единовременныхъ созвучій; тѣмъ не менѣе, по совершенно непонятнымъ причинамъ, они не пользовались одновременными звуковыми сочетаніями въ вокальной, хоровой музыкѣ. Аристотель, жившій двумя вѣками позже Лаза, не оставляетъ никакого сомнѣнія на счетъ

[1]) *Plutarch*, Ueber die Musik. Von R. Westphal. Breslau. 1866. S. 53. Любопытно, что эти слова Плутарха извѣстны Амбросу. послѣдній приводитъ ихъ на стр. 279—280 перваго тома своей исторіи музыки; тѣмъ не менѣе, въ противоположность Вестфалю, Амбросъ отрицаетъ многоголосную музыку у древнихъ грековъ.

[2]) «Думаютъ, что Архилохъ (700 лѣтъ до Р. Х.) сталъ впервые присоединять инструментальный аккомпаниментъ къ пѣнію Прежде это сопровожденіе было лишь въ унисонахъ». Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand. 1875. I, p. 372) „Не можетъ быть разногласія въ томъ, что гармонія въ греческой музыкѣ имѣла весьма второстепенное значеніе. (Ibid. p. 358).

[3]) *Westphal*, Die Musik des griechischen Alterthumes, S. 111.

[4]) Ibid., Ss. 111. 170.

того, что греки пѣли только въ унисонахъ или въ октавахъ. Слѣдовательно, благодаря инструментальному (будто бы многоголосному) аккомпанименту, греки должны были знать созвучія по крайней мѣрѣ въ продолженіе двухъ столѣтій и все-таки не перенесли красотъ гармоніи на вокальную музыку. Не смотря на существованіе (по мнѣнію Вестфаля) полифоніи въ аккомпаниментѣ греческой музыки, Аристотель все-таки считаетъ за благозвучное сочетаніе только октаву. „Почему, — спрашиваетъ Аристотель въ „Проблемахъ“,—двѣ ноты, изъ которыхъ одна квинта, или двѣ ноты, изъ которыхъ другая—кварта, не консонируютъ, тогда какъ двѣ ноты діапазонъ (октава) консонируютъ?“ „Отчего,—спрашиваетъ Аристотель далѣе въ „Проблемахъ“, — нѣтъ консонанса при повтореніи двухъ нотъ, находящихся другъ къ другу въ отношеніи квинты или кварты, тогда какъ двѣ ноты въ разстояніи октавы консонируютъ?“ Въ греческой теоріи, еще благодаря Пиѳагору, установилось понятіе о томъ, что консонируютъ лишь кварта, квинта и октава. Но изъ приведенныхъ словъ Аристотеля видно, что греческій слухъ находилъ вполнѣ благозвучнымъ только октаву. Такимъ образомъ едва ли возможно предполагать въ древне-греческой музыкѣ многоголосіе въ нашемъ смыслѣ слова. [1])

Даже и новогреки мало расположены къ красотамъ гармонической музыки. Хрисанѳъ, архіепископъ въ Дураццо, жившій въ первой половинѣ XIX вѣка, пишетъ на стр. 221 своего теоретическаго труда: „Θεωρητικὸν μέγα“ слѣдующее: „Для многоголоснаго пѣнія нужны слушатели, привыкнувшіе находить въ немъ удовольствіе. Для насъ же, не чувствующихъ ни малѣйшаго наслажденія при его слушаніи, говорить далѣе объ этомъ совершенно излишне и отнюдь не можетъ быть пріятно“. Если современные греки не испытываютъ наслажденія отъ слушанія многоголосной музыки, столь теперь совершенной, то едва ли можно съ увѣренностію утверждать противное объ ихъ предкахъ.

Извѣстіе Плутарха о многоголосномъ инструментальномъ аккомпаниментѣ, можетъ быть, слѣдуетъ понимать такъ: къ вокальной музыкѣ иногда присоединялись звуки инструментовъ, игравшихъ въ

[1]) Въ книгѣ Геварта (Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité Gand. 1875, t. I, p. 374—375) помѣщенъ гимнъ Гелиосу съ аккомпаниментомъ киѳары, написанномъ въ характерѣ предполагаемой древне-греческой полифоніи.

данный моментъ не всегда одну и ту же ноту, которую пѣлъ пѣвецъ, но и ея октаву, квинту и кварту, хотя послѣдніе два интервала, по Аристотелю, производили на греческій слухъ менѣе благозвучное впечатлѣніе, чѣмъ первый.

Такія созвучія встрѣчаются въ музыкѣ дикихъ и восточныхъ народовъ [1]), совершенно чуждыхъ полифоніи. Китайцы аккомпанируютъ свои мелодіи основнымъ тономъ. Иногда они сопровождаютъ верхнія ноты мелодіи квинтами, а нижнія квартами [2]).

Арабы, тоже не расположенные къ красотамъ гармонической музыки, играютъ на своей двойной флейтѣ „аргуль“ мелодію, сопровождаемую нижнимъ тономъ. Они поютъ подъ аккомпаниментъ своего струннаго, смычковаго инструмента ребаба, родоначальника нашей скрипки, и тянутъ на немъ одну и ту же ноту, прерываемую по временамъ групетто [3]).

Такія же созвучія, вѣроятно, существовали и въ греческой музыкѣ. Но подобныя созвучія не составляютъ еще полифоніи въ нашемъ смыслѣ слова. Главный интервалъ теперешнихъ одновременныхъ звуковыхъ сочетаній, аккордовъ, есть терція. Она считалась греками за диссонансъ [4]). Дѣйствительно, терція, установленная Пиѳагоромъ, не производитъ благозвучнаго впечатлѣнія. Онъ принялъ въ основу своей системы квинту. Терція является пятой квинтой отъ тоники: до - соль - ре - ля - ми.

Если эти квинты построены вполнѣ чисто, то „ми“ въ отношеніи „до“ есть терція нѣсколько болѣе высокая, чѣмъ наша, кажущаяся намъ гораздо благозвучнѣе. Терція производитъ консонирующее впечатлѣніе, если она равна естественной, то-есть, пятому тону натуральной скалы. Отъ естественной терціи весьма мало отличается темперованная (на нашемъ фортепіано).

Вотъ числовыя отношенія этихъ терцій (естественной, пиѳагорейской и темперованной). Терція естественная является результатомъ того, что число колебаній въ одну секунду верхняго тона относится къ числу колебаній въ то же время нижняго тона, какъ

---

[1]) *Ambros,* Geschichte der Musik., I, S. 10. *Baker,* Ueber die Musik der Nordamerikanischen Wilden, Leipzig. 1882. S. 63, № IX.

[2]) *Naumann,* Illustrirte Musikgeschichte, I, S. 84.

[3]) *Fétis,* Histoire générale de la musique, t. II, pp. 105, 157—158.

[4]) „Греки не могли знать гармоніи, пока считали терцію за диссонансъ“. *Ambros,* Geschichte der Musik, I, S. 458.

5 къ 4. Слѣдовательно, терція есть $^5/_4$ числа колебаній нижняго тона. Терція темперованная равна $^5/_4 \times \frac{127}{126}$, а пиѳагорейская— $^5/_4 \times \frac{81}{80}$. Для лучшаго пониманія разницы между естественною и пиѳагорейскою терціями нужно имѣть въ виду, что этотъ интервалъ даетъ въ обращеніи сексту, то-есть, если верхнюю ноту терціи переставить на октаву внизъ, такимъ образомъ сдѣлать нижней, а нижнюю верхней, то терція превратится въ сексту. Слѣдовательно, секста есть, такъ сказать, опрокинутая терція. Такимъ образомъ станетъ ясенъ слѣдующій любопытный опытъ, предлагаемый Гельмгольцемъ: „Послѣ того какъ струны настроены по вѣрнымъ квинтамъ, пусть скрипачъ отыщетъ на струнѣ A то мѣсто, на которое слѣдуетъ поставить палецъ, чтобы получить тонъ H, который даетъ вѣрный квартовый консонансъ H—E. Теперь пусть при неизмѣнной постановкѣ пальцевъ онъ воспроизведетъ однимъ штрихомъ смычка тоже H съ струною D. Интервалъ D—H долженъ былъ бы быть по обыкновенному способу воззрѣнія большою секстою, но онъ пиѳагорова секста. Чтобы получить консонансъ сексты D—H, исполнитель долженъ отодвинуть свой палецъ внизъ на протяженіи $1^3/_5$ парижской линіи, удаленіе легко ощущаемое при постановкѣ пальцевъ и которое замѣтно измѣняетъ какъ высоту тона, такъ и въ особенности благозвучіе консонанса [1])“. Пиѳагоръ основывалъ свои музыкальныя изслѣдованія не на слухѣ, который отвергалъ, а на акустически-математическихъ данныхъ. Числа управляютъ міровой гармоніей. Движенія свѣтилъ, колебанія звучащихъ тѣлъ опредѣляются числами. Между ними есть таинственная связь, и гармонія движеній небесныхъ сферъ звучитъ неземной музыкой въ воображеніи мудреца-поэта.

Для своихъ акустически-математическихъ изслѣдованій Пиѳагоръ пользовался монохордомъ, называемымъ также каноном [2]). Поэтому послѣдователи названнаго греческаго философа назывались канониками.

Необходимость акустическихъ изслѣдованій для изученія музыки отрицалъ ученикъ Аристотеля, Аристоксенъ, думавшій даже, что они могутъ лишь сбить съ толку музыканта. Вестфаль замѣчаетъ,

[1]) *Гельмгольцъ*, Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физіологическая основа для теоріи музыки. Переводъ съ третьяго нѣмецкаго изданія. С.-Пб., 1875 г. стр. 462.

[2]) *Weitzmann*, Geschichte des Clavierspiels und der Clavierlitteratur, Stuttgart. 1879. S. 224.

что со своей точки зрѣнія Аристоксенъ былъ правъ, „такъ какъ акустика классической Греціи еще не достаточно возвысилась, чтобы оказать музыкальной наукѣ существенное содѣйствіе. Скажемъ безъ опасенія: для музыкальной теоріи было счастіемъ, что Аристоксенъ удалился отъ пиѳагорейцевъ и для нея предполагалъ найти лучшую основу въ логикѣ Аристотеля“ [1]).

Аристоксенъ—глава школы „гармониковъ“. Онъ писалъ о „Гармоническихъ элементахъ“, но подъ словомъ гармонія слѣдуетъ понимать не аккорды, а ряды гаммъ (Octavengattungen) [2]).

Аристоксенъ считаетъ необходимымъ руководствоваться при занятіяхъ музыкой слухомъ. Но послѣдній не помогъ Аристоксену исправить ошибочное мнѣніе о терціи.

Приближеніе къ болѣе правильнымъ числовымъ отношеніямъ терціи замѣчается у Птоломея (120 л. до Р. Х.) и Дидима (30 л. до Р. Х.). Но ни тотъ, ни другой не признали терціи за консонансъ. Впрочемъ, въ энгармоническомъ родѣ, въ составъ котораго входили четверти тона, была уже найдена большая терція, равная естественному строю (съ отношеніемъ $^5/_4$), Архитомъ, жившимъ въ IV вѣкѣ до Р. Х., а малая терція естественнаго строя (съ отношеніемъ $^6/_5$) — въ хроматическомъ строѣ Эратосѳеномъ, жившимъ въ III вѣкѣ до Р. Х. Но на практику эти теоретическія свѣдѣнія вліянія не имѣли. Консонирующій характеръ терціи постепенно усвоивается лишь въ средніе вѣка. Терція причислена къ „несовершеннымъ“ консонансамъ („конкордансамъ“) Франкономъ Кельнскимъ, жившимъ въ концѣ XII или началѣ XIII вѣка по Р. Х. Теоретическое санкціонированіе и окончательное ея установленіе въ роли консонанса мы встрѣчаемъ въ „Dimostrazioni harmoniche“ Царлино (1517—1590 года). Послѣ него исчезаютъ послѣдніе слѣды сомнѣнія въ консонирующемъ значеніи терціи, и она появляется даже въ заключительныхъ аккордахъ, тогда какъ до Царлино заключительное созвучіе состояло обыкновенно изъ октавъ и квинтъ [3]). Считаю нужнымъ обратить особенное вниманіе читателя на то, что въ данномъ случаѣ теоретическое знаніе тотчасъ отражается

---

[1]) *R. Westphal,* Die Musik des griechischen Alterthumes, S. 181.

[2]) *R. Westphal,* Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, Breslau. 1864. S. 25.

[3]) Ср. A. von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte, Leipzig. 1868. S. 114, 151—152.

на практикѣ. Наоборотъ, въ греческой и восточной музыкѣ теорія стоитъ особнякомъ отъ практики. Кизеветтеръ пишетъ: „Уже давно меня преслѣдуетъ мысль, что практическая музыка разныхъ древнихъ и новыхъ азіатскихъ народовъ есть нѣчто совсѣмъ другое, чѣмъ метафизическая или математическая музыка ихъ философовъ, теорія которыхъ была продуктомъ одного лишь спекулятивнаго мышленія и отъ практики всегда была далека. Мнѣ кажется, что мы всегда ошибались, когда судили о свойствахъ ихъ искусствъ по найденнымъ трактатамъ систематиковъ тѣхъ народовъ и воображали, что знали ихъ музыку. Поэтому не слѣдуетъ говорить: музыка китайцевъ, индійцевъ, арабовъ, персовъ и такъ далѣе, а музыкальныя системы или таинства китайскихъ, индійскихъ, арабскихъ, персидскихъ философовъ. Можетъ быть,—прибавляетъ Кизеветтеръ,—то же самое было и въ музыкѣ древнихъ грековъ“ [1]). Далекость теоріи музыки отъ практики, замѣчаемая въ исторіи этого искусства вплоть до появленія контрапункта, можетъ быть, объясняется тѣмъ, что музыка не только не имѣетъ образца въ природѣ, подобно архитектурѣ, но даже принуждена создавать себѣ матеріалъ. Оттого, по выраженію Наумана, „музыка есть самое искусственное искусство“ („Die künstlichste Kunst“) [2]). Само собой разумѣется, что народная, такъ сказать, естественная музыка, коренясь въ крикахъ, возгласахъ, непосредственныхъ выраженіяхъ горя и радости, пользуется природнымъ органомъ, голосомъ. Но художественная музыка, музыка, какъ искусство, должна установить гамму, чтобы изъ нотъ послѣдней создавать свои произведенія. Гаммы въ природѣ нѣтъ. „Музыка, — пишетъ Гельмгольцъ,—должна была сама художественно избрать и обработать матеріалъ, въ которомъ она созидаетъ свои произведенія“ [3]). „Въ музыкѣ, — продолжаетъ Гельмгольцъ, — господствуетъ бо́льшая и полнѣйшая свобода въ употребленіи матеріала, чѣмъ во всякомъ другомъ искусствѣ, но правильное употребленіе абсолютной свободы сдѣлать, конечно, труднѣе, чѣмъ тамъ, гдѣ внѣшнія условія ограничиваютъ ширину пути, на который слѣдуетъ вступить артисту. Вотъ почему развитіе звукового матеріала для музыки

[1]) *Kiesewetter,* Ueber die Musik der neuern Griechen. Leipzig. 1838. S. 32.

[2]) *Emil Naumann,* Die Tonkunst in der Culturgeschichte, Berlin. 1870. I, S. 40.

[3]) *Гельмгольцъ,* Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физіологическая основа теоріи музыки, стр. 358.

и совершалось гораздо медленнѣе, чѣмъ развитіе остальныхъ искусствъ“ [1]).

Науманъ въ своей книгѣ „Die Tonkunst in der Culturgeschichte“ подробно занялся вопросомъ объ относительномъ возрастѣ искусствъ въ главѣ: „Gruppirung der Künste bezuglich ihres Alters“ и пришелъ къ заключенію, что музыка самое молодое изъ всѣхъ [2]). Во времена древне-греческой культуры это искусство было еще очень далеко отъ своей зрѣлости. Греческая музыка должна была преимущественно разработывать свой матеріалъ. Оттого ея теорія значительно перевѣшиваетъ практику. Но преобладаніе теоріи весьма опасно для художественной стороны искусства. Его красоты находитъ не сухой теоретикъ, а вдохновенный художникъ. Роль теоріи въ сущности должна ограничиваться лишь приведеніемъ въ сознаніе того, что найдено инстинктивнымъ творчествомъ генія. Для доказательства моихъ словъ, я принужденъ сдѣлать небольшое отступленіе: мнѣ кажется, для пониманія художественныхъ законовъ полезно присматриваться къ аналогичнымъ явленіямъ въ исторіи разныхъ искусствъ. Вотъ, что пишетъ Louis Gonse о готической живописи въ своей книгѣ „L'art gothique“ (p. 383): „Наши старые художники обнаружили на практикѣ своего искусства, въ которомъ свѣтъ играетъ первенствующую роль, удивительный инстинктъ въ оптикѣ цвѣтовъ; они открыли чисто эмпирически нѣкоторые любопытные законы, подтверждаемые современной наукой, благодаря Шеврелю, Гельмгольцу, Роде и др “. Здѣсь мы видимъ плодотворное отношеніе науки къ искусству. Не то было въ музыкѣ. Особенность ея матеріала создала необходимость теоретику стать піонеромъ развитія этого искусства. Но преобладаніе теоріи, необходимое для разработки музыкальнаго матеріала, было опасно для свободнаго, художественнаго творчества композиторовъ. Греческая теорія музыки, установивъ диссонирующее значеніе терціи, помѣшала появленію гармоніи не только во времена греческой культуры, но явилась тормазомъ въ развитіи контрапункта, отодвинувшимъ возникновеніе послѣдняго въ средніе вѣка. Совершенно вѣрно замѣчаетъ Кизеветтеръ, что „новая (христіанская) музыка развилась

---

[1]) *Гельмгольцъ*, Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физіологическая основа теоріи музыки, стр. 358.

[2]) *Naumann*, Die Tonkunst in der Culturgeschichte, I. S 58.

лишь въ той мѣрѣ, въ какой ей удалось освободиться отъ навязанныхъ ей греческихъ системъ“ [1]).

Не одна теорія препятствовала художественному развитію древне-греческой музыки. Одна изъ причинъ, неблагопріятныхъ прогрессу названнаго искусства, заключалась въ томъ, что греки смотрѣли на музыку не столько съ художественной, сколько съ нравственной, воспитательной и государственной точки зрѣнія. Они отъ музыки ожидали пользы, хотя понимаемой и въ духовномъ смыслѣ, но все же пользы въ этическомъ, педагогическомъ и политическомъ отношеніи. Взглядъ грековъ на музыку былъ слишкомъ серьезенъ. Оттого они проглядѣли въ ней красоту. Шиллеръ въ своихъ письмахъ „Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen“ устананавливаетъ значеніе игры въ художественной дѣятельности: „Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen“ [2]). Музыка сдѣлалась искусствомъ, открыла человѣческому слуху свои красоты лишь тогда, когда стала игрою. „Музыка, — замѣчаетъ Зиммель, — есть теперь игра и должна быть игрою, чтобы быть искусствомъ. Сначала она была дѣломъ серьезнымъ. какъ серьезенъ языкъ, крикъ и всякій иной естественный звукъ“ [3]). Для грековъ музыка не была „игрою“... Въ древнія времена законы пѣлись. „Почему номами (законами) называются мелодіи, которыя поются“?—спрашиваетъ Аристотель въ „Проблемахъ“. „Потому что, — отвѣчаетъ онъ, — до изобрѣтенія буквъ, законы пѣлись, чтобы ихъ не забыть“. Отсюда Аристотель объясняетъ терминъ „номы“, дававшійся мелодіямъ. Солонъ пѣніемъ побудилъ аѳинянъ завоевать Саламинъ. Тиртей укрѣплялъ воинское мужество спартанцевъ тоже пѣніемъ. Пиѳагоръ пользовался музыкой не для выраженія страстей, а для ихъ успокоенія. Есть извѣстіе, что ему удалось музыкой остановить одного ревнивца, порывавшагося поджечь домъ своей невѣсты [4]).

---

[1]) *Kiesewetter,* Geschichte der europaeisch-abendlandischen oder unserer heutigen Musik, Leipzig. 1846. S 1.

[2]) *Schiller,* Ueber die asthetische Erziehung des Menschen. Funfzehnter Brief. Schillers sammtliche Werke. Stuttgart und Tubingen. 1838. Bd. XII. S. 65.

[3]) *Simmel,* Psychologiche und ethnologische Studien ueber Musik (См. *Zeitschrift fur Volkerpsychologie und Sprachwissenschaft.* Bd. XIII. S. 282).

[4]) Boethius und die griechische Harmonik. Des A. M. Boethius funf Bucher über die Musik, übertragen und erklart von *O. Paul.* Leipzig, 1872. S. 4—5. Начало первой книги трактуетъ о нравственномъ вліяніи музыки.

Серьезный взглядъ грековъ на музыку приводилъ къ строгому консерватизму. Эфоры слѣдили за артистами. Фринисъ изъ Лесбоса сталъ играть на девяти-струнной лирѣ. Одинъ изъ эфоровъ ему отрѣзалъ двѣ. Тимоѳей изъ Милета былъ изгнанъ изъ Спарты за то, что навязалъ на лиру 11 струнъ, изъ которыхъ ему оставлены лишь семь. Декретъ эфоровъ по поводу изгнанія Тимоѳея изъ Спарты, — декретъ, упрекающій его за разныя нововведенія, будто бы вредныя для нравственности молодого поколѣнія, помѣщенъ въ первой книгѣ трактата Боэція „О музыкѣ“ [1]).

Весьма высокое нравственное значеніе приписываетъ музыкѣ Платонъ. Въ Тимэѣ онъ пишетъ, что музыка „дана намъ музами, какъ помощница, которая должна упорядочивать и приводить въ согласіе съ собою вращеніе нашей души, когда она бываетъ полна диссонансовъ“. Имѣя въ виду лишь одну нравственную, педагогическую цѣль, Платонъ считаетъ необходимымъ, чтобы пѣсни и ритмы были установлены такъ же твердо, какъ государственные законы. Онъ хвалитъ египтянъ за ихъ консерватизмъ въ искусствѣ. Ихъ примѣръ доказываетъ, что „есть возможность установить прочно и надолго пѣсни, вполнѣ прекрасныя“, замѣчаетъ Платонъ въ своихъ „Законахъ“.

„Всякая фигура, всякая мелодія,—пишетъ Платонъ въ „Законахъ“, — выражающія хорошія душевныя или тѣлесныя качества или ихъ представленія,—прекрасны, и наоборотъ, если онѣ выражаютъ дурныя свойства“. Въ своемъ „Государствѣ“ Платонъ допускаетъ только дорійскую и фригійскую гармонію (то-есть, гаммы, „Octavengattungen“). По его мнѣнію, смѣшанно-лидійская (миксолидійская) плаксива, іонійская и лидійская разслабляютъ. Поэтому ихъ слѣдуетъ исключить [2]).

Аристотель не согласенъ съ Платономъ въ мнѣніяхъ о гармоніяхъ. Въ своей „Политикѣ“ Аристотель пишетъ, „что въ „Государствѣ“ Платона Сократъ поступилъ нехорошо, рекомендуя только фригійскую гармонію вмѣстѣ съ дорійской, тѣмъ болѣе, что онъ отвергаетъ флейту, между тѣмъ фригійская гармонія имѣетъ то же мѣсто въ числѣ прочихъ гармоній, какое занимаетъ флейта въ

---

[1]) Ibidem, S. 4, 171—172.

[2]) Сочиненія Платона, переведенныя съ греческаго и объясненныя проф. Карповымъ. Спб. 1863. Часть III Политика или государство. Книга третья. Стр. 166—167.

числѣ всѣхъ другихъ инструментовъ, именно: музыка флейты и композиція фригійской гармоніи по характеру страстны“ [1]). Такой взглядъ на гармоніи, то-есть, на лады, долженъ былъ значительно суживать матеріалъ греческой музыки.

Весьма любопытенъ взглядъ Платона на флейту, на прочіе инструменты и вообще на инструментальную музыку. Лиру и киѳару онъ допускаетъ въ городѣ, пастушескую флейту (сиринксъ, флейту-пана, цѣвницу) въ деревнѣ. Многострунные тригоны и звукообильныя флейты не пользуются расположеніемъ названнаго философа. Вообще онъ подозрительно относится къ инструментальной музыкѣ. Въ ней, по мнѣнію Платона, высказанному имъ въ „Законахъ“, „очень трудно отгадать, что̀ означаютъ эти ритмы и эти мелодіи, лишенныя словъ, и на какой родъ имитаціи, хотя сколько нибудь разумный, это походитъ. Напротивъ, нельзя не признать во всемъ этомъ полнаго отсутствія вкуса, въ особенности въ этомъ стремленіи къ нагроможденію звуковъ, похожихъ на крики животныхъ, чрезвычайно быстрыхъ и безостановочныхъ, и въ этой маніи играть на киѳарѣ или флейтѣ не для сопровожденія пляски или пѣнію. Это употребленіе инструментовъ безъ человѣческаго голоса есть варварство и шарлатанство“ [2]).

Интересно сопоставить взглядъ Платона на флейту и инструментальную музыку съ мнѣніемъ о нихъ Алкивіада. „Начавъ учиться, — пишетъ Плутархъ въ „Сравнительныхъ жизнеописа-

[1]) Политика Аристотеля. Переводъ съ греческаго языка Н. Скворцова. Москва. 1865 г., стр. 245.

[2]) Эти слова Платона свидѣтельствуютъ о его незначительныхъ музыкальныхъ дарованіяхъ. Россолимо пишетъ въ своей статьѣ „Къ физіологіи музыкальнаго таланта“, что „для человѣка со слабо развитымъ музыкальнымъ органомъ недостаточно однѣхъ музыкальныхъ ассоціацій для возбужденія настроенія; онъ призываетъ на помощь слова, словесную программу, зрительныя и тому подобныя, не относящіяся къ музыкѣ, впечатлѣнія, и тогда, хотя путемъ сложной мозговой работы, но цѣль достигнута, за то наслажденіе получается уже не вполнѣ музыкальное и не въ примѣръ менѣе интенсивное“. См. *Вопросы философіи и психологіи*, 1893, сентябрь, стр. 58).

Можетъ быть, уравновѣшенность душевныхъ силъ, психическое здоровье грековъ мѣшало ихъ музыкальности. Россолимо пишетъ, что „мало-мальски выдающаяся степень музыкальной способности, а тѣмъ болѣе высокая музыкальная талантливость больше, чѣмъ какой либо другой видъ таланта, идетъ рука объ руку съ такъ называемымъ психическимъ вырожденіемъ, что для существованія талантливости вообще, а въ частности музыкальной, необходима большая или меньшая степень психической неуравновѣшенности“ (тамъ же, стр. 38). Далѣе авторъ приводитъ интересные примѣры психической дегенераціи (?!) талантливыхъ музыкантовъ.

ніяхъ“,—Алкивіадъ выказалъ большое прилежаніе въ своихъ занятіяхъ съ различными учителями, но онъ совсѣмъ не хотѣлъ учиться играть на флейтѣ. Это занятіе ему казалось достойнымъ презрѣнія и неприличнымъ свободному человѣку. Онъ говорилъ, что умѣнье владѣть плектромъ и игра на лирѣ не измѣняетъ чертъ лица и не искажаетъ благородства его выраженія, тогда какъ при игрѣ на флейтѣ ротъ искривляется, и все лицо измѣняется до того, что даже друзьямъ играющаго трудно его узнать. Кромѣ того, играющій на лирѣ можетъ одновременно и пѣть, а флейта закрываетъ ротъ музыканта, такъ что играющій не въ состояніи произнесть ни слова“. Въ этихъ полу-шутливыхъ, полу-серьезныхъ словахъ Алкивіада, заслужившихъ, однако, похвалу, какъ замѣчаетъ Плутархъ, сказывается крайне характеристическая черта греческаго вкуса. При игрѣ на флейтѣ измѣняется лицо, говоритъ Алкивіадъ. Грекъ, преимущественно занятый пластическою красотой, не можетъ отрѣшиться отъ нея, даже слушая музыку. Мнѣ сдается, что грекъ менѣе слушалъ музыку и болѣе смотрѣлъ на музыканта. Скульптура не только преобладающее искусство грековъ, но у нихъ всѣ роды художественной дѣятельности носятъ на себѣ пластическій отпечатокъ. „Музыка,—пишетъ Амбросъ,—если можно такъ выразиться, была тоже пластична, на сколько ей это возможно. Она доставляла слову поэта болѣе рѣзкую опредѣленность, преподносила это слово слушателю, какъ округленное мраморное изображеніе. Можно даже сказать, что музыка грековъ была скорѣе декламація, возвысившаяся до музыкально-соизмѣримыхъ тоновъ, чѣмъ настоящее пѣніе. Музыка не открывала греку безпредѣльной области романтическихъ чудесъ, откуда такъ и вѣетъ загадочнымъ ужасомъ или восторгомъ упоенія; нѣтъ, она только ставила передъ нимъ сцену Софокла или оду Пиндара на полный свѣтъ яснаго эллинскаго дня. Греческая музыка была тѣмъ же самымъ для поэзіи, чѣмъ полихромія для статуи. Какъ полихромія предназначалась къ тому, чтобы, скромно подчиняясь зодчеству, только слегка подживлять изваянные члены, какъ она допускалась въ статуѣ не для того, чтобы обманывать призракомъ дѣйствительности, а единственно лишь съ тѣмъ, чтобы служить далекимъ (но все же уясняющимъ) намекомъ, такъ точно и музыка должна была не поглощать словъ поэта, своекорыстно выставляясь впередъ, а только придавать имъ впервые звуковую отчетливость и ясность. Пусть изъ дивнаго,

безконечнаго царства тоновъ предстаютъ намъ вереницами видѣнія и облики, — мелодія грековъ должна была просто тянуться въ своихъ глубоко-осмысленныхъ предѣлахъ, какъ излучистая стрѣла меандровъ по архитраву эллинскаго зданія“ [1]).

Пластическій характеръ греческой художественности мѣшалъ развитію музыки, подчинялъ ее тексту, допускалъ ее лишь въ качествѣ звуковой полихроміи къ поэзіи. Эта особенность греческой художественности была вредна развитію музыки и тѣмъ болѣе что въ свою очередь зависѣла отъ глубокой психологической причины.

Едва ли древній грекъ жилъ такою интенсивною духовною жизнію, какая необходима для того, чтобы музыка, это искусство душевныхъ настроеній, могла найдти себѣ пищу. Пластичность греческой художественности являлась результатомъ греческаго міросозерцанія, направленнаго преимущественно не на внутреннія, а на внѣшнія явленія. Въ скульптурѣ древній грекъ воспроизводилъ красоту своего тѣла. Древне-греческая поэзія тоже проникнута пластическою художественностію. А. В. Шлегель говорилъ, что Софокла можно понимать, лишь глядя на Ніобу и Лаокоона. Въ своемъ письмѣ къ Шиллеру 8-го апрѣля 1797 г. Гете пишетъ, что надняхъ ему показались нѣкоторыя сцены въ Аристофанѣ совершенно подобными античнымъ барельефамъ [2]).

Подобно пластикѣ, изображающей красоту тѣла, древне-греческая поэзія воспроизводитъ преимущественно внѣшнюю сторону жизни. Есть ли въ древне-греческой литературѣ что либо равное по глубинѣ психическаго анализа съ силою изображенія физическихъ страданій Филоктета въ трагедіи того же имени или Геркулеса въ „Трахинянкахъ“ Софокла? Ограничился ли бы современный поэтъ намеками на сердечную драму, переживаемую Деянирой отъ своей любви къ мужу, ей измѣнившему?

Въ греческой литературѣ мы находимъ трогательныя изображенія супружеской привязанности: Гектора и Андромахи въ Иліадѣ, Одиссея и Пенелопы въ Одиссеѣ, Альцесты и Адмета въ „Альцестѣ“ Еврипида. Жгучія страданія отъ любви изливаются въ лирикѣ Сафо.

---

[1]) *Ambros.* Geschichte der Musik, I, S. 221.

[2]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794—1805, Theil 3, 1829, Ss. 59—60.

Любовь къ Ипполиту доводитъ Федру Еврипида до изступленнаго экстаза, внушающаго ей чудовищную жестокость и приводящаго ее къ самоубійству. Даже у Ѳеокрита Эротъ

«.... богъ безжалостный и полный ярой злости,
И львицей вскормленный въ лѣсахъ...
Ты жжешь мнѣ кровь и пепелишь мнѣ кости!»

Такъ восклицаетъ пастухъ, влюбленный въ Амариллину [1]).

Но есть ли тотъ оттѣнокъ въ любви древняго грека, та „эротическая сентиментальность", служащіе едва ли не главнымъ мотивомъ современной музыки свѣтскаго рода? Врядъ ли эта „эротическая сентиментальность" встрѣтится намъ въ древнѣйшую эпоху и даже позже, въ пору высшаго расцвѣта греческой культуры. Эротическая сентиментальность явится „излюбленнымъ сюжетомъ, почти исключительнымъ содержаніемъ александрійской эротики; любовь, понятая, какъ всѣмъ движущая сила, какъ главный интересъ жизни, любовь, звучащая по всѣмъ тонамъ гаммы: неясное стремленіе, трагическій рокъ, тихо плѣняющее, сентиментальное чувство. Такое представленіе любви было непонятно и неизвѣстно древнему греку" [2]).

Исключеніе представляетъ едва пробуждающаяся склонность Навзикаи къ Одиссею, о которомъ дочь Алкиноя восклицаетъ:

«О! когда бы подобный супругъ мнѣ нашелся, который,
Здѣсь поселившись, у насъ навсегда захотѣлъ бы остаться» [3]).

Delorme въ своей книгѣ „Les hommes d'Homère" совсѣмъ не находитъ любви въ нашемъ смыслѣ слова между героями и героинями Иліады и Одиссеи [4]).

Кажется, греки и гречанки вообще были склонны относиться другъ къ другу, какъ ихъ боги и богини, столь мѣтко охарактеризованные Гете въ его III Римской элегіи:

---

[1]) Амариллина, пер. Л. Мея.

[2]) *А. Н. Веселовскій*, Греческій романъ. См. *Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія* за 1876 г., ноябрь, стр. 107.

[3]) Одиссея Гомера, пер. Жуковскаго, VI, 244—245.

[4]) „Rien dans Homère ne semble de nature à faire soupçonner l'amour". *Delorme.* Les hommes d'Homère, Paris, 1861, p. 316. Далѣе Delorme замѣчаетъ: „Pour Homère et son siècle Eros est tout simplement un appétit, un désir, un besoin, tantôt la faim, tantôt un autre". Ibidem, p. 317—318.

«In der heroischen Zeit, da Gotter und Gottinnen liebten,
Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuss der Begier».

Гдѣ первенствующую роль играетъ поясъ Киприды со всѣми его чарами (Иліада, пѣснь XIV), тамъ музыка въ высшемъ, художественномъ смыслѣ не при чемъ... Долгое отсутствіе „эротической сентиментальности“ въ греческой жизни лишало музыку одного изъ главныхъ элементовъ ея свѣтскаго рода.

Что же касается до религіозной музыки грековъ, то и въ этой области названное искусство было лишено своего могущественнѣйшаго импульса. Древній грекъ былъ чуждъ настроенія христіанской молитвы. Едва ли онъ зналъ, что̀ такое умиленіе, вдохновившее христіанскихъ композиторовъ на созданіе такихъ недосягаемыхъ образцовъ художественнаго совершенства, каковы, напримѣръ, произведенія Палестрины, „Matthäus Passion“ I. C. Баха, „Мессія“ Генделя, „Requiem“ Моцарта, „Missa Solemnis“ Бетховена и пр.

Если надежда на Божью помощь обманывала древняго грека, то онъ обращался къ Зевсу далеко неуважительно:

«Громко воскликнулъ и въ бедра съ досады ударилъ руками
Азій Гиртакидъ, и, ропщущій на небо, такъ говоритъ онъ:
Зевсъ Олимпійскій, и ты уже сдѣлался явный лжелюбецъ!» [1]).

Греки совершенно иначе понимали набожность, чѣмъ христіане. „Имъ и въ голову не приходитъ, что почитаніе бога можетъ обнаружиться умерщвленіемъ плоти, постомъ, трепетной молитвой, глубокимъ раскаяніемъ грѣшника; имъ кажется, напротивъ, что нужно принять участіе въ веселіи боговъ, доставить имъ зрѣлище совершенной красоты нагого тѣла, разукрасить въ честь ихъ городъ, возвысить человѣка до нихъ, освобождая его на мгновеніе, отъ жалкаго положенія смертныхъ, при содѣйствіи всей роскоши, какую могутъ представить соединенныя усилія искусства и поэзіи“ [2]).

Совсѣмъ иной характеръ свойственъ христіанской религіозности. Христіанскія молитвы наполнили душу человѣка совершенно новымъ настроеніемъ, чуждымъ древнимъ грекамъ. И онѣ-то, быть

---

[1]) Иліада Гомера, переведенная Н. Гнѣдичемъ, часть первая, изданіе третье. Пѣснь XII, 163—165.

[2]) *Тэнъ*, Искуство въ Греціи, переводъ Чудинова, выпускъ III, Воронежъ, 1874 стр. 34.

можетъ, явились сильнѣйшимъ импульсомъ развитію музыки. Настроенія христіанской молитвы на столько глубоки, что слово оказалось недостаточнымъ для ихъ выраженія. На помощь явилась музыка. Въ Греціи она подчинялась тексту, въ христіанской духовной музыкѣ она царитъ надъ текстомъ.

Въ древне-греческихъ мелодіяхъ почти вездѣ каждому слогу текста соотвѣтствуетъ отдѣльная нота. Въ немногихъ случаяхъ одинъ слогъ поется на два, на три звука. Въ христіанской музыкѣ встрѣчаются молитвы, растягивающія слова на весьма большое число нотъ. Такъ, напримѣръ, въ Cantus paschalis ad processionem in die S. Resurrectionis D. Ноткера Заики (Notker Balbulus, 840—912 г.) слово „alleluja“ растянуто на 89 нотъ, изъ которыхъ 81 приходится на одинъ слогъ „le“ [1]).

Такія „колоратуры“ или „пневмы“ [2]) преимущественно встрѣчаются на словѣ „аллилуя“, то-есть, въ тѣ моменты, когда религіозный экстазъ достигаетъ высшаго пароксизма радостнаго восторга, который не находитъ словъ для выраженія. Молящійся изливаетъ свою душу въ одной мелодіи, потому что, по словамъ Дурандуса († 1332 г.), „хвала Богу невыразима и непонятна. Пневма означаетъ радость вѣчной жизни, радость, которую не можетъ выразить никакое слово, потому пневма есть голосъ безъ опредѣленнаго значенія“ [3]).

Христіанство сосредоточило интересы человѣка во внутреннемъ мірѣ и обогатило сердечную жизнь новыми, несравненно болѣе глубокими настроеніями. Они нашли себѣ выраженіе преимущественно въ музыкѣ. Оттого это искусство такъ пышно расцвѣло лишь въ христіанскую эпоху. Во времена греческой культуры музыкѣ въ нашемъ смыслѣ слова не доставало матеріала для выраженія [4]). Поэтому разрабатывалась преимущественно теорія этого

[1]) Упомянутое произведеніе Ноткера Заики помѣщено у *Anselm Schubiger*: „Die Sangerschule St.-Gallens vom achten bis zum zwolften Jahrhundert. Einsiedeln und New-Iork. 1858. Exempla. № 40. Ss. 38—39.

[2]) „Coloraturen, welche den Athem (πνεῦμα) der Sanger in Anspruch nahmen. (*Ambros*, Geschichte der Musik, Breslau, 1864. Bd. II, S. 62).

[3]) *Durandus*, Rationale divinorum officiorum.

[4]) Я разумѣю музыку художественную. Народныя пѣсни древнихъ грековъ, вѣроятно, были такимъ же искреннимъ выраженіемъ радости и горя, какъ и у прочихъ націй. Чтобы могли возникнуть образцовыя произведенія Палестрины, Баха, Моцарта, Бетховена и пр., нуженъ былъ спеціально-музыкальный прогрессъ, соотвѣтствующій обогащенію внутренней, психической жизни человѣчества.

искусства. Практическая же сторона античной музыки едва ли находилась на той художественной высотѣ, до которой достигла греческая поэзія, греческая архитектура и въ особенности греческая пластика.

Но тутъ возникаетъ вопросъ. Если греческая музыка, вслѣдствіе указанныхъ причинъ, врядъ ли могла достигнуть высокой степени художественнаго развитія, то почему греки такъ любили ее? Какимъ образомъ она могла оказывать на нихъ столь могущественное дѣйствіе, о которомъ неопровержимо свидѣтельствуетъ ихъ литература? Чѣмъ объяснить высокое мнѣніе столь развитыхъ въ эстетическомъ отношеніи грековъ объ ихъ музыкѣ, которая едва-ли соперничала съ другими болѣе совершенными отраслями античной художественности?

На всѣ эти вопросы можно отвѣтить, что Грецiя, вѣдь, есть юность европейской культуры. А въ юные годы впечатлѣнія живѣе. Теперь самое геніальное произведеніе искусства почти не въ состояніи привести насъ въ тотъ восторгъ, какой мы переживали въ дѣтствѣ, слушая сказки и пѣсни нашихъ матерей и нянекъ. Греки были впечатлительны, какъ дѣти. Дѣтьми и считали ихъ египтяне; а сами греки называли слухъ чувствомъ наиболѣе „патетическимъ“.

Объ отношеніи музыки къ тексту.[1]

Сначала вокальное искусство было простою пѣснею. Оно ограничивалось одною мелодіею, исполнявшеюся или однимъ голосомъ, или цѣлымъ хоромъ, пѣвшимъ въ унисонахъ или въ октавахъ. Роль музыки заключалась въ усиленіи выраженія словъ. Назначенье музыки—помогать слову сильнѣе выражать чувства—болѣе или менѣе удачно исполняютъ всѣ народныя пѣсни. Уже въ глубокую древность отъ музыки требовалось, чтобы она служила иллюстраціей текста. Китайскій императоръ Шунъ, жившій за 2.300 лѣтъ до Р. Х., высказалъ слѣдующее мнѣніе: „Музыка должна слѣдовать за смысломъ словъ. Пусть она будетъ проста и естественна. Но нужно отвергнуть музыку суетную, пустую и разслабляющую. Она есть выраженіе душевнаго настроенія“. [2]).

Весьма удачно выражаетъ настроеніе текста мелодія китайской пѣсни, помѣщенной въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи (см. стр. 155).

Не могу вполнѣ ручаться за то, что китайская мелодія совершенно вѣрно записана. Прислушиваясь къ пѣнію разныхъ народовъ на выставкахъ, которыя мнѣ удалось посѣтить, я пришелъ къ убѣжденію, что музыкальная этнографія достигнетъ строгой науч-

---

[1]) Рефератъ, читанный въ Нео-филологическомъ обществѣ 4-го декабря 1892 г., въ Спб. Консерваторіи 18-го февраля 1893 г. и на Музыкальныхъ курсахъ И. А. Гліссера 25 февраля 1896 г.

[2]) Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1880. Bd I, S. 22.

ной достовѣрности, лишь благодаря фонографу. Но въ пользу выбранной мелодіи служитъ то, что она основана на пяти тонахъ, изъ которыхъ состоитъ китайская гамма. Я выбралъ китайскую мелодію потому, что ея пять тоновъ встрѣчаются и въ нашей музыкѣ. Наоборотъ, въ музыкѣ другихъ восточныхъ народовъ, напримѣръ, арабовъ и индусовъ, употребляются звуки, чуждые нашему слуху и нашей нотаціи. Китайцы считаютъ свои пѣсни весьма выразительными. Они говорили миссіонеру Аміо, что ихъ музыка проникаетъ въ сердце, трогаетъ душу. [1]).

Цитованныя выше слова Шуна интересно сравнить съ мнѣніемъ Платона о музыкѣ. Въ „Государствѣ“ названный греческій философъ выражается такъ: „Мелодія слагается изъ трехъ частей: изъ словъ, гармоніи и ритма“. „Но со стороны словъ, она, конечно, ничѣмъ не отличается отъ рѣчи невоспѣваемой“. „А гармоніи-то и ритмъ будутъ слѣдовать словамъ“. По мнѣнію Платона, слѣдуетъ „приноравливать стопу и мелодію къ извѣстнымъ словамъ, а не слова къ стопѣ и мелодіи“ [2]).

Къ сожалѣнію, затруднительно подтвердить слова Платона примѣрами изъ древне-греческой музыки, потому что отъ нея осталось весьма мало памятниковъ. Прежде думали, что въ греческой музыкѣ каждому слову соотвѣтствовала одна нота мелодіи. Карлъ Вессели, на основаніи одного мѣста въ „Лягушкахъ“ Аристофана, полагаетъ, что такъ было до Еврипида, устранившаго это строгое правило [3]). Вестфаль пишетъ: „Мы навѣрное знаемъ изъ свидѣтельства Аристоксена и согласно съ нимъ также изъ остатковъ греческихъ мелодій, какъ, напримѣръ, изъ гимновъ Мезомеда, что греческая музыка, подобно нашей, съ особою охотой соединяла нѣсколько звуковъ подъ одинъ и тотъ же слогъ, лишь бы этотъ слогъ не былъ кратокъ, то есть не былъ основнымъ временемъ“ [4]).

Упомянутые въ этой цитатѣ гимны Мезомеда помѣщены у Беллермана (I. Fr. Bellermann, Die Hymnen des Dionysios und Meso-

---

[1]) Mémoires concernant les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des chinois Par les missionaires de Pekin. Tome sixième. De la musique des chinois tant anciens que modernes, Amiot, missionaire à Pekin, p. 2—3.

[2]) Платонъ. Политика или Государство. Переводъ Карпова. Изд. 2. Стр. 166, 169.

[3]) Revue des études grecques. 1892. Tome V. № 19. Juillet-Septembre, p. 280.

[4]) Вестфаль, О русской народной пѣснѣ. (См. Русскій Вѣстникъ. 1879 г. № 9, стр. 133).

medes. 1840), у Геварта (Fr. A. Gevaërt, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité 1875—81) и у мн. др. [1]).

Гимны Мезомеда и Діонисія до недавняго времени считались за единственныя автентичные остатки древней греческой музыки. Теперь къ нимъ прибавились весьма важныя находки: пѣсня Сейкиля, найденная въ Траллахъ на базисѣ одной колонны, въ папирусѣ коллекціи эрцгерцога Райнера отрывокъ изъ Еврипидова Ореста и въ Дельфахъ надписи на камняхъ, на которыхъ между прочимъ отысканъ гимнъ Аполлону, наиболѣе интересный памятникъ древне-греческой музыки [2]). Эти памятники подтверждаютъ мнѣніе Вестфаля о томъ, что въ греческой музыкѣ не всегда на каждый слогъ приходилось лишь по одной нотѣ, но иногда слогъ растягивался на двѣ ноты и болѣе.

Растягиваніе слоговъ текста на нѣсколько, иногда на очень большое количество нотъ встрѣчается въ средне-вѣковой духовной музыкѣ. Христіанскія молитвы находили въ ней средство для выраженія того, что не доступно слову. Средневѣковые писатели понимали роль музыки дополнять выраженіе чувства, на которое слово въ состояніи лишь намекнуть. (См. стр. 94).

Григоріанское пѣніе, основанное Григоріемъ Великимъ, занимавшимъ папскій престолъ съ 590 до 604 г., отличается глубокою экспрессіей. Восторженные отзывы о ней читатель можетъ найти въ книгѣ Lambillotte: Esthétique, théorie et pratique du chant Grégorien. Paris. 1855. Въ этой книгѣ помѣщено много примѣровъ григоріанскихъ пѣснопѣній. Но, чтобы составить о нихъ вѣрное понятіе, нужно ихъ прослушать въ хоровомъ унисонномъ исполненіи [3]). Стоитъ назвать „Dies irae“, чтобы вспомнить тотъ тра-

---

[1]) Изъ нихъ въ моей Хрестоматіи помѣщенъ Гимнъ Музѣ (см. стр. 165), приписываемый Діонисію

[2]) Всѣ эти ново-найденныя произведенія древне-греческой музыки съ объясненіями и указаніями литературы объ этихъ памятникахъ помѣщены въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи съ древнѣйшихъ временъ до XVII вѣка включительно. Спб. 1896 г., стр. 23, 162—170.

[3]) Для возсозданія красотъ пѣнія григоріанскихъ мелодій имѣетъ громадное значеніе дѣятельность капельмейстера Регенсбургскаго собора, Габерля (Haberl), основавшаго школу, главная цѣль которой заключается въ возстановленіи традицій унисоннаго исполненія григоріанскаго пѣснопѣнія, совершенно утраченныхъ со времени возникновенія драматической музыки. (Ср. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. u. 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II, S. 530).

гизмъ, до котораго въ состояніи была достигать средневѣковая духовная музыка [1]).

Весьма красивы и полны экспрессіи свѣтскія средневѣковыя мелодіи трубадуровъ, труверовъ, миннезингеровъ и народныя пѣсни, напр.: пѣсня рыцаря и кастеляна Де Куси (De Coucy) [2]), умершаго въ 1192 г., „Покаянная пѣснь“ Таннгейзера (XIII в.), которая, вмѣстѣ съ его враждебными отношеніями къ папѣ, дала поводъ къ легендамъ объ этомъ миннезингерѣ, англійская мелодія „Sumer is icumen in“ (XIII в.), проникнутая радостнымъ чувствомъ, навѣяннымъ возвращеніемъ лѣта, и др. [3]).

Въ XIII в. жилъ Адамъ де ля Галь, замѣчательный мелодистъ. Нѣкоторыя его мелодіи до сихъ поръ слушаются съ удовольствіемъ. Такъ, напримѣръ, пѣсня Marion „Robin m'aime“ изъ его „Jeu de Marion“, и помѣщенная въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи подъ № 28, замѣчательна изяществомъ, простотою и естественностію [4]). Пѣсня „Robin m'aime“ дошла до насъ въ многоголосной обработкѣ того времени (см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію № 29). Это произведеніе намъ кажется весьма неблагозвучнымъ: прибавленные голоса уничтожили всю прелесть мелодіи „Robin m'aime“. На нашъ вкусъ многоголосная какофонія продолжается и въ XIV в. Доказательствомъ можетъ служить трехъ-голосная пѣсня Франческо Ландино, помѣщенная въ книгѣ

---

[1]) Мелодія „Dies iгае“ съ текстомъ и его переводомъ помѣщена въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи (стр. 37, 136).

[2]) Де Куси любилъ одну даму, жену рыцаря, жившаго съ нимъ по сосѣдству. Эта несчастная любовь побудила его принять участіе въ крестовомъ походѣ съ французскимъ королемъ, Филиппомъ II. Де Куси умеръ въ Святой землѣ отъ ранъ. Чувствуя свою кончину, онъ велѣлъ, чтобы послѣ его смерти его набальзамированное сердце было вручено той дамѣ, столь сильною любовью къ которой оно билось при жизни. Но оно попало въ руки мужа, задумавшаго жестокое мщеніе. Онъ велѣлъ сердце Де Куси приготовить вмѣстѣ съ кушаніемъ, которое подалъ во время обѣда ничего не подозрѣвавшей женѣ. Она, узнавъ, что проглотила сердце своего возлюбленнаго, удалилась въ свои покои и обрекла себя на голодную смерть. Жизнь Де Куси послужила сюжетомъ для нѣсколькихъ романовъ и трагедій. Уландъ воспѣлъ ее въ балладѣ: „Der Burgvogt“. Въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи помѣщена пѣсня Де Куси (стр. 190).

[3]) „Покаянная пѣснь“ Тангейзера и мелодія „Sumer is icumen in“ помѣщены въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи (стр. 191, 207, 213).

[4]) „Le jeu de Robin et de Marion“ считается зародышемъ французской комической оперы. (См. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. и 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I, S. 36).

Кизеветтера (Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig, 1841, Musicalische Beilagen, S. 5—6). Въ этой пѣснѣ замѣчательна удачная мелодія первыхъ 13-ти тактовъ II-ой части. Но гармонія, являющаяся результатомъ трехъ-голосныхъ сочетаній, еще очень груба [1]). Въ многоголосной музыкѣ первыхъ вѣковъ ея существованія часто можно встрѣтить удачныя фразы въ отдѣльныхъ партіяхъ, обезображенныя совмѣстнымъ исполненіемъ. Этотъ фактъ объясняется тѣмъ, что многоголосная музыка возникла изъ попытокъ соединять двѣ самостоятельныя пѣсни или болѣе въ одно цѣлое. Оттого въ тѣ времена нерѣдко многоголосное произведеніе имѣло нѣсколько текстовъ: одинъ голосъ пѣлъ мелодіи со словами одной пѣсни въ одно и то же время съ другими, исполнявшими свои мелодіи съ приданными имъ текстами. Такъ, напримѣръ, въ вышеупомянутомъ трехъ-голосномъ произведеніи Адама де ля Галь (см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію, № 29) средній голосъ поетъ: „Robin m'aime, верхній: Mout me fu grief", третій „portare". [2]). Иногда замѣчается нѣкоторая связь между разными текстами одного и того же многоголоснаго произведенія [3]).

Мотеты XIII и XIV вв. съ разными текстами, имѣющими между собою связь, представляютъ явленіе, аналогичное съ современными оперными дуэтами, тріо, квартетами и проч., въ которыхъ разные голоса иногда поютъ не одни и тѣ же слова. Но иногда между разными текстами многоголоснаго произведенія того времени и позднѣе нѣтъ никакой связи, напримѣръ, въ мессахъ, написанныхъ на народныя пѣсни. Послѣдними композиторы часто пользовались, въ качествѣ основныхъ темъ; онѣ давались тенору, т. е. голосу, который „держалъ„ (отъ латинскаго слова „tenere") тему и служилъ опорой всему сочиненію [4]). Народная пѣсня, въ качествѣ основной темы исполняемая теноромъ, обыкновенно подвергалась бо̀льшимъ

---

[1]) Весьма интересна съ исторической точки зрѣнія Ballata Франческо Ландино, помѣщенная въ Scelta di curiosita letterarie inedite o rare (94). Poesie musicale dei secoli XIV, XV e XVI tratte die vari codici per cura di Antonio Cappelli Bologna, 1868.

[2]) Переводъ этихъ текстовъ помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи на стр. 139.

[3]) См. E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 60—61.

[4]) A. Von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte, Leipzig. 1868. S. 58.

или меньшимъ измѣненіямъ и тонула въ общей массѣ звуковъ. Тутъ возникаетъ вопросъ: произносились-ли слова свѣтской пѣсни во время исполненія мессы въ церкви. Куссемакеръ склоняется къ утвердительному отвѣту [1]). Эта странность продолжалась долго. Такъ, напримѣръ, въ шестиголосномъ реквіемѣ Ришафора (Jean Richafort) всѣмъ голосамъ даны слова заупокойной обѣдни; но вдругъ два тенора начинаютъ пѣть слова: „C'est douleur non pareille", заимствованныя изъ пѣсни: „Faulte d'argent, c'est douleur non pareille" [2]). Если многоголосное произведеніе писалось на одинъ текстъ, то все таки могли заразъ слышаться разныя слова (хотя одного и того же текста), потому что контрапунктъ основываетъ свои едва ли не самые изящные эффекты на неодновременномъ вступленіи голосовъ. Въ эпоху контрапункта, т. е. многоголосной музыки, состоящей изъ двухъ или большаго количества самостоятельно разработанныхъ мелодій, изъ которыхъ каждая представляетъ одинаковый интересъ съ остальными, входящими въ одно и тоже сочиненіе, композиторы стремятся къ спеціально-музыкальнымъ цѣлямъ и мало обращаютъ вниманія на текстъ. Такъ, напримѣръ, въ мессахъ XV и XVI вѣка музыка едва ли замѣтно оттѣняетъ разницу настроенія въ словахъ: „Распятаго же за ны" и „Воскресшаго въ третій день по писаніемъ": обыкновенно она все время сохраняетъ свой спокойный, величавый, торжественный характеръ [3]).

Иногда по музыкѣ контрапунктическаго произведенія того времени трудно составить себѣ даже приблизительное понятіе о содержаніи текста. Такъ, Стефанъ Маху, одинъ изъ лучшихъ нѣмецкихъ композиторовъ XVI вѣка, написалъ пятиголосный весьма

---

[1]) P. de Coussemaker. L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 133.

„Въ прежнія времена на Рождество во французскихъ церквахъ соединяли духовныя пѣсни со свѣтскими, и даже „Magnificat" пѣли на мелодію одной площадной пѣсни, которая начиналась такъ:

„Que ne requinquez vous, Vieill.
Que ne raquinquez vous donc".

см. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk-Komischen. 5 Auflage. Leipzig. 1888. S. 220).

[2]) Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 42—43.

[3]) Ср. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III, S. 41.

серьезный хоръ на текстъ, въ которомъ разсказывается, что старичекъ вздумалъ свататься и для этого надѣлъ свое лучшее платье [1]).

Равнодушіе къ смыслу словъ и къ вопросу объ ихъ пригодности для музыкальной обработки обнаруживается въ выборѣ текста. Такъ, напримѣръ, Жоскинъ де Пре, геніальнѣйшій контрапунктистъ XV вѣка, умѣвшій иногда весьма удачно иллюстрировать своей композиціей текстъ, два раза положилъ на музыку родословіе Іисуса Христа (по евангелію отъ Матѳея и Луки), которая едва ли представляетъ благодарный сюжетъ для музыкальной экспрессіи [2]).

Болѣе вниманія къ тексту, хотя далеко не всегда, замѣчается въ мадригалахъ, въ которыхъ композиторы заботились о соотвѣтствіи музыки къ содержанію словъ и даже иногда иллюстрировали отдѣльныя выраженія [3]). Мадригалы между прочимъ играли важную роль въ сценическихъ представленіяхъ прежняго времени. Но въ этой области, несмотря на то, что композиторы иногда стремились придать контрапункту наиболѣе доступную для него характеристичность, все таки несоотвѣтствіе между музыкой и текстомъ поразительно. Въ 1539 г. во Флоренціи, при бракосочетаніи Козимо Медичи съ Леонорой Толетской былъ исполненъ въ концѣ третьяго акта комедіи мадригалъ Франческо Кортеччіа. Слова этого мадригала заключаютъ въ себѣ хвалу золотому вѣку и надежду на его возвращеніе. Но Кизеветтеръ, помѣстившій это произведеніе въ свою книгу: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges“. Leipzig. 1841. Musikalische Beilagen. S. 65—66, замѣчаетъ, что, унылая музыка дѣлаетъ надежду на возвращеніе золотого вѣка сомнительной [4]). Верхній голосъ этого мадригала пѣлъ силенъ, аккомпанировавшій себѣ на большомъ струнномъ инструментѣ (Violone), а остальные три голоса исполнялись сатирами на духо-

---

[1]) Упомянутое произведеніе Стефана Маху находится въ книгѣ Форкеля (Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig. 1801. Bd. II, S. 686—691).

О пренебреженіи къ тексту контрапунктистами см. Ambros, Geschichte der Musik, Breslau. 1868. Bd. III, S. 139—140 и Arrey von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig 1868. S. 80.

[2]) Ambros, Geschichte des Musik, Breslau. 1868. Bd. III, S. 51.

[3]) G. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 72—73. Arrey von Dommer, Handbuch der Musik—Geschichte. Leipzig. 1868. S. 157.

[4]) Кизеветтеръ пишетъ:—„der angenommene Ton und der ziemlich lugubre Sang die Hoffnung hierauf eben nicht sehr suversichtlich auszudrucken scheint.“ (Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. S. 23).

выхъ инструментахъ. Такимъ образомъ получалось нѣкоторое подобіе пѣніе соло. На самомъ дѣлѣ послѣдняго не было: мадригалъ былъ написанъ по правиламъ четырехъ-голосной контрапунктической музыки [1]).

Извѣстны факты, свидѣтельствующіе о болѣе значительной несообразности.

Въ 1565 г. при бракосочетаніи Франческо Медичи съ Іоанной Австрійской исполнялась комедія съ танцами. Въ ней слова Венеры были положены на восьми-голосный, а слова Амура на пяти-голосный хоръ, пѣвшій на сценѣ съ аккомпаниментомъ инструментовъ, помѣщенныхъ за ней [2]). Въ 1594 г. въ Моденѣ была дана комедія съ музыкой: Amfiparnasso Ораціо Векки; въ ней слова дѣйствующихъ лицъ были положены на четырехъ-голосные и пяти-голосные хоры. Но нужно отдать справедливость автору: его контрапунктъ весьма характеристиченъ и мастерски иллюстрируетъ комическіе эпизоды [3]).

Когда въ Моденѣ шла комедія Ораціо Векки: Amfiparnasso, во Флоренціи было сознано несоотвѣтствіе контрапункта требованіямъ сцены и приступлено къ музыкальной реформѣ, результатомъ которой явилась опера. Первая попытка написать оперу была сдѣлана въ девяностыхъ годахъ во Флоренціи Яковомъ Пери, написавшимъ на текстъ Ринуччини „Дафне“. Музыка этой оперы потеряна за исключеніемъ нѣсколькихъ отрывковъ, помѣщенныхъ Каччини въ его „Nuove Musiche“ (1602). Кажется, „Дафне“ Пери никогда не была напечатана [4]). Въ 1600 г. появилась его „Евридика“ [5]). Въ предисловіи къ этому произведенію Пери пишетъ, что старается подра-

[1]) Ср. Publication aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Berlin. 1881. Bd. X. Einleitung. Spalte 6—7.

[2]) Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. S. 33.

[3]) Отрывокъ изъ Amfiparnasso Ораціо Векки помѣщенъ у Кизеветтера (Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Musikalische Beilagen. S. № 31 S. 35. Объ этомъ произведеніи Ораціо Векки см. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III, S. 546 u. ff и Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18 и 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 87—88.

[4]) Grove, A dictionary of music and musicians. London. 1880. Vol. II, p. 691.

Творцы оперы называли свои сценическія музыкально-драматическія произведенія „drammi musicali“—или „tragedia per musica“ Названіе оперы вошло въ употребленіе позже. (См. мою Хрестоматію, гдѣ на стр. 105—106 указана библіографія по этому предмету).

[5]) Она издана Гвиди въ 1863 г.

жать древне-греческой трагедіи и для этого приближаетъ музыку къ рѣчи. Результатомъ явился речитативъ. Хотя честь созданія оперы принадлежитъ Пери и его современнику Каччини, но самъ Пери намекаетъ на то, что наиболѣе ранній опытъ въ сочиненіи драматической музыки былъ сдѣланъ Emilio Cavalieri, написавшимъ нѣсколько ораторій [1]). Образчикомъ его произведеній можетъ служить отрывокъ его „Rappresentazione di anima e di corpo", помѣщенный въ мою Хрестоматію (стр. 326—328).

Благодаря музыкальной реформѣ, обнаружившейся въ произведеніяхъ Кавальери, Пери, Каччини и другихъ имъ современныхъ композиторовъ, вполнѣ установился гомофонный стиль, заключающійся въ преобладаніи мелодіи надъ аккордовымъ аккомпанементомъ. Гомофонія [2]) дала возможность самому выведенному на сцену лицу пѣть свои слова, тогда какъ прежде они служили текстомъ многоголосныхъ хоровъ.

Дальнѣйшее развитіе гомофоніи заключается въ усиленіи музыкальнаго драматизма. Отъ выведеннаго на сцену лица требуется, чтобы не только оно само пѣло свои слова, но и выражало бы свои чувства. Объ этомъ началъ ревностно заботиться Монтеверде (1568—1643 г.). Для выраженія страстей онъ воспользовался рѣзкостію диссонансовъ. До него композиторы, заботясь преимущественно о благозвучіи, всѣми силами старались смягчить рѣзкость диссонирующихъ созвучій. Свободное, не совсѣмъ правильное съ точки зрѣнія строгаго контрапункта употребленіе послѣднихъ весьма значительно усиливаетъ экспрессію въ музыкѣ Монтеверде. Образчикомъ произведеній Монтеверде можетъ служить „Плачъ Аріадны" (см. мою Хрестоматію стр. 329), которое растрогивало слушателей до слезъ [3]).

Послѣ Монтеверде композиторы все болѣе и болѣе сосредоточиваютъ вниманіе на изяществѣ мелодіи. Она блещетъ своими самостоятельными красотами у Кариссими (1604—1674 г.). Этотъ

---

[1]) Вѣроятно, Кавальери руководствовался литургической драмой и мистеріей. (См. Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik—Werke. Berlin. 1881. Bd. X. Spalte 10). О музыкальномъ элементѣ литургической драмы и мистерій см. Caussemaker, Drames liturgiques du moyen âge. Rennes, 1860 и An. Schubiger, Musikalische Spicilegien. Berlin. 1876.

[2]) О переходѣ полифоніи въ гомофонію см. мой „Очеркъ всеобщей исторіи музыки". Изд. второе. Спб. 1891 г., стр. 138—142.

[3]) Winterfeld. Iohannis Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1834. Theil. 3. S. 109.

композиторъ обладалъ громадной техникой. Его музыка производитъ впечатлѣніе полной естественности. Мелодія Кариссими льется какъ бы сама собой. По поводу своихъ сочиненій, въ которыхъ нигдѣ нѣтъ и слѣда работы, усилій надъ технической стороной композиціи, Кариссими говаривалъ: „О, какъ трудно быть такимъ легкимъ“ [1]), намекая на колоссальное прилежаніе, необходимое для полнаго господства надъ звуковымъ матеріаломъ. Но сочиненія Кариссими замѣчательны не только съ ихъ внѣшней стороны. Они полны экспрессіи. Еще Кирхеръ въ своей „Musurgia universalis“ (1650. I, род. 603) писалъ, что произведенія Кариссими „способны внушить слушателямъ любые аффекты“. Кантаты Кариссими отличаются также безукоризненной декламаціей. Оттого онъ получилъ прозвище музыкальнаго оратора [2]).

Во второй половинѣ XVII вѣка гомофонная музыка все болѣе и болѣе стремится къ самостоятельнымъ красотамъ. Появляется арія [3]), замкнутая въ трехъ-колѣнную форму архитектоническимъ закономъ музыки, требующимъ симметріи. Трехъ-колѣнная форма состоитъ изъ двухъ болѣе или менѣе контрастирующихъ частей, послѣ которыхъ снова появляется первая сначала (da capo). Одинъ изъ первыхъ оперныхъ композиторовъ, преимущественно стремившихся къ красотамъ гомофонной музыки и ставшихъ писать трехъ-колѣнныя аріи, былъ Александръ Скарлятти (1659—1725 г.), глава Неаполитанской школы [4]).

Композиторы Неаполитанской школы послѣ Александра Скарлетти преимущественно увлекаются мелодичностію. Мало по малу въ оперѣ выдвигается на первый планъ виртуозное пѣніе, разукрашивающее мелодію фіоритурами, трелями, пассажами, все болѣе и болѣе заслоняющими собою текстъ [5]). Вводится безконечное повтореніе словъ, мѣшающее понимать текстъ [6]).

---

[1]) A. von Dommer, Handbuch der Musik—Geschichte. Leipzig. 1868. S. 229.

[2]) См. Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte. 1740. S. 220. Кантата Кариссими „Vittoria“ помѣщена въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи подъ № 69.

[3]) О появленіи аріи см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію (стр. 99, 108).

[4]) Его произведенія помѣщены въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи подъ №№ 71 и 72.

[5]) Этотъ музыкальный орнаментъ представляетъ интересную аналогію со стилемъ барокко и рококо въ архитектурѣ.

[6]) A. von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte, Leipzig. 1868. S. 347.

Итальянская опера въ продолженіе XVII в. распространяется по Германіи, Франціи и Англіи. Величайшій англійскій оперный композиторъ Пёрсель (1658—1695 г.) весьма ревностно стремился подражать итальянскимъ композиторамъ [1]). Одною изъ особенностей его вокальной музыки является речитативъ, разукрашенный фіоритурами, нѣсколько заслоняющими собою текстъ [2]).

Особенное вниманіе къ тексту замѣтно у нѣкоторыхъ нѣмецкихъ и французскихъ композиторовъ XVII в. Опера перенесена въ Германію Генрихомъ Шютцомъ (1585—1672 г.), написавшимъ музыку на либретто Риниччини „Дафне", переведенное на нѣмецкій языкъ Опитцомъ. Эта опера была дана въ 1627 г. въ Торгау. Ея музыка потеряна. Но о драматизмѣ композиціи Г. Шютца можно судить по его духовнымъ произведеніямъ, напр. по его музыкѣ къ „Страстямъ Господнимъ" [3]).

Названный композиторъ замѣчателенъ не только драматизмомъ своей музыки, но и умѣньемъ рисовать звуками, т. е. изображать ими конкретныя явленія. Эта интересная особенность упомянутаго искусства преимущественно культивируется теперь въ такъ называемой „програмной музыкѣ" [4]). Но попытки въ рисованіи звуками дѣлались давно.

Оно заключается въ стремленіи музыки подражать ритму движенья [5]), свѣтовымъ явленіямъ и звукамъ природы (звукоподража-

---

[1]) См. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію, стр 103—104.

[2]) Отрывокъ подобнаго, разукрашеннаго фіоритурами речитатива у Лангханса. (Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. и 19. J. Leipzig. 1882. Bd. I, S. 471). Подобное же пѣніе съ фіоритурами названнаго композитора помѣщено въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи подъ № 76.

[3]) Выборъ изъ четырехъ произведеній Г. Шютца на „Страсти Господни" сдѣлалъ Карлъ Ридель и издалъ свой трудъ въ Лейпцигѣ. Отрывокъ изъ „Страстей Господнихъ" Г. Шютца помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи подъ № 73.

[4]) О музыкальной живописи см. Marx, Ueber Malerei in der Tonkunst. Berlin. 1828 Wallaschek, Aesthetik der Tonkunst. Stuttgart. 1886. S. 115, 228; Victor Schoelcher, The life of Handel. London. MDCCCLVI. p. 219 (авторъ пишетъ въ пользу рисованья звуками, но имѣетъ въ виду одну вокальную музыку); Spitta. J. S. Bach, Leipzig. 1873. Bd. I, S. 242; Thayer, Ludwig van Beethoven, Berlin. Bd. I. 1866. S. 276, Bd. III, Berlin, 1879. S. 40, 515—516.

[5]) „Въ строгомъ смыслѣ, пишетъ Шпитта, не вполнѣ точно можно называть живописью подражаніе музыки движеніямъ видимаго міра. Въ каждомъ движущемся явленіи внѣшняго міра человѣкъ видитъ отраженіе собственныхъ изліяній чувствъ, а чувство для насъ есть непосредственнѣйшій показатель жизни. Главная задача музыки заключается въ художественномъ изображеніи жизни, этого бушующаго въ своихъ глубочайшихъ нѣдрахъ

ніе). Такъ, напримѣръ, удачно воспроизведена быстрая скачка [1]) въ „Лѣсномъ царѣ“ Шуберта; мастерски иллюстрировалъ Гайднъ слова текста въ своей ораторіи „Сотвореніе міра“, въ которыхъ говорится о созданіи свѣта; художественно изобразилъ Бетховенъ во второй части своей Пасторальной Симфоніи птичье пѣніе [2]), а въ ея третьей—грозу, хотя заявилъ въ афишѣ концерта (22 декабря 1808 г.), въ которомъ это произведеніе было исполнено, что композиторъ имѣлъ болѣе въ виду „выраженье настроенія, чѣмъ рисованіе“ [3]).

Интересно прослѣдить попытки звукоподражанія въ исторіи музыки. Едва ли справедливо объяснять происхожденіе музыки подражаніемъ звукамъ природы, какъ это мы встрѣчаемъ въ V книгѣ „De rerum natura“ Лукреція [4]). Современныя изслѣдованія не оправдываютъ этого мнѣнія Лукреція.

Хотя дикари — большіе мастера подражать крикамъ животныхъ [5]), тѣмъ не менѣе вѣрнѣе предположить, что первобытныя мелодіи произошли изъ выраженія психическихъ настроеній [6]). Сохранилось извѣстіе о попыткѣ въ рисованіи звуками въ древне-гре-

---

потока, въ которомъ все существующее погружаетъ свои корни. Здѣсь кроется оправданіе такъ называемыхъ подражаній журчанію источника, бушеванію моря, низверженію дождя, полету облаковъ, дрожанію листьевъ, и даже роенію (Schwarmen) птицъ и насѣкомыхъ, эти подражанья изображаютъ неразрывную связь, соединяющую насъ воедино съ тѣмъ, что намъ кажется противуположнымъ, то есть съ силами, проникающими остальной міръ съ такою же интенсивностію, какъ и наше собственное существо. Но такъ какъ оправданіе этихъ подражаній встрѣчается лишь при погруженіи въ глубину музыкальной сущности, гдѣ все индивидуальное исчезаетъ, то подобныя задачи, сообразно ихъ природѣ, выпадаютъ на долю чистой, то есть инструментальной музыки“. (См. Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig. 1873. Bd. I, S 488).

[1]) Интересно припомнить для сравненія воспроизведеніе галопа лошади у Бетховена въ финалѣ его сонаты D moll, op 29 (31) № 2 (см. сообщеніе Черни о финалѣ этой сонаты, помѣщенное у Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben Berlin. 1872. Bd. II, S. 188—189).

[2]) Бетховенъ, гуляя съ Шиндлеромъ по окрестностямъ Вѣны, разсказывалъ ему, что онъ тамъ написалъ Пасторальную симфонію и „овсянка, перепелъ, соловей и кукушка сочиняли съ нимъ вмѣстѣ“. (См. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. Bd. III, S. 45).

[3]) Marx, Ludwig van Beethoven. Berlin. 1884. Zweiter Theil. S. 96.

[4]) Переводъ этого отрывка помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной Хрестоматіи. (Спб. 1896 г. стр. 3).

[5]) Леббокъ сообщаетъ объ умѣньи эскимосовъ подражать крику животныхъ. (См. Леббокъ, Доисторическія времена. Москва. 1876. стр. 403).

[6]) Ср. Ph. Baker, Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden. Leipzig. 1882. S. 2.

ческой музыкѣ. Тимосѳенъ (родившійся въ 309 г. до Р. Х.) изобразилъ въ инструментальномъ произведеніи, написанномъ для флейтъ и киѳаръ, борьбу Аполлона съ Пиѳономъ. Злобное шипѣніе чудовища воспроизводили флейты [1]).

О звукоподражаніи въ средневѣковой музыкѣ свидѣтельствуетъ слѣдующій фактъ, разсказанный Шубигеромъ по поводу знаменитаго Ноткера Заики (840—912 г.), у котораго, какъ у истиннаго композитора, всѣ впечатлѣнія переводились на музыкальный языкъ. „Близъ его монастыря, пишетъ Шубигеръ, находилась мельница, колесо которой приводилось въ движенье лишь небольшимъ количествомъ воды, отчего издавало странные звуки. Разъ, находясь въ спальнѣ монаховъ и слушая эти необыкновенные звуки, онъ почувствовалъ желаніе сочинять и написалъ свою прежде столь знаменитую прозу: „Sancti Spiritus adsit nobis gratia“, въ которой мелодическое заключеніе каждой фразы дѣйствительно какъ бы подражаетъ медленному вращенію колеса“ [2]). Весьма яркая иллюстрація текста встрѣчается въ мелодіяхъ знаменнаго роспѣва грекороссійскаго православнаго духовнаго пѣнія. (См. мою Хрестоматію стр. 29—31 и образцы подъ № 10—17). „Изъ церковныхъ нашихъ стихиръ на „Господи воззвахъ“, пишетъ Безсоновъ, по всѣмъ осьми гласамъ преимущественно выдается та, которая заключаетъ ихъ при каждомъ гласѣ по запѣву „и нынѣ“ предъ входомъ и „Свѣте Тихій“: посвященная Богородицѣ и тайнѣ Воплощенія, именуемая отъ того „Богородичнымъ“, а по своей сосредоточенности на догматѣ—называемая еще съ Греческаго „Догматикомъ“, она въ то же время, начиная съ отдаленнѣйшихъ вѣковъ нашего пѣснопѣнія, отличается въ каждомъ гласѣ преимущественнымъ творчествомъ, законченностію, силою и красотою, если можно сказать—изящною пѣвческою живописью, равною только величайшимъ произведеніямъ иконописанія и фресокъ“ [3]).

---

[1]) Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1880. Bd. I, S. 481—482.

[2]) Anselm Schubiger, Die Sangerschule St. Gallens. Einsiedeln und New-Jork 1858. S. 54. Вся проза помѣщена въ названной книгѣ Шубигера (Exempla № 23, S. 22.), а отрывокъ этого произведенія въ моей Хрестоматіи (стр. 36).

[3]) Безсоновъ, Знаменательные годы и знаменитѣйшіе представители послѣднихъ двухъ вѣковъ въ исторіи церковнаго русскаго пѣснопѣнія“. (См. Православное обозрѣніе. 1872. Первое полугодіе, стр. 313).

Интересно сравнить аналогичное явленіе въ смыслѣ програмнаго направленія въ древнѣйшей живописи. Вазари (см. Le opere di G. Vasari con nuove annotazioni e

Въ періодъ развитія многоголосной музыки мы встрѣчаемъ нѣсколько любопытныхъ образчиковъ звукоподражанія посредствомъ одной вокальной музыки. Такъ, напримѣръ, Gombert (XVI в.) написалъ „Le chant des oiseaux“, Clement Jannequin (XVI в.) также Le chant des oiseaux, L'alouelte, Le rossignol, и La bataille de Marignan [1]). Въ послѣднемъ изъ перечисленныхъ произведеній изображены приближающіяся съ барабаннымъ боемъ и съ флейтами войска, пушечные выстрѣлы, звуки сабель, трубные сигналы, военная команда, крики бѣгущаго непріятеля и ликованіе побѣдителей. (La bataille de Marignan издана въ Парижѣ фирмою Durand Chœnewerk.). Перечисленныя произведенія хоровыя. Подобныя же попытки дѣлались и въ инструментальной музыкѣ. Такъ, напримѣръ, Carlo Farina, родившійся во второй половинѣ XVI в., написалъ: Cappriccio Stravagante, въ которомъ авторъ подражаетъ мяуканью кошекъ, кудахтанью куръ и т. п. [2]).

Попытки въ програмной музыкѣ дѣлались какъ второстепенными, такъ и первоклассными композиторами. Самъ I. С. Бахъ заплатилъ дань этому направленію въ своемъ „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo [3]). Въ послѣдней части этого каприччіо Бахъ подражаетъ почтовому рожку. На этотъ роговой мотивъ написана двойная фуга [4]). I. С. Бахъ смотрѣлъ на это сочиненіе, какъ на шутку [5]). Онъ глубоко понималъ сущность

---

commenti di G. Milenesi. Firenze. 1878. T. I. p. 255) пишетъ, что Чимабуэ впервые сталъ объяснять свою мысль словами, напр.· ангелы, присутствующіе при распятіи Христа передаютъ слова, написанныя у головы Христа, Богородицѣ· „Се сынъ твой“ и Іоанну: „Се, матерь твоя“.

[1]) По поводу „Le chant des oiseaux“ Гомберта Амбросъ замѣчаетъ, что это произведеніе написано не въ смыслѣ шутки, какъ обработывалъ подобные сюжеты Clement Jannequin, но съ почти дѣтски-наивною радостію воспроизводилъ чириканье и кукованіе птицъ. Въ характерѣ нидерландцевъ былъ живой интересъ къ животнымъ: стоитъ вспомнить Райскія картины, Птичій конгрессъ Брейгеля, (а также нѣкоторыя произведенія Рубенса), въ которыхъ обнаруживается столько тонкой и полной любви къ природѣ наблюдательности. Что его земляки изображали въ краскахъ, то Гомбертъ пытался воспроизвесть въ звукахъ“. (См. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 296).

[2]) Отрывки этого любопытнаго произведенія помѣщены у Вазилевски: Instrumentalsatze vom Ende des XVI bis Ende des XVII. Jahrhunderts (als Musikbeilagen su „Die Violine im XVII. Jahrhundert gesammelt und herausgegeben von Joh. Wilh. Wasielewski. Bonn. 1874. № XI. S. 19—20).

[3]) Объ этомъ произведеніи см. Ph. Spitta, I. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. 231.

[4]) О ней см. Th. Spitta, I. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I, S. 237.

[5]) Ibid. Bd. I, S, 235.

своего искусства, поэтому не могъ навязывать музыкѣ изображеніе внѣшнихъ явленій и опускать ее до простого звукоподражанія [1]). Оно обыкновенно такъ неопредѣленно, что композиторъ принужденъ прибѣгать къ программѣ, т. е. къ словесному объясненію того, что хочетъ выразить. Программа является лучшимъ доказательствомъ несостоятельности музыки въ ея стремленіи собственными средствами изображать конкретныя явленія.

Но если объ этихъ наглядныхъ явленіяхъ разсказывается въ текстѣ вокальнаго произведенія, то музыка можетъ иногда достигнуть весьма яркой иллюстраціи. Такъ, напримѣръ, самъ І. С. въ Matthäuspassion художественно рисуетъ звуками явленія, сопровождающія Страсти Господни [2]). І. С. Бахъ былъ подготовленъ для созданія Matthäuspassion Генрихомъ Шютцомъ, который весьма художественно иллюстрируетъ музыкой текстъ своихъ вокальныхъ произведеній [3]).

Шютцъ—предтеча геніальнѣйшихъ представителей ораторіальной музыки XVIII в. въ Германіи: Баха и Генделя. Величайшій нѣмецкій оперный композиторъ прошлаго столѣтія, Глукъ, враждовавшій съ итальянскимъ фіоритурнымъ пѣніемъ, стремившійся къ усиленію драматизма въ музыкѣ, нашелъ почву, подготовленную для своей реформы въ Парижѣ, гдѣ создалъ національную французскую оперу Люлли (1633—1687 г.).

Batteux въ своемъ „Traité des beaux arts, réduits à un même principe“ сообщаетъ слѣдующій любопытный фактъ: „Когда Люлли сочинялъ свои прекрасные речитативы, онъ иногда просилъ La Chamesse ему декламировать; онъ быстро отмѣчалъ звуки и затѣмъ подчинялъ ихъ законамъ своего искусства“. Вѣрная, эффектная декламація служитъ отличительною чертой оперъ Люлли, въ которыхъ музыка значительно усиливаетъ драматическіе эффекты [4]). Люлли подготовилъ реформу Глука, говорившаго, что изученіе Люл-

---

[1]) См. мнѣніе Шпитта о програмной музыкѣ: Ibid. Bd. I. S 242.

Интересныя мысли о програмной музыкѣ у Rosenkranz, Aesthetik des Hasslichen-Königsberg. 1853. S. 159 и Россолимо, Къ физіологіи музыкальнаго таланта. (См. Вопросы философіи и психологіи, 1893 г. Сентябрь стр. 58).

[2]) Th. Spitta. I. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II, S. 379, 396.

[3]) Отрывокъ Страстей Господнихъ Шютца, изданныхъ въ Лейпцигѣ Риделемъ (Riedel), помѣщенъ въ моей Хрестоматіи (см. № 73).

[4]) Въ моей Хрестоматіи помѣщены отрывки изъ Армиды Люлли (стр. 370, 371).

ливскихъ партитуръ было для него лучемъ свѣта [1]). Глукъ признавался, что, садясь писать оперу, онъ старается забыть о своей музыкальной спеціальности [2]). Поэтому онъ близокъ къ Рихарду Вагнеру, стремящемуся изъ драмы сдѣлать средоточіе того цѣлаго, въ интересахъ котораго всѣ искусства должны соединиться въ одинъ художественный аккордъ.

Изъ этого бѣглаго очерка можно сдѣлать слѣдующій выводъ объ отношеніи музыки къ тексту въ періоды ея мелодическаго, полифоническаго и гомофоническаго фазиса развитія:

1) Одноголосная музыка ограничивается тѣмъ, что слѣдуетъ смыслу словъ и усиливаетъ выраженіе чувства, на которое они лишь намекаютъ.

2) Полифонія, соединяя нѣсколько самостоятельныхъ мелодій въ одно цѣлое, въ которомъ голоса, вступая неодновременно, поютъ разныя слова, болѣе или менѣе заглушаетъ послѣднія и иногда идетъ въ разрѣзъ со сценическими требованіями.

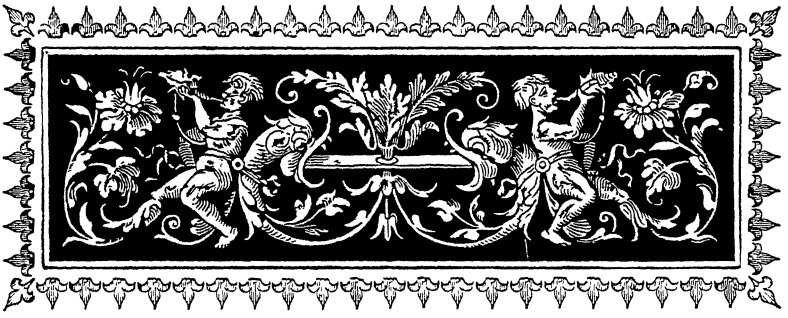
3) Гомофонія, въ своемъ речитативномъ стилѣ иллюстрируя текстъ, усиливаетъ драматизмъ, но, стремясь къ мелодическимъ красотамъ и изящной симметріи музыкальной архитектоники, наноситъ ущербъ смыслу словъ и тормозитъ сценическое дѣйствіе.

Особенности поэзіи и музыки на столько значительны, что соединеніе ихъ въ вокальномъ искусствѣ иногда мѣшаетъ имъ, и только въ счастливыхъ и довольно рѣдкихъ случаяхъ (преимущественно въ небольшихъ лирическихъ произведеніяхъ) онѣ, дополняя другъ друга, оказываютъ взаимную помощь для достиженія высшей художественности.

---

[1]) Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. u 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II, S. 48.

[2]) Ibid. Bd. II. S. 46.



Основы музыкальной критики. [1]

«Die Werke des Geistes sind ewig fetstehend,
aber die Kritik ist etwas Wandelbares»....
H. Heine (Reisebilder).

Мнѣнія, высказываемыя о музыкальныхъ произведеніяхъ, весьма разнообразны и противорѣчивы. Приговоры музыкальныхъ рецензій обыкновенно совершенно бездоказательны. Личный вкусъ служитъ единственнымъ основаніемъ музыкальной критики. Поэтому она лишена научной достовѣрности и едва-ли приноситъ много пользы развитію того искусства, о произведеніяхъ котораго она должна-бы правильно судить; она не была въ состояніи руководить дѣятельностью композиторовъ и исполнителей, объяснять публикѣ смыслъ, достоинство и недостатки музыкальныхъ произведеній и воспитывать музыкальный вкусъ общества.

Сужденія о музыкѣ поражаютъ не только своею шаткостью и разнорѣчивостью, но и страстностью, заносчивостью и самоувѣренностію, съ которыми обыкновенно они высказываются.

Враждующія партіи, равно-бездоказательно что̀-либо расхваливая или порицая, нападаютъ другъ на друга съ большимъ ожесточеніемъ [2]).

---

[1]) Сѣверный Вѣстникъ. 1886 г. Мартъ и апрѣль.

[2]) Весьма остроумно объясняетъ Зиммель причину раздражительности, замѣчаемой у людей, спорящихъ о музыкѣ: „Чѣмъ менѣе возможности разумно спорить о музыкѣ, тѣмъ болѣе спорятъ объ этомъ искусствѣ. Очень часто можно наблюдать надъ глухонѣмыми и больными, лишенными, вслѣдствіе какой нибудь причины, способности гово-

Спокойно-разумный тонъ почти отсутствуетъ въ музыкальной полемикѣ, нерѣдко возбуждающей подозрѣніе въ пристрастіи цѣнителей. Оттого ихъ приговоры далеко не имѣютъ права на высокое значеніе объективно-справедливаго сужденія.

Шаткость и нераціональность музыкальной критики замѣтны во всей исторіи этого искусства. Обозрѣніе основъ, служившихъ сужденіямъ объ этомъ искусствѣ, поможетъ установленію болѣе здраваго критерія.

Точка зрѣнія, на которую человѣчество становилось въ отношеніи музыки, иногда поражаетъ своею странностію. Такъ, напримѣръ, народы Востока смотрятъ на музыку, какъ на одинъ изъ элементовъ религіознаго культа и какъ на нравственно-педагогическое учрежденіе; они ищутъ символически-мистическаго отношенія между музыкой и всѣмъ міромъ и признаютъ въ ней не столько художественный, сколько научно-теоретическій интересъ, въ смыслѣ акустически-математическихъ вычисленій. Оттого теоретическая разработка музыки этихъ народовъ значительно перевѣшиваетъ практическую сторону этого искусства, которому, однако, придается весьма серьезное нравственное, педагогическое и даже иногда политическое значеніе.

Такъ, напримѣръ, Конфуцій говоритъ, что „если вы хотите знать, какъ страна управляется и какова нравственность ея обитателей—послушайте ихъ музыку“ [1]).

По мнѣнію Ма-Туан-Ли, „кто хорошо понимаетъ музыку, тотъ способенъ и къ управленію государствомъ“. Чтобы играть на инструментѣ „Кинъ“, китайцы считаютъ необходимымъ „подчинить страсти и водворить добродѣтель въ своемъ сердцѣ; иначе этотъ инструментъ будетъ издавать одни безсвязные тоны“.

рить, какъ они сильно и страшно раздражаются, если окружающіе не понимаютъ ихъ знаковъ. Мнѣ кажутся совершенно одинаковыми психическія причины того и другого явленія, не сравнивая ихъ въ остальномъ. Говорящій о музыкѣ не въ состояніи конкретно и вполнѣ точно выразить все то, что привело его къ данному взгляду; для такого рода чувствъ нашему языку недостаетъ словъ; такимъ образомъ, другой его не понимаетъ, чему способствуетъ еще и то, что онъ ужъ составилъ себѣ другое мнѣніе, которое первому также не понятно. Отъ невозможности понимать другъ друга происходитъ та же раздражительность, какъ у глухихъ, которая такъ часто замѣтна при эстетическихъ спорахъ вообще и при музыкальныхъ въ частности“. (Simmel, „Psychologische und ethnologische Studien uber Musik“. Zeitschrift fur Volkerpsychologie und Sprachwissenschaft. Bd. XIII. S. 300.

[1]) Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1880. Bd. I, S. 26.

Египтяне придавали музыкѣ символическое значеніе, въ силу котораго каждый тонъ гаммы соотвѣтствовалъ одной изъ планетъ солнечной системы.

Арабы вѣрятъ въ связь между струнами лютни съ одной стороны и элементами: землею, водою, огнемъ и воздухомъ, и темпераментами: меланхолическимъ, флегматическимъ, холерическимъ и сангвиническимъ — съ другой. На этой связи арабы основываютъ медицинское вліяніе названнаго инструмента, помогающаго будто-бы противъ крайностей каждаго изъ темпераментовъ; струна лютни, символически изображающая землю и соотвѣтствующая мрачному меланхолическому темпераменту, умѣряетъ, по мнѣнію арабовъ, пылкость сангвиниковъ; струна лютни, соотвѣтствующая изъ элементовъ водѣ, а изъ темпераментовъ—флегматическому, охлаждаетъ страстность холериковъ и т. д.

Такія мнѣнія о музыкѣ для насъ лишены смысла. Хотя мы признаемъ нравственное вліяніе музыки, но какъ искусства, способнаго воспитывать въ насъ симпатію, облагораживать наши страсти и наполнять нашъ отдыхъ чистымъ наслажденіемъ. И мы придаемъ музыкѣ символическое значеніе, но не въ области мистическихъ фантазій, а на основаніи психическаго закона, по которому аффекты выражаются звуками, отчего послѣдніе играютъ роль показателей душевныхъ движеній и настроеній. Приведенныя мнѣнія Восточныхъ народовъ важны для насъ потому, что доказываютъ независимость художественнаго достоинства музыки отъ нравственной высоты взгляда на это искусство: упомянутые народы, несмотря на свою почти исключительно-этическую точку зрѣнія на музыку, не обнаружили въ ней значительныхъ успѣховъ въ смыслѣ художественномъ: ихъ музыка представляетъ для насъ интересъ преимущественно этнографическій.

Нравственная основа сужденій о музыкѣ можетъ быть даже тормазомъ художественному развитію этого искусства, что мы видимъ, напримѣръ, у грековъ. Несмотря на то, что ихъ культура носила преимущественно эстетическій отпечатокъ, они не достигли въ музыкѣ подобныхъ образцовыхъ результатовъ, какими мы любуемся въ остальныхъ искусствахъ, процвѣтавшихъ въ Греціи. Свободное развитіе музыки тормозилось у грековъ подозрительностію, внушенною, съ одной стороны, таинственностью содержанія этого искусства, вызывавшаго въ нихъ мнительное недоумѣніе, съ другой, —

ихъ убѣжденіемъ въ могучемъ вліяніи этого искусства на душу: они знали, что музыка способна и успокоивать, и разжигать страсти, и основательно боялись искусства, могущаго усиливать послѣднія.

По мнѣнію Платона, инструментальная музыка ниже вокальной. Такой приговоръ основанъ не на эстетическихъ, а на этическихъ соображеніяхъ, а именно: этотъ философъ находилъ весьма труднымъ опредѣлить содержаніе инструментальной музыки, такъ какъ неизвѣстно: „подражаетъ-ли она чему-нибудь достойному“? Текстъ же вокальной музыки не оставлялъ въ этомъ отношеніи никакого сомнѣнія. Предпочтеніе вокальной музыки въ сравненіи съ инструментальной было не исключительнымъ мнѣніемъ Платона: оно было присуще всему греческому народу, у котораго музыка играла подчиненную роль въ отношеніи поэзіи и служила послѣдней, какъ полихромія для зданій и статуй. Нравственная строгость грековъ къ музыкѣ заставляла ихъ вооружаться противъ всякихъ, даже самыхъ невинныхъ проблесковъ развитія этого искусства. Лишняя струна на лирѣ могла вызвать вмѣшательство правительства. Варіяціи установленныхъ и освященныхъ преданіемъ мелодій тоже не допускались. Оно и понятно, если вспомнить, что гражданскіе законы были положены на музыку. Измѣненія въ послѣдней могли повлечь за собой перемѣны самихъ законовъ.

Наконецъ, музыка у грековъ была однимъ изъ важнѣйшихъ элементовъ народнаго образованія. Она должна была устранять односторонее физическое развитіе и окрѣпшему отъ гимнастики и другихъ тѣлесныхъ упражненій тѣлу пріобщать душу нѣжную, впечатлительную, отзывчивую на все доброе и прекрасное. Такое серьезное значеніе музыки въ государственномъ и педагогическомъ отношеніяхъ заслоняло въ глазахъ грековъ ея эстетическую сторону и вызывало въ нихъ чрезвычайно строгій консерватизмъ, тормозившій художественное развитіе этого искусства.

Только у одного Аристотеля встрѣчается взглядъ на музыку не исключительно-этическій. Онъ дѣлитъ ее на три рода; одинъ изъ нихъ облагораживаетъ душу, другой услаждаетъ ее, третій ласкаетъ лишь слухъ. Слѣдовательно, Аристотель обратилъ вниманіе и на физіологическое наслажденіе, доставляемое музыкой внѣшнему чувству, наслажденіе,—всегда присутствующее при всякомъ воспріятіи

красоты,—и на психологическій элементъ, всегда сопровождающій эстетическое впечатлѣніе.

Въ средніе вѣка основой музыкальной критики служила греческая теорія, изложенная въ пяти книгахъ Боэція „О музыкѣ". Греческая теорія выработала систему правилъ для музыки одноголосной. Многоголосная музыка въ нашемъ смыслѣ слова едва-ли была извѣстна грекамъ и, если появлялась у нихъ, то лишь въ качествѣ весьма немногихъ интерваловъ, изъ которыхъ почти исключительно преобладали унисонъ и октава. Изъ другихъ интерваловъ греческая теорія считала консонирующими квинту и кварту. Терцію, главный интервалъ аккордовъ, греческіе теоретики считали за диссонансъ. Такіе взгляды, принятые на вѣру средневѣковыми теоретиками, отразились на первыхъ опытахъ многоголосной музыки. Они оказались весьма неблагозвучными, судя по образчикамъ въ теоретическихъ трактатахъ Гукбальда, монаха Сантъ-Аманскаго монастыря, жившаго въ 9-мъ вѣкѣ по Р. Х. (умершаго въ 930 г.) и давшаго первыя сообщенія о попыткахъ въ многоголосной музыкѣ, объясненныя музыкальными примѣрами. Сообщенные Гукбальдомъ музыкальные образцы звучатъ такъ нестерпимо-дурно, что нѣкоторые писатели отрицаютъ практическое исполненіе такого рода музыки. Кизеветтеръ „не вѣритъ, чтобы аскетизмъ доходилъ до такихъ жестокихъ размѣровъ и добровольно терзалъ-бы слухъ звуковыми комбинаціями, приводимыми Гукбальдомъ", а Оскаръ Пауль предполагаетъ, что каждый рядъ звуковъ изъ двухъ-голосныхъ и многоголосныхъ примѣровъ Гукбальда исполнялся одинъ за другимъ, а не единовременно (см. его Geschichte des Claviers. S. 49). Но есть основаніе полагать, что человѣческій слухъ съ теченіемъ времени измѣняется и, можетъ быть, первоначальныя попытки въ многоголосной музыкѣ, кажущіяся намъ такими какофоничными, когда-то нравились [1]).

Все время отъ появленія первыхъ опытовъ многоголосной музыки до конца 14-го или начала 15-го вѣка, когда впервые появляется благозвучная ея форма (такъ называемый контрапунктъ), замѣтна борьба между принятыми на вѣру взглядами греческихъ теоретиковъ и требованіями слуха. Эти требованія слуха, оскор-

[1]) См. по этому вопросу мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію съ древнѣйшихъ временъ до XVII в. включительно. Спб. 1896 г. стр. 59—60.

бляющагося одними созвучіями и находящаго наслажденіе отъ впечатлѣнія другихъ, стали новымъ музыкальнымъ критеріемъ, враждебнымъ греческой теоріи, создавшей правила не для многоголосной, а одноголосной музыки.

Интересъ исторіи музыки XII, XIII и XIV вѣковъ заключается въ постепенномъ торжествѣ требованій слуха надъ греческою теоріей, слѣдовательно, въ заявленіи совершенно новаго принципа музыкальной критики. Мы видѣли, что народы Востока и греки [1]) судили о музыкѣ не на основаніи ея впечатлѣнія на слухъ, а руководствуясь соображеніями, совершенно далекими отъ эстетической точки зрѣнія. Она заявила себя тогда, когда средневѣковые теоретики стали измѣнять правила греческой теоріи на основаніи звукового впечатлѣнія, запрещая всѣ неблагозвучныя сочетанія и узаконяя всѣ благозвучныя. Самыми крупными представителями новаго принципа музыкальной критики, принципа благозвучія, являются: Франконъ Кельнскій, жившій въ концѣ XII или въ началѣ XIII вѣка, и Іоаннъ де Мурисъ, жившій во второй половинѣ XIII в. Франконъ Кельнскій, вопреки греческой теоріи и на основаніи свидѣтельства слуха, причислилъ терцію къ консонирующимъ интерваламъ. Такъ какъ существенный элементъ аккордовъ есть терція, то Франконъ Кельнскій, уничтоживъ навсегда несправедливое воззрѣніе грековъ на этотъ интервалъ и санкціонировавъ его благозвучіе, обезпечилъ возможность появленія гармоніи. Іоаннъ де Мурисъ установилъ уже цѣлый музыкальный кодексъ, запрещающій одни интервалы и рекомендующій другіе. Правила Іоанна де Мориса обезпечиваютъ вполнѣ благозвучіе многоголосной музыки, которую онъ назвалъ контрапунктомъ [2]), буквально „противоточіемъ“), потому что одновременно-исполняемые звуки обозначались на бумагѣ точками, расположенными одна противъ другой.

Хотя Іоаннъ де Мурисъ установилъ правила контрапункта въ началѣ XIV вѣка, но на практикѣ благозвучная музыка возникаетъ

---

[1]) Изъ греческихъ теоретиковъ обращалъ вниманіе на звуковое впечатлѣніе лишь Аристоксенъ, (жившій въ 4-мъ вѣкѣ до Р. Х.). Но и онъ не исправилъ взгляда на терцію, какъ на диссонансъ, взгляда, установленнаго еще Пиѳагоромъ.

[2]) Есть основаніе думать, что Ф. Витри (Philipp de Vitry), жившій во второй половинѣ XIII или первой XIV в., ввелъ терминъ „контрапунктъ“ вмѣсто „дисканта“, обозначавшаго прежде многоголосную музыку. (См. H. Riemann, Musik-Lexikon, 3 Auflage, S. 1055 (Art. Vitry).

лишь въ XV столѣтіи, въ сочиненіяхъ Дюфе. Вмѣстѣ съ этимъ композиторомъ появляется цѣлая плеяда музыкантовъ-теоретиковъ и практиковъ, образующихъ, такъ-называемую, Нидерландскую школу.

Ея задача заключалась въ томъ, что-бы обработать самый матеріалъ музыки, сдѣлать его способнымъ къ наиболѣе разнообразнымъ благозвучнымъ комбинаціямъ. Слѣдовательно, музыкальная дѣятельность Нидерландскихъ композиторовъ основывалась на специфическихъ музыкальныхъ требованіяхъ слуха. Этотъ критерій сохранилъ свою силу до конца XVI вѣка, до появленія оперы.

Только разъ эта точка зрѣнія столкнулась съ теологическимъ взглядомъ на музыку. Духовенство склонно было судить о музыкѣ не столько на основаніи ея благозвучія, сколько ея пригодности для богослуженія. Тридентскій соборъ (1543—1563 г.), возставшій противъ злоупотребленій, вкравшихся въ католицизмъ, обратилъ, между прочимъ, вниманіе и на музыку. Ея контрапунктическая форма достигла въ то время высшаго благозвучія подъ перомъ итальянскихъ композиторовъ, явившихся на смѣну Нидерландскимъ и продолжавшихъ разработку звукового матеріала. Упрекъ духовенства контрапунктической музыкѣ, которая преимущественно посвящала свои произведенія церкви, заключался въ слѣдующемъ: вопервыхъ, композиторы имѣли обыкновеніе писать мессы на простонародныя темы, въ чемъ духовенство видѣло профанацію духовнаго пѣнія, хотя эти темы измѣнялись и заглушались прочими голосами до полной неузнаваемости; во вторыхъ, контрапунктъ, стремясь къ наибольшей самостоятельности голосовъ, основывалъ на ихъ неединовременномъ вступленіи лучшіе свои эффекты, отчего въ свою очередь зависитъ неединовременное произношеніе одного и того-же слова поющими въ хорѣ и причиняемая этимъ обстоятельствомъ неясность текста.

Палестринѣ, величайшему композитору католической музыки XVI в., удалось утишить гнѣвъ духовенства на контрапунктическую музыку. Его месса, посвященная памяти папы Маркелла, написана не на народную тему, и хотя голоса вступаютъ неединовременно, но текстъ подложенъ такъ искусно, что онъ не очень заглушается пѣніемъ. Однако, главная причина, которая заставила духовенство смѣнить свой гнѣвъ на милость въ отношеніи контрапунктической музыки, заключалась въ благозвучіи мессы Палестрины, подкупившемъ членовъ нарочно для этой цѣли собранной комиссіи.

Комиссія объявила, что нельзя лишать католическую церковь такой прекрасной музыки. Такимъ образомъ, благозвучіе осталось исключительной основой для оцѣнки произведеній этого искусства, и неотразимое обаяніе звуковой прелести заглушило всякія теологическія сомнѣнія.

Такимъ образомъ въ музыкѣ XVI вѣка въ Италіи замѣчается высшее торжество эстетическаго принципа, устранившаго всѣ остальные взгляды на музыку. Результатомъ является то высшее благозвучіе, которое представляетъ кульминаціонную точку всего предыдущаго развитія этого искусства. Но съ этой высоты музыкѣ суждено было пасть.... Причина паденія заключалась въ возникновеніи оперы, которая нарушила высшее благозвучіе музыки, но выдвинула новый принципъ этого искусства—именно: экспрессію.

Музыка контрапунктическая до появленія оперы тоже иногда слегка уклонялась ради экспрессіи отъ правилъ, такъ называемаго, строгаго стиля,—правилъ, обезпечивающихъ безукоризненное благозвучіе.

Такъ, напримѣръ, подобныя отступленія замѣчаются уже у Жоскина де Пре, геніальнѣйшаго композитора 15-го вѣка. Но эта едва замѣтная диссонирующая рябь исчезала въ общемъ зеркальномъ покоѣ далекой отъ всѣхъ человѣческихъ страстей и земной суеты, торжественно-величавой духовной музыки католицизма. Служеніе религіознымъ интересамъ пришлось какъ нельзя болѣе кстати эпохѣ развитія музыки, когда она боролась еще со своимъ матеріаломъ. Духовная музыка не нуждалась въ сильной экспрессіи, потому что молитва христіанская, обращаясь къ Богу, далека отъ всякихъ мірскихъ треволненій. Такимъ образомъ, музыка, служа религіознымъ интересамъ, могла спокойно отдаться выработкѣ благозвучія, какъ необходимой физіологической основы звуковой эстетики. Стремленіе къ благозвучію создало контрапунктическую музыку строгаго стиля, заключающагося въ почти исключительномъ употребленіи однихъ консонирующихъ интерваловъ.

Этотъ стиль допускаетъ диссонансы лишь въ самой умѣренной степени и въ наиболѣе смягченной формѣ. Диссонансы въ контрапунктѣ строгаго стиля или незамѣтно проскальзываютъ между двумя консонирующими звуками, или же ноты, долженствующія сдѣлаться диссонансами, сначала предлагаются слуху въ консони-

рующемъ созвучіи, отчего эти-же самыя ноты, появляясь впослѣдствіи диссонансами, менѣе шокируютъ слухъ.

Дѣятельность теоретиковъ и композиторовъ отъ момента появленія многоголосной музыки до оперы заключалась въ одномъ стремленіи къ благозвучію.

Контрапунктъ строгаго стиля опирается на правила, предлагающія благозвучныя и запрещающія неблагозвучныя звуковыя комбинаціи. Композиторы 15 и 16 в. достигли реализаціи этихъ правилъ на практикѣ. Ихъ музыка, исполняя законы, найденные трудомъ нѣсколькихъ вѣковъ, санкціонированные одобреніемъ, если не всего человѣчества, то по крайней мѣрѣ всѣхъ европейскихъ народовъ, представляетъ верхъ благозвучія. Поэтому строгій контрапунктическій стиль является нормой для здороваго слуха наиболѣе образованныхъ обитателей нашей части свѣта [1]).

Благозвучіе, обусловленное преобладаніемъ консонансовъ и наибольшимъ смягченіемъ диссонансовъ, сообщило контрапунктической музыкѣ строгаго стиля характеръ спокойный, величавый, торжественный и лишило ее живой, страстной экспрессіи. Послѣдняя обнаруживается въ музыкѣ преимущественно диссонансами.

Дѣйствуя на слухъ, они возбуждаютъ въ немъ желаніе перехода изъ диссонанса въ соотвѣтствующій ему консонансъ, на которомъ слухъ останавливается, испытывая успокоеніе. Оттого диссонансы въ музыкѣ символически соотвѣтствуютъ неудовлетворенному состоянію страсти, а переходъ диссонанса въ соотвѣтствующее консонирующее созвучіе, называемый разрѣшеніемъ, доставляетъ слуху наслажденіе, аналогичное удовлетворенію страстнаго желанія [2]).

[1]) У другихъ народовъ (напримѣръ индусовъ и арабовъ) замѣчается совсѣмъ особенная организація слуха, отчего въ ихъ музыкѣ существуютъ поразительныя для насъ уклоненія отъ европейской.

[2]) «Музыка, пишетъ Шопенгауэръ, заключается въ постоянномъ чередовании болѣе или менѣе тревожныхъ, т. е. возбуждающихъ желаніе, аккордовъ съ болѣе или менѣе успокоивающими и удовлетворяющими, точно также и жизнь сердца (воли) есть постоянное чередованіе большихъ или меньшихъ тревогъ, вслѣдствіе желанія или страданія, и соотвѣтственныхъ утѣшеній. Согласно этому и гармоническое послѣдованіе заключается въ правильномъ чередованіи диссонанса и консонанса. Рядъ однихъ только консонирующихъ аккордовъ производитъ усталость и пустоту, подобно тому пресыщенію, которое является вслѣдствіи удовлетворенія всѣхъ желаній. Поэтому диссонансы, несмотря на тревогу и даже пытку, производимую ими, все-таки употребляются въ музыкѣ для того, конечно, чтобы съ надлежащимъ приготовленіемъ разрѣшать ихъ въ консонансы». (См. «Шопенгауэръ». Библіотека европейскихъ писателей и мыслителей, издаваемая Чуйко. Спб. 1884 г., стр. 146—147).

Диссонансъ, шокируя слухъ неблагозвучіемъ, возбуждая стремленіе къ разрѣшенію, причиняетъ неудовлетворенное состояніе. Оно можетъ превратиться въ мученіе, продолжаясь долго, и, наоборотъ, иногда очень нравится, заставляя чувствовать сильнѣе сладость разрѣшающаго консонанса.

Диссонансы, служа символическимъ изображеніемъ неудовлетвореннаго состоянія духа, вслѣдствіе какого нибудь страстнаго влеченія, придаютъ музыкѣ экспрессивность, которая обезпечиваетъ возможность этому искусству сопровождать драму, иллюстрируя аффекты выводимыхъ на сцену дѣйствующихъ лицъ.

Попытки сценическихъ представленій съ музыкой дѣлались еще въ эпоху исключительнаго существованія многоголоснаго контрапункта строгаго стиля. Результаты получались весьма странные. Такъ, напримѣръ, какъ было уже упомянуто на стр. 103, въ 1565 г. при бракосочетаніи Франческа Медичи съ Анной Австрійской была поставлена интермедія, въ которой, между прочимъ, являлась Венера, разговаривавшая съ Амуромъ. Такъ какъ въ то время была извѣстна одна лишь контрапунктическая музыка, т. е. состоящая изъ нѣсколькихъ самостоятельныхъ одновременно исполняемыхъ голосовъ, образующихъ, благодаря правиламъ строгаго стиля, благозвучный ансамбль, то слова Венеры, какъ замѣчаетъ лѣтописецъ, были положены на восьмиголосный, а слова Амура на пяти-голосный хоръ, который, стоя на сценѣ, распѣвалъ свои партіи подъ аккомпаниментъ инструментовъ, помѣщенныхъ за сценой, предоставляя Венерѣ и Амуру только одну мимику. (Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. S. 32—33).

Подъемъ эстетическаго вкуса въ эпоху Возрожденія не могъ долго терпѣть такого несоотвѣтствія между словами отдѣльныхъ лицъ и хоровой музыкой, написанной на эти слова. Итальянскіе эллинисты, увлекаясь античнымъ искусствомъ, стремились возсоздать греческую драму, которая сопровождалась музыкой. Ихъ усилія имѣли своимъ результатомъ появленіе оперы.

Опера устранила несообразіе — пѣть хоромъ слова отдѣльнаго лица, выведеннаго на сцену. Она оставила хоръ для обнаруживанія настроенія толпы. Для выраженія-же личнаго чувства въ оперу введена была особая форма многоголосной музыки, состоящая изъ одного господствующаго голоса,—мелодіи, кантилены, поручаемой

дѣйствующему лицу и опирающейся на аккорды, играющіе роль сопровожденія (аккомпанимента). Хотя первые опыты такого рода музыкальной формы въ самыхъ раннихъ оперныхъ попыткахъ представляютъ образцы весьма низкаго достоинства, но всетаки они болѣе соотвѣтствовали выраженію субъективнаго чувства дѣйствующихъ лицъ драмы. Это стремленіе къ подходящей музыкальной формѣ для передачи личныхъ аффектовъ обнаруживаетъ новый принципъ въ музыкѣ. Не благозвучіе становится на первый планъ, а музыкальная форма, удовлетворяющая требованіямъ драмы. Спеціально-музыкальная точка зрѣнія, требующая лишь правильныхъ комбинацій тоновъ, замѣнилась болѣе широкой эстетической, ищущей въ данномъ случаѣ гармоніи не въ одной музыкѣ, а соотвѣтствія между музыкой и тѣмъ, что происходитъ на сценѣ.

Контрапунктическая музыка конца 16-го и начала 17-го вѣка была благозвучнѣе, интереснѣе съ спеціально-музыкальной точки зрѣнія; гомофоническая (т. е. музыка съ однимъ преобладающимъ голосомъ, сопровождаемымъ аккордами) въ то время была менѣе благозвучна и весьма монотонна, но по формѣ болѣе соотвѣтствовала требованіямъ драмы, слѣдовательно эстетичнѣе.

Эстетическій принципъ, требующій соотвѣтствія между музыкой и драмой, сталъ въ скоромъ времени враждебенъ благозвучію. Этотъ знаменательный фактъ обнаружился въ произведеніяхъ перваго геніальнаго опернаго композитора—Монтеверде (1568—1643). Послѣдній не довольствовался внѣшнимъ соотвѣтствіемъ гомофонической формы къ словамъ выведеннаго на сцену лица. Монтеверде хотѣлъ не только пѣнія, на которое были-бы положены слова монолога, но онъ требовалъ, чтобы это сольное пѣніе по своему настроенію соотвѣтствовало содержанію текста. Такъ какъ выведенныя на сцену драматическія лица взволнованы различными страстями, характеризующими ихъ нравственный обликъ, то задача музыки заключалась въ выраженіи этихъ страстей. Поэтому Монтеверде сталъ стремиться къ музыкальной экспрессіи. Ее пришлось купить цѣною благозвучія.

Я уже указалъ на психологическое значеніе консонанса и диссонанса. Послѣдній, служа символическимъ изображеніемъ неудовлетвореннаго состоянія, вслѣдствіе страстнаго аффекта, является главнымъ факторомъ въ музыкальной характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ оперы. Диссонансъ, всѣми силами сглаживаемый, смягчае-

мый, маскируемый въ контрапунктѣ строгаго стиля, въ оперѣ выступаетъ во всей рѣзкости своего могучаго эффекта, шокирующаго слухъ, но за то захватывающаго за душу слушателя, благодаря своей страстной экспрессіи. Геній Монтеверде внушилъ этому композитору смѣлость отбросить рутинныя правила теоріи, пренебречь благозвучіемъ, ласкающимъ лишь слухъ, и взглянуть на музыку, какъ на искусство, способное служить соединительнымъ звеномъ, проводникомъ душевныхъ настроеній, присущихъ различнымъ человѣческимъ индивидуальностямъ. Монтеверде сдѣлалъ изъ музыки своихъ оперъ особаго рода языкъ, разсказывающій о сердечныхъ волненіяхъ поющаго слушателю, заставляя послѣдняго симпатизировать первому, возбуждая въ его груди эхо того аффекта, который композиторъ, съ помощью исполнителя, т. е. своего музыкальнаго толмача, художественно воспроизвелъ въ своемъ искусствѣ. Исторія засвидѣтельствовала психическое могущество творчества Монтеверде: пѣніе покинутой Аріадны въ оперѣ, названной по имени этой героини, вызывало у слушателей слезы (ср. стр. 104).

Главный факторъ достигаемыхъ музыкой Монтеверде эффектовъ заключался въ смѣломъ употребленіи диссонансовъ. Вмѣсто того, чтобы ихъ смягчать пріемами, установленными контрапунктомъ, Монтеверде старался усилить ихъ рѣзкость и такимъ образомъ увеличить ихъ экспрессивное значеніе.

Это отступленіе навлекло на Монтеверде нареканія со стороны представителей теоріи. Изъ нихъ наиболѣе выдѣляется Артузи рѣзкостью своихъ нападокъ. Но ими онъ пріобрѣлъ лишь печальное значеніе ретрограда, не понявшаго своего геніальнаго современника. Извѣстность Артузи въ исторіи музыки есть отблескъ славы Монтеверде, освѣтившаго брюзгливый обликъ своего противника.

Критика Артузи основывается на спеціально-музыкальныхъ соображеніяхъ. Онъ упрекаетъ Монтеверде за рѣзкость диссонансовъ, употребленіе которыхъ противорѣчило установленнымъ въ теоріи правиламъ. Свои доводы Артузи подкрѣпляетъ примѣрами изъ сочиненій лучшихъ композиторовъ, предшествовавшихъ Монтеверде, и ссылкою на Боэція. Слѣдовательно, критерій Артузи заключается въ авторитетѣ теоретиковъ, прежнихъ композиторовъ и благозвучіи, которое по личному впечатлѣнію Артузи, было пренебрежено въ сочиненіяхъ Монтеверде, обнаруживавшихъ нова-

торскія тенденціи, шедшія въ разрѣзъ съ прежними музыкальными пріемами.

Но несмотря на ученость Артузи, несмотря на авторитетность теоретиковъ и композиторовъ, приводимыхъ имъ въ подкрѣпленіе своихъ нападокъ, нововведенія Монтеверде не только не прекратились, но утвердились настолько, что окончательно вытѣснили строгій стиль и дали толчекъ ко все болѣе значительнымъ уклоненіямъ отъ правилъ благозвучія, ради интенсивности экспрессіи и яркой музыкальной характеристики.

Монтеверде, воспользовавшись диссонансами для соотвѣтствія между музыкой и выражаемыми ею аффектами, указалъ ей путь, на которомъ она становится все менѣе благозвучной по мѣрѣ развитія экспрессіи.

Исторія музыки, съ появленія Монтеверде, представляетъ непрерывную борьбу двухъ элементовъ: благозвучія, удовлетворяющаго физіологическимъ требованіямъ музыкально-воспріимчиваго слуха, и экспрессіи, стремящейся къ звуковымъ комбинаціямъ, соотвѣтствующимъ психологическимъ явленіямъ нашего внутренняго міра. Эта борьба, такъ сказать, музыкальной физіологіи и психологіи постоянно оканчивается побѣдою послѣдней надъ первой: музыка становится все болѣе экспрессивной и все менѣе благозвучной съ точки зрѣнія строгаго стиля. Хотя онъ и представляетъ норму благозвучія для человѣческаго, или — вѣрнѣе — для европейскаго уха, но слухъ подверженъ закону эволюціи и со временемъ измѣняется на столько, что многое, сначала казавшееся ему неблагозвучнымъ, потомъ становится для него пріятнымъ и наоборотъ.

Процессъ развитія музыкальнаго вкуса заключается въ слѣдующемъ. Сначала слухъ достигаетъ усвоенія, пониманія красоты консонансовъ, перемежающихся наиболѣе смягченными и рѣдко встрѣчающимися диссонансами. Это—эпоха контрапункта строгаго стиля. Съ появленіемъ оперы слухъ дѣлаетъ уступку экспрессіи, и психологическій интересъ музыки торжествуетъ побѣду надъ спеціально-музыкальной прелестью благозвучія. Затѣмъ, слухъ настолько свыкается съ извѣстными диссонансами, введенными ради экспрессіи, что они теряютъ свою жесткость и рѣзкость и даже становятся пріятными для слуха, не въ смыслѣ только одной экспрессіи, но и благозвучія. Диссонансы Монтеверде, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, гдѣ еще замѣтно съ его стороны неумѣнье обращаться съ своей геніи-

альной находкой, нетолько потеряли для насъ свою рѣзкость, но и пріобрѣли даже извѣстную сладость.

Музыкальная экспрессія, все болѣе усиливаясь, приводитъ къ расширенію области диссонансовъ и къ усиленію ихъ рѣзкости. Каждый новый шагъ на этомъ пути встрѣчается враждебно музыкальной критикой, которая, хотя не всегда, подобно Артузи, возвращается къ правиламъ контрапункта строгаго стиля и его практическимъ представителямъ, но обыкновенно судитъ новатора по композиторамъ, непосредственно ему предшествовавшимъ, несмотря на то, что у нихъ всѣхъ встрѣчается извѣстное количество диссонансовъ, успѣвшихъ однако получить право музыкальнаго гражданства. Почему музыкальная критика считаетъ извѣстный процентъ диссонансовъ и ихъ рѣзкости позволеннымъ, а нѣкоторое его возрастаніе предосудительнымъ,—оставляется безъ объясненія. Повидимому, она руководствуется въ своихъ сужденіяхъ личнымъ вкусомъ, авторитетомъ прежнихъ композиторовъ и установленныхъ музыкальныхъ формъ.

Доставленное композиторомъ Монтеверде торжество экспрессіи надъ благозвучіемъ сдѣлалось знаменемъ музыкальнаго прогресса. Наступившяя реакція, въ смыслѣ новаго увлеченія благозвучіемъ, привела къ весьма значительному пониженію общественнаго музыкальнаго развитія.

Послѣ Монтеверде опера сосредоточила лучшія свои силы въ Неаполѣ, гдѣ выдвинула на первый планъ сольное пѣніе. Красота тембра голосовъ и бравурная виртуозность оперныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ плѣнили публику до того, что музыкальная экспрессія была принесена въ жертву самому грубому вкусу, упивавшемуся противуестественнымъ пѣніемъ кастратовъ, приводившихъ въ восторгъ слушателей объемомъ и гибкостію своихъ голосовыхъ средствъ. О психологически-вѣрной экспрессіи и музыкально-правдивой характеристикѣ лицъ не могло быть и рѣчи въ операхъ, гдѣ партіи драматическихъ героевъ поручались кастратамъ, распѣвавшимъ свои рулады изумительно высокимъ и гибкимъ сопрано. Сдѣлавшись ареной такихъ пѣвцовъ-клоуновъ, опера утратила всякій намекъ на психологически-вѣрную экспрессію страстей и характеристику лицъ. Главный оперный интересъ заключался въ аріяхъ, которыя давали поводъ исполнителю показать въ наилучшемъ свѣтѣ свои голосовыя средства и обнаружить высшую степень своей вир-

туозности. Вниманіе публики сосредоточилось не на томъ, что̀ исполнялось, а на томъ, какъ исполнялось. Техника изъ средства сдѣлалась цѣлью. Пѣвецъ, ставъ первенствующимъ лицомъ въ оперѣ, заслонилъ собою композитора. Послѣдній, чтобъ доставить своей оперѣ успѣхъ, долженъ былъ приноровить свое твореніе къ требованіямъ пѣвца, т. е. сочинять не столько по внушенію собственнаго вдохновенія, не съ цѣлью возвысить драматическій интересъ либретто, а доставить возможность исполнителю пощеголять объемомъ и подвижностью своего голоса. Въ результатѣ получались оперы безъ всякаго драматическаго интереса и очень низкаго музыкальнаго достоинства, приблизившаго ихъ до значенія лишь рутинныхъ вокализацій.

Отъ этого глубокаго паденія спасъ оперу Глукъ (1714—1787), явившійся смѣлымъ новаторомъ въ драматической музыкѣ и обогатившій ее новыми мощными пріемами въ интересахъ развитія экспрессіи. Оперная реформа Глука обнаруживаетъ весьма ясно его точку зрѣнія, съ которой онъ критиковалъ произведенія неаполитанскихъ композиторовъ. Онъ резюмировалъ свои взгляды на оперу въ предисловіи къ своей „Альцестѣ“, гдѣ опредѣленно выражены его отрицательныя и положительныя убѣжденія и указано, противъ чего онъ вооружался и къ чему стремился. Въ упомянутомъ предисловіи Глукъ обнаруживаетъ намѣреніе избавить оперу отъ всѣхъ злоупотребленій, вкравшихся въ нее вслѣдствіе тщеславія пѣвцовъ и слишкомъ большой уступчивости композиторовъ,—злоупотребленій, такъ долго портившихъ итальянскую оперу и доводившихъ это возвышеннѣйшее и прекраснѣйшее изъ всѣхъ сценическихъ представленій до смѣшного и скучнаго. Перечисливъ, что̀ онъ намѣренъ измѣнить въ пріемахъ итальянской оперы, онъ продолжаетъ: „Я того мнѣнія, что увертюра должна подготовлять слушателя къ дѣйствію и, такъ сказать, предупреждать о содержаніи послѣдняго; оркестръ долженъ употребляться по мѣрѣ важности и страсти, безъ обнаруживанія рѣзкой границы между речитативомъ и аріей, не прерывая не во-время періода, не ослабляя силу и пылъ дѣйствія.—Далѣе, я полагалъ, что необходимо стремиться къ благородной простотѣ; я избѣгалъ щеголять трудностями на счетъ ясности. Я цѣнилъ находку новизны только въ томъ случаѣ, если она естественно вытекала изъ ситуаціи и изъ выраженія. Я иногда не смущался жертвовать правилами ради драматическаго эффекта“.

Приведенныя слова Глука показываютъ, что онъ стремился въ оперѣ главнымъ образомъ къ экспрессіи. Для этого онъ вооружился противъ виртуозности, которая лишь ласкала слухъ пріятностію голосового тембра и удивляла публику бравурностію пѣнія. Но онъ не остановился на требованіи:—сдѣлать исполненіе средствомъ, а не цѣлью; онъ посягнулъ на самыя правила теоріи и сознательно приносилъ въ жертву благозвучіе экспрессіи. Онъ до такой степени былъ далекъ отъ спеціально-музыкальной точки зрѣнія, что, по собственному его выраженію, старался „забыть о себѣ, какъ о музыкантѣ, когда садился писать оперу“.

Глукъ сосредоточилъ свою реформаторскую, въ области оперы, дѣятельность на парижской сценѣ, гдѣ преимущественно драматическія тенденціи двухъ предшествовавшихъ ему величайшихъ французскихъ оперныхъ композиторовъ, именно: Лулли и Рамо, давали ему право разсчитывать на подготовленную къ принятію его реформы публику.

Парижане раздѣлились на два враждебные лагеря; одни стояли за драматически-экспрессивную музыку Глука, другіе за сладкозвучныя оперы въ неаполитанскомъ стилѣ, которыя писалъ для парижской же сцены Пиччини, композиторъ талантливый, но далеко не обладавшій достаточною силою, чтобы тягаться съ такимъ геніемъ, какъ Глукъ. Полемика между двумя лагерями велась съ большою страстностію [1]). Критеріи ихъ были совершенно различны. Пиччинисты искали въ оперѣ пріятныхъ звуковыхъ сочетаній, Глукисты драматически-сильныхъ, психологически-мотивированныхъ эффектовъ, хотя-бы и купленныхъ цѣною высшаго благозвучія: вѣдь, самъ Глукъ смѣло приносилъ правила теоріи интересамъ экспрессіи. Борьба глукистовъ и пиччинистовъ, т. е. борьба благозвучія съ музыкальною экспрессіею, кончилась полнымъ торжествомъ послѣдней, и великое художественное значеніе оперной реформы Глука постепенно было признано всѣми образованными странами.

Въ Германіи приверженцами Глука были Клопштокъ и Лессингъ. Представителемъ враждебной партіи явился историкъ музыки Форкель, написавшій громадную рецензію о Глукѣ въ первомъ томѣ своей книги „Musikalisch—kritische Bibliothek“ (Gotha. 1778.

[1]) Статьи полемизировавшихъ партій были изданы въ 1781 г. въ Неаполѣ и Парижѣ подъ названіемъ: „Mémoires pour servir à l'histoire de la rèvolution operée dans la musique par M. le Chevalier Gluck“.

Bd. I. S. 53—210). Въ данномъ случаѣ историко-музыкальное образованіе рецензента нисколько не помогло. Форкель, оцѣнивая Глука, нигдѣ не возвышается до историческаго принципа критики. Онъ рѣшительно не понимаетъ, что оперная реформа была требованіемъ музыкальнаго прогресса и совсѣмъ упустилъ изъ вида, что Глукъ достигнулъ именно того идеала, къ которому инстинктивно стремились первые оперные композиторы, пытаясь создать музыкальную драму. Форкель, критикуя Глука, опирается на правила и авторитеты. Онъ сомнѣвается въ реформѣ, направленной противъ правилъ, явившихся результатомъ вѣкового опыта. На вопросъ: пересозданіе оперы Глукомъ есть-ли ея улучшеніе или ухудшеніе, онъ склоняется къ послѣднему мнѣнію.

Ему кажется, что Глукъ посягнулъ противъ основныхъ законовъ музыки, вслѣдствіе чего его произведенія не могутъ соотвѣтствовать музыкальной потребности здоровой человѣческой природы (стр. 55). Слѣдовательно, онъ ссылался какъ разъ на то, что служило явнымъ доказательствомъ заблужденія его критики, потому что большинство высказалось за Глука и во главѣ этого большинства стали наиболѣе эстетически-просвѣщенные люди того времени. Величайшими оперными авторитетами Форкелю кажутся: Граунъ, Гендель (въ области оперы едва ли значительно возвысившійся надъ неаполитанскою рутиною) и Гассе, оперы которыхъ не представили никакого существеннаго шага въ развитіи музыки и вращались въ шаблонныхъ формахъ итальянской музыки, выработанныхъ Неаполитанской школой.

Капитальное заблужденіе Форкеля дискредитировало его, какъ критика; къ сожалѣнію, основы его сужденія продолжали заявлять себя при оцѣнкѣ каждаго представителя прогрессивнаго движенія музыки. Ошибки критики оказались тѣмъ разительнѣе, чѣмъ геніальнѣе былъ композиторъ, ею оцѣниваемый. Оно и понятно: геній открывалъ новые пути, критика же судила его на основаніи установленныхъ правилъ, выведенныхъ изъ предшествовавшихъ музыкальныхъ формъ. Новаторство казалось ей дерзкимъ посягательствомъ на авторитетъ величайшихъ композиторовъ прежняго времени.

Многочисленные образчики поразительныхъ промаховъ музыкальной критики представляютъ отзывы современниковъ Моцарта и Бетховена объ этихъ двухъ величайшихъ музыкальныхъ геніяхъ.

Квартеты Моцарта, кажущіеся намъ столь благозвучными, простыми, столь естественными въ мелодическомъ и гармоническомъ отношеніяхъ, поражали современниковъ названнаго композитора странностями, оригинальностями и рѣзкостью. Комбинаціи въ родѣ тѣхъ, которыя встрѣчаются въ интродукціи Ц—дурнаго квартета Моцарта изъ серіи посвященныхъ Іосифу Гайдну, приводило знатоковъ въ негодованіе. Такъ, напримѣръ, извѣстный въ то время оперный композиторъ Сарти находилъ въ квартетахъ Моцарта даже множество ошибокъ и резюмировалъ свое мнѣніе о музыкѣ Моцарта словами Руссо: „la musique pour faire bouscher les oreilles“ [1]).

Изъ Италіи эти квартеты были возвращены издателю: оригинальныя для того времени сочетанія Моцартовой музыки считались описками и недосмотрами [2]). Увертюра къ оперѣ „Донъ-Жуанъ“ казалась композитору Кожелуху полною погрѣшностей противъ теоріи, хотя онъ и ея отрицалъ не красотъ [3]). Вообще музыка Моцарта поражала современниковъ его „силою экспрессіи“, „таинственной глубиной вдохновенія“ и „утрированной характеристикой посредствомъ сопоставленія рѣзкихъ контрастовъ“. Такое впечатлѣніе тѣмъ болѣе странно, что самъ Моцартъ былъ далекъ отъ всякаго преднамѣреннаго оригинальничанья и считалъ за правило— не переступать границы требованій музыкальнаго слуха. Въ одномъ изъ своихъ писемъ къ отцу онъ пишетъ: „Даже при самыхъ ужасныхъ ситуаціяхъ музыка никогда не должна оскорблять ухо, а доставлять ему наслажденіе, слѣдовательно, оставаться музыкой“. (См. Otto Jahn. Mozart. Bd. III, S. 114).

Если такой взглядъ на свое искусство не избавлялъ Моцарта отъ нареканій за рѣзкость и жесткость звуковыхъ комбинацій, то что долженъ былъ ждать отъ современной ему критики композиторъ, смотрѣвшій на музыку съ исключительно-психологической точки зрѣнія, видѣвшій въ этомъ искусствѣ ту Прометееву искру, которая способна воспламенять духъ человѣка, считавшій музыку посредницей между внутреннимъ міромъ композитора и слушателя, а потому написавшій на одномъ изъ своихъ лучшихъ сочиненій эпиграфъ: „отъ сердца къ сердцу?“ Этотъ композиторъ былъ Бетховенъ.—Хотя первыя его произведенія едва ли очень отличались по

[1]) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1858. Bd. III. S. 305. Bd. IV. S. 72.
[2]) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1858. Bd. III. S. 305.
[3]) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1858. Bd. III. S. 308.

стилю отъ Моцартовскихъ и Гайдновскихъ, но всетаки встрѣтили въ критикѣ того времени порицанія за жесткость и неблагозвучіе модуляціи.

Тейеръ [1]) приводитъ слѣдующія слова композитора Томашека о Бетховенѣ: „Многіе изъ прежнихъ и теперешнихъ любителей музыки никакъ не могутъ помириться съ музыкой Бетховена; много было прежде, много и теперь энтузіастовъ, восхищающихся его твореніями. Я не принадлежу ни къ тѣмъ, ни къ другимъ, и считаю себя достаточно зрѣлымъ композиторомъ, чтобы безъ боязни высказать собственное мнѣніе о художественной дѣятельности Бетховена. Я его считаю за одного изъ самыхъ талантливыхъ композиторовъ, но въ области одной только инструментальной музыки, а не вокальной, въ которой ему не повезло. Кажется, онъ не особенно заботился ни о гармоніи, ни о контрапунктѣ, ни объ эвритміи (Eurhytmie), въ особенности далекъ онъ былъ отъ музыкальной эстетики, оттого даже самыя капитальныя его произведенія обезображены разными тривіальностями“.

Въ особенности Бетховену доставалось отъ теоретиковъ. Альбрехтсбергеръ, его учитель, увидавъ одинъ изъ его квартетовъ (opus 18), сказалъ другому своему ученику—Долецалеку: „Не совѣтую вамъ сближаться съ Бетховеномъ, который ничему не выучился и ничего путнаго не сдѣлаетъ“. (См. Thayer, Ludvig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. Bd. II. S. 117).

При первой постановкѣ опера „Фиделіо“ Бетховена встрѣтила весьма неблагосклонный пріемъ. Рецензентъ газеты „Allgemeine musikalische Zeitung“ писалъ, что „Бетховенъ до сихъ поръ жертвовалъ иногда красотою ради новизны и странности. Слѣдовательно, отъ этого перваго оперная произведенія надобно было ждать прежде всего своеобразности, новизны и блестящаго оригинальнаго творчества. Но именно этихъ то качествъ всего менѣе въ ней встрѣчается. Вся опера, разсматриваемая спокойно и безъ предвзятыхъ мнѣній, не отличается ни изобрѣтеніемъ, ни разработкой“. [2]). Поэтому рецензентъ безусловно предпочитаетъ „Леонору“ Паэра, написанную на тотъ же сюжетъ [3]).

---

[1]) Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. Bd. II. S. 31.

[2]) Marx Ludwig van Beethoven. Berlin. 1884. Vierte Auflage. Erster Theil. S. 345.

[3]) Marx, Ludwig van Beethoven. Berlin. 1884. Vierte Auflage. Erster Theil. S. 346.

Послѣ передѣлки оперы „Фиделіо“, она была принята и публикой и прессой благосклоннѣе; но все-таки послѣдняя находила, что увертюра переполнена диссонансами и постояннымъ жужжаніемъ скрипокъ, вслѣдствіе чего она не имѣетъ права на значеніе художественнаго произведенія [1]).

Не лучше были встрѣчены критикой симфоніи Бетховена. Даже вторая изъ нихъ, столь близко подходящая къ стилю предшествовавшихъ ему композиторовъ, была названа музыкальнымъ чудовищемъ [2]). О третьей (Героической) симфоніи рецензентъ пишетъ, что она обнаруживаетъ смѣлую, дикую фантазію. Она не лишена мѣстами поразительныхъ красотъ, но очень часто блуждаетъ въ какомъ-то хаосѣ. Слишкомъ большое количество рѣзкостей и странностей мѣшаютъ ясности и нарушаютъ единство [3]).

Если таковы были отзывы о первыхъ симфоніяхъ Бетховена, то нисколько не удивительны несравненно болѣе рѣзкіе приговоры позднѣйшимъ твореніямъ названнаго композитора. О 9-й симфоніи рецензентъ газеты „Allgemeine musikalische Zeitung“ 1826 года пишетъ: „это произведеніе возбуждаетъ впечатлѣніе, какъ будто въ немъ музыка идетъ въ разрѣзъ съ самой собой. Послѣдняя часть витаетъ въ области тѣхъ несчастныхъ, которые низвергнуты съ неба. Въ ней какъ будто духи тьмы празднуютъ позоръ всего, что радуетъ человѣка“ [4]).

Къ 9-й симфоніи враждебно относились даже такіе талантливые композиторы, какъ Шпоръ и Мендельсонъ. Шпоръ хотя ревностно пропагандировалъ первые шесть квартетовъ Бетховена, но встрѣчалъ обыкновенно неблагосклонное отношеніе къ этимъ сочиненіямъ. Между прочимъ, извѣстный віолончелистъ Бернаръ Ромбергъ выражалъ удивленіе Шпору, что послѣдній рѣшался исполнять такія „странныя произведенія“ [5]).

Но тотъ же Шпоръ не былъ въ состояніи понять продукты позднѣйшаго развитія Бетховенскаго генія. „Я откровенно сознаюсь, пишетъ онъ, что послѣднія произведенія Бетховена мнѣ никогда не удалось раскусить. Къ таковымъ я долженъ причислить

[1]) Marx, Ludwig van Beethoven. Berlin. 1884 Vierte Auflage. Erster Theil. S 352.
[2]) Ibid. S. 246.
[3]) Ibid. S. 290
[4]) Marx, Ludwig van Beethoven. Berlin. 1884. Vierte Auflage. Zweiter Theil, S. 402.
[5]) Ibid. Erster Theil. S. 244.

столь хваленую 9-ю симфонію. Ея первыя три части, не смотря на отдѣльные проблески генія, хуже всѣхъ восьми предшествовавшихъ его симфоній. Четвертая часть 9-й симфоніи мнѣ кажется до такой степени чудовищной и неизящной и въ передачѣ оды Шиллера до того тривіальной, что я никакъ не могу понять, какъ могъ написать ее такой геній, какъ Бетховенъ. Я нахожу въ ней новое подтвержденіе того, что я замѣтилъ еще въ Вѣнѣ, именно: Бетховену не достаетъ эстетическаго образованія и у него не развито чувство прекраснаго“ [1]).

По поводу 9-й симфоніи Мендельсонъ писалъ, что „никогда еще художникъ не открывалъ новыхъ путей. Въ лучшемъ случаѣ онъ дѣлаетъ лишь незамѣтный успѣхъ въ сравненіи съ своими предшественниками. Развѣ мы, художники, испытываемъ дѣйствительно болѣе высокое наслажденіе отъ 9-й симфоніи, чѣмъ отъ остальныхъ? Что до меня касается, то я прямо заявляю, что нѣтъ!“ [2])

Вѣнцомъ критическихъ заблужденій въ отношеніи Бетховена является книга Улыбышева: „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs“, напечатанная уже въ 1857 г. Послѣднія произведенія этого композитора представляются Улыбышеву результатомъ физической и психической болѣзни ихъ автора, дошедшей до крайней степени. „L'homme finissait“, заключаетъ критикъ, говоря о геніальнѣйшихъ произведеніяхъ, принадлежащихъ такъ называемому третьему періоду творчества Бетховена [3]).

Если мы вникнемъ въ причину заблужденій при оцѣнкѣ композиторской дѣятельности, раздвигавшей все шире и шире границы музыкальнаго искусства и ведшей его по пути прогресса, то окажется, что ошибки заключались въ самой основѣ погрѣшавшей критики, въ точкѣ зрѣнія цѣнителей. Основою служило благозвучіе. Прогрессъ же музыки съ момента появленія оперы заключался въ экспрессіи, покупаемой цѣною благозвучія. Такимъ образомъ, тенденція композиторовъ, двигавшихъ музыку впередъ, была противоположна требованіямъ критики, игравшей обыкновенно роль тормаза на

---

[1]) Marx, Ludwig van Beethoven, Berlin. 1884. Vierte Auflage. Zweiter Theil. S. 402—403.

[2]) Ibid. S. 403.

[3]) Al. Oulibicheff, Beethoven, ses critiques et ses glossateurs Leipzig. Paris. 1857, p. 289.

пути художественнаго развитія. Кромѣ непониманія стремленія къ экспрессіи со стороны геніальныхъ композиторовъ, критика грѣшила непослѣдовательностію. Если она ратовала во имя благозвучія, то она должна бы исключительно держаться строгаго стиля, который достигнулъ максимума звуковой красоты и формулировалъ ея законы совершенно объективными правилами. А критика обыкновенно принимала за авторитетъ непосредственныхъ предшественниковъ осуждаемаго новатора. Однако же эти авторитеты, начиная съ Монтеверде, отринули строгій стиль. Слѣдовательно, критика была лишь недовольна увеличеніемъ числа диссонансовъ и ихъ рѣзкости. Но она не имѣла никакого научнаго основанія допускать извѣстное ихъ количество и возбранять нѣкоторое увеличеніе въ уклоненіи отъ благозвучія. Въ сущности послѣдователенъ былъ лишь одинъ Артузи, ратовавшій противъ Монтеверде за строгій стиль. Онъ совершенно объективно могъ сослаться на законы контрапункта, вполнѣ выработанные трудомъ композиторовъ и теоретиковъ въ продолженіе нѣсколькихъ вѣковъ. Онъ боролся за принципъ благозвучія противъ принципа экспрессіи. Позднѣйшіе критики стояли лишь за нѣкоторую степень уклоненія отъ благозвучія и яростно нападали противъ ея пониженія. Но если критика, признавъ за музыкальные авторитеты композиторовъ, писавшихъ въ свободномъ стилѣ (съ неприготовленными диссонансами), то она такимъ образомъ санкціонировала самый принципъ экспрессіи, достигаемой большимъ или меньшимъ уклоненіемъ отъ благозвучія. Гайднъ и Моцартъ очень далеки отъ благозвучія строгаго стиля. Бетховенъ отличается отъ нихъ тѣмъ, что у него нѣсколько больше диссонансовъ. Однако критики, допуская извѣстную степень уклоненія отъ строгаго стиля у Гайдна и Моцарта, вооружались противъ нѣкотораго бо́льшаго процента диссонансовъ у Бетховена. Точно также они поступали, порицая Глука и Моцарта, ссылаясь на непосредственныхъ предшественниковъ названнымъ геніямъ. Критика должна была доказать, почему она допускаетъ ту или другую степень уклоненія отъ благозвучія ради экспрессіи и противится нѣкоторому ея возростанію. Она этого не объяснила, потому-что судила на основаніи личнаго вкуса, оказавшагося ошибочнымъ.

Исторія исправила заблужденія критики.

Исторія устанавливаетъ свой приговоръ о достоинствѣ того или другого композитора слѣдующимъ образомъ. Возникающее явленіе въ музыкальномъ мірѣ обыкновенно дѣлитъ общество, интересующееся этимъ искусствомъ, на двѣ, часто весьма неравныя части: сторонниковъ и противниковъ этого явленія. Чѣмъ оно значительнѣе, тѣмъ больше неравенства этихъ частей и тѣмъ энергичнѣе борьба между ними. Ея результатъ заключается въ увеличеніи сторонниковъ и въ уменьшеніи противниковъ, или наоборотъ, пока наконецъ не наступаетъ единогласная или по крайней мѣрѣ подавляющая большинствомъ голосовъ оцѣнка, профильтрованная иногда черезъ вкусъ нѣсколькихъ поколѣній. Забвеніе—есть приговоръ бездарности, вѣчная память и благоговѣніе есть та дань, которою человѣчество искупаетъ свое обыкновенно сначала столь несправедливое отношеніе къ геніальному новатору [1]).

Вѣдь, есть-же, значитъ, какія-то глубокія, таинственныя причины, въ силу которыхъ одни творенія, восхищая современную имъ публику, безслѣдно исчезаютъ; другія-же, несмотря на холодность массы и хулу цѣнителей, пріобрѣтаютъ мало по малу все больше поклонниковъ и наконецъ достигаютъ въ глазахъ всего образованнаго человѣчества подобающаго имъ значенія шедевровъ! Дѣйствительно, что-нибудь да выдвинуло-же напримѣръ Моцартовскаго „Фигаро“, который при первомъ своемъ появленіи хотя и имѣлъ успѣхъ, былъ однако заслоненъ отъ вниманія публики оперой Мартина „Cosa rara“, давнымъ давно и навсегда исчезнувшей со сцены [2]). И кто изъ посредственностей не отвлекалъ вниманіе публики отъ сочиненій Моцарта? Диттерсдорфъ вредилъ ему на нѣмецкой оперной сценѣ [3]), „Донъ-Жуанъ“ при первой постановкѣ въ Вѣнѣ не понравился: публика была тогда увлечена оперой Сальери „Азуръ“ [4]).

Тоже самое повторилось съ Бетховеномъ. Я уже упомянулъ, что „Леонора“ Паэра, написанная на одинъ и тотъ-же сюжетъ съ „Фиделіо“ Бетховена, очаровала публику и критику. Рецензентъ, давшій неодобрительный отзывъ о Героической симфоніи Бетховена, безусловно предпочиталъ симфонію Эберля [5]). Россини, сдѣлавшись

[1]) Ср. H. Taine „De l'ideal dans l'art“. Paris 1879. Deuxième édition, 15—16.

[2]) Otto. Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. Bd. IV. S. 192, 291.

[3]) Ibid. Bd. IV. S. 291.

[4]) Ibid. Bd. IV. S. 307—308.

[5]) Marx. Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. Berlin. 1884. Vierte Auflage. Erster Theil. S. 290.

кумиромъ публики, совершенно отвлекъ ея вниманіе отъ своего геніальнаго современника, Бетховена [1]).

Однако Мартинъ, Диттерсдорфъ, Саліери, Паэръ, Эберль давно забыты публикой, а произведенія Моцарта и Бетховена признаются всѣми за образцовыя. И если Россини еще не сошелъ со сцены, то все-таки врядъ-ли найдется много людей, которые рѣшились-бы явно выразить ему предпочтеніе въ сравненіи съ Бетховеномъ.

Исторія исправляетъ ошибки критики, сохраняя отъ забвенія то, что наиболѣе соотвѣтствуетъ музыкальной потребности общества и способствуетъ его художественному развитію. Незначительныя произведенія, какъ-бы они ни очаровывали современную имъ публику и критику, сносятся потокомъ времени, и только образцовыя произведенія величаво вызвышаются надъ измѣнчивымъ уровнемъ моды и намѣчаютъ путь эстетическаго прогресса культуры.

На основаніи большей или меньшей устойчивости композиторовъ въ памяти человѣчества исторія устанавливаетъ іерархію ихъ значительности. Историческій критерій наиболѣе правильный, потому-что его оцѣнка есть сужденіе громаднаго большинства. Такъ какъ насъ интересуетъ лишь человѣческая музыка, то исторія, указывая, какія творенія въ концѣ концовъ наиболѣе нравились человѣчеству, этимъ самымъ констатируетъ ихъ преимущество.

Но исторія устанавливаетъ правильную оцѣнку композиторовъ лишь прошедшихъ эпохъ. Спрашивается: можетъ-ли она дать основаніе для сужденія о современныхъ музыкальныхъ дѣятеляхъ? Исторія въ состояніи указать только на аналогичные факты, если таковые встрѣтились на пройденномъ пути, и сличеніемъ съ ними помочь правильному пониманію современныхъ явленій. Напримѣръ, исторія не допускаетъ осуждать отступленія отъ правилъ теоріи, какъ-бы оригинальныя созвучія ни поражали своею странностію и рѣзкостью, если только они мотивированы экспрессіей. Слѣдовательно, критика на основаніи аналогіи, представленной исторіей, будетъ клониться къ оправданію отступленій отъ рутиннаго пути, къ поощренію новаторскихъ стремленій и уклоненій отъ благозвучія ради экспрессіи, однимъ словомъ, историческая критика непремѣнно прогрессивна. Она не станетъ вооружаться противъ про-

[1]) Marx. Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. Berlin. 1884. Vierte Auflage. Zweiter Theil. S 375.

явленій молодой, кипучей жизни, неудовлетворяющейся прежними рамками, стремящейся расширить арену своей дѣятельности и излить могучій потокъ своихъ страстей въ подходящихъ, оттого часто оригинальныхъ музыкальныхъ формахъ. Она не будетъ старчески брюзжать противъ кажущихся заблужденій новаторовъ, но, если имѣетъ въ запасѣ опытъ, основанный на аналогичныхъ фактахъ, снисходительно и благосклонно предостережетъ отъ ошибокъ. Такимъ образомъ историческая основа можетъ сдѣлать изъ критики не тормазъ, а союзницу на пути музыкальнаго прогресса. И хотя та-же исторія свидѣтельствуетъ о томъ, что заблужденія критики не въ состояніи остановить мощный полетъ генія, но зачѣмъ-же затруднять и безъ того тернистый путь новатора? Вѣдь легче и выгоднѣе двигаться по избитой колеѣ. Исторія научаетъ уважать этотъ мужественный порывъ въ неизвѣданную даль и насколько возможно оказывать помощь въ поступательномъ движеніи впередъ.

Но неужели всякое отступленіе отъ правилъ теоріи, всякое сумасбродное употребленіе диссонансовъ есть признакъ прогресса, а малѣйшее противодѣйствіе этому направленію со стороны критики есть ретроградство? Если-бы исторія показывала однѣ ошибки со стороны критики, вооружающейся противъ неблагозвучія, а пренебреженіе послѣднимъ ради экспрессіи всегда въ концѣ концовъ торжествовало, какъ необходимый прогрессъ искусства, тогда можно было-бы по увеличенію экспрессивной тенденціи смѣло судить о музыкальномъ прогрессѣ. Но исторія указываетъ на факты, свидѣтельствующіе, что иногда теоретики, оплакивавшіе благозвучіе, были правы, а композиторы, ради экспрессіи ужъ слишкомъ безцеремонно обращавшіеся съ ушами, вмѣсто музыки, производили какофонію...

Теоретикъ Франкинусъ Гафоръ, жившій въ XV в., сообщаетъ, что пѣвчіе въ заупокойной обѣднѣ, для выраженія величайшей скорби, исполняли послѣдовательный рядъ диссонансовъ [1]). Такой продуктъ увлеченія экспрессіей и пренебреженія благозвучіемъ представляется высшимъ музыкальнымъ безобразіемъ. Онъ свидѣтельствуетъ о томъ, что иногда теорія была права въ своей оппозиціи противъ забвенія правилъ благозвучія.

---

[1]) Примѣры см. у Fétis, Histoire générale de la musique, Paris. 1874, t. IV, p. 522 и у Ambros, Geschichte der Musik, Braslau. 1854. Bd. II, S. 349.

Болѣе поздняя музыка своими рѣзкостями иногда въ общихъ чертахъ напоминаетъ примѣръ, сообщаемый Гафоромъ... Поэтому возникаетъ вопросъ: представляютъ ли музыкальныя рѣзкости непремѣнно знамя художественнаго прогресса или же иногда могутъ быть результатами заблужденія и извращенія вкуса?

Исторія музыки можетъ также указать на изобрѣтенія весьма неблагозвучныхъ звуковыхъ сочетаній, мотивированныхъ не экспрессіей, а желаніемъ пооригинальничать. Примѣромъ можетъ служить „Энгармоническій концертъ“ Адріано Банкіери [1]). Многія созвучія въ произведеніяхъ Гезуальдо да Венозо представляютъ сочетанія невозможныя для мало-мальски развитаго слуха [2]).

Принесеніе благозвучія въ жертву не интересамъ экспрессіи, а ради оригинальничанія, встрѣчаемаго нерѣдко въ современной музыкѣ, должно строго преслѣдоваться критикой. Истинная оригинальность въ музыкѣ заключается не въ изобрѣтеніи новыхъ звуковыхъ комбинацій. Она является помимо воли [3]), вовсе не преднамѣренно, и есть продуктъ самой индивидуальности композитора, запечатлѣвающейся въ его творчествѣ. Оттого музыкальная оригинальность есть въ сущности лишь рѣзко-опредѣлившаяся личность автора, сквозящая въ каждой фразѣ, въ каждомъ повидимому самомъ простомъ пріемѣ. Напримѣръ, не видѣнъ ли титаническій обликъ Бетховена въ ритмически-судорожномъ crescendo начала До мажорной Сонаты (op. 53)? Не узнаемъ ли мы нѣжно-меланхолическую натуру Шопена по одному арпеджированному аккорду, которымъ онъ начинаетъ свой Десъ дурный Ноктюрнъ?

Оригинальность преднамѣренная проявляется въ затѣйливыхъ созвучіяхъ, болѣе или менѣе неблагозвучныхъ, разбросанныхъ кое гдѣ на общемъ фонѣ пошлой заурядности. Такая дѣланность, такой разсчетъ далеки отъ истиннаго вдохновенія, поэтому продукты его не трогаютъ душу, а лишь интересуютъ ухо, иногда оскорбляя его своею искусственностію, своею натянутостію.

---

[1]) См. Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV, S. 349.

[2]) Ср. Ambros, Geschichte der Musik. Bd. IV. S. 237.

У Фрескобальди встрѣчаются комбинаціи, странныя и жесткія для нашего слуха. (См. напр. Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg. 1871. S 391. „Toccata chromatica“ Фрескобальди).

[3]) Знаменательны слова самого Бетховена: „das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne das man daran denkt“. См. Marx. Ludwig van Beethoven. Berlin. 1884. Vierte Auflage. Zweiter Theil. S. 163.

Приведенныя соображенія доказываютъ, что даже историческая основа не избавляетъ критику отъ сомнѣній и колебаній. Послѣдняя не имѣетъ права, на основаніи теоріи и прежнихъ образцовъ, возставать противъ рѣзкостей, употребленныхъ ради экспрессіи, въ виду промаховъ, сдѣланныхъ ея представителями, не сумѣвшими оцѣнить такихъ геніевъ, какъ Моцартъ и Бетховенъ и др.; съ другой стороны, она не имѣетъ права признавать и всякое отступленіе отъ правилъ, сдѣланное ради экспрессіи, за прогрессъ, потому что этотъ принципъ, не сдерживаемый эстетически-развитымъ вкусомъ, приводитъ къ какофоніи. Наконецъ, какофонія иногда является результатомъ одного лишь оригинальничанія, въ которое драпируется бездарность, лишенная самобытной индивидуальности.

Исторія музыки, свидѣтельствуя о двухъ враждующихъ принципахъ музыки — благозвучіи и экспрессіи, — указывая на фактъ перевоспитанія самого слуха, который въ позднѣйшую эпоху наслаждается созвучіями, считавшимися прежде какофоничными, возбуждаетъ слѣдующіе вопросы, отъ разрѣшенія которыхъ зависитъ научная компетентность музыкальной критики. Во-первыхъ, спрашивается: есть ли возможность опредѣлить звуковое достоинство музыки на основаніи точныхъ данныхъ? Есть ли созвучія, абсолютно безобразныя, есть ли абсолютно красивыя: наконецъ, нѣтъ ли таковыхъ, съ которыми слухъ, находя ихъ сначала непріятными, можемъ впослѣдствіи примириться и, привыкнувъ къ нимъ, находить въ нихъ особенную прелесть (какъ, напримѣръ, для насъ многіе диссонансы съ своими разрѣшеніями кажутся прекрасными не въ силу лишь своего символически-психологическаго значенія, на которое указываетъ Шопенгауэръ, а благодаря прямому ихъ вліянію на нашъ вполнѣ къ нимъ привыкнувшій слухъ)? Эти вопросы относятся къ области физіологіи.

Вовторыхъ, необходимо рѣшить, въ чемъ заключается эта музыкальная экспрессія, [1]) ради которой, по свидѣтельству исторіи, благозвучіе приносится въ жертву? Что̀ выражаетъ музыка, каково ея содержаніе? Какія психологическія явленія совершаются въ

[1]) Объ экспрессіи въ искусствѣ см. книгу Sully Prudhomme, De l'expression dans les beaux arts Paris. 1883. Не смотря на множество весьма интересныхъ мыслей, высказанныхъ авторомъ о музыкѣ, (въ особенности о субъективномъ и объективномъ элементѣ въ этомъ искусствѣ), все таки онѣ менѣе значительны того, что говоритъ авторъ объ образовательныхъ искусствахъ вообще и живописи въ особенности.

душѣ композитора, изливающаго свое настроеніе въ формѣ художественныхъ звуковъ, какого рода отголосокъ этого настроенія возникаетъ въ сердцѣ слушателя и въ силу какихъ законовъ? Отвѣтъ ожидается отъ психологіи. Рѣшеніе этихъ вопросовъ упомянутыми науками даетъ возможность эстетикѣ установить преобладаніе или физіологическаго, или психологическаго фактора въ музыкѣ, а критикѣ—опредѣлить въ каждомъ отдѣльномъ произведеніи степень сохраненнаго благозвучія и достигнутой экспрессіи.

Но могутъ ли названныя науки при современномъ ихъ состояніи дать необходимыя для музыкальной эстетики и критики разъясненія?

Самый капитальный трудъ по физіологіи слуха есть, конечно, книга Гельмгольца: „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физіологическая основа для теоріи музыки“. Цѣль изслѣдованій автора заключается въ научномъ объясненіи звуковыхъ явленій вообще и законовъ, эмпирически установленныхъ теоріей музыки, въ особенности. Гельмгольцъ объясняетъ сущность тембра и причину консонирующихъ и диссонирующихъ звуковыхъ впечатлѣній.

Но онъ не даетъ отвѣта на самые существенные вопросы: Во-первыхъ, что должно преобладать въ музыкѣ: благозвучіе или экспрессія, и въ случаѣ необходимости компромиссовъ, чѣмъ нужно жертвовать, требованіями ли слуха или музыкальной характеристичностью и содержательностью? Во-вторыхъ, есть ли предѣлъ уступкамъ экспрессіи со стороны благозвучія, и нѣтъ ли возможности провести границу между необходимыми для музыкальной психологіи диссонансами и какофоніей, которую отнюдь нельзя допустить въ художественной музыкѣ? Наконецъ, Гельмгольцъ не опредѣляетъ законовъ слуховой эволюціи [1]), по которымъ можно было бы судить о рѣзкостяхъ каждой отдѣльной пьесы и причислять ихъ или къ абсолютно дурнымъ созвучіямъ, или къ такимъ, которыя лишь кажутся непріятными вслѣдствіе непривычки, а со временемъ могутъ получить полное право музыкальнаго гражданства. Гельмгольцъ (да и врядъ ли какой-либо другой физіологъ) не можетъ научно вывести изъ сомнѣнія, внушаемаго современнымъ состояніемъ музыки.

У новѣйшихъ композиторовъ диссонансы не только не приготовлены, какъ этого требуетъ строгій контрапунктическій стиль,

[1]) Интересные примѣры и соображенія по этому поводу у Амброса: „Geschichte der Musik“, Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 417—430.

не только замедляютъ свое разрѣшеніе, переходя въ другіе диссонансы [1]), которые въ концѣ концовъ находятъ соотвѣтствующіе консонансы, но вовсе не успокаиваютъ слухъ и переходятъ изъ одной рѣзкости въ другую, пренебрегая требованіями слуха и увлекаясь одною характеристикой содержанія. Какофонія ли это, или рѣзкость, которая кажется лишь таковою, а наши преемники ее оправдаютъ, какъ и нововведенія Монтеверде? [2]) Наконецъ, рядомъ съ усиливающеюся рѣзкостію въ современной музыкѣ [3]), замѣчается возрастаніе ритмическаго интереса и тембровой прелести. Какъ смотрѣть на эти явленія: какъ на маску, которая хитро скрываетъ безобразную сущность, или какъ на истинный прогрессъ искусства, доводящаго до nec plus ultra экспрессію смѣлостію рѣзкихъ созвучій, умѣя однако ихъ смягчать красотою звуковыхъ оттѣнковъ и интересными комбинаціями самыхъ разнообразныхъ ритмическихъ длительностей? На эти вопросы, касающіеся не экспрессіи, а чисто звукового впечатлѣнія, физіологія пока не даетъ отвѣта. По мнѣнію Гельмгольца, „эстетическій анализъ величайшихъ произведеній музыкальнаго искусства и пониманіе причинъ ихъ красотъ встрѣчаетъ всюду повидимому непреодолимыя препятствія“. (См. „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ“. Спб. 1875. Пер. Пѣтухова, стр. 516). По его мнѣнію, „главное затрудненіе будетъ здѣсь въ развитіи психическихъ мотивовъ, которые имѣютъ значеніе въ этой области. Здѣсь, конечно, начинается самая интересная часть музыкальной эстетики; здѣсь дѣло идетъ о томъ, чтобы объяснить прелесть ве-

---

[1]) Такой пріемъ называется ложною послѣдовательностію

[2]) Брендель пишетъ: „Для ознакомленія съ дѣйствительно новыми вещами прежде всего нужна привычка. Сначала мы поражены новизною, но, освоившись ближе, мы смотримъ на то же самое совсѣмъ другими глазами, невольно понимаемъ основательность поразившаго насъ явленія и перестаемъ останавливаться на одной его внѣшности, но достигаемъ усвоенія и внутренняго его содержанія“. (См. Brendel. Franz Liszt als Symphoniker. Leipzig. 1859. S. 6). Физіологическая основа критики должна была бы, помимо субъективнаго и условнаго элемента привычки, прямо опредѣлить: безусловно красивы, или какофоничны тѣ или другія звуковыя комбинаціи или же—принадлежатъ къ таковымъ, съ которыми слухъ можетъ освоиться лишь по истеченіи извѣстнаго времени, подчиняясь закону своего развитія?

[3]) Берліозъ иногда присоединяетъ къ особенно экстравагантнымъ послѣдовательностямъ примѣчанія, указывающія, что рѣзкость преднамѣрена композиторомъ, а не является результатомъ опечатки: Il n'ya pas de faute de copie ici; c'est bien l'accord de sol naturel mineur qui froisse de très-près l'accord de ré bémol majeur; l'auteur recommande de ne pas corriger leurs parties en mettant des bémols aux ré quintes de l'accord de sol“. Berlioz, „Episode de la vie d'un artiste Symphonie fantastique en cinq parties“.

ликихъ художественныхъ произведеній и научиться постигать внутреннія и внѣшнія движенія, вызываемыя различными настроеніями духа“ (Тамъ же, стр. 525).

Слѣдовательно, Гельмгольцъ признаетъ главный факторъ эстетическаго музыкальнаго впечатлѣнія въ психической эмоціи, производимой этимъ искусствомъ.

Музыкальная экспрессія является результатомъ символическаго значенія звуковъ, которые, какъ и зрительныя впечатлѣнія, отличаются отъ осязанія, обонянія и вкуса тѣмъ, что не только могутъ пріятно или непріятно раздражать внѣшнія чувства, но и обнаруживать разныя душевныя движенія. Пріятное или непріятное впечатлѣніе, испытываемое нашими внѣшними чувствами, зависитъ отъ законовъ ихъ организаціи и отъ свойствъ воспринимаемаго явленія. Не всегда слуховыя и зрительныя впечатлѣнія намъ нравятся или не нравятся въ силу ихъ символическаго значенія, а иногда по причинѣ чисто-физіологической. Такъ, напримѣръ, волнистая линія, линія красоты по Гогарту, намъ нравится потому, что вслѣдствіе самаго устройства глаза, ему легче, удобнѣе слѣдить за постепенными изгибами, чѣмъ за частыми угловатыми преломленіями [1]).

Точно также и звуки намъ могутъ нравиться или ненравиться на основаніи прямого ихъ вліянія на слухъ безъ всякихъ психологическихъ причинъ. Такъ, напримѣръ, если звукъ будетъ настолько силенъ, что можетъ повредить самый органъ слуха, то онъ произведетъ даже мучительное впечатлѣніе. Но и самыя отношенія между тонами пріятно или непріятно раздражаютъ ухо иногда на основаніи однихъ лишь физіологическихъ данныхъ. Научное объясненіе консонанса и диссонанса можно наглядно иллюстрировать слѣдующимъ примѣромъ. Если при спокойной, зеркальной поверхности воды будетъ въ нее брошено нѣсколько каменьевъ, то отъ каждаго изъ нихъ распространится все болѣе расширяющійся кругъ. Встрѣчаясь между собой, пересѣкая другъ друга, эти круги образуютъ сѣть линій, представляющихъ болѣе или менѣе сложный узоръ. Нѣчто подобное совершается и въ воздухѣ, гдѣ каждый звукъ распространяется волнообразно. Эта сѣть воздушнаго звукового узора

[1]) Ср. Мюллеръ „Къ сравнительной физіологіи глаза“, также: Вундтъ: „Душа человѣка и животныхъ“. Спб. 1868 г. Т. II, стр. 102, и прим. ко II тому, стр. 5.

доступна слуху, который испытываетъ тѣмъ большее впечатлѣніе консонанса, чѣмъ этотъ узоръ проще, и наоборотъ [1]). Слѣдовательно, не только отдѣльные звуки, но и созвучія могутъ нравиться или ненравиться на основаніи однихъ лишь физіологическихъ данныхъ. Вотъ, почему музыкальная критика, для опредѣленія степени благозвучія, должна принимать ихъ во вниманіе и вотъ причина, по которой физіологія слуха должна играть весьма важную роль въ музыкальной эстетикѣ.

Способность пріятно или непріятно раздражать глаза и уши, присущая слуховымъ и зрительнымъ впечатлѣніямъ, обусловливаетъ сходство зрѣнія и слуха съ осязаніемъ, обоняніемъ и вкусомъ. Но кромѣ этого общаго всѣмъ внѣшнимъ чувствамъ свойства, зрительныя и слуховыя впечатлѣнія имѣютъ въ высшей степени важный психологическій смыслъ, играя роль символовъ, обозначающихъ разныя движенія нашего чувства. Жестъ можетъ описать волнистую или угловатую линію и произвести такимъ образомъ физіологически-пріятное и непріятное впечатлѣніе; кромѣ того, тотъ же самый жестъ имѣетъ и психологическій смыслъ, служа выраженіемъ какого-нибудь аффекта, обнаруживая радость, гнѣвъ, отчаяніе, страхъ, удивленіе и проч. Точно также и звуки не только могутъ производить пріятное или непріятное впечатлѣніе на слуховые нервы, но служатъ символомъ психологическихъ процессовъ, присущихъ нашему духу. Каждый изъ насъ, обнаруживая свои чувства криками [2]), понимаетъ значеніе слышимыхъ звуковъ, издаваемыхъ человѣкомъ подъ вліяніемъ разныхъ душевныхъ настроеній. Это пониманіе обусловливается не логическою функціей нашего разума, а симпатіей. Подъ вліяніемъ страстнаго жеста или крика, въ насъ возбуждается настроеніе, аналогичное тому, которое въ нихъ обнаружилъ созерцаемый нами человѣкъ. Такимъ образомъ, слышимые нами звуки не только могутъ доставить намъ физіологически-пріятное или непріятное впечатлѣніе, но и возбудить въ нашемъ сердцѣ психологическій отголосокъ, соотвѣтствующій тому настроенію, которое было причиной ихъ возникновенія.

---

[1]) Ср. Beauquier, Philosophie de la musique. Paris. 1865, p. 195—196.

[2]) Ср. H. Taine „Philosophie de l'art". Paris. 1872. Deuxième édition. p. 68, 69 и Спенсера, „Происхожденіе и дѣятельность музыки" въ его книгѣ: „Научные, политическіе и философскіе опыты". Спб 1866. Томъ I, стр. 139—166.

Вотъ почему музыка есть дѣло не только слуха, но и души; вотъ причина, которая заставляла композиторовъ не только стремиться къ благозвучію, но и къ экспрессіи, ради которой иногда они приносили въ жертву звуковую, внѣшнюю, физіологическую прелесть своего искусства.

Музыка, имѣя своимъ прототипомъ крикъ, непосредственно выражающій душевныя движенія, есть какъ бы художественный вопль, исторгнутый изъ груди человѣчества роковыми ударами на пути культурнаго развитія. Философія исторіи музыки должна прослѣдить процессъ постепеннаго превращенія крика въ сложныя формы художественной музыки, процессъ, совершающійся въ этомъ искусствѣ параллельно съ обогащеніемъ внутренняго міра человѣческихъ аффектовъ, ищущихъ для своего обнаруживанія соотвѣтственныхъ звуковыхъ комбинацій [1]).

Экспрессія этихъ сочетаній есть содержаніе [2]) музыки; она облекается въ большую или меньшую степень благозвучія, составляющаго внѣшнюю форму этого искусства, чтобы не шокировать слуха, т. е. не оскорбить этого посредника между внутренними мірами композитора и слушателя. Благозвучіе музыки есть ея уступка матеріальной потребности двойственной природы человѣка, ищущей не только духовныхъ, но и физическихъ удовольствій. Психологическія наслажденія, доставляемыя музыкой, обусловливаются ея содержаніемъ. Послѣднее опредѣляетъ внутреннее достоинство музыкальныхъ произведеній.

Еслибы музыкѣ была доступна одна внѣшняя, формальная сторона, то для критики была бы достаточна одна физіологическая основа. Эту точку зрѣнія обнаруживаетъ Гансликъ въ своей книгѣ: „О музыкально-прекрасномъ“. Она извѣстна нашей публикѣ, благодаря переводу на русскій языкъ. Предѣлы этой статьи не допускаютъ полемики съ упомянутымъ авторомъ. Я ограничусь лишь указаніемъ нѣсколькихъ соображеній, устраняющихъ односторонность категорическаго отвѣта, даннаго Гансликомъ: въ чемъ заключается содержаніе музыки?—въ однихъ звукахъ. (См. Vom musikalisch-Schönen. Fünfte Auflage. Leipzig. 1876. S. 129, 133).

---

[1]) Ср. статью Зиммеля „Psychologische und ethnologische Studien uber Musik“, помѣщенную въ журналѣ „Volkerpsychologie und Sprachwissenschaft“. Bd. XIII, S. 261—305.

[2]) Lazarus. „Das Leben der Seele“. Berlin. 1882. Bd. 3, S. 79 ff.

Каждый изъ насъ испытывалъ способность музыки возбуждать настроенія. Это психическое явленіе научно объясняетъ Лацарусъ въ своей книгѣ: „Das Leben der Seele“. Berlin. Bd. III, S. 100 u. ff. [1]). Для нашей цѣли достаточно указать на всѣмъ извѣстные факты. Музыка можетъ намъ казаться благозвучной или неблагозвучной, смотря по тому, пріятное или непріятное впечатлѣніе она производитъ на нашъ слухъ. Въ такомъ случаѣ мы относимся къ музыкѣ съ физіологической точки зрѣнія. Кромѣ того, музыка кажется намъ веселой или грустной. Слѣдовательно, она возбуждаетъ въ насъ извѣстное душевное настроеніе, и мы, придавая ей такіе эпитеты, относимся къ ней психологически. Конечно, сама музыка не груститъ и не веселится. Мы испытываемъ тотъ или другой аффектъ, но такъ какъ онъ возникаетъ въ насъ подъ вліяніемъ музыки, то ее мы обозначаемъ прилагательнымъ, указывающимъ на наше состояніе духа. Дѣйствительно, если мы испытываемъ радостное и скорбное чувство, слушая музыку, то, значитъ, въ ней есть нѣчто, способное возбуждать въ душѣ слушателя то или другое настроеніе.

Подъ вліяніемъ музыки возникаетъ не только одно лишь веселое и скорбное чувство. Душевныя состоянія, вызванныя этимъ искусствомъ, весьма разнообразны, и иногда мы затрудняемся обозначить ихъ особенными названіями [2]). Тѣмъ не менѣе фактъ возникновенія въ насъ разныхъ настроеній подъ вліяніемъ музыки внѣ всякаго сомнѣнія. Оно и понятно. Если музыка выражаетъ и не самую страсть, а лишь ея „динамику“, что допускаетъ и Ганс-

---

[1]) Ср. Ambros, „die Grenzen der Musik und Poesie“. Leipzig. 1872. S. 56.

[2]) Это не значитъ, что музыка неспособна выражать опредѣленныя настроенія. Гансликъ (см. Hanslick, Vom musikalisch-Schonen, Leipzig. 1876. 5 Auflage, S. 30) приводитъ примѣръ Глуковской аріи на слова, выражающія высшее отчаяніе, которую можно спѣть на текстъ радостнаго содержанія, причемъ вовсе не обнаружится несоотвѣтствія между мелодіей и словами. Изъ этого примѣра отнюдь нельзя заключить о неспособности музыки выражать настроенія. Существуетъ замѣчательный законъ, по которому всѣ доведенные до высшей степени аффекты проявляются одинаково (См. St. Marc Girardin. Cours de litterature dramatique. Nouvelle édition, t. I, p. 9). Высшая радость сопровождается слезами, которыми выражается и скорбь. Музыка Глука выражаетъ высшую степень отчаянія, потому она годится для текста, проникнутаго высшею радостью. По поводу этой аріи Гевартъ пишетъ: „Что-бы о ней не говорили, въ ней выражена глубокая скорбь“. (Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand. 1875. T. I, p. 203).

ликъ [1]), т. е., если я слышу въ музыкѣ нѣчто подобное возрастанію или пониженію аффекта, то въ моемъ воображеніи можетъ возникнуть представленіе самого этого аффекта, которому я невольно сочувствую.

Музыка, навѣвая на слушателя извѣстное настроеніе, заставляетъ воображеніе представлять себѣ такія явленія, которыя способны возбуждать чувства, аналогичныя съ навѣваемымъ музыкой душевнымъ состояніемъ. Образы, рисуемые подъ вліяніемъ музыки, могутъ быть очень разнообразны у различныхъ слушателей, но характеръ навѣваемаго ими душевнаго состоянія будетъ въ общихъ чертахъ сходенъ и аналогиченъ съ характеромъ слушаемой музыки [2]).

Композиторъ, сочиняя вокальную или инструментальную музыку, выражаетъ свое личное настроеніе. Если даже онъ характеризуетъ своей музыкой различныя индивидуальности, выводимыя имъ въ оперѣ, то для этого онъ долженъ силою своего воображенія, такъ сказать, переселиться въ ихъ душу, поставить себя на ихъ мѣсто и заставить себя переживать съ ними волнующіе ихъ аффекты [3]). Въ особенности субъективный элементъ выступаетъ въ чисто инструментальной музыкѣ. Весь внутренній міръ композитора дѣйствуетъ такъ или иначе на его сочиненіе [4]). Достоинство внѣшней, звуковой стороны его музыки есть результатъ его эстетически-музыкальнаго дарованія и образованія. Экспрессія его твореній зависитъ отъ степени впечатлительности его темперамента и духовнаго его

---

[1]) Ср. Hanslik. „Vom musikalisch-Schonen“. Leipzig. 1876. S. 21. Ср. Lazarus „Das Leben der Seele“. Berlin. 1882. Bd. III. S. 177—179 и Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. S. 97.

[2]) Весьма рѣдко случается такое поразительное разногласіе, какое обозначилось въ объясненіи Героической симфоніи Бетховена Берліозомъ и Вагнеромъ (см. ниже).

[3]) У нѣкоторыхъ современныхъ эстетиковъ замѣчается тенденція привести всѣ искусства къ лиризму. Это въ особенности замѣтно у Veron, L'Esthétique, Paris. 1878. p. 123—130.

[4]) Гайднъ, просматривая сочиненія Бетховена, говорилъ ему „Въ вашихъ сочиненіяхъ будутъ находить много прекрасныхъ, даже удивительныхъ мѣстъ, но кое-что будетъ казаться темнымъ и страннымъ, потому что вы сами человѣкъ немного странный и мрачный, а стиль музыканта есть онъ самъ. Просмотрите мои сочиненія. Вы часто найдете въ нихъ нѣчто веселое, потому что я самъ такой“. См. A. W. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. Bd. II. S. 366—367. „Музыка есть художественное продолженіе ея творца, оттого она представляетъ его духовный портретъ“. См. Ambros, die Grenzen der Musik und Poesie. Leipzig. 1872. S. 21.

развитія. Послѣднее можетъ чрезвычайно расширить и усилить душевныя настроенія. Человѣкъ съ узкимъ умственнымъ кругозоромъ волнуется интересами, не переступающими границъ его личной жизни или жизни его близкихъ. Личность, духовно развитая, принимаетъ близко къ сердцу все, что касается до человѣчества вообще. Существуютъ композиторы, которымъ, кажется, были доступны лишь интересы танцующаго на балахъ бомонда (напримѣръ, Штраусъ). Причина, по которой музыка ихъ не въ силахъ мощно захватывать насъ за душу, заключается не въ недостаткѣ ихъ музыкальныхъ способностей, а въ мелкости ихъ интересовъ. То, что сообщаетъ необычайную мощь твореніямъ Бетховена, объясняется величіемъ его нравственнаго облика [1]). Это была личность, стоящая неизмѣримо выше обычнаго уровня умственнаго развитія, встрѣчаемаго между музыкантами. Въ то время, какъ Гайднъ и Моцартъ оставались чужды умственному движенію своего времени, Бетховенъ является человѣкомъ, вполнѣ усвоившимъ себѣ результаты культурнаго прогресса XVIII вѣка. Оттого ему пришлось пережить и много религіозныхъ сомнѣній, и тревожно слѣдить за ураганомъ на политическомъ горизонтѣ, что̀, вмѣстѣ съ ударами его личной судьбы, не сломившей однако его энергіи, и вылилось въ титанически-грандіозныхъ его твореніяхъ...

Достоинство композиціи весьма существенно обусловливается ея содержаніемъ, зависящимъ съ своей стороны отъ степени духовнаго развитія автора. Это достоинство не спеціально-эстетическое, но непремѣнно должно приниматься въ разсчетъ критикой. Искусство дѣйствуетъ на насъ не только силою своей чарующей красоты. Когда мы созерцаемъ художественныя произведенія, вѣдь мы остаемся цѣльными людьми, сохраняя весь запасъ нашихъ знаній, всю высоту достигнутаго нами нравственнаго идеала. Мы не только любуемся художественнымъ произведеніемъ, но интересуемся его содержаніемъ и сочувствуемъ изображеннымъ аффектамъ. Совершенно справедливо замѣчаетъ Лацарусъ: „психологическое изслѣдованіе показываетъ намъ, что въ процессахъ творенія и воспрія-

[1]) Слова Клейна объ Эсхилѣ, Моцартѣ, Шекспирѣ и Бетховенѣ относятся къ каждому искреннеему художнику. Всѣ художественные шедевры, пишетъ Клейнъ, „обагрены сердечною кровью своихъ творцовъ, омочены ихъ духовными слезами и исполнены скорбью ихъ горькой участи“. (См. Klein, Geschichte des Drama's, Leipzig, 1865. Bd. I, S. 259)

тія красоты никогда не участвуютъ одни лишь эстетическіе элементы, всего же менѣе замѣчается ихъ исключительное вліяніе въ самыхъ благородныхъ и высшихъ произведеніяхъ".

Критическая оцѣнка музыкальныхъ пьесъ непремѣнно должна имѣть въ виду ихъ содержаніе, то-есть, сообразоваться съ психологическими процессами, возбуждать которые имѣлъ въ виду композиторъ. Ошибки музыкальной критики, начиная съ Артузи до рецензентовъ, враждебныхъ Бетховену, зависятъ отъ отсутствія психологической основы. Произведенія композиторовъ цѣнились исключительно съ музыкальной точки зрѣнія. Рѣзкости, оригинальныя комбинаціи, отступленія отъ правилъ теоріи, мотивированныя экспрессіей, слѣдовательно, психологическимъ элементомъ музыки, порицались на основаніи слуховыхъ впечатлѣній. Чтобы вѣрно судить о произведеніяхъ, отступающихъ отъ шаблонныхъ и рутинныхъ формъ, необходимо принять во вниманіе тѣ психологическія причины, которыми руководствовался композиторъ, рѣшившійся принести благозвучіе въ жертву экспрессіи. Если отъ этой жертвы психологическій интересъ его творенія усилился, то послѣднее осуждать на основаніи одной его формы несправедливо, какъ это доказала исторія. Правъ оказался не Артузи, ратовавшій за благозвучіе, а Монтеверде, который нашелъ въ рѣзкости диссонансовъ музыкальный элементъ, способный изображать душевныя волненія, вызванныя страстными аффектами.

Съ точки зрѣнія психологической основы иногда возможно порицаніе самого благозвучія, если оно мѣшаетъ вѣрной характеристикѣ. Интересный примѣръ неумѣстнаго благозвучія представляетъ „Лѣсной Царь" Фр. Шуберта. Пѣніе призрака, испугавшаго ребенка, и аккомпаниментъ этой мелодіи до того благозвучны, что испугъ мальчика не мотивированъ въ музыкѣ. Но, можетъ быть, Шубертъ имѣлъ въ виду, что Лѣсной Царь есть существо сверхъестественное, поэтому послѣдній, желая привлечь къ себѣ ребенка, старался пѣть самыя сладкія изъ доступныхъ для него мелодій? Но я позволилъ бы себѣ возразить, что все таки музыкальная характеристика, хотя бы, напримѣръ, въ аккомпаниментѣ, требуетъ какого нибудь демоническаго элемента. Его отсутствіе лишило всякой музыкальной индивидуальности Лѣсного Царя въ балладѣ Шуберта. Эта ошибка выступаетъ особенно ярко, если съ музыкой сличить картины съ тѣмъ же сюжетомъ. Когда я смотрѣлъ на про-

изведенія Шнорра и Швинда въ Мюнхенской картинной галлереѣ Шака, произведенія, имѣющія своимъ сюжетомъ того-же „Лѣсного Царя“ Гете [1]), то я невольно подумалъ, что было бы, если бы художники нарисовали, вмѣсто страшнаго привидѣнія, какую-нибудь красивую фигуру? Безсмыслица, несмотря на какое бы то нибыло эстетическое достоинство послѣдней, бросилась бы въ глаза. У названныхъ художниковъ Лѣсной Царь нарисованъ въ видѣ страшнаго привидѣнія: оттого страхъ малютки понятенъ. Какъ живописецъ не имѣетъ права, ради красоты, превращать лѣсного царя въ красавца, такъ и Шубертъ не долженъ былъ-бы, ради благозвучія, жертвовать музыкальной характеристикой изображаемаго лица. Насколько музыка въ состояніи иллюстрировать демоническій элементъ, мы знаемъ изъ другого произведенія того же Ф. Шуберта, а именно изъ его „Двойника“ (Doppelgänger).

Итакъ психологическія соображенія иногда приводятъ критику къ оправданію жертвы благозвучіемъ ради экспрессіи, и, наоборотъ, къ порицанію благозвучія, мѣшающаго вѣрной музыкальной характеристикѣ.—Главная трудность психологической музыкальной критики заключается въ томъ, что содержаніе этого искусства ограничивается самыми общими настроеніями, оттого опредѣленія музыкальной характеристики зависятъ отъ весьма разнообразныхъ субъективныхъ причинъ. Трудно встрѣтить двухъ людей, согласныхъ на счетъ содержанія инструментальнаго произведенія [2]). Но такое же или почти такое разногласіе замѣчается и въ отношеніи самого благозвучія. Лишь контрапунктическія произведенія въ строгомъ стилѣ допускаютъ вполнѣ объективную критику ихъ спеціально-звукового достоинства. По исчезновеніи этой абсолютно-правильной музыки, благозвучіе оцѣнивается на основаніи разнообразнаго вкуса публики, подобно тому, какъ она, по субъективному впечатлѣнію, судитъ и о содержаніи пьесъ.

Разногласіе мнѣній о содержаніи музыкальныхъ произведеній и ихъ достоинствъ не служитъ доказательствомъ невозможности научно-достовѣрной оцѣнки [3]). Это разногласіе зависитъ не отъ отсут-

[1]) Сравненіе различныхъ произведеній искусствъ на одинъ и тотъ же сюжетъ можетъ служить важнымъ подспорьемъ для критики. Значеніе «Сравнительной эстетики», науки только-что зарождающейся, я указывалъ въ статьѣ «Поэзія и начертательныя искусства».

[2]) Содержаніе вокальнаго произведенія опредѣляется текстомъ.

[3]) Ср. Lazarus. «Das Leben der Seele». Berlin. 1882. Bd. III. S. 100—106.

ствія общихъ законовъ, которые могли-бы служить опорою правильнымъ сужденіямъ, а отъ отсутствія правильнаго метода и отъ сложности предмета. Вопросъ о содержаніи и экспрессіи музыки усложняется главнымъ образомъ, во-первыхъ, неопредѣленностію этого искусства[1]), дающаго какъ бы самыя общія схемы настроенія, во-вторыхъ, разнообразными индивидуальностями слушателей... При слушаніи мотета Палестрины, пишетъ Амбросъ, одинъ чувствуетъ какъ-бы вѣяніе ужасовъ вѣчности; другой испытываетъ тоже чувство, но въ состояніи также дать себѣ отчетъ въ техническихъ пріемахъ: во вступленіи голосовъ, въ слышанныхъ аккордахъ, вслѣдствіе чего впечатлѣніе отъ музыки пріобрѣтаетъ особую окраску. Третій, давая себѣ подобный же отчетъ, не находитъ, однако, рѣшительно ничего привлекательнаго въ этой музыкѣ и признаетъ за ней лишь только одинъ историческій интересъ. Четвертый-же, слушая ее, испытываетъ одну лишь страшную скуку. Первый слушатель этого маленькаго примѣра—человѣкъ съ глубокимъ религіознымъ чувствомъ, второй—тоже, да притомъ музыкально-образованъ, третій обладаетъ такимъ же знаніемъ этого искусства, но не одинаковою духовною жизнью, у четвертаго-же нѣтъ ни того, ни другого. — Слышится вальсъ Штрауса. На одного онъ дѣйствуетъ подобно Оберонову рогу—„прямо на ноги“; и если ему нельзя танцовать, то по-крайней мѣрѣ онъ обозначаетъ тактъ рукой, ногой и головой. Его сосѣдъ сидитъ неподвижно въ позѣ статуи Мемнона съ совершенно равнодушнымъ лицомъ. Первый—веселый bon vivant, второй сухой, дѣловой человѣкъ. (Ср. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. Leipzig. 1872. S. 38).

Фактъ разнообразнаго вліянія музыки, какъ замѣчаетъ Амбросъ, служитъ доказательствомъ того, что музыка дѣйствуетъ психологически, а не только въ одномъ лишь матеріальномъ смыслѣ. Люди, взятые для только что приведеннаго примѣра, одинаково организо-

---

[1]) Впрочемъ и въ другихъ искусствахъ вопросъ объ экспрессіи приводитъ къ весьма разнорѣчивымъ толкамъ. Такъ, напримѣръ, весьма разнорѣчивы мнѣнія объ экспрессіи Антиноя. Лабанъ (F. Laban, Der Gemuthsausdruck des Antinous, Berlin. 1891) указываетъ на то, что въ объясненіяхъ выраженія Антиноя сказывается вліяніе оптимизма 18 вѣка, пессимизма первой половины 19 вѣка и реализма настоящаго времени. Овербекъ, не отрицая красоты этого бюста, пишетъ что въ его экспрессіи есть нѣчто мертвое и оцѣненѣлое. (См. I. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. Vierte Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 511, 524).

ваны физіологически: разница впечатлѣній отъ музыки зависитъ въ этомъ случаѣ отъ различія ихъ духовнаго развитія.

Но какъ-бы ни были разнообразны единицы, составляющія массу, онѣ, съ одной стороны, болѣе или менѣе настроены въ унисонъ съ душевнымъ состояніемъ общества въ данный историческій моментъ, съ другой, имъ присущи въ той или другой степени общечеловѣческія чувства. Кромѣ того, изъ общества выдѣляется обыкновенно небольшой процентъ людей, живущихъ наиболѣе энергичною психической жизнію и, достигая высшаго духовнаго развитія, испытываютъ настроенія, недоступныя для массы. Поэтому и музыка носитъ на себѣ, частью, модный характеръ, частью, сохраняетъ общечеловѣческія чувства, наконецъ, въ геніальныхъ своихъ композиторахъ возвышается до наиболѣе идеальнаго настроенія, доступнаго для человѣческаго духа въ данный историческій моментъ. Такъ, напримѣръ, въ недавнее время, модное настроеніе общества находило музыкальное выраженіе въ опереткѣ и шансонеткахъ, этой музыкальной порнографіи, которая вмѣстѣ съ литературной являлась самой опасной соперницей со всѣми другими родами искусства. Но подобно тому, какъ развращенная чувственность не въ состояніи истребить любовь, составляющую одно изъ прочнѣйшихъ общечеловѣческихъ чувствъ, эротическая музыка, въ формѣ задушевныхъ романсовъ для образованнаго общества и народныхъ пѣсенъ на любовный текстъ для низшаго сословія, представляетъ весьма достаточный репертуаръ для удовлетворенія музыкальнаго чувства влюбленныхъ, въ идеальномъ смыслѣ этого слова, или людей способныхъ интересоваться этимъ настроеніемъ и раздѣлять его. Весьма немногіе, возвышаясь надъ низкою чувственностью, сохраняя въ себѣ общечеловѣческія чувства, достигаютъ до настроенія, хотя и свойственнаго нашей природѣ, но скорѣе являющагося лишь какъ исключеніе, именно: самоотверженной любви къ человѣчеству. Это альтруистическое настроеніе, какъ результатъ высшаго этическаго міросозерцанія, нашло въ 9-ой симфоніи Бетховена достойное для себя художественное выраженіе.

Критика, имѣющая цѣлью всестороннюю оцѣнку разбираемаго ею музыкальнаго произведенія, должна опредѣлить характеръ его настроенія. Творенія, какъ-бы ни были изящны по своей формѣ, но выражающія лишь низшіе аффекты и имѣющія огромный успѣхъ только вслѣдствіе нравственнаго паденія общества,—такія творенія

не могутъ быть высоко цѣнимы. Штраусъ и Оффенбахъ—композиторы высоко-талантливые; ихъ второстепенное значеніе обусловлено содержаніемъ ихъ музыки, вращающейся въ сферахъ, болѣе или менѣе далекихъ отъ высшихъ этическихъ идеаловъ.

Высшимъ музыкальнымъ произведеніемъ будетъ то, которое при наиболѣе изящной формѣ проникнуто наиболѣе интенсивной экспрессіей, выражающей наиболѣе глубокія психическія настроенія людей, достигнувшихъ въ данный историческій моментъ наибольшаго духовнаго развитія. Слѣдовательно, критика, долженствующая правильно цѣнить высшее проявленіе музыкальнаго генія, обязана имѣть въ лицѣ своихъ представителей людей, стоящихъ на высотѣ, достигнутой самою передовою частью цивилизованнаго общества.

Но какъ-бы ни былъ развитъ критикъ въ смыслѣ эстетическомъ, умственномъ и моральномъ, все таки сужденіе о содержаніи музыки, основанное на личномъ, вызванномъ ею настроеніи, слишкомъ субъективно, чтобы можно было ограничиваться при оцѣнкѣ достоинства разбираемаго музыкальнаго произведенія одною психологическою основой, при томъ еще такъ недостаточно разработанной для спеціальной цѣли разбираемаго нами искусства.

Поэтому не слѣдуетъ упускать изъ вниманія законовъ, найденныхъ общею, не спеціально-музыкальною эстетикою, имѣющихъ равное значеніе для всѣхъ искусствъ и оттого пріобрѣтающихъ тѣмъ большій авторитетъ.

Хотя эстетика только что освободилась отъ метафизическаго періода своего существованія, отмѣченнаго безплодною тратою громаднаго умственнаго напряженія [1]), хотя позитивная наука о прекрасномъ началась еще весьма недавно, но все таки пріобрѣтены нѣкоторые цѣнные результаты, въ смыслѣ болѣе или менѣе общихъ законовъ, благодаря наблюденіямъ надъ прекраснымъ вообще и надъ спеціальною красотою каждаго изъ искусствъ въ частности. Предѣлы этой статьи не позволяютъ сдѣлать полнаго обозрѣнія всѣхъ эстетическихъ законовъ, имѣющихъ свое значеніе и для музыки. Доказательствомъ важности обще-эстетической основы для музыкальнаго критика можетъ служить нѣсколько примѣровъ.

---

[1]) Ср. Emil du Bois-Raymond, Naturwissenschaft und Kunst. Leipzig. 1891. S. 12—13.

Одинъ изъ наиболѣе общихъ законовъ эстетики найденъ Цейзингомъ. Въ его книгѣ „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers“ установлено постоянное отношеніе частей пропорціональныхъ предметовъ, а именно: оказывается, что меньшая часть относится къ бо́льшей, какъ бо́льшая къ цѣлому. Открытіе этого закона (золотого разрѣза) увлекло автора до того, что онъ распространилъ его даже на нравственный міръ, въ чемъ заслужилъ справедливый упрекъ со стороны Вундта, не соглашающагося даже въ его примѣненіи къ музыкѣ [1]). Однако если съ Цейзингомъ нельзя согласиться безусловно въ примѣненіи этого закона къ видимымъ предметамъ, даже къ человѣческому тѣлу, служившему исходнымъ пунктомъ изслѣдованій Цейзинга [2]), то подтвержденіемъ закона пропорціональности въ музыкѣ служитъ, во-первыхъ, мажорное трезвучіе. Отношеніе чиселъ колебанія звуковъ, входящихъ въ составъ этого наиболѣе совершеннаго изъ аккордовъ, выражаются числами, установленными закономъ пропорціи, а именно, аккордъ: До-до-соль ми является результатомъ слѣдующаго отношенія чиселъ колебанія: 1, 2, 3, 5 [3]). Во вторыхъ, оказалось, что многія произведенія Гайдна и Моцарта дѣлятся на двѣ не равныя части, находящіяся другъ къ другу или въ почти, или въ совершенно пропорціональномъ отношеніи [4]).

Законъ пропорціональности, очевидно доказанный въ музыкѣ, и законъ симметріи, обнаруживающійся въ ритмическомъ соотвѣтствіи періодовъ, въ восходящемъ и нисходящемъ направленіи мелодіи, въ послѣдовательномъ проявленіи мотива во всѣхъ, входящихъ въ составъ произведенія, голосахъ и т. п.,—управляетъ архитектоническою стороною музыки [5]). Вотъ, отчего Гете называлъ архи-

---

[1]) „Цейзингъ впадаетъ въ ошибку, простительную человѣку, открывшему новый законъ, но часто вредящую его собственному дѣлу, видя осуществленіе своего принципа вездѣ, не только тамъ, гдѣ есть формы, какъ, напримѣръ, въ царствѣ животныхъ и растеній и въ цѣлой природѣ, но и въ мірѣ звуковъ и даже въ нравственной области“. Вундтъ. Душа человѣка и животныхъ. Спб. 1868. Т. II. Примѣчанія и дополненія, стр. 5.

[2]) Весьма важныя ограниченія закона Цейзинга сдѣланы Кестлинымъ. (См. Dr. Karl. Kostlin, Aesthetik. Tubingen. 1869. S. 135).

[3]) См. Krause. Vorlesungen uber Aesthetik. Leipzig. 1882. S. 47, также Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 32—34.

[4]) Ad. Kullak. Das musikalisch-Schone, S. 80.

[5]) См. Ambros „Die Grenzen der Musik und Poesie. Leipzig“. 1872. S. 25.

тектуру застывшей музыкой [1]). Архитектоническая правильность музыки несравненно болѣе, чѣмъ обиліе консонансовъ, обусловливаетъ внѣшнюю красоту ея формы. Какъ уже было замѣчено, къ диссонансамъ слухъ весьма быстро привыкаетъ. Поэтому композиторы смѣло прибѣгаютъ къ нимъ, ради усиленія экспрессіи. Но послѣдняя начинаетъ уродовать и кристаллическую правильность музыкальнаго зодчества. Это особенно замѣчается при стремленіи музыки воспроизводить поэтическіе сюжеты, т. е. въ такъ называемой програмной музыкѣ.

Эстетика должна опредѣлить, что̀ важнѣе для музыки: ея архитектоническая правильность или влагаемое въ нее поэтическое содержаніе. Фехнеръ въ своей книгѣ „Vorschule der Aesthetik“ указываетъ на то, что нѣкоторыя искусства основываютъ свои эффекты преимущественно на образахъ и представленіяхъ, вызываемыхъ путемъ ассоціаціи идей, а другія преимущественно имѣютъ цѣлью прямое вліяніе на внѣшній органъ, который воспринимаетъ производимое ими впечатлѣніе. Къ первымъ, напримѣръ, принадлежитъ, по мнѣнію Фехнера, живопись, ко вторымъ—музыка.

Одинъ изъ главныхъ законовъ красоты музыкальной формы заключается въ повтореніи мотивовъ, обусловливающемъ музыкальную симметрію. Послѣдняя проявляется во всей свой изящной правильности въ такъ называемомъ трехъ-колѣнномъ складѣ. Онъ заключается въ слѣдующемъ. Главному мотиву, появляющемуся въ первомъ колѣнѣ, противопоставляется второй, представляющій болѣе или менѣе яркій контрастъ съ предыдущимъ. Третье колѣно состоитъ не изъ новой темы, которая разрушила-бы [2]) единство, а изъ повторенія перваго колѣна, мотивъ котораго такимъ образомъ съ двухъ сторонъ обрамливаетъ мотивъ второго, служащаго какъ-бы центромъ съ одинаковыми частями по той и другой сторонѣ.

Мы видѣли, что благозвучіе въ смыслѣ консонансовъ было неразъ приносимо въ жертву экспрессіи, слѣдовательно, содержанію.

---

[1]) „Я нашелъ въ бумагахъ листокъ, сказалъ нынче Гете, гдѣ я называю архитектуру закостенѣвшею музыкою. И дѣйствительно, это похоже на правду; настроеніе, въ которое приводитъ насъ архитектура, весьма близко къ впечатлѣнію отъ музыки“. См. Разговоры Гете, собранные Эккерманомъ. Переводъ съ нѣмецкаго Д. В. Аверкіева. Спб. 1891 г. Часть вторая. Стр. 155.

[2]) Второе колѣно не нарушаетъ единства, потому что контрастъ есть противоположность въ однородномъ.

Но можно-ли жертвовать въ интересахъ сюжета правильностію формы,—поэтическому элементу музыки — ея архитектоническимъ принципомъ?

Если правъ Фехнеръ, утверждающій, что музыкѣ присуще болѣе непосредственное вліяніе на слухъ, чѣмъ представленія, вызванныя путемъ ассоціаціи, то слѣдуетъ сохранять, во что бы-то ни стало, правильность формы, основанную на симметріи и пропорціональности. Но, можетъ быть, дальнѣйшее развитіе музыки докажетъ, что подобно тому, какъ слухъ примирился съ диссонансами, точно также онъ свыкнется съ обезображенной архитектонической формой музыки и станетъ искать лишь соотвѣтствія между звуками и содержаніемъ, отвыкнувъ отъ прелести соотвѣтствія между частями самого тоническаго зданія? Дѣйствительно, въ современной, въ особенности такъ называемой, програмной музыкѣ, кристаллизація музыкальной формы нарушена требованіемъ сюжета. Поэзія почти свободна отъ архитектоническихъ путъ, налагающихъ требованіе симметріи и пропорціональности. Поэтическіе сюжеты далеко не всегда требуютъ повторенія частей. Поэтому, музыка, взявшая на себя задачу воспроизвести поэтическое содержаніе, весьма часто принуждена отказываться отъ своей архитектонической формы [1]).

Но, вотъ, факты, заставляющіе меня предполагать, что Фехнеръ правъ, и возбуждающіе сомнѣніе въ возможности жертвовать музыкальной архитектоникой, ради поэтическаго сюжета. Одинъ изъ геніальнѣйшихъ представителей програмной музыки, Францъ Листъ, воспроизвелъ въ одной изъ своихъ „Симфоническихъ поэмъ“ характеры главныхъ лицъ гетевскаго Фауста [2]), при помощи одной инструментальной музыки. Въ первой изъ трехъ частей этой симфонической поэмы изображена личность самого Фауста, то есть звуками охарактеризована его индивидуальность. Фаустъ Гете есть психическая проблема, ставящая вопросъ, въ чемъ человѣкъ можетъ найти высшее удовлетвореніе въ жизни, и дающая на него отвѣтъ. Фаустъ, не найдя разрѣшенія мучившихъ его сомнѣній въ своей умственной дѣятельности, сталъ искать удовлетворенія, или, вѣрнѣе, самозаб-

[1]) Противорѣчіе поэзіи съ музыкальной архитектоникой уже проявлялось и ранѣе современной програмной музыки, именно: въ оперныхъ аріяхъ съ повтореніемъ первой части („aria da capo“), причемъ это повтореніе, требуемое ради симметріи, часто не только не мотивировалось текстомъ, но прямо ему противорѣчило.

[2]) Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern.

венія въ объятіяхъ Гретхенъ, потомъ въ честолюбивой политической дѣятельности и наконецъ, очистившись отъ эгоистическихъ страстей въ безкорыстномъ созерцаніи греческой идеальной красоты, понялъ, что высшее блаженство, изъ-за котораго стоитъ жить, бороться и работать, заключается въ сознаніи добра, сдѣланнаго людямъ. Листъ весьма удачно изображаетъ неудовлетворяющее мучительное блужданіе Фауста по умственному лабиринту въ темѣ, построенной на чрезмѣрномъ трезвучіи, представляющемъ весьма рѣзкій диссонансъ, способный на весьма разнообразныя разрѣшенія, а потому очень удачно иллюстрирующій сомнѣнія Фауста, вопрошающаго то одну, то другую науку.

Слѣдуя за перипетіями духовнаго міра Фауста, Листъ долженъ былъ бы наконецъ выразить радостное настроеніе, сопровождающее благодѣтельную энергію Фауста, готовящагося совершить дѣло, за которое его благословитъ безконечный рядъ будущихъ поколѣній. Но Листъ намъ показываетъ опять ту же тему, явившуюся въ началѣ сочиненія, гдѣ такъ удачно воспроизведенъ прежній Фаустъ, Фаустъ метафизики, на котораго такъ не похожъ Фаустъ, отдавшійся практически-полезной дѣятельности, реализирующей идею добра. Зачѣмъ же понадобилась Листу опять эта тема, столь несоотвѣтствующая духовному настроенію Фауста послѣдней формаціи? Отнюдь не для выраженія поэтическаго сюжета, а ради музыкальной архитектоники, ради прелести формы, основанной на симметріи, которая въ данномъ случаѣ одержала блестящую побѣду въ музыкальной натурѣ Листа надъ его поэтическими тенденціями.

Тоже самое я вижу и въ симфонической поэмѣ того же композитора, написанной на „Идеалы“ Шиллера. Листъ присовокупилъ къ названному поэтическому произведенію совершенно ненужное добавленіе, которое, однако, даетъ ему возможность повторить тему первой части и доставить своей симфоніи изящество архитектонической формы, благодаря полученной симметріи [1]).

Указанные факты, свидѣтельствующіе объ одномъ ихъ величайшихъ представителей програмной музыки, жертвующемъ послѣдовательностью въ проведеніи своей тенденціи, заключающейся въ убѣжденіи, что музыка способна изображать поэтическіе сюжеты, жертвующемъ музыкальной характеристикой ради музыкальной симметріи,—такіе

[1]) См. ниже замѣтку объ идеалахъ Листа.

факты даютъ мнѣ право предполагать, что инструментальная музыка есть искусство, въ которомъ преобладаетъ принципъ непосредственнаго вліянія на слухъ, слѣдовательно—архитектоническій элементъ надъ поэтическимъ.

Приведенные примѣры показываютъ важность основы, представляемой общею эстетикой для музыкальной критики.

Наконецъ, спеціально-музыкальной эстетикѣ предстоитъ изслѣдовать, на сколько ритмъ и оттѣнки силы звука (начиная отъ pianissimo до fortissimo со всѣми переходными ступенями) служатъ, съ одной стороны, въ интересахъ слуха, съ другой—души, то есть значеніе ихъ для красоты внѣшней формы, съ одной стороны, и какъ средство усиленія экспрессіи и музыкальной характеристики—съ другой. Спеціально-музыкальной эстетикѣ долженствуетъ рѣшить и слѣдующій вопросъ при разборѣ отдѣльныхъ музыкальныхъ произведеній: отступленія отъ правилъ теоріи сдѣланы-ли вслѣдствіе недостатка техники, или являются результатомъ силы таланта, который не укладывается въ установленныя теоріей рамки, разрываетъ ихъ и создаетъ новыя формы?

Этотъ вопросъ музыкальная эстетика можетъ рѣшить подробнымъ изученіемъ разбираемаго ею композитора. Если онъ обнаруживаетъ высшую техническую виртуозность, если ошибки противъ теоріи сдѣланы имъ не вслѣдствіе неумѣнія, а пренебреженія къ правиламъ, умѣстное исполненіе которыхъ онъ успѣлъ уже показать, то такія ошибки не должны порицаться критикой, историческій опытъ которой заставляетъ ея представителей быть весьма осторожными въ своихъ приговорахъ.

Весьма важно для спеціально-музыкальной эстетики установить и объяснить терминологію музыкальной критики. Говорить о музыкѣ весьма затруднительно, потому что эффекты, производимые этимъ искусствомъ, трудно поддаются словесному изображенію и опредѣленію. Оттого въ музыкальной критикѣ часто встрѣчаются разныя болѣе или менѣе неопредѣленныя, вычурныя выраженія и метафоры. Весьма часто звуковые эффекты опредѣляются терминами, заимствованными изъ лексикона зрительныхъ ощущеній. Для объясненія и установленія терминологіи въ музыкальной критикѣ можетъ помочь указанная уже книга Сюлли Прюдомма „L'expression dans les beaux arts“, въ особенности таблица выраженій, обозначающихъ различныя

чувства и ощущенія (приложенная къ стр. 80) и глава VIII въ книгѣ III (стр. 380—393).

Сдѣланный очеркъ основъ музыкальной критики указываетъ на то, что многія изъ нихъ еще недостаточно разработаны въ научномъ смыслѣ. Поэтому вполнѣ достовѣрныя сужденія о достоинствѣ музыкальныхъ произведеній—дѣло будущаго. Но во всякомъ случаѣ, принимая въ соображеніе указанныя основы, критика менѣе рискуетъ ошибаться, чѣмъ полагаясь на одинъ личный вкусъ своихъ представителей, какъ она обыкновенно дѣлаетъ теперь [1]).

Сужденія, основанныя на личномъ вкусѣ, представляютъ значительный интересъ, и тѣмъ большій, чѣмъ даровитѣе индивидуальность человѣка, высказывающаго свои впечатлѣнія. Автору не нужно быть даже музыкантомъ по профессіи. Мысли о музыкѣ, или, вѣрнѣе, навѣянныя музыкой, подъ перомъ, напримѣръ, Генриха Гейне, представляютъ драгоцѣнный матеріалъ для музыкальной психологіи [2]). Въ высшей степени любопытны музыкальныя рецензіи Шумана и Берліоза, столь часто угадывавшихъ еще только зарождавшіеся таланты. Названные великіе маэстро часто безошибочно судили, полагаясь на свой музыкальный инстинктъ, симпатизируя всему хорошему въ ихъ искусствѣ, тотчасъ привѣтствуя каждое новое восходящее музыкальное свѣтило [3]).

Но какъ бы ни были вѣрны сужденія, основанныя на личномъ вкусѣ, они не имѣютъ научной достовѣрности. Историческіе факты намъ показали, что весьма даровитые композиторы не поняли совре-

---

[1]) „Нельзя ничего утверждать, ни отрицать, пишетъ Бѣлинскій, на основаніи личнаго произвола, непосредственнаго чувства, или индивидуальнаго убѣжденія: судъ принадлежитъ разуму, а не лицамъ, и лица должны судить во имя общечеловѣческаго разума, а не во имя своей особы. Выраженія. „мнѣ нравится, мнѣ не нравится“, могутъ имѣть свой вѣсъ, когда дѣло идетъ о кушаньяхъ, винахъ, рысакахъ, гончихъ собакахъ и т. п.; тутъ могутъ быть даже свои авторитеты. Но когда дѣло идетъ о вліяніяхъ исторіи, науки, искусства, нравственности,—тамъ всякое я, которое судитъ самовольно и бездоказательно, основываясь только на своемъ чувствѣ и мнѣніи, напоминаетъ собою несчастнаго въ домѣ умалишенныхъ, который, съ бумажною короною на головѣ, величаво и благоуспѣшно правитъ своимъ воображаемымъ народомъ, казнитъ и милуетъ, объявляетъ войну и заключаетъ миръ, благо никто ему не мѣшаетъ въ этомъ невинномъ занятіи“. См. Сочиненія В. Бѣлинскаго. Москва. 1866. Изданіе второе. Часть шестая стр. 197—198.

[2]) См. Генрихъ Гейне. Флорентинскія ночи (пер. П. Вейнберта. Т. III.), Парижскія письма (пер. Сѣрова).

[3]) Такъ, напримѣръ, Шуманъ привѣтствовалъ Шопена, Берліозъ Глинку.

менныхъ имъ геніевъ (стоитъ вспомнить приведенныя выше мнѣнія Шпора и Мендельсона о 9-й симфоніи Бетховена). Наука требуетъ точныхъ доказательствъ. Отзывъ, основанный на субъективномъ впечатлѣніи, констатируетъ лишь фактъ, касающійся не самого произведенія, а его слушателя. Еслибы между впечатлѣніемъ слушателя и музыкальнымъ произведеніемъ существовало постоянное, неизмѣнное отношеніе, еслибы хорошая пьеса всегда производила бы пріятное, а дурная—непріятное впечатлѣніе, то тогда личный вкусъ имѣлъ бы значеніе прочнаго критерія въ сужденіяхъ о достоинствѣ музыкальныхъ произведеній. Но такъ какъ исторія доказала, что самые авторитетные судьи дѣлали весьма значительные промахи, полагаясь на свой вкусъ, то поэтому выражаемыя впечатлѣнія, произведенныя музыкой, имѣютъ психологическій, но отнюдь не эстетическо-критическій интересъ. Мнѣнія о музыкѣ могутъ послужить весьма важнымъ матеріаломъ для музыкальной психологіи. Причины, по которымъ слушаемое музыкальное твореніе производитъ то или другое впечатлѣніе, заключаются не столько въ объективныхъ, сколько въ субъективныхъ условіяхъ. Каждый человѣкъ, подъ вліяніемъ своей личной жизни, бываетъ болѣе или менѣе пессимистически или оптимистически настроенъ. Оттого воспринимаемыя имъ впечатлѣнія отъ внѣшняго міра окрашиваются въ его душѣ болѣе или менѣе мрачными или свѣтлыми красками. Кромѣ случайныхъ причинъ, сопровождающихъ повседневную жизнь, сужденія о музыкѣ обусловливаются болѣе или менѣе прогрессивнымъ или консервативнымъ характеромъ слушателя. Здѣсь вліяетъ и темпераментъ: живая, подвижная, дѣятельная натура болѣе склонна къ увлеченію новаторствомъ, лѣнивая, дряблая индивидуальность флегматика придерживается упрямо разъ усвоенныхъ обычныхъ формъ старины. Точно также дѣйствуетъ и возрастъ: молодость, говоря вообще, болѣе прогрессивна; старость—болѣе консервативна [1]).

Такъ какъ субъективныя условія составляютъ примѣсь къ впечатлѣнію, получаемому отъ слушанія музыкальнаго произведенія, причиняющую ошибочность сужденія, то ихъ нужно

[1]) Приведенный очеркъ исторіи музыкальной критики показываетъ, что несравненно большій процентъ ошибокъ музыкальной критики сдѣланъ представителями консервативнаго направленія. Оно и понятно· для усвоенія новаго нужны усилія, на которыя способны немногіе. .

основательно изучить, чтобы имѣть возможность выщелушить объективное зерно изъ скорлупы личныхъ ощущеній. Для такого изученія были бы полезны матеріалы въ самомъ обширномъ количествѣ. Ихъ могли бы доставить рецензенты, пишущіе отзывы о музыкальныхъ произведеніяхъ въ періодической прессѣ. Они принуждены давать наскоро составленныя статьи о текущихъ событіяхъ музыкальной жизни сезона. Поспѣшность работы при шаткости основъ музыкальной критики можетъ лишить такія рецензіи строго научнаго значенія. Пишущій статьи о музыкѣ спѣшитъ произнести требуемое редакціей и публикой сужденіе, основанное на личномъ, мимолетномъ впечатлѣніи. Такого рода отзывы играютъ роль лишь рекомендаціи, на основаніи которой читатели соображаютъ: стоитъ или не стоитъ слушать ту или другую оперу, брать билетъ въ концертъ такого-то артиста? Если бы рецензіи о музыкѣ писались въ формѣ дневника, въ которомъ авторъ излагалъ бы свои личныя впечатлѣнія, то онѣ, выставляя на первый планъ субъективный элементъ пишущаго, давали бы важный матеріалъ для психологическихъ наблюденій. Такая форма музыкальныхъ фельетоновъ, въ которой авторъ говорилъ бы: „мнѣ это нравится, а то не нравится“, освѣщая свои впечатлѣнія анализомъ своего внутренняго міра, не приводила бы публику въ заблужденіе. Она читаетъ обыкновенно оцѣнку, выраженную авторитетнымъ тономъ, а потому часто личному мнѣнію придаетъ значеніе серьезной критики.

Если рецензенты основываются на своемъ личномъ вкусѣ, то они не имѣютъ права произносить приговоры, а лишь обнаруживать свои впечатлѣнія, по возможности анализируя психическіе процессы, переживаемые ими при слушаніи музыки. Вотъ, что единственно возможно при личной, субъективной точкѣ зрѣнія, служащей основой музыкальнымъ фельетонамъ періодической прессы.

Если же музыкальные рецензенты пожелаютъ придать большее значеніе своимъ статьямъ, играющимъ пока роль одной лишь рекомендаціи музыкальныхъ явленій текущаго сезона, то имъ остается или принять въ соображеніе указанныя научныя основы (къ сожалѣнію, еще недостаточно разработанныя), или же, отказавшись отъ оцѣнки достоинства музыкальныхъ произведеній, только помогать публикѣ лучше понимать слушаемую ею музыку. Словомъ, пока еще такъ не прочны научныя основы, музыкальной рецензіи не слѣдуетъ брать на себя роль „критики“ въ строгомъ смыслѣ, т. е.

„суда“ надъ искусствомъ и представителями его прогресса, а роль посредницы между публикой, съ одной стороны, и композиторомъ или исполнителемъ—съ другой.

Имѣя въ виду цѣль объясненія публикѣ слушаемыхъ ею произведеній, рецензіи должны преимущественно стараться указать: a) на связь между твореніями даннаго композитора и характеромъ той эпохи, въ которую онъ жилъ; b) на отношеніе разбираемаго сочиненія къ индивидуальности его автора, и c) на освѣщеніе того повода или импульса, которые были непосредственной причиной возникновенія того или другого произведенія.

Музыка, подобно всѣмъ искусствамъ, обнаруживаетъ на себѣ вліяніе идеи, господствующей въ данный историческій моментъ, и подчиняется характеру различныхъ эпохъ, обусловливающихъ то или другое направленіе этого искусства. Такъ, напримѣръ, греческая музыка старалась, насколько возможно этому по преимуществу романтическому искусству, приладиться къ ясному, конкретно-опредѣленному міросозерцанію эллинскаго народа. „Греческая музыка, пишетъ Амбросъ, если можно такъ выразиться, была пластична, насколько это возможно музыкѣ. Благодаря ей, слово поэта произносилось съ болѣе рѣзкою опредѣленностью и представало предъ слушателемъ, какъ округленный мраморный образъ“ (Geschichte der Musik von Ambros. Leipzig. 1880. Bd. I, S. 221). Въ средніе вѣка съ ихъ преимущественно религіозными интересами, музыка принимаетъ исключительно форму церковнаго пѣнія, являясь лишь во времена рыцарства эротической пѣсней трубадуровъ, минезингеровъ и пр. Въ эпоху возрожденія музыка стремится воскресить свою драматическую форму, въ которую ее облекла греческая трагедія. Превратившись въ оперу, въ которой преобладало пѣніе — соло, она выработала стиль гомофонный (съ премирующимъ однимъ голосомъ надъ остальными, превратившимися въ аккордовое сопровожденіе), стиль, соотвѣтствующій протестантизму, приведшему къ все болѣе увеличивающейся индивидуальной обособленности, нашедшей въ гомофонической музыкѣ подходящую форму для своихъ лирически-субъективныхъ изліяній. Въ современную эпоху музыка проявляетъ связь съ характеромъ времени въ слѣдующемъ: a) въ реализмѣ, b) матеріализмѣ и e) заимствованіи поэтическихъ сюжетовъ. Музыкальный реализмъ заключается въ стремленіи воспроизводить музыкой настроенія, навѣянныя дѣйствительной жизнію.

Музыкальный идеализмъ состоитъ въ изображеніи міра, созданнаго воображеніемъ. Поэтому произведенія, проникнутыя религіознымъ настроеніемъ или окрашенныя романтическимъ характеромъ, могутъ быть причислены къ музыкѣ идеальной. Тѣ же, которыя навѣяны событіями дѣйствительной, повседневной жизни, представляютъ образчики музыкальнаго реализма. Музыкальный матеріализмъ сказывается въ увлеченіи звукоподражаніемъ, въ стремленіи къ внѣшней прелести звуковыхъ тембровъ, въ попыткахъ воспроизводить музыкой конкретныя впечатлѣнія. Наконецъ, вторженіе музыки въ область поэзіи, въ чемъ можно упрекнуть и другія искусства, особливо живопись, ознаменовалось рядомъ произведеній, въ которыхъ одними инструментальными средствами воспроизводятся сюжеты, обработанные и вполнѣ доступные лишь изящной литературѣ. Дѣло музыкальныхъ рецензій выяснять зависимость каждаго отдѣльнаго музыкальнаго явленія отъ духа времени, связь направленія музыкальнаго творчества съ характеромъ переживаемой нами эпохи, благотворное и неблаготворное вліяніе современнаго историческаго момента на развитіе той или другой формы музыкальнаго искусства.

Весьма важно для пониманія музыкальныхъ произведеній выясненіе ихъ связи съ личностію ихъ авторовъ. Музыка есть искусство по преимуществу субъективное. Въ ней выражаются настроенія, пережитыя композиторомъ. Содержаніе вокальной музыки опредѣляется текстомъ. Выборъ сюжета и его освѣщеніе зависятъ отъ умственнаго и нравственнаго развитія композитора и отъ особенности его индивидуальности [1]). Въ инструментальной музыкѣ только одни извѣстія о личности автора и даютъ нѣкоторыя точки опоры для выясненія содержанія слушаемаго творенія; безъ этого условія инструментальная музыка способна лишь возбуждать въ слушателяхъ настроенія безъ всякихъ мало-мальски опредѣленныхъ представленій.

---

[1]) Бетховенъ, по свидѣтельству Зейфрида, находилъ музыкальное воспроизведеніе Донъ-Жуана профанаціей священнаго въ его глазахъ искусства. („Don Juan hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und uberdies sollte die heilige Kunst nie zur Folie eines so scandalosen Sujets sich entwurdigen lassen“. См. I. von Seyfried, Ludwig van Beethoven's Studien. Leipzig, Hamburg und New-York. 1853. Anhang. S. 21). Чрезвычайно важно для пониманія Бетховена и Моцарта выяснить причину, почему одинъ изъ нихъ выбралъ для оперы сюжетъ „Фиделіо“, а другой „Донъ-Жуана“...

Наконецъ, біографическія данныя могутъ иногда указать поводъ или какое-нибудь обстоятельство изъ жизни композитора, которое явилось или непосредственнымъ импульсомъ его сочиненія или извѣстнымъ образомъ повліяло на направленіе его идей и форму, въ которую онѣ облеклись [1]).

Сама музыка можетъ лишь выразить болѣе или менѣе опредѣленно самый аффектъ. Причину, его произведшую, въ состояніи обнаружить лишь біографія. И чѣмъ художественнѣе изображенъ самый аффектъ, тѣмъ сильнѣе возбуждается въ душѣ слушателей желаніе узнать о его поводѣ [2]). „При слушаніи симфоній Бетховена, пишетъ Юліанъ Шмидтъ, мы чувствуемъ, что въ нихъ не одна смѣна радости и печали, въ области которыхъ обыкновенно движется музыка. Мы догадываемся о таинственной пропасти духов-

---

[1]) „Безъ сомнѣнія, душа композитора во время или, вѣрнѣе, до сочиненія наполнена какимъ-нибудь созерцательнымъ и мыслительнымъ содержаніемъ, состоящимъ не изъ однихъ звуковъ Недавно стали придавать большое значеніе этимъ мыслямъ, какъ несомнѣнной причинѣ музыкальнаго творенія, еслибы у композитора не было этихъ мыслей, онъ не сталъ бы сочинять именно такимъ образомъ. Это правда. Но изъ этого не слѣдуетъ, что звуки, возникнувъ подъ вліяніемъ мыслей, способны изображать послѣднія. Отвернемся отъ художественнаго творчества и подумаемъ объ явленіяхъ жизни. Какое-нибудь созерцаніе, наблюденіе, мысль о какихъ-нибудь фактахъ возбуждаютъ человѣка; слѣдствіемъ этого возбужденія является опредѣленный аффектъ, напримѣръ, гнѣвъ со свойственнымъ ему выраженіемъ лица. Тѣ мысли—суть причина, гнѣвъ—ихъ слѣдствіе, которое проявилось во внѣ, фактически. Но развѣ выражаетъ гнѣвъ явленія или мысли, его произведшія? Слѣдовательно, аффектъ былъ слѣдствіемъ тѣхъ мыслей, но не формою ихъ выраженія. Кстати сказать, мы можемъ съ достовѣрностью заключать лишь о томъ, что были какія то мысли, причинившія гнѣвъ въ душѣ разсерженнаго, но ни въ какомъ случаѣ мы не въ состояніи ихъ опредѣлить. Само собою, можно приложить сказанное къ музыкѣ". Lazarus. „Das Leben der Seele". Bd. III S. 157, 158.

Лацарусъ правъ, что музыка не способна выражать идей; но ей доступны настроенія, которыя возникаютъ подъ вліяніемъ тѣхъ или другихъ мыслей.

[2]) Отто Янъ въ своей біографіи Моцарта указываетъ на нѣсколько фактовъ, доказывающихъ, что названный композиторъ могъ сочинять независимо отъ условій, его окружавшихъ. Такъ, напримѣръ, обстоятельства его личной жизни складывались иногда очень дурно и дѣйствовали на него удручающимъ образомъ, а онъ могъ въ это самое время сочинять вещи, совершенно далекія отъ всякой грусти. (См. Mozart von Otto Jahn. Leipzig, 1858. Bd. III, S. 128, 274, 439). Но Моцартъ былъ композиторъ по преимуществу объективный. Онъ могъ переселяться въ душу изображаемаго имъ лица и забывать себя самого. Эта же способность давала ему возможность во время творчества вызывать въ себѣ то настроеніе, подъ вліяніемъ котораго возникло само зерно даннаго сочиненія, чтобы сохранить единство психологическаго характера въ своемъ произведеніи. (Объ этой объективности Моцарта я имѣлъ случай говорить въ своей книгѣ: „Очеркъ всеобщей исторіи музыки". Второе изданіе, стр. 208—209).

наго міра и мучительно стремимся къ пониманію его. Часто пробовали опредѣлить эти чувства, перевести звуки на слова. Строгіе музыканты это порицали, и совершенно справедливо, потому-что это тщетная попытка, но попытка такая естественная. Намъ такъ хочется знать, что привело композитора къ такому безграничному отчаянію, къ такому неукротимому веселію! Мы хотимъ разгадать этого прекраснаго сфинкса“ [1]).

И это стремленіе узнать индивидуальность автора, познакомиться съ его внутреннимъ міромъ и съ личной его жизнію [2]) дѣлается все сильнѣе по мѣрѣ того, какъ музыка (подобно литературѣ) становится все субъективнѣе, вслѣдствіе самого характера современной культуры, стряхнувшей съ себя гнетъ всякихъ авторитетовъ и заставившей каждаго индивидуума тяжелымъ путемъ сомнѣній и борьбы создавать себѣ собственное оригинальное міросозерцаніе, самостоятельно отвѣчать на вопросы жизни и свободно предопредѣлять свою собственную судьбу.

Выясненіе связи между музыкальными произведеніями съ одной стороны и временемъ [3]) ихъ возникновенія и индивидуальностью ихъ

---

[1]) См. Iulian Schmidt, Geschichte der deutschen Kunstliteratur. Bd. II. S. 410. (Ср. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Auflage. Leipzig. 1872. S. 1—2).

„Бетховенъ признавался въ послѣднее время что онъ не легко принимался за сочиненія безъ опредѣленнаго представленія, безъ ясно продуманной основной идеи“.

[2]) Впрочемъ и раньше исторія музыки указываетъ на факты изъ жизни композиторовъ, имѣвшіе рѣшительное вліяніе на ихъ сочиненія, даже вокальныя, слѣдовательно, требовавшія болѣе или менѣе объективнаго отношенія. Такъ, напримѣръ, Асторга (композиторъ 17-го вѣка), былъ сынъ одного политическаго преступника, возставшаго противъ гнета испанской тиранін за освобожденіе Сициліи, своей родины. Правительство присудило его къ казни въ присутствіи сына. Ужасное зрѣлище такъ потрясло душу молодого Асторги, что онъ сошелъ съ ума. Выздоровѣвъ, онъ сталъ заниматься музыкой и, между прочимъ, написалъ „Stabat mater“. „Въ томъ мѣстѣ, пишетъ Риль объ этомъ сочиненіи Асторги, гдѣ говорится, что мечъ пронзитъ сокрушенное сердце Богородицы, басамъ данъ мрачный хроматическій восходящій ходъ, какъ-бы остріемъ меча прорѣзывающій ткань верхнихъ голосовъ. Хотя композиторы сочиняли на эти слова безконечное число разъ, но не многіе были въ состояніи такъ потрясти слушателя, какъ столь нѣжный въ другихъ своихъ произведеніяхъ Асторга. Это мечъ, пронзившій на мѣстѣ казни душу юноши, мечъ, отрубившій голову его отца. Быть можетъ, Асторга безсознательно разсказалъ въ этомъ сочиненіи исторію собственной скорби“. (См. Riehl, Musikalische Charakterkopfe. Stuttgart. 1861. Bd. I, S. 26—27).

[3]) Такія указанія, хотя и рѣдко, встрѣчаются въ музыкальной литературѣ Такъ, напримѣръ, извѣстно, что симфонія A-dur Бетховена написана подъ вліяніемъ чувства, охватившаго нѣмцевъ во время войны противъ ига Наполеона. См. Nohl, die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart. Wien. 1871. S. 36.

*

авторовъ съ другой, указаніе событій изъ личной жизни композиторовъ, такъ или иначе повліявшихъ на ихъ творческую дѣятельность, увеличитъ въ обществѣ интересъ къ исполняемой музыкѣ, устранитъ столь часто встрѣчающійся взглядъ на это искусство, какъ на одну пустую забаву, и обезпечитъ болѣе глубокія и серьезныя наслажденія отъ слушанія музыкальныхъ шедевровъ.

Подобнаго рода статьи, не вдающіяся въ анализъ технической стороны музыки, будутъ доступны всей образованной публикѣ, поэтому вполнѣ умѣстны въ періодической прессѣ, не спеціально-посвященной музыкальнымъ интересамъ и удѣляющей имъ лишь по временамъ свои фельетоны. Послѣднія, не ставя себѣ задачей „критиковать“, т. е. опредѣлять достоинство музыкальныхъ произведеній, а лишь объяснять ихъ массѣ, слѣдовательно, подготовлять ее къ лучшему пониманію слушаемой музыки, должны были бы появляться до исполненія тѣхъ сочиненій, о которыхъ рецензентъ сообщаетъ.

Кромѣ положительной пользы, которую могутъ принести подобныя статьи, способствуя болѣе осмысленному отношенію публики къ музыкѣ, нельзя не обратить вниманія и на выгоду въ отрицательномъ смыслѣ. Онѣ не будутъ брать на себя роли, которую не въ силахъ исполнить,—роли „критики“, оцѣнивающей достоинство художественныхъ произведеній; отказавшись отъ непосильной для нихъ задачи, онѣ перестанутъ хулить талантливыхъ новаторовъ и хвалить бездарности, какъ это не разъ случалось музыкальной критикѣ, что видно изъ очерка ея исторіи, сдѣланнаго вначалѣ этой статьи. Хотя исторія искусства и доказала, что рецензенты, къ сожалѣнію не всегда компетентные, руководящіе еще болѣе невѣжественной публикой, не въ состояніи остановить художественный прогрессъ, не въ силахъ сломить энергіи генія, но могутъ надѣлать много зла въ личной его жизни.

А путь передового человѣка и безъ того тернистъ. Зачѣмъ же еще болѣе затруднять его каменьями, которые съ такою яростію бросаются ретроградами въ музыкальнаго пророка, возвѣщающаго міру новое музыкальное слово?

„Критиковать“ въ общепринятомъ смыслѣ обыкновенно означаетъ „порицать“: такъ часто неодобрительные отзывы въ рецензіяхъ

преобладаютъ надъ одобрительными[1])! Не происходитъ ли это оттого, что представители критики желаютъ показать себя выше тѣхъ явленій, надъ которыми они произносятъ свои приговоры, и обнаружить свой изощренный вкусъ, которому будто бы такъ трудно угодить? Но пора представителямъ музыкальной критики перестать облачаться въ судейскую мантію, драпирующую подчасъ одно пристрастіе; пора сорвать съ нихъ маску компетентной авторитетности, подъ которой, какъ свидѣтельствуетъ исторія музыкальной критики, нерѣдко скрывалось одно невѣжественное высокомѣріе... Музыкальная критика еще ждетъ надлежащей разработки своихъ основъ со стороны позитивной науки.

Еслибы музыкальная критика могла съ большею достовѣрностію судить о достоинствѣ музыкальныхъ произведеній, то все таки ея представители не должны забывать, что въ сравненіи съ композиторами и даже исполнителями ихъ мѣсто второстепенное въ іерархіи служителей искусства. Продуктивная сила ведетъ художественный прогрессъ впередъ. Критикъ лишь оберегаетъ это поступательное движеніе отъ уклоненій, но и то только въ томъ случаѣ, если онъ самъ не заблуждается... Поэтому нельзя не пожелать ея представителямъ скромности передъ лицами, надѣленными композиторскими дарованіями, и большей благосклонности къ продуктамъ творческой фантазіи. Въ виду нерѣдко обнаруживаемаго легкомысленно-самонадѣяннаго, авторитетнаго тона въ музыкальныхъ рецензіяхъ, необходимо напомнить обязанности, налагаемыя этого рода дѣятельностію. Человѣкъ, свято исполнившій ихъ (хотя и въ другой области, именно въ литературной), формулировалъ эти обязанности такъ: „Рецензія! уже само названіе заключаетъ въ себѣ долгъ ея представителей: точно излагать то, что замѣчается въ произведеніи. Созданія, явившіяся плодомъ труда, требуютъ вѣрнаго опредѣленія потраченнаго прилежанія; рецензія о такого рода произведеніяхъ предполагаетъ глубокое знаніе о томъ, что сдѣлано. У кого этихъ знаній нѣтъ, или кому лѣнь проштудировать весь трудъ, тотъ не рецензентъ. Наука и искусство требуютъ судьи,

[1]) Бетховенъ въ особенности предостерегалъ критиковъ судить съ осторожностію о произведеніяхъ молодыхъ авторовъ, чтобъ не запугать ихъ. (См. Thayer. Ludwig van Beethoven'sLeben. Berlin. 1866. Bd. I, S. 119 и Bd. II, Berlin 1872. S. 129).

вполнѣ знающаго эту науку или это искусство и безпристрастно указывающаго мѣсто, занимаемое даннымъ произведеніемъ".

„Да преклоняется критика передъ геніемъ. Ему приличествуетъ поклоненіе, даже когда онъ ошибается, потому что самое остроумное сужденіе ниже генія. Геній изобрѣтаетъ, изображаетъ, дѣлаетъ открытія или подготовленія къ нимъ. Кто не можетъ дать жизни, не долженъ убивать!" [1]).

---

[1]) Herder, Kalligone. См. Herders sammtliche Werke herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin 1880. Bd. 22. S, 221.

„Missa solemnis“ Бетховена [1]).

Это произведеніе Бетховена принадлежитъ къ тому роду музыки, который въ эпоху исключительнаго преобладанія религіозныхъ интересовъ почти всецѣло поглощалъ дѣятельность серьёзныхъ композиторовъ. Впослѣдствіи свѣтскій элементъ въ музыкѣ получилъ все больше преобладанія, такъ что, наконецъ, духовная музыка должна была отодвинуться на второй планъ. Въ нашъ вѣкъ, не смотря на кажущійся антогонизмъ положительной науки съ религіей, нѣкоторыя стороны свѣтской жизни получаютъ религіозный характеръ. Сама позитивная наука становится какъ бы религіознымъ жизненнымъ актомъ, въ виду того, что она ставитъ себѣ цѣлью всестороннее благоденствіе рода человѣческаго и такимъ образомъ служитъ исполненію христіанской заповѣди. Одинъ изъ выдающихся ея представителей, Льюисъ, прямо говоритъ, что „наука есть пустое и безполезное дѣло, заслуживающее такъ же мало уваженія, какъ и шахматная игра, если она не ставитъ себѣ какой-нибудь великой религіозной цѣли“ [2])... Точно такъ же и искусство, слѣдовательно, и музыка, чтобъ не сдѣлаться пустымъ и безполезнымъ дѣломъ и не уподобиться „птичьему пѣнію“ [3]), должны всегда сохранять въ

[1]) „Голосъ“ 1879 г. 17-ое октября.

[2]) Г. Г. Льюисъ и Д. С. Милль. Огюстъ Контъ и положительная философія. Переводъ подъ редакціею Н. Неклюдова и Н. Тибѣена. Спб. 1867 стр. 8.

[3]) „Птица поетъ оттого, что ей поется, не сочувствуя ни горю, ни радости своего птичьяго племени.... И какъ горько думать, что и между людьми, при рожденьи помазанными свыше елеемъ вдохновенья, есть птицы! Они счастливы, если имъ поется; они выше человѣчества, выше своихъ страждущихъ братій, тщетно обращающихъ къ нимъ полныя мольбы и ожиданія очи; они живутъ въ себѣ; они въ душѣ своей умѣютъ находить радости и утѣшенія, и этотъ опоэтизированный эгоизмъ называютъ жизнью .“ (См. Сочиненія Бѣлинскаго. Изданіе второе. Москва. 1866 г. Часть шестая, стр. 211).

себѣ религіозный элементъ. Подобный взглядъ на музыку въ послѣднее время весьма опредѣленно высказывается въ нѣмецкой литературѣ. Такъ, напримѣръ, Брендель, въ своей Исторіи музыки говоритъ, что „значеніе учителя музыки подобно значенію учителя Закона Божія: ему поручено облагораживаніе сердца“.

Другой нѣмецкій историкъ музыки, Амбросъ, видитъ религіозный элементъ едва ли не во всѣхъ произведеніяхъ Бетховена, даже въ чисто инструментальныхъ [1]). Тѣмъ интереснѣе опредѣлить значеніе, которое можетъ имѣть для насъ величайшее произведеніе Бетховена, его Missa solemnis, особенно въ виду того, что, съ одной стороны, мы отдалились отъ спеціально духовной музыки, съ другой—требуемъ присутствія религіознаго элемента въ искусствѣ, чтобъ оно не утрачивало своего нравственнаго значенія. Обратимся къ исторіи, чтобъ уяснить себѣ параллельное развитіе религіознаго міросозерцанія съ развитіемъ духовной музыки, опредѣлившимъ современное состояніе этого рода искусства; посмотримъ на историческую обстановку созиданія этой мессы и познакомимся съ тѣми сторонами личности автора, которыя проявились въ характерѣ самаго произведенія.

Религіозное настроеніе, внушенное человѣчеству христіанствомъ, создало христіанскую музыку.

У восторженныхъ приверженцевъ Христа любовь къ ихъ божественному Спасителю изливалась въ импровизованныхъ гимнахъ. Гимны эти были собраны и записаны папою Григоріемъ-Великимъ (591—604 года) и вошли въ основу литургическаго пѣнія. Надъ этими мелодіями были впервые произведены опыты гармонизаціи. Попытки многоголосной музыки появляются не ранѣе IX-го вѣка. Сначала онѣ весьма неуклюжи, и многоголосная музыка достигаетъ благозвучія только къ XV-му вѣку. Въ XVI-мъ вѣкѣ, въ сочиненіяхъ Палестрины, многоголосная музыка поднимается на высокую ступень художественности и служитъ вѣрнымъ отраженіемъ религіознаго настроенія той эпохи. То было время реакціи католицизма противъ протестантскаго движенія. Католицизмъ воспрянулъ отъ своего паденія и снова предсталъ во всемъ величіи религіи, претендующей на всемірное значеніе. Вѣковой авторитетъ католицизма уничтожалъ всякое сомнѣніе въ душѣ вѣрующаго католика: дѣло

[1]) Ambros, Das ethische und religiose Moment in Beethoven. (См. Culturhistorische Bilder. Leipzig. 1860)

Лютера въ XVI-мъ вѣкѣ представлялось католику ничтожною, мимолетною ересью, совершенно безопасною для его Церкви.

Авторитетъ католицизма, не допуская никакихъ сомнѣній, уничтожалъ всякое индивидуальное различіе религіознаго міросозерцанія отдѣльныхъ общественныхъ единицъ. Религія всѣхъ католиковъ была подведена подъ единую форму символа вѣры. При такомъ положеніи композиторъ духовной музыки выражалъ не личную свою религію, а религію массы. Оттого духовная музыка XVI-го вѣка, величайшимъ представителемъ которой былъ Палестрина, въ высшей степени объективна. Она безстрастна, потому что въ ней отсутствуетъ элементъ личнаго чувства, и торжественна, какъ религіозный гимнъ всего человѣчества. Многоголосная форма этой музыки замѣчательно вѣрно отражаетъ религіозный характеръ католицизма: масса вѣрующихъ символически является въ огромномъ хорѣ, въ которомъ отдѣльные голоса пѣвчихъ теряются въ общей массѣ, какъ отдѣльныя религіозныя міровоззрѣнія каждой общественной единицы въ общемъ для всѣхъ религіозномъ вѣрованіи.

Насколько, соотвѣтственно характеру католицизма, духовная католическая музыка объективна, настолько протестантская музыка субъективна, какъ выраженіе религіи, явившейся результатомъ протеста личнаго, внутренняго убѣжденія противъ вѣры, покоющейся на внѣшнемъ авторитетѣ. Личное религіозное чувство, гораздо болѣе теплое, задушевное, нашло себѣ подходящую форму въ такой музыкѣ, въ которой преобладала задушевная мелодія (какой-нибудь одинъ голосъ, обыкновенно верхній), опирающаяся на простые, но глубокіе аккорды. Подобная простая форма духовной музыки (хоралъ) была тѣмъ болѣе подходящею къ протестантской религіи, явившейся результатомъ критики со стороны мысли народной, что такая музыка была весьма популярна: народъ легко усвоивалъ мелодію, которая часто бралась изъ народной пѣсни, и вторилъ ей. Итакъ, въ религіи, созданной чисто народнымъ движеніемъ, явилась и музыка, гораздо болѣе простая, гораздо болѣе близкая народу.

XVI-й вѣкъ представилъ намъ два различные рода духовной музыки, соотвѣтствующіе двумъ различнымъ религіознымъ міровоззрѣніямъ западно европейскихъ народовъ. Въ XVII-мъ вѣкѣ сказывается замѣчательная перемѣна въ духовной музыкѣ, какъ католи-

ческой, такъ и протестантской, явившаяся результатомъ взаимодѣйствія этихъ двухъ религій. Если въ XVI-мъ вѣкѣ протестантизмъ представлялся вѣрующему католику ничтожною ересью, то въ XVII-мъ вѣкѣ онъ получилъ въ глазахъ того же католика гораздо болѣе серьёзное значеніе. Фактъ, что милліоны отрицаютъ святость авторитета папы, становился весьма внушительнымъ. Безоблачный покой вѣры, непоколебленный сомнѣніями, исчезъ для католиковъ. Поэтому, и въ духовной католической музыкѣ XVII-го вѣка замѣчается присутствіе какого-то безпокойнаго, страстнаго элемента. Весьма знаменательно, что эта перемѣна въ духовной католической музыкѣ всего рельефнѣе выступаетъ въ Венеціи [1]), (въ такъ-называемой Младшей венеціанской школѣ), которая, по своему географическому и торговому положенію, чаще остальной Италіи соприкасалась съ протестантскою Германіей. Возникновеніе въ концѣ XVI-го вѣка оперы дало новую музыкальную форму совершившейся перемѣнѣ въ настроеніи католической паствы. Формы оперной музыки имѣютъ главнымъ назначеніемъ выражать страстное, подвижное чувство лицъ драмы, при всѣхъ перемѣнахъ ситуаціи. Эти-то формы оказались весьма подходящими къ религіозному настроенію католиковъ XVII-го вѣка, утратившихъ прежнюю спокойную увѣренность въ непогрѣшимость авторитета ихъ церкви. И вотъ причина, по которой съ того времени въ духовную католическую музыку все болѣе и болѣе начинаютъ проникать оперные элементы. Такъ какъ религіозное міровоззрѣніе протестантизма характеризовалось преобладаніемъ субъективности, то оперный жанръ, какъ наиболѣе способный выражать личное настроеніе, быстро проникъ и въ протестантскую музыку. Итакъ, главная перемѣна въ духовной музыкѣ XVII-го вѣка состоитъ въ томъ, что въ нее проникаетъ оперный, страстный элементъ—явленіе, мотивированное самымъ религіознымъ настроеніемъ общества.

Въ XVIII-мъ вѣкѣ къ двумъ враждебнымъ религіознымъ міросозерцаніямъ, католическому и протестантскому, присоединяется новое, открывающее борьбу съ обоими врагами сразу. Умственное движеніе, начавшееся въ эпоху возрожденія, уже въ XVII-мъ вѣкѣ привело къ критическому взгляду на библію. Въ 1670 году появился „Tractatus theologico-politicus“ Спинозы, въ которомъ

[1]) Naumann, Italienische Tondichter. Berlin. 1876. S. 300—302.

дѣлается попытка объяснить ветхій завѣтъ съ точки зрѣнія чистаго разума, почему Спиноза и считается отцомъ раціонализма. То, что было убѣжденіемъ отдѣльныхъ мыслителей въ XVII-мъ вѣкѣ, проникаетъ въ общественное сознаніе въ XVIII-мъ. Отрицательное отношеніе къ церкви, начавшее проникать въ массу, породило все болѣе возраставшее равнодушіе къ религіознымъ интересамъ. Подобное состояніе общества весьма ярко отразилось и въ музыкѣ. Въ XVII-мъ вѣкѣ центръ тяжести творчества композитора лежалъ въ духовной музыкѣ; въ XVIII-мъ вѣкѣ онъ перемѣщается въ свѣтскую, преимущественно оперную. У композиторовъ въ XVII-мъ вѣкѣ, дѣятельность которыхъ направлена и на духовную, и на свѣтскую музыку, духовныя сочиненія гораздо лучше, гораздо художественнѣе свѣтскихъ; композиторамъ XVIII-го вѣка, наоборотъ, свѣтскія сочиненія, оперы удаются лучше духовныхъ. Къ концу XVIII-го вѣка духовная музыка, за рѣдкими исключеніями, окончательно утрачиваетъ религіозный характеръ; это время есть моментъ наибольшаго упадка духовной музыки.

Однако, въ концѣ этого же XVIII-го вѣка появляется новое направленіе ума, которое приводитъ къ совершенно неожиданному взгляду на откровеніе и дѣлается исходнымъ пунктомъ и новой эпохи духовной музыки. Послѣ отрицательнаго анализа христіанскаго ученія серьёзнымъ, ученымъ Реймаромъ [1]), послѣ злыхъ насмѣшекъ Вольтера, является стремленіе объяснить библію, не подрывая къ ней уваженія. Проникнутый пантеистическимъ ученіемъ Спинозы, Гердеръ, по примѣру того же Спинозы, дѣлаетъ новую попытку объяснить библію. Его цѣль: „отринуть ужасно-несправедливое требованіе, чтобъ древніе писатели говорили, какъ мы, а мы думали-бы, какъ они“ [2]). Гердеръ доказалъ, что для пониманія писателей, отдаленныхъ отъ насъ на цѣлыя тысячелѣтія, не нужно принимать сообщаемое ими за чистую монету. Для ихъ уразумѣнія нужно, насколько возможно, вникнуть въ ихъ міросозерцаніе. Тогда окажется, что они вполнѣ искренни въ своихъ сообщеніяхъ, которыя не повѣствуютъ намъ о дѣйствительно случившихся фактахъ, а даютъ понятіе о міровоззрѣніи древнихъ народовъ, отразившемся въ ихъ писателяхъ.

[1]) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. Braunschweig. 1879. Bd. IV. S. 48 u ff.

[2]) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Leipzig. 1874. Bd. V. S. 258.

Такимъ образомъ, со времени Гердера древніе писатели предстали взорамъ образованнаго общества въ ореолѣ поэтической истины [1]). Религія перестала быть теологическою системою, навязанною внѣшнимъ авторитетомъ, а начала слагаться, по выраженію Бокля, „въ каждомъ человѣкѣ, сообразно съ его внутреннимъ свѣтомъ, которымъ онъ одаренъ“ [2]). Духовной музыкѣ открылась новая область: изображать поэтическую сторону библіи, а также выражать субъективное настроеніе духа, подъ вліяніемъ всей суммы вѣрованій, убѣжденій человѣка, являющихся результатомъ его умственнаго и нравственнаго развитія и составляющихъ его личное религіозное міросозерцаніе. Духовная музыка сохранила свѣтскія формы, но сообщила имъ возвышенное настроеніе, соотвѣтствующее характеру сюжета, чѣмъ она стала отличаться отъ свѣтской, оперной музыки вообще и духовной XVIII-го вѣка, утратившей религіозный колоритъ. Въ этой новой области духовной, вѣрнѣе, религіозной музыки, первый шагъ былъ сдѣланъ Бетховеномъ, его „Торжественною мессой“.

Разсмотрѣвъ современное Бетховену религіозное настроеніе общества, мы должны, для уразумѣнія его мессы, познакомиться также и съ его индивидуальными религіозными воззрѣніями.

Бетховенъ родился въ Боннѣ, въ 1770 году. 17-го декабря того же года онъ былъ крещонъ по обряду католической церкви. Его отецъ былъ теноръ придворной капеллы курфюрста. Воспитаніе ребёнка лежало преимущественно на матери, женщинѣ кроткой и религіозной. Такимъ образомъ, какъ со стороны отца, который, по своему общественному положенію, былъ близокъ къ церкви, такъ и по чувствамъ матери, вліяніе которой обыкновенно развиваетъ религіозность, Бетховенъ, со дня своего рожденія, находился въ обстоятельствахъ, располагающихъ къ воззрѣніямъ благочестивымъ. Но вскорѣ въ жизни Бетховена произошла перемѣна, удалившая его отъ религіи. Для окончанія своего музыкальнаго образованія, онъ поѣхалъ въ Вѣну, которую и выбралъ центромъ своей художественной дѣятельности. Онъ очутился среди лучшаго образованнаго общества. Въ то время все мыслящее общество было заражено скептицизмомъ, который не могъ, такъ или иначе, не

[1]) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. Bd. V. S. 37 u. ff.

[2]) Бокль, Исторія цивилизаціи въ Англіи. Спб. 1864 г. Томъ II, стр. 494.

коснуться и Бетховена. Обществу были чужды какіе бы ни было религіозные интересы. Его вниманіе сосредоточивалось на революціонномъ движеніи во Франціи. Бетховенъ былъ увлеченъ этимъ движеніемъ въ высшей степени, памятникомъ чего служитъ его Героическая симфонія, прославлявшая Наполеона I-го, тогда еще неуспѣвшаго сдѣлаться императоромъ. Далекость Бетховена отъ религіознаго настроенія въ этотъ моментъ его жизни всего яснѣе отразилась въ его ораторіи „Христосъ на Элеонской горѣ". „Въ этомъ произведеніи — говоритъ знаменитый историкъ музыки Амбросъ—нѣтъ и слѣда религіозной глубины, страха передъ святыней; съ начала до конца оно пронитнуто театральнымъ паѳосомъ; мѣстами тривіальные мотивы и заключенія напоминаютъ даже комическую оперу" [1]).

Вскорѣ послѣ этого произведенія, въ жизни Бетховена все сильнѣе даетъ себя чувствовать та роковая катастрофа, которая имѣла вліяніе на всю его жизнь и дѣятельность. Онъ все болѣе и болѣе утрачивалъ слухъ и въ перспективѣ видѣлъ безотрадную, одинокую жизнь. Это обстоятельство привело его къ философіи и религіозному настроенію. О состояніи духа Бетховена въ это время всего лучше свидѣтельствуетъ его завѣщаніе, написанное имъ, подъ вліяніемъ физическихъ и нравственныхъ страданій, въ 1802 году. „Какое униженіе для меня—пишетъ Бетховенъ—когда около меня стоитъ кто-нибудь и слышитъ вдали флейту или пѣніе пастуха, а я ничего не слышу! Такія явленія приводили меня въ отчаяніе и я былъ близокъ къ самоубійству. Только искусство удержало меня. Мнѣ казалось невозможнымъ оставить міръ, не совершивъ всего того, къ чему я чувствовалъ себя призваннымъ" [2]). Съ этого момента жизнь Бетховена есть нравственный подвигъ, искусство — религіозный актъ въ ней.

Въ 1810 году, Бетховенъ написалъ свою первую мессу, произведеніе, далеко превышающее мессы его непосредственныхъ предшественниковъ, Гайдна и Моцарта. Въ религіозномъ отношеніи, она гораздо глубже его ораторіи. Но эта месса есть только ступень къ зениту его религіознаго и художественнаго развитія, достиг-

---

[1]) „Culturhistorische Bilder" von Ambros. S. 26.

[2]) Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. Bd. II. S. 194.

нутаго Бетховеномъ въ его девятой симфоніи и во второй „Торжественной мессѣ“.

Вскорѣ послѣ своей первой мессы, Бетховенъ занялся сочиненіемъ музыки къ „Эгмонту“ Гете. Этотъ поэтъ имѣлъ громадное вліяніе на великаго композитора. Бетховенъ самъ говорилъ: „Гёте убилъ во мнѣ Клопштока“ [1]). Эти слова весьма знаменательны. Религіозный въ чисто христіанскомъ смыслѣ, Клопштокъ уступаетъ въ чтеніи Бетховена мѣсто сперва Гёте, а потомъ Шиллеру (на оду „Къ радости“ котораго написана 9-я симфонія). Спинозистъ Гёте былъ пантеистъ, а Шиллеръ (въ своихъ „Богахъ Греціи“) намекаетъ на свое предпочтеніе греческаго политеизма христіанскому монотеизму. Бетховенъ, перейдя отъ Клопштока къ Гёте и Шиллеру, все болѣе подчинялся вліянію этихъ двухъ поэтовъ, которые были одинаково далеки какъ отъ католицизма, такъ и отъ протестантизма. Насколько Бетховенъ былъ близокъ къ пантеизму, видно изъ замѣчательной надписи, выражающей его понятіе о Божествѣ, сдѣланной имъ надъ своимъ письменнымъ столомъ и заимствованной изъ разобранныхъ Шамполіономъ египетскихъ іероглифовъ: „Я есмь то, что есть. Я есмь все, что есть, что было и что будетъ; ни одинъ смертный не приподнялъ моей завѣсы“. „Онъ единственный въ самомъ себѣ, и въ этомъ единственномъ существуютъ всѣ вещи“ [2]). Благодаря вліянію Гёте и Шиллера, религіозное міросозерцаніе Бетховена весьма отдалилось отъ католическаго. Однако, онъ захотѣлъ заключить свою композиторскую дѣятельность произведеніемъ вполнѣ духовнымъ и написалъ свою вторую мессу (Missa solemnis). Впрочемъ, послѣ этой мессы онъ написалъ еще свою девятую симфонію, продолжая, однако, считать эту мессу величайшимъ и удачнѣйшимъ изъ всѣхъ своихъ произведеній.

Внѣшнимъ поводомъ къ сочиненію разбираемаго произведенія послужило возведеніе его ученика, ерцгерцога Рудольфа, въ санъ епископа. Бетховенъ началъ писать мессу зимою 1818—1819 годовъ. Ко дню торжественнаго посвященія эрцгерцога Рудольфа въ епископы она не была готова: Бетховенъ проработалъ надъ нею цѣлые три года и окончилъ ее лишь въ 1822 году. Это обстоя-

[1]) Marx, Ludwig van Beethoven. Berlin. 1884 Erster Theil, S. 15

[2]) Thayer, Ludwig van Beethoven. Berlin. 1872 Bd. III. S. 129—130

тельство всего лучше доказываетъ, что отнюдь не одинъ внѣшній случай привелъ Бетховена къ сочиненію этой мессы. Мотивы лежали глубже. Послѣдніе годы жизни Бетховена были особенно тяжелы. Глухота окончательно лишила его возможности слушать музыку и удалила его отъ общества. Его безграничная потребность любить, такъ грандіозно выразившаяся въ его девятой симфоніи, въ этомъ колоссальномъ гимнѣ любви къ Божеству и всему человѣчеству, не имѣла удовлетворенія въ его холостой, одинокой жизни. Бетховенъ всѣмъ сердцемъ привязался къ своему племяннику; но тотъ оказался человѣкомъ недостойнымъ. Къ нравственнымъ страданіямъ присоединилась бѣдность. Но, разъ рѣшившись смотрѣть на жизнь, какъ на долгъ, возлагаемый на него сознаніемъ своей геніальности, влекшей его къ проложенію новыхъ путей въ искусствѣ, Бетховенъ шелъ впередъ, несмотря ни на какіе удары судьбы. Вѣнцомъ своей композиторской дѣятельности, которая, при его глухотѣ, лишившей его возможности наслаждаться собственными своими произведеніями, была истиннымъ нравственнымъ подвигомъ, Бетховенъ и выбралъ мессу, какъ форму, наиболѣе соотвѣтствовавшую его нравственнорелигіозному взгляду на свою собственную жизнь и дѣятельность. При складѣ его религіозныхъ убѣжденій, онъ долженъ былъ отнестись къ тексту мессы съ поэтической точки зрѣнія. Славословіе Бога для Бетховена было прославленіемъ творческой силы; славословіе Христа, своими страданіями спасшаго человѣчество, было прославленіемъ высшаго героизма; испрашиваніе милости у Бога о ниспосланіи покоя было выраженіемъ надежды Бетховена на улучшеніе доли человѣчества. Преклоненіе передъ божественною мудростью, проявляющейся во всемъ мірѣ и судьбѣ человѣчества, героизмъ въ неуклонномъ исполненіи долга и любовь къ человѣчеству, состоящая въ стремленіи облегчить его страданія, улучшить его жизнь, были главными столпами нравственно-религіознаго міровоззрѣнія Бетховена. И въ этомъ-то смыслѣ написана месса, которая такимъ образомъ обнимаетъ религіозное настроеніе человѣчества какого бы то ни было религіознаго вѣрованія.

Что же касается внѣшней формы мессы, то, какъ всѣ произведенія Бетховена въ послѣдній періодъ его дѣятельности, она отличается грандіозными размѣрами, оригинальностью комбинацій и полнымъ презрѣніемъ къ чисто внѣшней, звуковой прелести,

ясно обнаруживающимся въ рѣзкихъ диссонансахъ, внезапныхъ переходахъ и въ употребленіи неудобныхъ оборотовъ для человѣческихъ голосовъ. Это презрѣніе Бетховена ко внѣшней, звуковой прелести музыки стоитъ въ тѣсной связи съ его взглядомъ на общее значеніе искусства. Оно для Бетховена не есть средство доставлять одни пріятныя впечатлѣнія внѣшнему чувству: музыка Бетховена отнюдь не есть „птичье пѣніе“. Самъ онъ былъ глухъ, и въ этомъ многіе критики видятъ глубокую мудрость Провидѣнія: „Оно лишило Бетховена слуха и, удаливъ отъ него всякій соблазнъ внѣшней, чувственной прелести искусства, сдѣлало для него музыку лишь средствомъ выраженія своего духовнаго бытія“. Музыка Бетховена не для ушей, а для души. Слухъ въ этомъ случаѣ есть только проводникъ, чрезъ который великій художникъ открываетъ свой нравственнорелигіозный внутренній міръ всему человѣчеству. Въ этомъ-то смыслѣ Бетховенъ написалъ на партитурѣ этой мессы эпиграфъ: „Отъ сердца къ сердцу“ [1]), вполнѣ мотивированный глубиною содержанія этого произведенія.

---

[1]) Ambros, Das ethische und religiose Moment in Beethoven. (См. Culturhistori sche Bilder. Leipzig. 1860. S. 30). Ср. Marx. Ludwig van Beethoven. Berlin. 1884. Th. II. S. 358. u A. W. Thayer, Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven. Berlin. 1865 S. 141.

По поводу Героической симфоніи Бетховена [1].

Теперь все болѣе устанавливается взглядъ на искусство, какъ на нѣчто цѣлое: отдѣльныя искусства разсматриваются, какъ призматическія преломленія единаго художественнаго луча. Не смотря на разницу въ ихъ матерьялѣ — слѣдовательно, въ средствахъ достиженія ихъ цѣли—послѣдняя остается для всѣхъ одна и та же: выразить какую-нибудь идею такъ, чтобы она сдѣлалась достояніемъ не одного лишь ума, но и сердца. Всѣ искусства, облекая идею въ красивую форму, возбуждаютъ въ человѣчествѣ любовь къ идеѣ и зажигаютъ въ немъ ту прометееву искру, которая воодушевляетъ на подвигъ, на самоотверженное служеніе идеѣ. Въ этомъ и заключается общее значеніе всѣхъ искусствъ въ жизни человѣчества и ихъ сила приближать людей къ болѣе и болѣе высокому идеалу.

Единство искусствъ всего нагляднѣе выразилось ихъ общимъ участіемъ въ одномъ колоссальномъ художественномъ произведеніи—въ богослуженіи, въ которомъ, подобно свѣтовымъ лучамъ въ фокусѣ, собрались всѣ искусства, для служенія единой религіозной идеѣ—идеѣ близости Бога къ человѣку: колоссальный, стремящійся къ небу храмъ даетъ убѣжище страждущимъ и обремененнымъ, ищущимъ покоя отъ суетности земной жизни; скульптура и живопись изображаютъ Божество, ставшее человѣкомъ; поэзія и музыка,

[1] См. „Голосъ“ 1879 г. 3 ноября.

соединяясь вмѣстѣ въ духовномъ пѣніи, возносятъ душу къ Богу, удаляютъ человѣка отъ міра сего. Въ послѣднее время дѣлаются попытки соединить всѣ искусства въ театрѣ, въ оперѣ; такимъ образомъ готовится новое явленіе, которое еще разъ подтвердитъ единство всѣхъ искусствъ.

Кромѣ совершившагося соединенія всѣхъ искусствъ въ христіанскомъ храмѣ, кромѣ предполагаемаго ихъ соединенія въ театрѣ, врядъ ли можно найти еще подобный примѣръ участія всѣхъ искусствъ въ одномъ произведеніи. Соединеніе же нѣсколькихъ, не всѣхъ искусствъ, въ одномъ и томъ же произведеніи встрѣчается гораздо чаще. Такъ, напримѣръ, въ драмѣ поэзія дѣйствуетъ въ союзѣ съ элементомъ пластическимъ: мимика, позировка актеровъ помогаютъ болѣе живому, наглядному усвоенію содержанія. Въ пѣснѣ соединяются лирическая поэзія и музыка. Поэзія указываетъ на содержаніе, на идею произведенія; музыка досказываетъ то, что недоступно слову: она обнаруживаетъ всѣ сокровенные изгибы нашего чувства.

Художественныя произведенія, въ составъ которыхъ входятъ всѣ искусства или нѣкоторыя изъ нихъ, производятъ впечатлѣніе, являющееся результатомъ силы всѣхъ, участвующихъ въ данномъ произведеніи. Вліяніе одного изъ нихъ усиливается дѣйствіемъ другого. Духовная музыка въ концертной залѣ производитъ далеко не то дѣйствіе, какъ въ храмѣ, гдѣ ей на помощь являются всѣ остальныя искусства, служащія той же религіозной цѣли. Драма при чтеніи производитъ впечатлѣніе, гораздо болѣе слабое, чѣмъ при сценической обстановкѣ, гдѣ ея дѣйствіе усиливается помощью пластики. Чтобъ опредѣлить силу и область отдѣльнаго искусства, нужно разсмотрѣть его въ положеніи изолированномъ.

Каждое искусство имѣетъ такую область, гдѣ оно дѣйствуетъ совершенно самостоятельно, гдѣ оно ограничено одними своими средствами. Архитектура самобытна во внѣшней сторонѣ зданія, производящаго художественное впечатлѣніе лишь симметричнымъ расположеніемъ частей, проведеніемъ въ нихъ какого-нибудь архитектурнаго мотива (креста, дуги и т. п.), элементами специфически-архитектурными. Скульптура самостоятельна въ статуѣ, живопись въ картинѣ; въ барельефахъ и т. п. первая, во фрескахъ вторая, играютъ болѣе декоративную роль зданія. Поэзія дѣйствуетъ независимо отъ вліянія другихъ искусствъ только въ

современномъ эпосѣ; въ драмѣ же къ ней присоединяются пластическій элементъ, въ лирикѣ—музыка.

Архитектура, скульптура, живопись и поэзія имѣютъ такую область, въ которой онѣ дѣйствуютъ самостоятельно, вполнѣ независимо отъ участія остальныхъ искусствъ. Есть ли такая область въ музыкѣ? Возможна ли она въ этомъ искусствѣ? Чтобъ отвѣтить себѣ на этотъ вопросъ, нужно опредѣлить характеристическіе элементы музыки и что они способны изображать. Музыка состоитъ изъ болѣе или менѣе быстраго чередованія тоновъ разной высоты, изъ разнообразныхъ одновременныхъ комбинацій тоновъ и измѣненія силы, напряженія звука. Значитъ, элементы музыки: ритмъ, мелодія, аккорды и оттѣнки тоновъ. Этими элементами музыка ограничена въ своемъ инструментальномъ родѣ. Въ вокальной же музыкѣ главный факторъ—слово, сама же музыка — его иллюстрація.

Впрочемъ, само слово не лишено музыкальнаго элемента. Его значеніе, завися отъ одного сочетанія гласныхъ и согласныхъ, представляющаго условное обозначеніе понятія, усиливается интонаціей, съ которою слово произносится. Интонація же—элементъ музыкальный. Если интонація только усиливаетъ смыслъ слова, то можетъ ли этотъ музыкальный элементъ явиться самостоятельно и что въ такомъ случаѣ онъ въ состояніи изображать? Отъ разрѣшенія этого вопроса зависитъ, въ сущности, опредѣленіе смысла инструментальной музыки, ограничивающейся одними средствами названнаго искусства.

Интонація есть измѣненіе силы и высоты голоса при произношеніи слова. Но иногда она можетъ появиться независимо отъ слова, именно въ крикѣ. Поэтому, крикъ есть прототипъ собственно музыки. Вокальная музыка есть не чисто музыкальное искусство не потому, что въ ней участвуетъ человѣческій голосъ (отъ котораго она получила свое названіе), а вслѣдствіе присутствія слова, какъ опредѣленнаго выраженія понятія. Если же мы заставимъ хоръ вокализировать, напримѣръ, на букву А, то, несмотря на присутствіе человѣческаго голоса, подобное произведеніе будетъ чисто инструментальное [1]).

[1]) Въ операхъ Спонтини „Nurmahal“ блаженные духи поютъ на букву А. (См. по этому поводу мнѣніе, высказанное Марксомъ: Marx, Ludwig van Beetchoven, Berlin. 1884. Zweiter Theil. S. 348).

Что̀ можетъ изображать инструментальная музыка, или же музыка съ человѣческими голосами, но безъ словъ, когда именно не музыкальный элементъ слова, не интонація, съ которою оно произносится, а лишь сочетаніе буквъ выражаетъ опредѣленное понятіе? Этотъ вопросъ разрѣшаетъ крикъ. Крикъ не въ состояніи опредѣленно выразить чувство. Когда человѣкъ кричитъ, мы, напримѣръ, не знаемъ, что̀ у него болитъ; но, судя по крику, можемъ уяснить себѣ силу и степень его страданія: быстро повторяющіеся, пронзительные крики свидѣтельствуютъ о сильной боли; если же они становятся менѣе часты, громки и рѣзки то мы знаемъ, что боль утихаетъ. Итакъ, громкіе тоны и быстрый ритмъ указываютъ на высшую степень возбужденія чувства; замедленіе ритма (rallentando), уменьшеніе силы (decrescendo) и перемѣна высшаго регистра на болѣе низкій свидѣтельствуютъ объ ослабленіи аффекта, объ успокоеніи чувства. Точно также и инструментальная, вѣрнѣе, безсловесная музыка, ограничиваясь одними музыкальными элементами, не въ состояніи выразить опредѣленнаго чувства: ни любви, ни надежды, ни радости, ни грусти и т. п., потому что и любовь, и надежда, и радость, и грусть и пр. непремѣнно связаны съ опредѣленными представленіями, вызывающими эти чувства. Музыка же не имѣетъ способности изображать представленія. Но она, подобно крику, въ состояніи выразить энергію, движеніе страсти, степень возбужденія чувства любви, надежды, радости, грусти и т. п.

Выражая напряженіе страсти, музыка даетъ сильный толчекъ нашему воображенію. Мы представляемъ себѣ какой-нибудь эпизодъ изъ нашей жизни, когда мы находились въ возбужденномъ до извѣстной степени состояніи, аналогичномъ напряженію страсти, выражающемуся въ музыкѣ. Если же въ нашей жизни мы никогда не находились въ томъ напряженіи аффекта, которое выражаетъ музыка, то она едва ли насъ тронетъ. Пониманіе музыки обусловливается не знаніемъ правилъ теоріи и даже нестолько зависитъ отъ развитія слуха, сколько отъ впечатлительности и внутренняго содержанія слушателя. Если онъ никогда не испыталъ въ жизни чувства, волновавшаго композитора, чувства, энергія котораго выражена въ музыкѣ, то ему едва ли удастся понять, что̀ выражаетъ композиторъ въ своемъ произведеніи. Кто жилъ лишь одними личными интересами, кто не испыталъ радости въ

самоотверженной любви къ ближнему, кто не приходилъ въ восторгъ отъ красотъ природы и не проникался благоговѣніемъ къ Творцу, для того, напримѣръ, девятая симфонія Бетховена будетъ неразгаданнымъ сфинксомъ, и сама ода „Къ радости“ Шиллера, на которую написана эта симфонія—непонятными іероглифами.

Музыка воспоминаніями, ассоціаціей идей навѣваетъ на насъ опредѣленное настроеніе, и въ этомъ-то смыслѣ говорится, что музыка выражаетъ чувство. Такъ какъ чувство всегда связано съ представленіями, то, поэтому, приписывается музыкѣ не только навѣянное ею чувство, но и связанное съ нимъ представленіе. Конечно, такое отношеніе къ музыкѣ совершенно субъективно: мы приписываемъ ей то, что сами въ нее влагаемъ. Тѣмъ не менѣе—фактъ неоспоримый, что музыка, изображая напряженіе, динамику страсти, вызываетъ въ насъ извѣстное настроеніе, связанное, какъ и всякое чувство съ представленіемъ, созданнымъ нашимъ воображеніемъ. Все болѣе развивающаяся композиторская техника, помогая изобрѣтать музыкальныя комбинаціи, все опредѣленнѣе изображающія движенія страсти, привела къ попыткѣ изображать одними музыкальными средствами извѣстное настроеніе духа. Этотъ шагъ сдѣланъ между прочимъ Бетховеномъ. Но прежде, чѣмъ станемъ разбирать сочиненія Бетховена, бросимъ взглядъ на историческое развитіе инструментальной музыки, которое довело ее до возможности сдѣлать такую попытку.

Цѣлые вѣка прошли, пока музыка не стала способна создавать художественныя произведенія безъ помощи словъ, т. е. чисто музыкальныя. Цѣлые вѣка музыка была исключительно вокальною. Но служа иллюстраціей слова, усиливая выраженіе поэзіи, она научилась средствамъ выражать чувства (вѣрнѣе—движеніе, напряженіе страсти). Тогда естественнымъ шагомъ съ ея стороны была попытка создавать художественныя произведенія, способныя выражать душевное настроеніе безъ помощи слова. Это выраженіе душевнаго настроенія въ первыхъ инструментальныхъ произведеніяхъ весьма неопредѣленно. Они скорѣе представляютъ безсодержательную, звуковую игру, болѣе или менѣе благозвучную, но не всегда затрогивающую сердечныхъ струнъ.

Большой успѣхъ сдѣлала инструментальная музыка въ лицѣ Эммануила Баха (1714—1788 года), сына Іоанна Себастіана Баха. Методъ музыкальнаго воспитанія, котораго придерживался въ отно-

шеніи этого сына І. С. Бахъ, помогъ Эммануилу поднять инструментальную музыку на болѣе высокую ступень развитія. Эммануилъ Бахъ предназначался не къ музыкальной профессіи, а къ изученію наукъ. І. Себ. Бахъ преподавалъ ему музыку настолько, насколько онъ считалъ ее нужною для дилетанта. Имѣя эту цѣль, онъ все вниманіе обратилъ на фортепьянную технику и на упражненія въ свободныхъ импровизаціяхъ, но не на письменныя работы, которыми обыкновенно подготовляются къ композиціи. Упражненія въ импровизаціяхъ пріучили Эммануила Баха выражать въ музыкѣ субъективное настроеніе духа, подъ вліяніемъ случайныхъ впечатлѣній, испытываемыхъ композиторомъ въ разные моменты его жизни. Въ этомъ замѣчается характеристическая черта инструментальной музыки, отличающая ее отъ вокальной, которая требуетъ отъ композитора способности проникаться настроеніемъ поющаго лица въ данной ситуаціи, слѣдовательно предполагаетъ объективное отношеніе къ сюжету.

Пріучившись выражать въ музыкѣ личное, минутное настроеніе, Эммануилъ Бахъ преимущественно посвятилъ себя инструментальной музыкѣ, которая въ рукахъ этого композитора хотя еще сохраняетъ иногда характеръ простой безсодержательной игры благозвучіемъ, характеръ, встрѣчающійся и у позднѣйшихъ композиторовъ, даже у Бетховена, особенно въ первый періодъ его творчества, но въ общемъ своемъ содержаніи сдѣлалась гораздо глубже, задушевнѣе. Этотъ композиторъ является непосредственнымъ предшественникомъ Гайдна и Моцарта. Моцартъ говорилъ объ Эммануилѣ Бахѣ: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n“ [1]).

Музыка Гайдна и Моцарта въ высшей степени рельефно носитъ отпечатокъ ихъ внутренняго міра. Поэтому, весьма вѣрна характеристика этихъ двухъ композиторовъ у Маркса, считающаго ихъ за основателей „искусства души“. Наивно чистая душа Гайдна, считавшаго себя величайшимъ счастливцемъ, когда онъ, сидя на чердакѣ за своимъ разбитымъ фортепьяно, отдавался музыкѣ, нашла въ этомъ субъективномъ искусствѣ свое полное выраженіе; точно также и проникнутая любовью къ людямъ и жизни душа Моцарта, воспѣвшаго всѣ оттѣнки этого чувства. Тихая радость, скромное довольство жизнью бьетъ ключомъ въ произведеніяхъ Гайдна; сер-

[1]) Fr. Rochlitz, Fur Freunde der Tonkunst. Leipzig. 1832. Bd. IV. S. 309.

дечною теплотою, задушевностью проникнуты творенія Моцарта. Музыка Гайдна и Моцарта безъ помощи словъ есть уже настоящій „языкъ душевныхъ волненій“.

Итакъ, до Бетховена инструментальная музыка прошла два фазиса своего развитія: въ первомъ она представляла безсодержательную игру благозвучными комбинаціями тоновъ, во второмъ—искусство, выражающее самый общій характеръ душевнаго склада композитора. Бетховенъ открываетъ новую область инструментальной музыки: спеціально-музыкальныя средства въ его рукахъ достаточны для выраженія опредѣленнаго настроенія подъ вліяніемъ высочайшихъ идей. Оттого тотъ же Марксъ считаетъ Бетховена за основателя въ музыкѣ „искусства духа“. Перемѣна, которую Бетховенъ произвелъ въ музыкѣ, есть результатъ нестолько превосходства его музыкальной даровитости надъ музыкальными способностями его предшественниковъ, сколько величія его нравственнаго характера, силы его всеобъемлющаго ума—качествъ, которыми Бетховенъ рѣзко отличался отъ большинства предшествовавшихъ и современныхъ ему композиторовъ.

Гайднъ, сынъ крестьянина, всю свою молодость проведшій въ борьбѣ съ самою ужасною бѣдностью, едва нашедшій средства для своего музыкальнаго образованія, не имѣлъ случая къ расширенію своего умственнаго кругозора. Поступивъ на службу къ князю Эстергази, онъ находился въ положеніи лакея, и по смерти князя его жизнь сохранила до нѣкоторой степени характеръ мѣщанскій. Недостатокъ научнаго образованія, далекость отъ высшихъ умственныхъ интересовъ были причиной его нѣсколько ремесленнаго взгляда на искусство.

Моцартъ хотя и находился, подобно Гайдну, въ положеніи зависимомъ, именно отъ зальцбургскаго епископа, но всѣми силами боролся съ этимъ положеніемъ и, наконецъ, освободился отъ него. Обращеніе въ лучшемъ европейскомъ обществѣ не могло не повліять на умственное развитіе Моцарта. Тѣмъ не менѣе, онъ остался чуждъ глубокимъ вопросамъ, волнующимъ душу и выработывающимъ твердыя убѣжденія и мужественный характеръ. Вслѣдствіе своего сангвиническаго темперамента, онъ велъ довольно легкій образъ жизни; но при этомъ сохранилъ въ себѣ искреннюю приверженность къ католической религіи, даже не былъ чуждъ нѣкотораго суевѣрія.

Еще въ дѣтствѣ сердечно расцѣловавъ императрицу, въ присутствіи которой ему, какъ феномену ранняго музыкальнаго развитія, выпала честь играть, онъ всю жизнь остался преданнымъ слугою августѣйшаго дома. Далекій отъ всякихъ религіозныхъ сомнѣній, чуждый политическому движенію своего времени, Моцартъ жилъ исключительно въ своемъ искусствѣ: онъ художникъ-музыкантъ въ спеціальномъ смыслѣ этого слова.

Бетховенъ хотя не получилъ систематическаго научнаго образованія, но восполнилъ пробѣлы въ своихъ знаніяхъ серьёзнымъ чтеніемъ. Близкія сношенія съ образованными людьми расширили его умственный кругозоръ. Его духовное развитіе отразилось на его религіи, политическихъ убѣжденіяхъ и взглядахъ на искусство. Религіозное настроеніе Бетховена очерчено въ моей замѣткѣ о Торжественной мессѣ Бетховена. По своимъ политическимъ убѣжденіямъ, Бетховенъ былъ республиканецъ [1]). На искусство онъ смотрѣлъ съ философской точки зрѣнія. Эстетическіе вопросы постоянно занимали его умъ. Значеніе музыки онъ видѣлъ въ ея способности зажигать огонь въ душѣ человѣка. (Бетховену приписываютъ слѣдующія слова о значеніи музыки: „Dem Mann muss Musik Feuer aus dem Geist schlagen“ [2]).

Жизнь Гайдна не лишена нѣкотораго ремесленнаго оттѣнка, жизнь Моцарта проникнута вполнѣ художественнымъ характеромъ, жизнь Бетховена носитъ печать философскаго міросозерцанія. Бетховенъ прежде всего глубокій мыслитель и титанически-сильный характеръ, закаленный въ борьбѣ съ ударами судьбы. Музыка, въ однихъ специфическихъ элементахъ которой его геній нашелъ возможность выражать свой внутренній міръ, была для него средствомъ повѣдать человѣчеству все, что волновало его страстный, могучій духъ. Такъ какъ, по умственному и нравственному уровню своей личности, Бетховенъ былъ несравненно выше Гайдна и Мо-

[1]) Marx, Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. 4 Auflage. Berlin. 1884. Bd. I, S. 252. Героическая симфонія написана подъ вліяніемъ увлеченія Бетховена Наполеономъ I, бывшимъ тогда еще консуломъ. (См. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. Bd. II. S. 247).

[2]) Это мнѣніе Бетховенъ высказалъ въ одномъ изъ своихъ писемъ къ Беттинѣ фонъ Арнимъ. (См. Marx, Ludwig van Beethoven. 4. Auflage. Berlin. 1884. Bd. II. S. 302). Эти письма возбуждаютъ сомнѣніе въ ихъ подлинности. Но Тейеръ собралъ много доказательствъ въ пользу ихъ достовѣрности. (См. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. Bd. III, S 453—462).

царта, то, конечно, и музыка его получила иной характеръ. Въ первыхъ своихъ произведеніяхъ Бетховенъ является подражателемъ Гайдна и Моцарта: въ его первыхъ тріо, сонатахъ и пр. тѣ же формы, тѣ же размѣры и почти то же настроеніе; только мѣстами вспыхиваетъ искра будущаго оригинальнаго генія Бетховена, передъ которымъ суждено было померкнуть композиторамъ, сначала служившимъ ему образцами.

Новое направленіе („искусство духа"), созданное въ музыкѣ Бетховеномъ, состоитъ въ томъ, что она, какъ говоритъ Амбросъ, „ставитъ психологическія проблемы и уже не настраиваетъ насъ произвольно, случайно, наивно радуясь своей мощи, а предначертываетъ твердый, внутренно-обоснованный планъ, для возбужденія въ насъ ряда развивающихся настроеній, и, само собою разумѣется, дѣйствуетъ тѣми же средствами, но уже сознательно, давая себѣ отчетъ въ своихъ эффектахъ" [1]). Подобнаго рода музыка возбуждаетъ въ слушателѣ непреодолимое желаніе узнать, что̀ композиторъ хотѣлъ выразить въ своемъ произведеніи. Воображеніе является на помощь и уноситъ въ субъективный міръ фантазіи. Такимъ образомъ, каждый изъ слушателей объясняетъ содержаніе подобнаго произведенія по своему. Обращиками такихъ произвольныхъ сужденій могутъ служить объясненія Рихардомъ Вагнеромъ и Берліозомъ Героической (третьей) симфоніи Бетховена, въ которой авторъ сдѣлалъ первый шагъ въ новомъ направленіи инструментальной музыки.

Р. Вагнеръ [2]) видитъ въ первой части этой симфоніи изображеніе героически-сильнаго духа, „титана, борящагося съ богами". Вторая часть, по мнѣнію Р. Вагнера, есть выраженіе скорби по поводу трагической катастрофы, на которую обыкновенно обреченъ герой мощью собственной индивидуальности, борящейся съ враждебнымъ рокомъ. Третья часть (скерцо) изображаетъ ясное, бодрое настроеніе мощнаго харакера, сознающаго свою силу, наслаждающагося видомъ природы, веселящагося на охотѣ и т. д. Въ четвертой части первая тема изображаетъ мужской элементъ, вторая—женскій. Сочетаніе этихъ контрастирующихъ темъ изобража-

[1]) „Die Grenzen der Musik und Poesie" von Ambros. Zweite Auflage. Leipzig. 1872. S. 67.

[2]) Richard Wagner, Beethoven's „Heroische Symphonie" (См. Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Leipzig. 1872. Bd. S. 219—223).

етъ любовь. Любовь еще болѣе укрѣпляетъ духъ, который въ апогеѣ своего величія предстаетъ въ заключеніи всего произведенія.

Берліозъ [1]) считаетъ ошибочнымъ сокращать надпись на партитурѣ этой симфоніи: „Героическая симфонія, прославляющая день смерти великаго человѣка“. „Я не знаю другого примѣра въ музыкѣ — говоритъ Берліозъ — гдѣ грусть выражалась бы въ такихъ чистыхъ, благородныхъ формахъ“. По мнѣнію Берліоза, первая часть симфоніи проникнута серьезнымъ, драматическимъ характеромъ, мѣстами доходящимъ до ужаса. Въ этихъ моментахъ Берліозъ слышитъ „гласъ отчаянія и почти ярости“. Во второй части Берліозъ, подобно Р. Вагнеру, видитъ мрачный, трагическій характеръ. Третья же часть, которой Р. Вагнеръ приписываетъ бодрое, ясное, даже веселое настроеніе героя, по мнѣнію Берліоза, проникнута похоронным характеромъ; это похоронныя игры, омраченныя траурными мыслями, игры, „подобныя тѣмъ, которыми воины Иліады почтили прахъ своего вождя“. Въ четвертой части, въ которой Р. Вагнеръ слышитъ эротическіе звуки, Берліозъ усматриваетъ слезы о погибшемъ героѣ, и только въ заключеніи, по мнѣнію Берліоза, „поэтъ оставляетъ элегію, чтобъ восторженно запѣть гимнъ славы“.

Приведенныя объясненія Вагнера и Берліоза одной и той же Героической симфоніи Бетховена, съ одной стороны, показываютъ произвольность подобныхъ объясненій, съ другой—неопредѣленность инструментальной музыки. Дѣйствительно, слова Вагнера и Берліоза нисколько не объясняютъ содержанія самого произведенія: они разсказываютъ лишь, что̀ чувствовали Вагнеръ и Берліозъ, слушая Героическую симфонію Бетховена, и какъ направлялось воображеніе этихъ двухъ различныхъ индивидуальностей. Разница этихъ индивидуальностей производитъ разницу объясненій. Само же произведеніе, какъ чисто инструментальная музыка, ограничивающаяся одними музыкальными средствами, не даетъ никакого опредѣленнаго представленія, а подобно крику, выражаетъ лишь силу, напряженіе аффекта. Мы не имѣемъ рѣшительно никакой возможности узнать изъ самого произведенія, что̀ оно изображаетъ, но, по энергическому характеру музыки, признаемъ въ немъ вы-

[1]) Hector Berlioz, Voyage musical en Allemagne et en Italie. Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber. Paris. 1844. T. I, p. 279—288.

раженіе духа героической личности, а не какого-нибудь идиллически настроеннаго человѣка. Мы рѣшительно воспротивимся назвать Героическую симфонію пасторальною, Пасторальную—героической. Итакъ, инструментальная музыка лишена возможности изображать опредѣленные образы и понятія, но имѣетъ всѣ средства, выражая напряженіе, энергію страсти, навѣвать на насъ опредѣленное настроеніе, которое возбуждаетъ представленія соотвѣтствующаго характера. Въ этомъ заключаются сила, смыслъ и нравственное значеніе инструментальной музыки. Мнѣ кажется, что слушаніе Героической симфоніи Бетховена имѣетъ одинаково благотворное вліяніе, какъ и чтеніе біографіи какой-нибудь героической личности. Чтеніе подобной біографіи, доставляя нашему воображенію извѣстныя представленія, по закону сочувствія возбуждаетъ въ насъ настроеніе героя и заставляетъ до нѣкоторой степени (смотря по впечатлительности читателя) перечувствовать то, что испыталъ герой. Героическая симфонія прямо настроиваетъ насъ на извѣстный ладъ, подъ вліяніемъ котораго воображеніе рисуетъ соотвѣтствующіе испытываемому настроенію героическіе образы. Итакъ, обратными путями, какъ чтеніе подобной біографіи, такъ и слушаніе этой симфоніи доставляютъ сходные результаты: а) укрѣпленіе нашего духа сильными, здоровыми впечатлѣніями; б) возбужденіе въ насъ сочувствія къ рисуемой нашимъ воображеніемъ героической личности.

Замѣтка объ „Идеалахъ“ Листа.[1]

Къ числу наиболѣе замѣчательныхъ програмныхъ произведеній въ музыкѣ принадлежатъ симфоническія поэмы Листа[2]). Въ нихъ обыкновенно программой служитъ выбранное композиторомъ поэтическое произведеніе. Такъ, напримѣръ, Листъ написалъ для одного оркестра произведеніе, къ которому присоединилъ въ видѣ программы стихотвореніе Шиллера „Идеалы“.

Въ помянутомъ произведеніи Листъ старается выразить не общее настроеніе, навѣваемое на читателя „Идеалами“ Шиллера, а смыслъ каждой отдѣльной части стихотворенія, которое, по содержанію, композиторъ дѣлитъ на: a) мечты, b) увлеченіе, c) разочарованіе, d) дружбу, e) трудъ, и заканчиваетъ апоѳеозомъ.

Если вдуматься во всѣ эти части стихотворенія Шиллера, то нельзя не замѣтить, что въ нѣкоторыхъ изъ нихъ преобладаетъ надъ настроеніемъ мысль. Въ строфахъ, въ которыхъ поэтъ высказываетъ, что, при потерѣ вѣры въ лучезарный идеалъ счастія и радости, возбуждающій такую искреннюю надежду въ юношѣ, остается въ жизни дружба и трудъ,—въ этихъ строфахъ преобладаетъ разумное убѣжденіе надъ чувствомъ. Удѣлъ же музыки только область чувства. У этого искусства рѣшительно нѣтъ

---

[1]) „Порядокъ“. 1881 г. 28 Января.

[2]) Сначала онѣ были встрѣчены публикой недовѣрчиво (см. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 428). Рихардъ Вагнеръ, принципіальный противникъ програмной музыки (см. Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Leipzig. 1872. Bd. V, S. 249—250) перешелъ на сторону Листа и написалъ о симфоническихъ поэмахъ послѣдняго интересную статью: „Ueber Franz Liszt's Symphonischen Dichtungen“, (см. Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Leipzig. 1872. Bd. V. S. 237—255).

средствъ для изображенія отвлеченныхъ понятій и ихъ логическихъ отношеній. Въ музыкѣ врядъ-ли можно найти возможность выразить идею, состоящую въ томъ, что дружба и трудъ являются единственными спутниками зрѣлаго человѣка, переставшаго мечтать и способнаго смотрѣть на дѣйствительную жизнь трезвыми глазами. Въ этомъ мѣстѣ симфонической поэмы оказывается, что текстъ самъ по себѣ, а музыка сама по себѣ, и слушатель недоумѣваетъ, самъ-ли онъ виноватъ въ неспособности улавливать связь музыки съ текстомъ, или же композиторъ не сумѣлъ выразить то, за что́ взялся. Такія недоумѣнія возникаютъ всегда въ тѣхъ случаяхъ, когда композиторъ пытается музыкой передавать морально-философскую точку зрѣнія поэта.

Кромѣ указаннаго промаха, происходящаго отъ убѣжденія нѣкоторыхъ современныхъ композиторовъ (къ которымъ принадлежитъ и Листъ), что музыкѣ доступны едва-ли не всѣ области человѣческихъ идей,—разбираемая симфоническая поэма имѣетъ весьма важный недостатокъ, вполнѣ обнаруживающійся въ томъ случаѣ, если приложить къ названному сочиненію строгія эстетическія требованія и подвергнуть его подробному анализу со стороны внѣшней формы. Для этого необходимо вникнуть въ основныя положенія музыкальной эстетики.

Музыка есть искусство съ одной стороны архитектоническое, съ другой—поэтическое. Подобно архитектурѣ, производящей художественное впечатлѣніе на зрѣніе сочетаніемъ отвлеченныхъ линій, музыка достигаетъ своихъ слуховыхъ эффектовъ комбинаціями отвлеченныхъ звуковъ. Правильность архитектурныхъ формъ зависитъ отъ симметрическаго расположенія частей постройки въ пространствѣ, правильность музыкальныхъ формъ является результатомъ соразмѣрности частей композиціи, повторяемыхъ во времени. Музыкальная форма есть регулярное, періодическое повтореніе основного мотива, или варіированнаго, или сопоставленнаго съ другимъ контрастирующимъ мотивомъ, для избѣжанія монотонности. Изъ этого опредѣленія музыкальной формы видно ея сходство съ архитектурой. Въ обоихъ искусствахъ правильность формы зависитъ отъ соблюденія симметріи въ проведеніи основного мотива и въ сопоставленіи частей цѣлаго. Разница только въ томъ, что въ архитектурѣ эта симметричность видима въ пространствѣ, а въ музыкѣ слышима во

времени. Въ этомъ смыслѣ справедливо называютъ архитектуру „замерзлой музыкой“, а музыку „растаявшей архитектурой“.

Кромѣ внѣшней красоты музыкальныхъ формъ, основанныхъ на законахъ симметріи и пропорціональности, музыка дѣйствуетъ на насъ своимъ символическимъ значеніемъ. Сила и высота звука, степень быстроты ритма,—все это мы привыкли связывать съ нашими душевными настроеніями, потому-что крикъ, этотъ прототипъ музыки, для насъ есть органъ выраженія ощущеній. Насколько музыка, по симметрическому расположенію своихъ частей, есть искусство архитектоническое, настолько, по своему сходству съ крикомъ, она представляетъ „языкъ душевныхъ волненій“, слѣдовательно, близкій къ поэзіи. Мысль эта подтверждается близостію музыки и лирики всегда и у всѣхъ народовъ. Оба искусства дополняютъ другъ друга.

Эти два элемента музыки: одинъ архитектоническій, другой поэтическій, постоянно и непримиримо враждуютъ. Чѣмъ пластичнѣе музыкальная форма, чѣмъ болѣе она приближается къ идеальной симметрической правильности, тѣмъ музыка удаляется отъ своего прототипа-крика, непосредственно слѣдующаго за ходомъ душевныхъ настроеній, тѣмъ ближе подходитъ къ „игрѣ подвижными звуковыми формами“,—къ слуховому калейдоскопу. Наоборотъ, чѣмъ болѣе музыка становится характеристичной, то-есть чѣмъ болѣе она старается выразить душевное движеніе или настроеніе, тѣмъ болѣе она приближается къ безпорядочному крику, выражающему непосредственно порывъ чувствъ, которыя слѣдуютъ психологическимъ законамъ, неимѣющимъ ничего общаго съ архитектоническими требованіями симметріи. Поэтому преобладаніе въ музыкѣ архитектонической правильности удаляетъ это искусство отъ поэзіи, а усиленіе поэтическаго элемента, характеристики настроенія—нарушаетъ пластичность музыкальныхъ формъ. Эта вражда между архитектоническими и поэтическими принципами музыки замѣтна и въ симфонической поэмѣ „Идеалы“ Листа.

Шиллеръ начинаетъ упомянутое стихотвореніе грустнымъ сожалѣніемъ о разбитыхъ мечтахъ своей юности. Далѣе онъ вспоминаетъ о томъ, какъ радостно смотрѣлъ онъ вокругъ въ юные годы, какъ хотѣлось ему жить всѣми сторонами существованія, какіе широкіе планы наполняли его умъ и сердце, какъ вѣрилъ онъ въ счастіе, какъ дороги были ему минуты блаженства, такъ быстро исчез-

нувшія. Затѣмъ онъ указываетъ на то, что́ остается неизмѣннымъ въ жизни, когда исчезнетъ хотя свѣтлое, но полное иллюзіями міровоззрѣніе юноши: на дружбу и трудъ. Изъ этого изложенія видно, что „Идеалы“ Шиллера представляютъ много благодарныхъ моментовъ для музыкальной обработки. Начало произведенія проникнуто грустью объ утраченныхъ мечтахъ, середина его полна радостными воспоминаніями о счастливомъ времени, — сюжеты, вполнѣ доступные для субъективной музыки. Сомнительнымъ для музыкальной обработки является одинъ конецъ, на что́ было уже указано выше.

Итакъ, благодаря присутствію въ музыкѣ поэтическаго элемента, это искусство можетъ попытаться выразить тѣ моменты душевнаго настроенія, на которые я только что указалъ въ „Идеалахъ“ Шиллера. Но Листъ прежде всего музыкантъ, которому дороги спеціальныя красоты своего искусства, именно красоты формы, основанныя на архитектоническомъ законѣ симметріи. Откуда взять поводъ для повторенія музыкальныхъ частей? Вѣдь объ этомъ повтореніи Шиллеръ вовсе не заботился, потому-что не имѣлъ въ виду своими „Идеалами“ дать программу симфоніи.

Впрочемъ, оказался поводъ для повторенія первой части симфонической поэмы (ея интродукціи). Начало стихотворенія:

И такъ пришла пора разлуки—
Со мною разстаешься ты,
Съ тобой уносишь скорбь и муки
И счастья свѣтлыя мечты.
Неудержимо улетаешь
Ты, юность чудная моя,
И съ моремъ вѣчности сливаешь
Тѣ дни, когда былъ счастливъ я.
Вы удалились безвозвратно,
Мечты моихъ прекрасныхъ дней,
И лучъ надежды благодатной
Не озаритъ души моей,—

выражено въ симфонической поэмѣ одной и той же музыкальной фразой, какъ строфа:

И что-же? Скоро слишкомъ скоро
Исчезли спутники мои;
И я остался безъ опоры
Одинъ на жизненномъ пути.

Тождественность настроенія приведенныхъ строфъ вполнѣ мотивируетъ повтореніе музыкальной фразы, что́ такъ важно въ интересахъ архитектоническаго принципа музыкальной формы.

Но затѣмъ слѣдуютъ въ стихотвореніи Шиллера неудобныя для музыки мысли о значеніи дружбы и труда въ жизни трезво-смотрящаго на дѣйствительность человѣка. Листъ пытается изобразить эти мысли отвлеченными звуками, пишетъ, какъ талантливый композиторъ, благозвучную музыку, но не имѣющую ничего общаго съ текстомъ программы.

Въ предыдущихъ же частяхъ связывающій элементъ музыки Листа и стихотворенія Шиллера заключается въ присущемъ обоимъ произведеніямъ настроеніи одинаковаго характера.

Окончить симфоническую поэму сомнительными попытками изобразить въ музыкѣ идею Шиллера о значеніи дружбы и труда, выраженную въ концѣ стихотворенія,—не позволилъ Листу его художественный тактъ. Музыкальность натуры означеннаго композитора влечетъ его къ стремленію достигать спеціально-музыкальныхъ красотъ формы (чему примѣромъ можетъ служить и его „Фаустъ“, гдѣ повтореніе первой фразы въ концѣ первой части ничѣмъ не мотивировано со стороны смысла поэтическаго содержанія и сдѣлано исключительно ради симметріи[1]). И вотъ, ради архитектоническаго изящества музыки, композиторъ заканчиваетъ свою симфоническую поэму апоѳеозомъ, который оговариваетъ такъ: „Твердое и непрестанное стремленіе къ осуществленію идеала составляетъ высшую цѣль жизни. Въ этомъ смыслѣ я позволяю себѣ восполнить стихотвореніе Шиллера повтореніемъ радостныхъ и воодушевленныхъ мотивовъ изъ первой части“.

Но нуждается-ли пьеса Шиллера въ такомъ добавленіи? Идея Шиллера всего лучше передается словами Канта (извѣстно, какъ сходился въ мнѣніяхъ означенный поэтъ съ знаменитымъ авторомъ „Критики чистаго разума“): „Я спалъ, и снилось мнѣ, что жизнь—красота; проснулся я—и увидалъ, что жизнь есть исполненіе долга“. Въ трудѣ, который,

Ничего не разрушая,
Все зиждетъ твердою рукой,—

[1]) Ср. стр. 154—155.

въ исполненіи долга и заключается „твердое и непрестанное стремленіе къ осуществленію идеала“ нравственнаго, а не мечтаній и иллюзій нашего юношескаго міровоззрѣнія. Когда человѣкъ „проснется“, и жизнь станетъ тяжелымъ долгомъ, постояннымъ трудомъ, тогда навсегда умолкнутъ „радостные и воодушевленные мотивы“ его мечтательной молодости. Эти мотивы понадобились ради музыкальной симметріи, но измѣнили идею стихотворенія. Великія художественныя произведенія, какъ Апокалипсисъ, не допускаютъ ни сокращеній, ни добавленій....

Замѣтка о „Вражьей Силѣ“ Сѣрова.[1]

Авторъ не успѣлъ докончить своей оперы: онъ умеръ, написавъ первыя четыре дѣйствія и въ пятомъ едва успѣлъ намѣтить главные мотивы. Можно предположить, что какъ самое окончаніе оперы, такъ и всѣ детали первыхъ четырехъ дѣйствій были бы лучше отдѣланы, еслибъ смерть не помѣшала автору вполнѣ обработать свое произведеніе. Впрочемъ, несмотря на то, что автору не удалось завершить свое дѣло и довести его до возможнаго для него совершенства, опера окончена при довольно благопріятныхъ обстоятельствахъ. Оставшимися послѣ Сѣрова набросками пятаго акта воспользовалась г-жа Сѣрова, чтобъ окончить произведеніе своего покойнаго мужа. Посвященная во всѣ намѣренія автора, проникнутая характеромъ оперы, согрѣтая любовью къ произведенію своего супруга, она болѣе, чѣмъ кто-нибудь другой, могла въ духѣ Сѣрова окончить оперу. Конечно, ей это удалось бы еще болѣе, еслибъ смерть Сѣрова не была столь внезапна. Сѣровъ не успѣлъ сдѣлать никакихъ распоряженій. Случайно онъ выразилъ мнѣніе, что еслибъ онъ умеръ, то, можетъ быть, Н. Ѳ. Соловьевъ взялъ бы на себя задачу оркестровать его оперу. Эти-то слова автора побудили г-жу Сѣрову обратиться къ Н. Ѳ. Соловьеву. Н. Ѳ. Соловьевъ, какъ талантливый художникъ, получившій свое музыкальное образованіе въ консерваторіи, приступилъ къ дѣлу во всеоружіи музыкальныхъ знаній. Онъ оркестровалъ все пятое дѣйствіе, часть перваго и оркестровое вступленіе. Добросовѣстное отношеніе

[1]) Голосъ. 1880 г. 23-го января.

къ дѣлу, стремленіе войти въ характеръ инструментовки самого автора помогли Н. Ѳ. Соловьеву осилить трудную задачу.

Недостатки музыкальной стороны оперы отнюдь нельзя приписать исключительно тому обстоятельству, что не самъ авторъ доканчивалъ оперу. Эти недостатки встрѣчаются и въ тѣхъ дѣйствіяхъ, которыя обработаны имъ самимъ. Пятый же актъ, хотя слабѣе остальныхъ, но имѣетъ и свои достоинства. Г-жа Сѣрова воспользовалась слѣдующимъ весьма удачнымъ пріемомъ. Передъ совершеніемъ преступленія Петръ находится въ состояніи галлюцинаціи: ему представляется то жена, то Груня, то слышитъ онъ предсказанія колдуна. Разныя представленія больного мозга Петра весьма удачно выражены въ музыкѣ употребленіемъ мотивовъ тѣхъ лицъ, которыя проносятся передъ его воображеніемъ, что̀ напоминаетъ пріемъ Глинки въ его оперѣ „Жизнь за Царя“, въ которой Сусанинъ, вспоминая передъ смертью о дорогихъ ему лицахъ, поётъ на ихъ мотивы.

Изъ недостатковъ, вкравшихся въ дѣйствія, обработанныя самимъ Сѣровымъ, всего болѣе выдѣляются слѣдующіе: въ первомъ дѣйствіи, во время аріи набожнаго Ильи, подъ окномъ раздается разгульный хоръ веселящагося на масляницѣ народа. Мотивъ этого разгульнаго хора безпрестанно чередуется съ мотивомъ мрачно-аскетической аріи Ильи. Такое чередованіе совершенно непохожихъ, совершенно несоотвѣтствующихъ другъ другу мотивовъ производитъ весьма безсвязное впечатлѣніе. Можно было бы избѣгнуть этого чередованія, одновременно соединивъ разгульный хоръ за окномъ и мрачную арію Ильи; такимъ образомъ, веселый хоръ служилъ бы аккомпаниментомъ мрачной аріи. Попытки такого соединенія сдѣланы авторомъ въ концѣ этой сцены, что̀ производитъ впечатлѣніе, какъ будто авторъ имѣлъ благое намѣреніе, но не могъ осилить техническую трудность одновременной комбинаціи двухъ самостоятельныхъ и противоположныхъ другъ другу мотивовъ. А между тѣмъ, такое соединеніе, при которомъ свою мрачную арію Илья пѣлъ бы съ сопровожденіемъ разгульнаго хора, представляло бы весьма интересную комбинацію двухъ контрастирующихъ мотивовъ и было бы реальнѣе, ближе къ дѣйствительности, чего такъ ревностно добивался авторъ во всей своей оперѣ.

*

Въ томъ же дѣйствіи, въ прекрасной аріи Петра („Эхъ, головушка моя буйная"), въ которой такъ мастерски выражена широкая, страстная натура Петра, конецъ безъ всякой нужды растянутъ обильными повтореніями. Подъ конецъ этой аріи выраженіе страстной любви Петра къ Грунѣ доходитъ до величайшаго напряженія; такіе моменты должны быть всегда кратки. Растянутость аріи весьма охлаждаетъ вызванное ею впечатлѣніе; тѣмъ болѣе жаль, что съ самаго начала аріи до ея злополучнаго конца усиливающееся напряженіе страстности Петра выражено весьма удачно.

Въ четвертомъ дѣйствіи, Вася, услыхавъ о намѣреніи Петра убить свою жену, приходитъ въ трепетъ, который выражаетъ въ какомъ-то вальсообразномъ по ритму пѣніи, производящемъ весьма непріятное впечатлѣніе.

Лучшія достоинства музыкальной стороны этой оперы заключаются въ весьма удачной музыкальной обработкѣ тѣхъ именно ситуацій, въ которыхъ сама дѣйствительность ввела элементъ музыкальный. Напримѣръ, въ первомъ дѣйствіи Илья, соблюдая православный обрядъ, проситъ передъ наступленіемъ великаго поста прощенія у своихъ родственниковъ. Въ это время раздается колокольный звонъ, который изображенъ въ оркестрѣ поразительно вѣрно самымъ простымъ аккордомъ, повторяющимся безъ всякихъ прикрасъ, на подобіе заунывнаго благовѣста. Весьма характерна пѣсня пьянаго Васи („Эхъ, востоскуйся, возгорюйся"), выдержанная въ народномъ колоритѣ, весьма простая, даже безъ сопровожденія. Бойкимъ весельемъ проникнута музыка второго дѣйствія (сцены на постояломъ дворѣ), въ которомъ Спиридоновна, Ерёмка и Груня потѣшаютъ проѣзжихъ купцовъ. Въ третьемъ дѣйствіи весьма граціозенъ хоръ веселыхъ дѣвушекъ, пришедшихъ провѣдать Груню („Я не знаю, какъ мнѣ съ милымъ помириться"). Въ четвертомъ дѣйствіи, когда на сценѣ масляничная гулянка, оркестръ весьма удачно имитируетъ народной музыкѣ. Хотя выбранные инструменты намѣренно звучатъ весьма рѣзко, но характеръ музыки вполнѣ гармонируетъ съ тѣмъ, что происходитъ на сценѣ. О музыкальномъ достоинствѣ пятаго акта сообщено выше.

Итакъ, самыя удачныя, по музыкѣ, мѣста тѣ, въ которыхъ сама ситуація ввела элементъ музыкальный, что дало возможность композитору подражать дѣйствительности. Однако, именно въ увле-

чсніи реализмомъ и упрекаютъ Сѣрова многіе голоса̀ публики. Говорятъ, что реализмъ во „Вражьей силѣ“, воспроизводя площадныя сцены, оскорбляетъ эстетическое чувство, что этотъ реализмъ, доведенный до крайности, граничитъ съ банальностью. Упрекъ этотъ неоснователенъ: реализмъ „Вражьей силы“ вездѣ опоэтизированъ присутствіемъ глубокаго драматизма, и этотъ драматизмъ, благодаря сопоставленнымъ и контрастирующимъ съ нимъ площаднымъ сценамъ, является тѣмъ сильнѣе оттѣненнымъ. Для доказательства можно привести немало примѣровъ. Уличный хоръ на слова̀: „Ка̀къ у нашего двора пріукатана гора“ былъ бы весьма тривіаленъ, но онъ сопоставленъ съ мрачною аріей набожнаго Ильи, вслѣдствіе чего лишь служитъ для болѣе рѣзкаго оттѣнка выраженнаго въ ней аскетизма. Пѣніе Ерёмки на слова̀: „Ты, купецъ, со мной лучше не бранись“ было бы весьма банально, еслибъ не контрастировало съ состояніемъ духа оскорбленнаго Груней Петра, къ которому именно Ерёмка и обращается. Пѣсня Ерёмки и бражниковъ: „Какъ пошолъ нашъ козе́лъ“ была бы совершенно невозможна на сценѣ большой оперы, предназначенной для публики образованной, еслибъ эта самая пѣсня не имѣла совсѣмъ иного смысла въ устахъ Петра, который, повторяя: „все козлятинки просилъ“, при мрачныхъ звукахъ оркестра, обнаруживаетъ, гдѣ бродитъ его преступная мысль....

Наконецъ, сцена масляницы была бы весьма похожа на нѣчто балаганное. Но при этомъ разгульномъ сбродѣ разыгрывается ужасная сцена столкновенія Петра съ Груней, пріѣхавшей повеселиться съ своимъ женихомъ Васей: при этомъ сбродѣ Петръ долженъ былъ услышать насмѣшку отъ любимой женщины.

Драматизмъ, проникающій всю оперу, присутствующій, какъ видно изъ предыдущаго, въ самыхъ площадныхъ сценахъ и банальныхъ ситуаціяхъ, представляетъ главное достоинство оперы. Въ этомъ отношеніи заслуживаетъ особеннаго вниманія личность Петра, которая въ либрето оперы получила весьма важное измѣненіе. Въ пьесѣ Островскаго: „*Не такъ живи, какъ хочется*“, изъ которой заимствованъ сюжетъ оперы „Вражья сила“, Петръ только замышляетъ убить жену; но въ поискахъ за нею онъ заходитъ на рѣку и едва не падаетъ въ прорубь. Испуганный опасностью, которая едва не погубила его, нераскаяннаго грѣшника, онъ рѣшается измѣнить свою буйную жизнь. Безспорно, близкая

опасность смерти могла сильно повліять на Петра, особенно при громадной силѣ религіознаго элемента въ умахъ русскихъ XVIII-го вѣка, ко времени котораго относится содержаніе пьесы. Но врядъ ли эта случайность могла заставить Петра забыть Груню совсѣмъ и снова полюбить немилую жену. А конецъ пьесы Островскаго заставляетъ предполагать именно это. Трудно предположить, что широкая, разгульная натура Петра могла бы удовлетвориться узкою и тихою жизнью у домашняго очага.

Такой характеръ, какъ у Петра, ищетъ исхода въ крайностяхъ. Ему двѣ дороги: или совершить преступленіе для удовлетворенія своей страсти, или впасть въ аскетизмъ для искупленія своей грѣховной жизни. Поэтому, нельзя не согласиться съ Сѣровымъ, который, подготовивъ въ Петрѣ крайнее озлобленіе противъ жены, какъ помѣхи его счастью съ Груней, какъ причины его позора передъ толпой, приводитъ своего героя къ преступленію, и это преступленіе Петръ совершаетъ въ надеждѣ, соединившись съ милой, вырваться изъ ненавистной ему сферы и отдаться жизни, полной отваги и раздолья на привольныхъ берегахъ Волги. Мысль объ этомъ привольномъ житьѣ съ Груней и выводитъ Петра изъ колебаній и заставляетъ его рѣшиться покончить съ женой, со всѣмъ ненавистнымъ прошлымъ....

Переработка личности Петра у Сѣрова измѣняетъ самую идею произведенія, которая и придаетъ „Вражьей силѣ“ интересъ громадный. Идея оперы состоитъ въ томъ, что преступленіе явилось результатомъ противорѣчія между страстью и идущимъ ей наперскоръ нравственнымъ закономъ. „Вражья сила“ нетолько производитъ сильное впечатлѣніе, но и наводитъ на размышленія, тѣмъ болѣе, что затрогиваетъ одинъ изъ жгучихъ общественныхъ вопросовъ.... Вотъ причина ея успѣха.

Возможность въ оперѣ выражать идеи, затрогивающія самые близкіе общественные интересы, ея способность волновать чувство и будить мысль указываютъ на громадное нравственно-общественное вліяніе, которое присуще оперѣ. Возникнувъ изъ стремленія возсоздать древне-греческую трагедію, опера, приблизившись къ своему идеалу, можетъ играть подобную же общественно-воспитательную роль и въ наше время. Само общество складывается такъ, что предвидится возможность далекаго развитія оперы и все болѣе возвышающагося ея значенія. Можно даже предположить, что

именно опера представляетъ ту область музыки, въ которой возможно наибо́льшее развитіе этого искусства. Инструментальная музыка своимъ неопредѣленнымъ содержаніемъ, своимъ блужданіемъ въ заоблачномъ, мечтательномъ мірѣ, всего болѣе удовлетворяла общество, типомъ котораго былъ больной, „грустно-задумчивый“ Вертеръ, Фаустъ, Манфредъ и проч. Этотъ общественный типъ смѣняется новымъ, болѣе сильнымъ, жизненнымъ и дѣятельнымъ. Въ этомъ отношеніи весьма знаменательны слова Гейне, который, привѣтствуя въ одномъ изъ самыхъ энергичныхъ дѣятелей нашего вѣка новый общественный типъ, говоритъ о новомъ поколѣніи, что „оно не хочетъ слѣдовать тому самоотреченію и той скромности, которыя мы болѣе или менѣе притворно старались осуществить въ своемъ поведеніи. Новое поколѣніе хочетъ наслаждаться жизнью и имѣть значеніе въ видимомъ, дѣйствительномъ мірѣ“.

Этотъ типъ явился и въ литературѣ, и не въ одной иностранной, но и въ русской (начиная съ Рудина, дѣлающаго попытки въ области практической общественной дѣятельности и умирающаго на баррикадахъ). Отразившись въ одномъ искусствѣ, въ поэзіи, этотъ типъ долженъ повліять и на музыку. Если лиризмъ инструментальной музыки удовлетворялъ живущаго исключительно въ самомъ себѣ человѣка, то драматизмъ оперы подходитъ именно къ такому дѣятельному, полному реальной жизни и стремленія къ ея тревогамъ и радостямъ—типу, который вырабатывается въ современномъ обществѣ. Одинъ изъ самыхъ выдающихся представителей современной музыки, Рихардъ Вагнеръ, именно въ этомъ направленіи создаетъ свою реформу. Онъ требуетъ отъ оперы драмы, которая, въ союзѣ съ музыкой, должна производить сильнѣйшее впечатлѣніе на зрителей. Сѣровъ былъ горячій поклонникъ идей Вагнера. Этимъ объстоятельствомъ можно объяснить его выборъ сюжета, послужившаго содержаніемъ „Вражьей силѣ“ и давшаго этой оперѣ такой высокій драматическій интересъ.

Если, дѣйствительно, новый общественный типъ, менѣе живущій въ заоблачномъ мірѣ, болѣе жаждущій борьбы на почвѣ общественной дѣятельности, найдетъ свое музыкальное выраженіе въ оперѣ, если реформа Вагнера органически выросла изъ требованій времени, то композиторъ долженъ съ особенною осторожностью относиться къ выбору оперная сюжета. Недостаточно, чтобъ сю-

жетъ имѣлъ много музыкальныхъ ситуацій: въ немъ прежде всего нуженъ драматическій интересъ, способный увлечь зрителя. Оперный репертуаръ можетъ указать на весьма ограниченное число подобныхъ произведеній. Къ сожалѣнію, въ нихъ драматическая сторона, обыкновенно, гораздо выше музыкальной—упрёкъ, который можно сдѣлать отчасти и „Вражьей силѣ“. Напротивъ, оперы съ плохимъ либрето, въ которыхъ композитору остается только заботиться объ однѣхъ самостоятельныхъ музыкальныхъ красотахъ, обязаны своимъ успѣхомъ только ихъ прекрасной музыкѣ. Такимъ образомъ, равновѣсіе между драматическимъ достоинствомъ и музыкальными красотами въ оперѣ является все еще тѣмъ далекимъ идеаломъ, достиженіе котораго есть задача будущихъ оперныхъ композиторовъ. А время, вырабатывая новый общественный типъ, дѣлаетъ разрѣшеніе этой задачи насущною музыкальною потребностью....

ЗАМѢЧЕННЫЯ ПОГРѢШНОСТИ.

Стран.	*Строка.*	*Напечатано.*	*Слѣдуетъ читать.*
16	24 и 25 сверху	дисгармонизующихъ	дисгармонирующихъ
17	18 сверху	Энеидѣ,	Энеидѣ
18	11 сверху	избрать	изобразить
66	17 сверху	заслуживаетъ непосредственно ея цѣль.	заслуживаетъ непосредственная ея цѣль; но въ искусствѣ совершенство есть само себѣ цѣль.
68	2 сверху	вниканіемъ,	вниканія
69	2 сверху	пасивнаго	пассивнаго
70	1 снизу	Thilosophie	Philosophie
74	3 снизу	Ibidem, p. 596.	Reinach, La musique des hymnes de Delphes, Bulletin de correspondance hellenique. VIII—XII. Paris. 1894, p. 596.
91	2 сверху	болѣе	болѣе,
99	14 сверху	и помѣщенная	помѣщенная
105	2 снизу	ракоко	рококо
109	14 сверху	Cappriccio	Capriccio
109	13 снизу	воспроизводилъ	въ немъ воспроизведено
129	15 сверху	хотя онъ и ея отрицалъ не красотъ,	хотя онъ и не отрицалъ ея красотъ
131	2 сверху	публикой	публикой,
139	5 сверху	даетъ	дастъ
140	3 сверху	слухъ	слуха
171	2 снизу	Culturentivickelung	Culturentwickelung